

**Teatro Chileno: Antonio Acevedo Hernández**  
***Chañarcillo, Almas perdidas, Por el atajo***



**Gerardo Santana Trujillo**  
**Basilea, Febrero de 1998**

## Índice

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>3</b>
<b>EL SURGIMIENTO DEL TEATRO NACIONAL.....</b>	<b>4</b>
<b>LA DRAMATURGIA DE ANTONIO ACEVEDO HERNÁNDEZ.....</b>	<b>6</b>
<b>ANÁLISIS Y COMENTARIO .....</b>	<b>9</b>
<b>APÉNDICE.....</b>	<b>14</b>
FRASEOLOGÍA.....	14
<i>Almas perdidas</i> .....	14
<i>Por el atajo</i> .....	14
<i>Chañarcillo</i> .....	15
SUPERSTICIONES, CREENCIAS, COSTUMBRES, REFRANES.....	18
<i>Almas perdidas</i> .....	18
<i>Por el atajo</i> .....	18
<i>Chañarcillo</i> .....	19
CARACTERIZACIÓN DE LOS PERSONAJES PRINCIPALES.....	21
<i>Almas perdidas</i> .....	21
<i>Por el atajo</i> .....	22
<i>Chañarcillo</i> .....	23
VOCABULARIO POR OBRAS.....	24
<i>Almas perdidas</i> .....	24
<i>Por el Atajo</i> .....	24
<i>Chañarcillo</i> .....	25
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>27</b>

## Introducción

A causa de la dificultad para acceder a las obras, me veía obligado a desistir de presentar el teatro de Acevedo Hernández, a través de tres piezas teatrales, que reuní, finalmente, de modo muy afortunado. Dos de ellas, me las envió un amigo desde Santiago de Chile (éstas son *Chañarillo* y *Por el atajo*), tras infructuosa búsqueda por las librerías de la ciudad. Me escribe en una carta adjunta: „He recorrido las librerías del centro (Universitaria, Feria chilena del libro, Manantial, Andrés Bello, etc.) y te puedo jurar que además *cada una* de las librerías de viejo de la calle San Diego, preguntando por tu libro. Resulta que nadie lo tiene, pues no se ha reeditado desde la década de los sesenta. Para colmo, nadie me lo pudo conseguir o averiguar cuál fue la última editorial que lo publicó. Te compré todo lo que encontré. Espero te sirva.“ El recibir, pues, *Almas perdidas*, directo desde la oficina del jefe de la sección Referencias Críticas de la Biblioteca Nacional, Camilo Lorca, fue una sorpresa gratísima, que me permite redondear una pequeña área de estudio en la obra del dramaturgo chileno. Muestro una obra para cada región de mi flaco país. ¡Ni soñar con conseguir todos sus escritos y literatura crítica sobre su teatro! Todo lo que yo tengo son artículos de revistas literarias, hasta el momento ninguno que se ocupe en especial del autor. Interesante habría sido, contar con las *Memorias de un autor teatral*, de donde tenemos unas pocas citas del texto de **Piña**<sup>1</sup>, que sirven de epílogo a la edición Pehuén de 1991, para *Chañarillo*; así mismo, con la obra de Monsanto *La protesta social en la dramaturgia de Acevedo Hernández*, México, 1971. Las pocas referencias permiten, no obstante, recibir algo de ellas, mediatizadas por los pocos autores que se han ocupado del tema.

Ocuparse con la obra de este autor carece de mucho interés teórico. A mí me mueve recordar y analizar aquellas obras que formaron mi niñez y mi adolescencia, vinculado como estaba al teatro, acompañando a mi padre a ensayos teatrales, en el antiguo centro social de la ASIMET<sup>2</sup>, en la calle Riquelme, en la APTCH, en la calle Merced. Aún me acuerdo de muchas anécdotas aprendidas en reuniones y festejos tras la función, con actores aficionados y sus directores, como Franklin Caicedo, ahora radicado en Argentina, Jaime Azócar, Sergio Arrau. En todas ellas alienta la pasión por el teatro. Con este trabajo reelaboro mi comprensión de un período cultural chileno, que reflejó de modo directo, el proceso de maduración política de un país todavía en consolidación y búsqueda de alguna identidad.

Rindo un modesto tributo al dramaturgo preocupado de los desposeídos, mostrados en convincentes trazos de realismo escénico, en pintura de vicios y virtudes, con personajes dotados de un lenguaje con contornos propios y de un patetismo vital y verosímil. Sea también un saludo de agradecimiento a mis padres, por su entusiasmo por la actividad teatral, espiritualizadora del pueblo.

---

<sup>1</sup> En adelante voy a escribir, con letra gruesa los apellidos de los autores de la bibliografía crítica; con cursiva, los nombres de las obras

<sup>2</sup> ASIMET: Asociación de industriales metalúrgicos

APTCH: Asociación postal y telegráfica de Chile

## El surgimiento del teatro nacional

El fenómeno de consolidación de un teatro chileno, con temas criollos y personajes populares, se observa, según consenso de los comentaristas, a partir del comienzo de la Primera Guerra Mundial, que dejó los escenarios nacionales, libres de la avalancha habitual de compañías extranjeras, españolas y francesas en su mayoría.

A pesar de que el público santiaguino estaba acostumbrado a piezas de fácil digestión, fue posible interesarlo paulatinamente por los problemas puntuales que aquejaban a la urbe, como el desempleo, el hambre, el hacinamiento, la delincuencia, las epidemias, todo de conocimiento público, pero sistemáticamente ignorado u omitido en los discursos oficiales del gobierno de la época.

En poco más de un siglo de vida independiente, Chile se vió confrontado con los lastres y desafíos de la cultura. La Pontificia Universidad de San Felipe entra en funciones a partir de la segunda mitad del siglo XVIII y se transforma en centro de efervescencia política y cultural, que conducirá poco después a la independencia del cono sur de América. (Cfr. **Donoso**, pag. 14)

Otro hito importante es la fundación de la Sociedad Literaria Chilena, a mediados del siglo pasado, interesada en la promoción de una literatura autóctona, no elitaria ni carcomida por la suspicia y la sofisticación. (Cfr. **Bravo-Elizondo**, *Theater in Chile*, pag.143)

Parece ser un manifiesto costumbrista y realista, con el que los intelectuales chilenos buscan liberarse, a la vez, de una literatura y una dramaturgia europizantes y amaneradas, y de los intentos contemporáneos de la vanguardia europea,<sup>3</sup> cuyos trabajos eran o bien desconocidos o mal entendidos. El retraso se dejará sentir hasta el inicio del conflicto bélico mencionado.

La literatura y, en particular, el teatro son de corte costumbrista y realista, pareciendo una constante que los autores quieran ser un reflejo de la sociedad de su tiempo. Tenemos, pues, teatro costumbrista hacia fines del siglo pasado<sup>4</sup> e inicio de éste y teatro social hacia la segunda década.

Este interés social de autores como Emilio Recabarrén (1876-1924) y Antonio Acevedo Hernández (1886-1962), no se entiende si no se tienen en cuenta las difíciles condiciones de vida de muchos chilenos en ese entonces, y los conflictos de intereses que amenazan a Chile con la pérdida de sus riquezas mineras, en el norte del país y de su estabilidad política. La guerra civil de 1891 es un ejemplo de

---

<sup>3</sup> Stanislavski (1863-1938), Reinhardt (1873-1943), entre otros, habían superado ya, hacia comienzos de este siglo un teatro amanerado, sobreactuado, centrado en su idolatría por las divas. El primero, escenifica sobre todo obras naturalistas (Ibsen, Tschechow, etc.). El segundo, inaugura un estilo nuevo de dirección teatral, considerado impresionista y se sirve del escenario rotatorio, que tanto se hubiera querido después Acevedo Hernández: „Para representar la acción en este acto y conseguir un realismo artístico dentro de los medios rudimentarios de que podemos disponer en nuestros teatros de Chile, donde están muy distantes aún el escenario giratorio y otras comodidades tan necesarias,...“ (Acotaciones introductorias a la Etapa Segunda de *Chañarillo*).

<sup>4</sup> Mención especial de la obra teatral costumbrista de Daniel Barros Grez (1836-1904), productiva y exitosa, cuyas descripción de la clase media chilena ironiza su tradicionalismo, egoísmo y clericalismo. Así mismo, merecen mención la obra de Ramón Vial, que tematiza la inmigración extranjera y la de Juan Rafael Allende, quien escribe por primera vez sobre las intrigas al interior de la vida política del Chile de entonces. (Cfr. **Scheerer, T.**, pag. 92, 93)

las enormes dificultades que tuvo Chile para consolidar una democracia, que repartiera adecuadamente el poder entre el ejecutivo y el parlamento. Nos resulta, pues, simplista la opinión de **Bravo-Elizondo**, en la cual se menciona sólo la intromisión extranjera como factor concomitante del conflicto (Cfr. opus cit., pag. 145) que dividió al país y retrasó el advenimiento de una sociedad más justa, para un mayor número de chilenos<sup>5</sup>.

Recabarren comienza su trabajo de organización sindical y de educación popular, en el norte de Chile, lejos de la influencia extranjera y más cerca de los trabajadores, asignándole al teatro una triple tarea, política, social y educativa (Cfr. *Popular Theater for social change in Latin America*, Prefacio, pag. xiii; también **Vodanovic**, *Ibidem*, pags. 105, 106) que hace suya también Acevedo Hernández. Ambos comparten el deseo de fundar un teatro hecho por obreros, un teatro popular, que los muestre como son y les haga hablar tal como ellos lo hacen, sirviendo de palanca política, para encaminarse poco a poco hacia el poder, educándose y conociéndose a sí mismos a través de la actividad teatral. El triunfo político del Frente popular, hacia fines de la tercera década, aunque todavía con predominio burgués, habría que verlo bajo esta luz.

En este contexto surge la obra de Acevedo Hernández, a quien todos los comentaristas caracterizan por su estilo propio, agresivo y naturalista, lleno de elementos populares, acuñados en su zarandeada vida, que empezó muy temprano, al arrancarse de la casa familiar, cuando todavía era un niño, aprendiendo desde entonces, varios oficios, que van desde los más humildes trabajos manuales, del peonaje, del obrero ferroviario, hasta el trabajo periodístico que llega a realizar, tras un esfuerzo autodidacta difícil de apreciar en todo su valor. (Cfr. **Scheerer**, pag. 94) Su obra supo sobreponerse al éxito incuestionable de las zarzuelas, sainetes y comedias, haciendo del teatro un lugar para algo más que pura diversión.

Funda la Compañía Dramática Chilena, teatro nacional que corona sus esfuerzos de años, en que recorrió grupos de teatro, con dos obras campesinas bajo el brazo, sin suerte ni aliento por parte de críticos y amigos, confiado tan sólo en la calidad y verosimilitud de las piezas, una de las cuales se estrena, finalmente, la Noche Buena de 1913.

El éxito no es inmediato y el reconocimiento a su obra es tardío, pero duradero. Había respondido, con una dramaturgia de dedicación exclusiva, a la crisis teatral de los años treinta, por efecto de la aparición del cinematógrafo; había contribuido a generar una conciencia nacional, en conflicto con la influencia foránea, respondiendo creativamente a necesidades sociales, culturales y políticas.

No es del todo justa la opinión de **Vodanovic** (Cfr. pag. 103), según la que no habría habido una reacción consecuente por parte de los dramaturgos nacionales ante la aparición del cine sonoro, pues si bien es cierto que Acevedo Hernández no se sirve de técnicas cinematográficas, como la fragmentación y la narración entimemática, la que obliga al espectador a completar los fragmentos de acción que otorgan logicidad y consecuencia a la historia que se cuenta, incorpora la

---

<sup>5</sup> Al respecto se puede ver el texto de **Donoso**, pags. 145 y sgtes.

proyección de cine e imagina el montaje de una obra como *Chañarillo*, de un modo que podría satisfacerse mejor a través de efectos camarográficos, como creemos es el caso de los cerros parlantes, que llaman a los hombres a probar fortuna y conocer los misterios de la vida. (Cfr. pag. 87 y pag. 60 y sgtes.)

Con su dramaturgia se echa la base para la integración definitiva del teatro a las tareas de extensión cultural de las Universidades e Institutos de educación superior. Sólo una década después comenzarán a aparecer los grupos experimentales universitarios y se formará una tradición teatral profesional, con recursos del estado, para cultivar todo tipo de piezas dramáticas.

Pocos años antes, en 1936, había recibido el Premio Nacional de Literatura. Un decenio más tarde será reconocido como excepcional creador de dramas sociales. En 1955, recibe el Premio Nacional de Teatro.

## La dramaturgia de Antonio Acevedo Hernández

La obra del chileno es extensa, pero con un denominador común: la vida de la gente sencilla, de mineros, obreros de toda laya, y de campesinos.

Las obras que presento a continuación cubren un período creativo de más de quince años, de 1915 a 1936, período de gran inquietud política y consolidación de una conciencia obrera.<sup>6</sup>

El teatro social de Acevedo Hernández es la obra dramática de un creador que se formó a sí mismo, lleno de esperanza en el futuro, acusando la crudeza de su vida y la de muchos otros, con patetismo, sin cinismo ni sonrisa sisífica. Rebelde a la idea del absurdo de la vida, se le impuso más bien su misterio y la irrevocabilidad de la muerte. De aquí el patetismo y el fatalismo que dominan los diálogos y el temple anímico de los personajes de las tres obras, salvo la picardía escéptica de los romances de Don Chuma, en *Por el atajo*.

Su obra es el retrato de una experiencia personal, vivida en carne propia, de la vida dura del obrero, pobre, humillado y debatiéndose entre el crimen y la honradez. Quedan al descubierto en sus dramas, conductas cívicas corruptas, movidas por el afán de poder, el egoísmo y el vicio hecho costumbre. En *Chañarillo* es una estafa o un intento de violación; en *Almas perdidas*, el robo repartido entre ladrones y policías o la lucha a muerte; en *Por el atajo*, la ambición y la irracionalidad asesina.

Dan cuenta sus dramas, de lo ya evidente para todos: la miseria de muchos. Pobreza, debida, en gran medida, a la avalancha de inmigrantes de la provincia y a la incapacidad de la urbe, para albergarlos, en condiciones sanitarias adecuadas y

---

<sup>6</sup>La actividad política era reflejar la vida social, en una dimensión ficcional plenamente identificable e implicate. Se fue educando el pueblo, supo lo que quería y pudo ir superando a la población burguesa y conservadora, derivando todo a fines de los treinta, hacia el triunfo político de una alianza popular y burguesa, como prelude del triunfo análogo, pero diferente de la Unidad Popular, en 1970, verdadero terror de la oligarquía chilena tradicional. El regimen militar hace, pues tabula rasa, no ha de quedar ni un rastro de las reivindicaciones sociales ganadas en tres cuartos de siglo. Los teatros se cerrarán hasta que sepamos qué hacer con los cerebros subversivos. Tras la dictadura sobrevive un teatro afectado y adecuado a los márgenes que impone una cultura televisiva.

ocuparlos dignamente. Nacen los conventillos y cités,<sup>7</sup> en donde se hacían los obreros,<sup>8</sup> alcoholizados, analfabetos, sus hijos desnutridos.

Tanto más oportunas son las escenificaciones del dramaturgo, cuanto que el gobierno omitía en sus comunicados oficiales, éstos y otros problemas urgentes de la población. No es, pues, aventurado afirmar que los dramas de Acevedo Hernández, contribuyeron al avance político paulatino de la clase obrera, de la que se sentía formando parte, roto, al extremo de no poder entrar al estreno de una de sus propias obras, interceptado por el portero del teatro, quien lo detiene por encontrarlo mal vestido para la ocasión. Piña nos cuenta esta sabrosa anécdota, en su trabajo que sirve de epílogo a su edición de *Chañarillo*. En ella le vemos, tras la función, frente a un público en ovación, que calla repentinamente al verlo en el escenario, entre los actores, astroso, con los zapatos rotos, contestando al verse increpado por una mujer de las primeras filas, „señorita, yo no escribo las obras con los zapatos“; „una ovación estupenda estalló en ese momento“, recuerda él mismo, en sus *Memorias*...

El mismo comentarista, delimita el significado de la dramaturgia del chileno, diciéndonos que „indaga sobre las condiciones de vida y de relación entre las distintas clases sociales y cómo éstas determinan a los individuos; da a conocer las percepciones del mundo de estos protagonistas; muestra su entorno, y toma partido por los más pobres, destacando sus anhelos de humanidad. Igualmente, el teatro de Acevedo rescata el mundo popular del lenguaje, los dichos, la música y las tradiciones, que fluyen naturalmente en sus creaciones y superan una visión puramente folklórica o pintoresquista.“ (Cfr. pag. 127 Supra)

A partir de este comentario, podemos preguntar cómo supera la obra de nuestro autor lo puramente folklórico o pintoresquista. Creemos que lo logra al crear personajes que son algo más que tipos o esquemas de personalidad, si bien es cierto que también se sirve de personajes tipificados como el ambicioso, el egoísta, el generoso, el descreído, el marginal, el poderoso. Si bien es cierto que se observa en su obra un cierto maniqueísmo simplista, al poner al héroe entre los pobres y sufridos y al villano, entre los ricos y poderosos, creemos que algunos de sus protagonistas están dotados de vitalidad y misterio. Este es el caso de personajes como El Suave, en *Chañarillo* y El Aguilucho, en *Almas perdidas*: Éstos saben de las complejidades psicológicas y de las arrasadoras fuerzas que pugnan en sí mismos, por tomar el mando de la personalidad completa, poniendo en peligro sus vidas o salvándolas de la tragedia y la involución viciosa.

La función edificante de la educación importa también en sus dramas. Ésta mejora a sus personajes, siendo incompatible con el trabajo duro y esclavizante de las faenas campesinas o la vida clandestina de los criminales o el trabajo obrero menospreciado y explotado. El Chicharra, por ejemplo, se inicia en los misterios de la vida, sobreviviendo el desierto implacable; El Aguilucho, está dispuesto a cambiar su vida trágica de criminal, tornándose más consciente de sí y manifestando

<sup>7</sup> Conjunto de habitaciones contiguas, entorno de un patio o corredor central común, que da a un portal a la calle

<sup>8</sup> Se nos dice que la cuarta parte de la población santiaguina, unos cien mil hacia 1912, habrían vivido en veinticinco mil conventillos, de a tres y hasta diez personas por pieza.

sentimientos nobles y justos, todo ello como efecto de su iniciación en la lectura. Rosario sueña abandonar la vida campesina, preparada como está por la educación que la iguala intelectualmente a sus patrones, que a la vez la pone en una situación de marginalidad, incapaz de sentirse a gusto como inquilina, indigna, por su origen, para ser una señora hacendada. El cambio que promueve la educación ocurre al interior de los personajes, generándoles conflictos con su medio ambiente, confrontando a la sociedad con individuos conscientes de sí mismos, que saben lo que quieren y reclaman una adecuación de la misma a sus necesidades individuales y de clase. Esta importancia dada a la educación, a diferencia de otros dramaturgos, habría distinguido a Acevedo Hernández (Cfr. pag. 127), quien vió en ella un factor de dinamismo social y se ha visto ratificado al pasar de los años, no habiendo en Chile otro factor más importante para la movilidad o permeabilidad social, en todas sus formas. **Piña** llama a esta dimensión educativa de sus piezas teatrales, la perspectiva existencial de su obra. Hombres y mujeres recuperan la esperanza en una vida mejor, más humana, por y a través de la educación. Ellos sienten que ya no están simplemente aherrojados en el mundo, sino que pueden participar en la formación y la proyección de sus propias vidas.

Así mismo, su afán de justicia social no permanece recluso en las fronteras de su patria, sino que las trasciende, haciéndose panamericano, con su versión de Joaquín Murieta, chileno que como sabemos lucha contra patrones norteamericanos, por la reivindicación de mineros y trabajadores de todas las razas y latitudes, maltratados y tenidos en condiciones infrahumanas.

**Bellini**, por su parte, tiene a *Almas perdidas* por su obra maestra, le adjudica gran intensidad dramática y la destaca por haberle costado al autor problemas con la autoridad, que veía en ella trazos anarquistas (Cfr. pag. 642). Ésto no es extraño, pues vemos en ella unos policías indulgentes ante el engaño y coludidos con ladrones.

Podemos leer, allí mismo: „...fiel a sus orígenes, se convirtió en el dramaturgo de la clase desheredada de Chile, a la que representa en sus obras en el clima doloroso de una constante lucha por la vida y muy contados alivios materiales.“ (Ibidem) Se le reconoce su condición de observador penetrante de la idiosincracia chilena.

La pasividad que acusa **Vodanovic** en la mayoría de los dramaturgos chilenos, incapaces de acomodarse a los cambios rápidos de la época (Cfr. pag. 103) no podemos adjudicarla a Acevedo Hernández. Si no supo adecuarse mejor a la aparición del nuevo medio, a saber, el cine, ha de haber sido por la cercanía, por la inmediatez del fenómeno o porque el teatro era para él medio de expresión más accesible, más afín a su carácter sencillo y a su condición de franca pobreza, sin mitificar su figura, pareciendo poco probable que pudiera haber imaginado una representación cinematográfica de sus dramas, que tanto lo apasionaban. Nada le importaba más que el teatro. Éste era la dimensión social, el espejo de hombres y mujeres que se hacían a sí mismos, viéndose en los dramas y aprendiendo de ellos a distanciarse de su existencia como espectadores, a hacerse jueces y conductores de sus propias vidas.

Se le reconoce su pasión por el teatro y su dedicación exclusiva. Leamos sus obras, con la atención puesta en el contexto social en que surgen, sin criticarle su ingenuidad realista ni su trazo naturalista, como tampoco el no haber marchado en la vanguardia de las técnicas dramáticas. Hemos de dar gracias por su fuerza autodidacta y su pasión escenificadora.

## Análisis y comentario

En este capítulo, quiero reflexionar acerca de los elementos comunes a las tres obras, acerca de sus rasgos distintivos, los nudos de conflicto y su solución.

Común a las tres obras es la situación existencial de los personajes y protagonistas. En todas ellas, hombres y mujeres resienten la dura lucha por la vida y el sustento. Los protagonistas hacen frente con éxito más o menos efectivo a la corriente de las costumbres normales, encarnadas en individuos bestiales, egoístas e inescrupulosos. En las tres piezas, los protagonistas manifiestan un sentido de lo justo y lo noble, entendidos, por una parte, como el respeto del más fuerte, esto es, el más fuerte física y mentalmente, por la ley, la mujer y los viejos; y por otra, como veracidad de palabra y acción.

El hombre íntegro, el hombre completo, el que ha sabido hacer frente a los embates del desierto y ha vuelto de sus soledades y crudezas; el hombre justo y bien intencionado, el que ha sufrido el castigo y el desprecio, este hombre no debe temer gozar de la buena fortuna e incluso puede aspirar a la felicidad. El minero y las mujeres que los acompañan en su incierta aventura, actúan movidos por ese anhelo de plenitud (Cfr. pag. 54 Supra), de la mano de un sentimiento noble de equidad, de justicia. (Cfr. pag. 56) Tal tenemos al final de *Chañarcillo* y de modo análogo, en la transformación de El Aguilucho, quien, tras comenzar a leer, sueña con una nueva vida, sin crimen ni dolor.

En este sentido, El Suave y El Chicharra, en *Chañarcillo*; El Aguilucho y Oscar, en *Almas perdidas*, encarnan individuos dotados de ecuanimidad y nobleza. Por eso es posible que Carmen encuentre refugio y protección en los primeros y Laura, en los segundos.

¿De dónde les viene, pues a estos rudos sujetos y a estas sencillas mujeres tal sentido de la decencia y la justicia?

No hemos de buscar en sus estudios, pues la mayoría son analfabetos y cuando no, ello no les asegura contra el envilecimiento de sus conductas. Ahí tenemos el caso de Rosario, en *Por el atajo*, cuya educación no hace sino perderla, pues parece no ser la sofisticación intelectual, sino la virtud moral, la que potenciaría el efecto de lo que sabemos. A Rosario la pierde, en verdad su ambición inescrupulosa. No repara en que el engaño o los afectos fingidos, implican un alma dolosa e innoble, ello le cuesta, en verdad, la vida; demasiado tarde se da cuenta de lo enorme de la pasión despertada en José Luis.

Oscar, por su parte, es un individuo íntegro no sólo porque ha estudiado, sino por su disposición ante el vicio y su ascendiente paterno, es decir, por un elemento genético, que se expresa a menudo con reminiscencias decididamente darwinistas. Análogos rasgos hallamos en las palabras: „Me hicieron burla..., ya no hay que esperar de estos rotos chilenos, que no respetan a las mujeres, ni respetan las canas. Se relajarán y se perderán, formarán un pueblo cargado de vergüenza y de baldón, sólo preparao pa la esclavitú. ¡Yo, pa salvarlo, les impediría tener hijos a los cobardes, a los canallas y a los calambrientos!“ (Ño Se Fue, 109)

Las virtudes morales serían, pues hereditarias. La vileza y el sentido de la justicia se llevarían en la sangre, la grandeza y la pequeñez moral de un hombre darían cuenta de la naturaleza física y moral de sus padres.

Es también evidente, que a los personajes no se le concede términos medios. La mujer, o es una santa o una perdida; los varones, o son desalmados, vividores e insensatos o respetuosos y justos. Los desalmados motivan la expresión del derroche (Cfr. pag. 14, acotación). Y Carmen, la justa, les enrostra a Atienza y Don Patricio la vileza de sus almas, que no podrán mejorar ni con toda la plata de las minas. (Cfr. pag. 52) La visión de mundo de los desalmados y cínicos reza: „El cariño ...es como un dulce que pone malo el estómago...(...) Aquí como en todas partes, m'hijita, manda la plata y no hay más.“ (La Planchada, pag. 49)

Carmen, cuyo destino de penurias proviene directamente del exterminio de su familia y de la pérdida de sus bienes patrimoniales, como sobreviviente de las guerras intestinas que se disputaban el poder, en la naciente república (El Suave, pag. 74), está justificada para estar entre tal calaña de gente.

Es por este maniqueísmo, que la figura de El Aguilucho destaca, por sus matices e ilusión de realidad. En otras palabras, la estética de Acevedo Hernández se resiente en su intención realista, por causa de este simplismo dicotómico.

A mi parecer, el aspecto común, más notable, es un patetismo dominante, marcado por el dolor. Algo que podemos entender mejor si pensamos en la ausencia casi completa de humor o pasajes hilarantes, en las tres obras. Salvo los pícaros romances de Don Chuma, alma de todo festejo, en el ambiente campesino de *Por el atajo*, no hallamos más que rictus dolorosos, expresiones de impotencia, dolor, bajas pasiones y agresividad. Los momentos de exaltación anímica, de manifestación tierna y humana son francamente escasos, en las tres piezas.

El Chicharra ha venido a las minas desde los campos del sur de Chile y de él recibimos una descripción de la vida campesina del peón de hacienda, tal vez más explícita que en la obra sureña de nuestra trilogía. Podemos leer: „Yo miraba a los güeyes tan pacientes y tan grandes y hacía surcos chuecos, muchos surcos, despacito, despacito, y toos iguales. El día era largo y pesao, la plata muy poca y la pobreza callá...Si alguna vez encontraba escasos los seis centavos de mi socorro y lo decía, el mayordomo me azotaba amarraíto.“ (Cfr. pag. 22) En la obra sureña, por su parte, encontramos el testimonio más doloroso, en boca de un anciano, es decir, el peón más despreciado por los patrones, el más inútil. Denuncia este texto lo expuestos que están los trabajadores a la ingratitud de los hacendados, quienes les echan a su suerte cuando envejecen. (Peón Viejo, pag. 8)

Ya mencionamos que la violencia es elemento constituyente de las tres obras. Nos sobran los ejemplos. Típica expresión de abuso de la fuerza la hallamos en este pasaje de *Por el atajo*: „¡Cobarde!, no te quise a tí porque no eres hombre, porque me equivoqué al hacerte mi amigo. Ahora vienen como bandidos de caminos, entre cinco, a pegarle a un hombre de la barba blanca, a un hombre bueno, a quien le debían tener respeto. ¡Péguele cobardes! (...)“ (Rosario, pag. 25)

Los protagonistas de Acevedo Hernández han perdido, pues el humor a punta de azotes y la sonrisa se les ha borrado del rostro obnubilada por malos recuerdos.

El patetismo dramático de estas obras podría tener su origen en el hecho lasterante de la pobreza sin esperanza, de la amenaza siempre patente del crimen y la marginalidad, de la omnipresencia de la muerte miserable. Nada había de chistoso en el mundo de Acevedo y la esperanza secreta en un futuro más halagüeño no le permitían la distancia necesaria para la ironía o el cinismo. „Conocí el hambre... acaso todos los dolores“, nos dice (Cfr. **Piña**, pag. 122). Éste ha de haberle robado las sonrisas a sus obras.

Los protagonistas de Acevedo Hernández están obsesionados con la huida de la miseria, con la superación de un pasado doloroso que amenaza repetirse hasta el final de la vida. Así, Rosario subordina todo a la solución más corta y efectiva a su pobreza y desesperanza, haciendo, de paso, mención al título de la pieza: „Fue la Irma la que me empujó por el atajo. (...) Era el atajo salvador.“ (Rosario, pag. 66). Rosario se refiere a su única posibilidad de dejar la vida campesina: casarse con un „jutre“, con Jorge, el novio de su patrona.

La misma motivación impulsa a *El Suave* y *El Chicharra* a hacer el viaje de regreso incierto a las lejanías desérticas.

He aquí que la transformación de *El Aguilucho* adquiere su importancia, pues no está movido por un afán de lucro, sino por el deseo de hacerse digno del cariño y el respeto de Laura y Oscar, sus nuevos amigos. Estos mismos, están dispuestos a enfrentar la pobreza y sus peligros con tal de permanecer juntos, amándose.

No obstante, el patetismo escénico no decae en protesta panfletaria. El autor chileno se considera un artista y genera obras con una intención estética clara, quiere y busca la ilusión de realidad y, dado que la realidad que quería mostrarnos en todos sus detalles era fea al extremo, sus piezas adoptan un carácter análogo, naturalista y patético.

Elementos no realistas como la música de la lejanía y los cerros grabados con letras de oro, que llaman al minero a hacerse a la ruta, a seguir los derroteros que le prometen la riqueza, ocultando la amenaza de la muerte, son expresión del misterio de la vida. (Cfr. pag. 61). El mensaje del cerro nos recuerda el misterio que envuelve en una unidad a la vida y a la muerte, a la posibilidad de postergarla un poco, disfrazándola de felicidad, a través de la riqueza y su ropaje de bienestar, seguridad y poder, desvío que es acicate del audaz, para vencer los peligros y el miedo. Los personajes reconocen haber tenido una visión, en la que han oído a los cerros, llamando a los valientes y aventureros, ellos son, pues, los llamados, los elegidos por una inteligencia misteriosa que vive en la naturaleza y se manifiesta sólo a algunos.

Más tarde, en la soledad inmensa del desierto, aquejados de sed insoportable, ya cerca de la muerte, una música imita la tempestad y todo lo cubren las tinieblas. El esfuerzo a que obliga la búsqueda de minerales preciosos, en el desierto, es tan radical y exigente, que hace decir al aventurero, en el límite de sus fuerzas: „Ya no quiero la riqueza, ya no quiero na; sólo deseo volver atrás.“ (El Chicharra, pag. 68) El destino de un hombre es morir luchando, pero antes de cumplir su tiempo ha de vivir, oponiendo su vitalidad, con todas las fuerzas de su alma, a la muerte. Ésta es una sola para todos, al valiente le corresponde, no obstante, una que sobreviene en la lucha, en el jugarse la vida. De los cerros mismos viene un llamado a liberarse de las garras de la desgracia, arriesgando la vida por los derroteros que conducen a la riqueza, a la efímera felicidad de la plata. (Cfr. pags. 61, 62)

Al parecer es por estos elementos míticos, por el viaje que emprenden los protagonistas y por la experiencia vivida, de corte francamente heroico, asimilable a toda existencia humana gloriosa, que **Piña** admite un matiz de epopeya para la pieza minera.

En *Chañarillo*, encontramos, también, ecos nacionalistas, expresión de un conflicto social actualísimo, en la época. Los inmigrantes extranjeros son sentidos como una amenaza para el criollo. En boca de El Suave, tenemos la expresión más popular del antagonismo: „estos gringos se figuran que porque son rucios son más que nosotros: No hay que aflojar nunca, que nunca nadie le gane al chileno a trabajar ni a peliar“ (pag. 43). Este personaje resiente claramente la discriminación racial, que persigue a los chilenos como una sombra, silenciosa pero inseparable, insoslayable. En el aspecto de la intención netamente social del contenido de la obra, *Chañarillo* se compromete con la representación de la vida minera, puesta ya ante los ojos de la opinión pública por Emilio Recabarren, fundador del movimiento obrero, preocupado por sus condiciones de vida, en un capítulo de la Historia de Chile, que muchos querrían olvidar. A pesar de la asociación tan elemental, que se puede establecer con la actividad creativa del líder comunista, creo que la obra no adopta una visión política, sino más bien sociológica, es decir, no le interesa tanto el problema del poder, del acceso al poder, de las reivindicaciones sociales, sino que se concentra más bien en las costumbres y creencias, sueños y temores de un tipo chileno, cuya universalidad recoge Gabriela Mistral, en sus escritos en prosa, en la expresión *el sueño del minero*. Éste consiste en volverse rico de un día para otro, por una vuelta de la fortuna. El chileno, así la poetisa, estaría obsesionado con esa riqueza rápida, capaz de sacarlo de una vida de lucha incesante, en la que raras veces se tiene descanso. La crítica social no se inscribe ni se dirige contra un grupo determinado, sino que se extiende a los márgenes generales de una vida más humana.

Podemos decir que la crítica social adopta un matiz existencial, al hacernos imaginar los pesares y penurias que merecerían algunos individuos abusadores y alevosos. Así nos parece este pasaje de *Almas perdidas*, en que El Aguilucho acusa la corrupción de la autoridad y el modo inhumano de tratar a quienes han caído en desgracia.: „Y muchos Marcos Pérez que gozan a costillas de la desgracia ajena, arrastrarán los pesados grillos y se morirán a peazos en las horribles celdas, comiendo el pan con

tierra, los porotos, los insultos y los huascazos del presidio. De ese presidio negro que encierra y castiga a los ladrones que roban un pan pa matar su hambre.“ (pag. 51)

Finalmente, en la estructura dramática, observamos los conflictos generados por triángulos amorosos. En la obra del norte, El Chicharra ama a Carmen y, según El Suave, a él le bastaría un gesto para que la muchacha se fuera con él. Pero, como el quiere, a su vez, al primero, no interviene y propicia su felicidad. En la obra del centro del país, Laura ama a Oscar y es correspondida, siendo querida también por El Aguilucho, quien acepta el amor de los jóvenes, por estimar él mismo a Oscar, su preceptor. En la obra del sur, José Luis ama desesperadamente a Rosario, quien le corresponde a medias, interesada como está en Jorge, el prometido de su joven patrona.

La acción se complica por la aparición de otros vértices de conflicto emocional. Atienza, provoca los celos de El Chicharra; Marcos Pérez quiere llevarse de cualquier modo a Laura; Pedro Pascual acosa a Rosario e Irma quiere a Jorge.

La pasión amorosa se muestra capaz de llevar a los protagonistas hasta el asesinato, que traerá desgracia a sus vidas, consumándose la tragedia. Así ocurre a Oscar, quien apuñala a El Barril, intransigente y cruel, por propiciar la unión de Laura con Pérez, indeseada por los enamorados y sólo evitable de ese modo. Así mismo, José Luis acuchilla a Rosario, despechado, loco de celos; los mismos celos que convirtieron a El Aguilucho en criminal, asesinando a su propia mujer. Lo mismo estuvo a punto de pasar en la obra de mineros, cuando El Suave venció al fortachón, El Cerro Alto, en la riña tan particular, llamada „la pulgá de sangre“ (Cfr. pag. 13 de este trabajo) salvado de la muerte sólo por la piedad de la misma mujer que éste despreciaba y violentaba y El Suave se vió obligado a defender.

La obra del sur tiene un final trágico, que se puede sospechar por lo aporético de la trama, por la imposibilidad de un final feliz. El final de la obra del centro es análogo, pero dado que quien muere es un personaje que no goza de la simpatía del espectador, se lo puede interpretar como un ajuste de cuentas, como un acto de justicia, que deja a Oscar, expuesto a la ley de los amigos policías de El Barril, convertido en criminal, a pesar de ser el mejor de todos ellos. La vida no ha traído sino más dolor, tanto a José Luis como a Oscar. La continuación de sus historias no sería sino recuento doloroso de sus pasados, de sus tragedias.

Por estos finales, se ve que *Almas perdidas* y *Por el atajo* están temáticamente más relacionadas, que lo que lo está cada una de ellas con *Chañarillo*. Ésta termina de un modo que bien podríamos llamar feliz, pues los aventureros han regresado de su viaje heroico, vuelven convertidos en hombres ricos, habiendo encontrado un legendario filón de plata, encuentran sanos y salvos a sus pocos amigos y pueden mirar la vida con franco optimismo. Sus esfuerzos han sido premiados, en lo que podríamos entender como un llamado a sacudirse el miedo y la pereza, para luchar por aquello que soñamos y nos promete la felicidad.

## Apéndice

A esta parte del trabajo le queda muy bien el nombre, pues fue creciendo paulatinamente como órgano periférico, en la búsqueda espontánea de precisión léxica, a la que me ví obligado durante la lectura. Muchos términos son ya conocidos, pero sé que igual hago una gentileza al no esconderlos, facilitando la comprensión adecuada de las obras.

En seguida, presento un análisis, que descompone las obras en los elementos que puedan resultar de difícil comprensión, como es el caso de la fraseología y el léxico deformado de la oralidad. Ofrezco, además, una caracterización de los personajes principales.

### **Fraseología**

#### **Almas perdidas**

1. „Y que pocos huesos botaos al llano que no hay“ (pag. 13 Supra)  
Así Ña Juana, nada vale para Oscar ser hijo de hombre muerto, cuya decencia y caballerosidad, el haber sido blanco, de nada le sirven, sus pocos huesos yacen en el llano y ya no los hay.
2. „mire que toque“ (Aguilucho, pag. 13)  
¡Mire qué manera!, ¡Vaya modales!
3. „¿Vay a dentrar a las monjas?“ (Ña Juana, pag. 14)  
Expresión de burla, para expresar que un hombre se trata a sí mismo muy suavemente y se comporta como una muchacha de monjas.
4. „¿Qué no cacha que se la voy a hacésela?“ (Aguilucho, pag. 14)  
Se refiere a la copa que se sirve. El que la sirve, la hace.
5. „y tuavía las gatas suelen tener lamparones“ (Ña Juana, pag. 14)  
Expresión que exhorta a no dárselas de limpio y puro, pues incluso un animal tan limpio como el gato recibe erupciones infectas e inmundas.
6. „al fiel entonces ñato“ (Barril, pag. 22)  
Significa que se ha hecho un trato y se lo ha de respetar.

#### **Por el atajo**

1. „Sí; me abandonó después di haberlo jundío tóo.“ (Peón Viejo, pag. 8)

„(...) Este es mi hijo, el que me abandonó, el que me jundió...” (Idem, pag. 26)  
Simple deformación oral de *jundir* por *hundir*, para significar la ruina, el desastre.

2. „Yo le vengo a amarrar una topiaúra...” (Ruperto, pag. 24)

En Chile, la topeadura es un juego de habilidad ecuestre, que consiste en botar a otro jinete de su cabalgadura. En este caso se trata de concertar un encuentro para competir.

3. „...¡Güeno los rotos chonchones!” (Don Chuma, pag. 30)

Pulla por torpeza, sinvergüenzura o blandura de carácter. Ver también la pag. 36.

4. „...Es pura pica con la Rosario porque no los lleva de apunte” (Don Cachi, pag. 34)

*Llevar de apunte* no significa otra cosa que prestar atención o consideración.

5. „Naite turbao, apaléelo, Chabelita” (Otros, pag. 36)

Tal vez, *naite turbao* se trata de *naciste turbado*, para expresar que alguien es tonto o pillo de nacimiento.

6. „...La Rosario es un diablo, ta aforrá en cuero e huasa no más” (Ño Justo, pag. 56)

Se quiere expresar aquí, que la muchacha es tozuda, como campesina de carácter firme.

7. „(...) al pobre José Luis, de verse despreciao, le dentró pensión y s'enfermó tamién...” (Ño Justo, 56)

La pensión está aquí por la pena de amor, por el sentimiento de despecho.

8. „A quién habrá salido ésta tan mayorosa. Es arrestá com'una cabrita” (Ño Justo, pag. 58)

Ser mayorosa significa tener modales de mando y de superioridad. La otra expresión implica que Rosario, de quien se habla, es decidida y arrojada al actuar (de *arresto*).

9. „El diablo en cuenta e sierpe le jugó la talquina a Ña Eva cuando aquella del Paraíso.” (Don Chuma, pag. 60)

El diablo disfrazado de serpiente engañó a Eva, en el Paraíso.

### Chañarcillo

1. „Es así cuando le quiere amarrar el cuero a alguien...” (La Planchada, pag. 11)

Amarrar el cuero a alguien es echarle el lazo y ponerlo bajo control, tal como se hace con caballos o mulas.

2. „...Soi... un peacito en cangalla pa que toos te lleven y te traigan.“ (El Cerro Alto, pag. 11)

Es de todos modos un insulto, dicho de un hombre a una mujer. Equivale a decir que se es algo que se lleva o se trae en una especie de alforja, o una pieza de mineral robada en una mina, etc. (de *cangalla*<sup>1</sup>).

3. „Ya le hago una biricoca, ya, y le doy muerte e conejo, por insolente.“ (El Cerro Alto, pag. 12)

Ha de ser la atadura con se amarra la pieza al cinto del cazador (de *biricú*: cinto de donde cuelga el sable o espadín, Cfr. Corominas).

4. „...Si quiere mi corazón pa echarlo al trapiche, échelo al trapiche...“ (Atienza, pag. 13)

El trapiche es el molino para pulverizar minerales, de donde la expresión no requiere más explicación.

5. „...porque no se me brocee este cariño...“ (Atienza, pag. 14)

Para que este amor no sea estéril, inútil (de *brocearse*: esterilizarse una mina)

6. „El pobrecito viene cayendo del nial...“ (La Planchada, pag. 16)

Simple deformación de *nial* por *nidal*. Se sigue de esta expresión, que la persona referida es ingenua como recién nacido.

7. „Te escuece a vos que tanto sabís y que te habís eido en banda..., too se te ha brociado...“ (Una Cantora, pag. 16)

Te duele a tí, que tanto sabes y no te has podido afirmar (un tornillo defectuoso no atornilla, no afirma, se va en banda), todo te ha sido infructuoso.

8. „De amarraúra de cueros va la luna“ (La Planchada, pag. 21)

Ver el parlamento de Ño Se Fue, en la pag. 21: „ Te diré, sí, que tengo una correa bien refirme...“, etc.

Se juega con el doble sentido. Por una parte, se habla de liarse una persona con otra; por otra, se hace referencia al sexo masculino. En todo esto, la luna nada tiene que ver.

9. „...y que se alimentan con la saliva' el tricao.“ (La Planchada, pag. 23)

*Tricao* ha de ser por *tricabue*, especie de loro que vive en la cordillera. La pulla de La Planchada en contra de El Chicharra cobra sentido, pues éste amaría a Carmen desde lejos, en silencio, gustándole, por otra parte, mucho hablar, de donde le vale el apodo. Es decir, El Chicharra es hablador que ama en silencio y desde lejos.

10. „Esta chiquilla tan chica y tan arrejá...“ (El Suave, pag. 25)

En otras palabras, tan chica y tan arisca, aguijada (de *arrajada*)

11. „¿Te querís, tamién, reir vos de mí como este pellingajo, sinvergüenza, hijo e su madre, que me tiene asorochao? (Ño Se Fue, pag. 37)

Esta vez podemos parafrasear así: ¿Te quieres reir tú también de mí como este pellejento (flacuchento, enclenque) sinvergüenza, hijo de su madre, que me abochorna?

12. „Ni la mar enfiestá me da penetro“ (Ño Se Fue, Ibidem)

Ni el mar tempestuoso me da miedo (me hace entrar miedo).

13. „el que se manea es vaca“ (Juan Chancaca, pag. 41)

Parte del trabajo del arriero es llevar el ganado vacuno desde un lugar a otro y eventualmente marcar a las bestias. Para ello necesitan maniar, manear a los animales. La falacia chistosa rezaría: Todo animal que está maneado es una vaca y estando así, recibirá la marca de fuego.

Aplicado a una persona, se quiere dar a entender que es torpe y se la puede engañar.

14. „Llegando y cortando escobas, el mardito“ (Ño Se Fue, pag. 42)

Significa que alguien llega y produce una catástrofe, inutilizándo alguna cosa (dejándola tan ineficaz como una escoba con el palo quebrado).

15. „Aguántate en la bayona, buen mozo“ (El Suave, pag. 43)

Equivale a „chantar el pingo“. Afirmar las riendas del caballo y esperar (de *bayo(a)*).

16. „Si te morís, te juro que te doy la primera calda“ (El Cerro Alto, pag. 48)

Ha de ser en el sentido de estimular, dar una paliza, o sencillamente, hablando como minero, meter en el horno para que recupere el color y el calor.

17. „al tiritito...“ (El Cerro Alto, pag. 53)

Este modismo se puede extender a todo Chile y caracteriza como ningún otro el léxico de este país. Se lo usa también sin diminutivo, *al tiro*, debiendo significar que algo se hará tras el tiro que indica la partida ( de una carrera, por ejemplo).

18. „llámalos a la cutría, y pásalos atracaos,...“ (Ño Se Fue, pag. 97)

De difícil interpretación, tal vez de *cutre*: tacaño, y *atracar*<sup>1</sup>: hacer beber y comer con exceso. La Planchada tiene problemas con los mineros que la acusan de tacaña. Ño Se Fue intenta congraciarse con ella, diciéndole que los llame a gastar y les de de comer abundantemente, de ese modo, nadie la molestará más.

19. „Si se bota a gorda, le sale la gata capá...“ (La Planchada, pag. 103)

Evidentemente, una gata capada es un sinsentido. Por tanto, podemos interpretar la expresión así: Si se se las da de fuerte o valiente, le irá mal.

## **Supersticiones, creencias, costumbres, refranes**

### **Almas perdidas**

„Tengo pena no sé porqué. Me parece que va a pasar algo“ (Aguilucho, pag. 16)  
La fatalidad de una vida ha enseñado a Aguilucho a presentir las desgracias.

„Mecón que queó ulce el licor. Usté tomó por aquí. Ya sé. Voy a adivinar a quien quiere.“ (El Aguilucho, pag. 29)

Aguilucho termina su anuncio agorero con una broma, respeta la intimidad de la joven, él ya sabe que Laura y Oscar se quieren.

„Que sean felices. Pero no sé porqué esta noticia que me alegra me llena al mismo tiempo de angustia, me parece que el aire contiene quejas. Me parece que aquí va a pasar algo malo“ (Rosita, pag. 53)

La angustia es anuncio de desgracia.

También Oscar se suma a este presentimiento, que no sabe explicar y le roba la alegría, en un momento en el que debía sentirse feliz, pues acaban de declararse su amor él y Laura. Dice Oscar: „Yo también estoy triste y no debía estarlo. (...) ¿Qué será este presentimiento?“ (pag. 53)

### **Por el atajo**

„Le atracamos a la mina. ¿De qué es?

De plata. Pero tuavía no es tiempo de trabajarla, por que el hechicero rey, el dueño de tóas las minas, tiene que venir a decir si es tiempo o no. ¿Entendís?

¿No será plan?

Puée ser. Pero yo hey oído decir dende bien chico que si el hechicero rey no da permiso, la mina se pierde o se hace agua“ (Ño Justo, José Luis, pag 17, 18)

„Cáa oveja con su pareja“ (José Luis, pag. 17)

No quiere decir otra cosa que ricos con los ricos y los pobres con los pobres.

„Dame tus cinco jazmines, toma mi cinco dolores“ (Agustina, pag. 28)

Es esta una manera poética de sellar un compromiso, por ejemplo, entre comadres, dándose las manos.

La corazonada de José Luis: „Me parece que este viaje...me lo dice el corazón, me va a ser fatal“ (pag. 21)

„¡Un aro! (...)“ (Don Chuma, pag. 29)

De *jarobé*: (de or. Aimara) Voz que sirve para detener el canto y el baile, haciendo una pausa para beber y hacer coplas.

Cuadro típico en la celebración del bautizo del hijo de Agustina. Don Chuma anima la reunión, romanceando:

Cuando me pongo a cantar  
se me reparten dos venas,  
una pa l'orilla el mar  
y la otra pa la cordillera.

Cuando me pongo a cantar  
con el sombrero a l'oreja,  
le pongo el ojo a la niña  
y la pestaña a la vieja. (pags. 30, 31)

He aquí un caso de versos octosílabos dactílicos (con acentos en la primera, cuarta y séptimas sílabas). Del mismo tipo son los versos<sup>9</sup> de Chabela:

A mi corazón lo tienen  
preso con duras cadenas,  
al separarme de ti  
más grandes serán mis penas.

Si me quieres, sé querer;  
si me olvidas, sé olvidar;  
si me desprecias, desprecio;  
y ese es mi modo de amar.

Tendré que tener paciencia  
antes que se cumpla el plazo  
sin darle a saber a nadie  
la triste vida que paso

Si me quieres, sé querer;  
si me olvidas, sé olvidar;  
si me desprecias, desprecio;  
y ese es mi modo de amar. (pags. 31, 32)

„Cuando el río suena, piedras lleva“ (Don Cachi, pag. 34)  
Conocido refrán que „quiere dar a entender que todo rumor o hablilla tiene algún fundamento“ (Dic. de refr., 3031)

### Chañarcillo

---

<sup>9</sup> Cfr. Navarro, T, *Arte del verso*, Colección Málaga, S. A., cuarta edición 1968, pag. 45

El juego de la „pulgá de sangre“ es explicado por El Suave: „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.“ (pag. 26,27).

„Usted no conoce los caminos...Son muy solitarios, y dicen que se tragan los lamentos de los que mueren y las voces de los que hablan mucho“ (El Mayordomo, pag. 36)

„Viejo naciste vos. Viejo porque cuando te hicieron tus padres taban aburríos...“ (El Suave, pag. 39)

„Y esta mina, si los espíritus que mandan la dejan explotar, dará mucho,...“ (El Suave, pag. 41)

Se repite el elemento mágico que ya habíamos consignado en *Por el atajo*.

„Pero el dinero mal habió se va por entre los deos“ (El Suave, pag. 41)

„¡Cuando muere el gaucho viene la ruina“ (Juan Chancaca, pag. 41)

Así también, El Suave: „Cuando muere ese pajarito termina la riqueza y en algunas partes empieza el castigo de Dios“ (pag. 41 Infra, pag. 42 Supra). Así mismo, *No Se Fue* explica esta creencia del modo siguiente: „Ese pajarito que llaman el gaucho, y que vive en la mina -te dije yo-, es como el cuidaor del mineral, como si dijéramos el ángel, el genio, el brujo de la mina. Cuando él se muere o se va, el mineral se concluye. Se brocea, o se aniega...“ (pag. 42)

La muerte del pájaro, llamado el gaucho es como el canto del chuncho.

„El chuncho canta  
y el indio muere  
no será cierto,  
pero sucede.“ (*No Se Fue*, pag. 54)

Otro tanto, y peor, ocurre si una mujer baja a la mina (Cfr. pag. 55). No obstante, se habría permitido bajar a una virgen, para enterrar al gaucho (*Ibidem*)

El mito del cerro protector de sus tesoros, nos dice: „Que este cerro defiende sus piedras, que aplasta a cuantos quieren llevárselas.“ (El Suave, pag. 67)

El Suave ve confirmada la leyenda al oír el estrépito del trueno, en el momento en que El Chicharra quiere arrancar un pedazo de la roca. Reafirma poco después que los cerros están al cuidado de los brujos o genios del desierto, que el misterio lo domina todo y que los seres humanos son poca cosa frente a los portentos de las soledades desérticas (pag. 68)

El cerro acoge a los elegidos: „Esa riqueza espera su dueño. Las fuerzas misteriosas del desierto sólo acogen a los señalados por el destino“ (El Suave, pag. 68) Ambos

aventureros afirman haberse dormido con la cabeza puesta en filones de plata y haber despertado en una cueva oscura, sin rastros de mineral. La región parece obrar afectando el sentido de la realidad, para no poderse distinguir más entre lo soñado y lo vivido efectivamente. (Cfr. El Chicharra, pag. 68)

La leyenda del Hombre del Desierto nos cuenta de la existencia de un individuo a quien los mineros y aventureros vinculan con la fatalidad o la muerte. Su indumentaria da cuenta de su origen legendario y misterioso; su aparición tan repentina y absurda, de su existencia dudosa, sin más asidero que las mentes confusas de los solitarios, hambrientos y sobre todo sedientos, que se han perdido en las montañas desérticas.

El Hombre del Desierto afirma que el metal despide un gas venenoso por la noche, que asfixia y mata; por el día, en cambio, hace dormir un sueño del que no se despierta ya más (pag. 73 Infra).

Rasgos animistas encontramos en la adjudicación al cerro de voluntad y premeditación: „...El Suave no llegará nunca...Se lo tragará el desierto que escondió el camino. (...)“ (El Chicharra, pag. 76)

„El viento negro, viento maldito, el que levanta las arenas y tapa el sol. Este viento es como el brazo de la muerte. En él viajan las almas de toos los que han muerto en la arena... Y esas almas cantan y rezan en voz alta, sus murmullos llenan los oídos de los vivos;...“ (El Suave, pag. 93) Es la visión fantástica del paso de las almas.

## **Caracterización de los personajes principales**

### **Almas perdidas**

- Aguilucho (Joaquín Flores, Juaco)** (Expresidiario, que arrastra un pasado doloroso de peón sufrido, víctima del alcoholismo y la necesidad, loco de celos ha asesinado a su mujer, yendo a parar al manicomio y luego a la cárcel, por 5 años. Ahí se ha vuelto cuchillero y ladrón. A pesar de no ser malo, manifestando un corazón noble y tierno, es paranoico e irascible, es capaz de golpear y matar.
- Barril (Ramón)** Es individuo prepotente, inescrupuloso, traidor egoísta, dominante y violento. Su figura intransigente sostiene en gran medida la tensión dramática de la obra. Oscar lo apuñala, sacando fuerzas profundas y para él extrañas, en el paroxismo de un forcejeo de voluntades.
- Oscar** Opone su conciencia moral y su sentido de la justicia al intento de Barril, de involucrarlo en un robo a sus compañeros de trabajo. Es más bien tímido y demasiado fino para el gusto

del conventillo. Su dignidad no se compadece con su origen de bastardo de madre ciega. Manifiesta entereza y valor asesino, dando cuenta de la fragilidad de las relaciones de convivencia, mostrando que no se puede presionar ni siquiera al más tímido, sin arriesgar una salida airosa de rabia y dignidad.

**Laura**

Mujer de carácter firme y pudor más grande que su miedo, se supera a sí misma, enfrentándose y rebelándose a la tiranía masculina que amenaza con quitarle su libertad y su amor, enredándola en un juego de costumbres intransigentes, como el hacer juerga, robar cada vez que se puede y hablar mal de todo y de todos.

**Por el atajo**

**Rosario**

Es hija de capataz, bien parecida y por haber sido criada en la casa patronal, posee una educación que la pone en una situación de marginalidad, dolorosa, que la hace declarar de entrada su descontento por la vida campesina. Sueña una casa con jardines, sueña su felicidad, sacrificándolo todo a su ambición, incluso su propia vida.

**José Luis**

De carácter sencillo, nada puede contra la tiranía de sus sentimientos por Rosario, a quien termina asesinando, dominado por los más rudimentarios sentimientos de celos y despecho. Personifica al típico peón de hacienda, inculto y sin más perspectiva que trabajar la tierra, en calidad de inquilino, expuesto a la fortuna de las cosechas y a la fuerza de sus brazos trabajadores.

**Chabela**

Es la contrapartida de José Luis, pero no logra interesarlo en ella, a pesar de sus manifestaciones de afecto. Es sencilla, trabajadora, no sin cierta gracia, capaz de cantar unas coplas acompañada de una guitarra. Encarna a la mujer subordinada al hombre, servidora, primero del padre y, luego, del marido. Su incultura no hace más que contrastar con los aires señoriales de Rosario.

**Don Chuma**

A pesar de no tener un papel protagónico, es un personaje, cuyo escepticismo humorístico lo destaca entre todos los caracteres de Acevedo Hernández. En él no hay amargura, sino agudeza de ingenio y palabras de una mordacidad hilarante, que es capaz de hilvanar en versos y coplas, que le merecen el respeto y la admiración y, en cierto modo, el cariño de la gente.

Es el único que comprende los deseos de Rosario de abandonar la vida dura del campo, el único que no condena a la joven por su ambición. Ha comprendido que se les explota, que no hay diferencia esencial entre los seres humanos y mortifica con sus bromas a sus amigos, por ser tan sumisos y pasivos.

### **Ño Justo**

Haría justicia a su nombre si no fuera tan sumiso, doblándose ya con los años y la lucha infructuosa por la vida. Es individuo valiente y desinteresado, pero incapaz de contrarrestar la ambición hiriente de su hija, Rosario. Es de imaginar que la muerte de ésta sería aceptada por él con la paciencia de un árbol que se dobla para soportar la dolorosa tormenta.

### **Chañarcillo**

#### **El Suave**

Es individuo reconcentrado, con mucha experiencia de la vida y no sin educación (Cfr. pag 74 Supra), que se siente a gusto entre los mineros, a quienes considera por su hombría, que, a su vez, además de las virtudes de El Chicharra, a saber, la palabra fácil y el canto, incluye el manejo del cuchillo, para hacerse respetar (Cfr. pag. 30). Cree que hay que gozar la vida, mientras se puede (pag.31). Cree que es de los varones el saber cumplir su palabra, pues ni la mentira ni el engaño van bien con su idea de como éstos deben ser (pag. 41). En esta misma línea de pensamiento dice a El Gringo: „tu obligación de hombre -si fueras hombre- era respetar lo que los demás respetan“ (pag. 43). Manifiesta indiferencia por las cosas que interesan a los demás, como la riqueza, una vida menos sufriente o el amor. Dice ser bueno porque conviene más que ser malo, no confía en las mujeres y ha buscado la muerte en el desierto (Cfr. pags. 59, 60). Esto último se entiende mejor, tras el breve resumen que El Hombre del Desierto hace de su vida: „¿El Suave? Dicen que usted, mi amigo, fue un gran marino en la escuadra, el mejor explorador del desierto, el mejor tirador de cuchillo y el hombre más generoso...Dicen también que una mujer lo lanzó al desierto...a buscar la muerte.“ (pag. 70 Infra). No obstante, El Suave dice haber aprendido a apreciar la vida al buscar la muerte y tiene a los hombres por hijos del azar, pues algo más grande obra a través de ellos (pag. 73).

#### **La Carmen**

Encarna, según El Suave, a la mujer completa, quien tras una vida de sufrimientos y tentaciones de poder y riqueza, permanece incólume: „Es honrá, güena y pura, con la pureza

del dolor que engendran el sufrimiento y la esperanza, que es un dolor mayor.“ (pag. 57 Infra)

## Vocabulario por obras

### Almas perdidas

	pag.	
arquicho	13	preeminente, altivo, principal (no está en el DRA)
baya	14	fruto como la uva o el tomate
despercudirse	12	limpiarse, lavarse
meconcito	13	mecón, tal vez en el sentido de <i>meco</i> <sup>1</sup> : And. Cachada, golpe
ralea	13	especie, género, tipo
acuñar	18	tal vez en el sentido de <i>manejar información</i> , de <i>tener fuerzas</i>
boqueriento	18	tal vez de <i>boquera</i> : excoriación que se forma en la comisura de los labios
cuairino	18	de la misma cuadra
boya	20	de <i>boya</i> <sup>2</sup> : (buena) de buena gana
bordón	27	Bastón largo, adornado
fruncir	30	encoger, arrugar
(canta) ruja	30	
palique	31	conversación inútil
buhonero	32	vendedor de baratijas o chucherías
supiritante	35	
chatre	35	tal vez de <i>chatria</i> : guerrero, noble
dengue	36	de <i>dengue</i> <sup>2</sup> : planta chilena, cuyas flores se marchitan fácilmente, su expresión enfatiza la inutilidad de algo o alguien
Dey	36	
iz	36	
achaflanar	36	redondear una esquina, aquí, en el sentido de dárseles de valiente, de amanerarse

### Por el Atajo

	pag.	
fanal	16	Aquí me parece ser la especie de campana que se pone encima de algo para resguardarla del polvo y, en el caso de resguardar a una persona, lo hace contra los insectos.
amayarse	24	Hacerse de los bienes de otro, sin dejar posibilidad para que los recuperen.

<b>quiltro</b>	25	En Chile, perro, perrucho
<b>barra</b>	28	de <i>barra</i> <sup>2</sup> : cubierta de una tapia
<b>chuico</b>	28	En Chile, damajuana de cierta capacidad (Yo los conocí de 11 litros, normalmente para el vino)
<b>quisto</b>	29	(lat. <i>quaesitus</i> ) p. p. irregular ant. de querer.
<b>aguané</b>	33	
<b>contimás</b>	35	Tal vez apócope de <i>no cuente más</i>
<b>apitiguá</b>	37	de <i>apitonar</i> : enfadarse, enojarse, ser puntilloso
<b>empachoso</b>	37	de <i>empachar</i> : ahitar, causar indigestión
<b>chirigotas</b>	42	fam. <i>cuchufleta</i> : dicho o palabra de chanza
<b>huaso</b>	43	<i>guaso</i> : campesino chileno
<b>tanga</b>	50	de <i>tanga</i> <sup>1</sup> : juego en que se tira con chapas o tejos a una pieza con monedas que se pone levantada en tierra. Designa también la pieza sobre la que se ponen las monedas.
<b>jutre</b>	56	de <i>futre</i> : persona vestida con atildamiento. En Chile, es el patrón, el terrateniente, el hacendado, el hombre rico.
<b>aresta</b>	62	espinas de planta
<b>puebla</b>	63	siembra (de verduras o legumbres)
<b>picardía</b>	64	(de <i>pícaro</i> ) ruindad, vileza, engaño o maldad

### Chañarcillo

<b>chañarcillo</b>		Tal vez de <i>chañar</i> : (de or. Quechua) árbol con frutos comestibles, fruto de este árbol. De aquí también el nombre de las ciudades del norte de Chile, Chañaral y Chañarcillo
<b>tañedoras</b>	10	Son las que tocan instrumentos de cuerdas o de percusión.
<b>ritornello</b>	12	<i>ritornelo</i> : trozo musical antes o después de un trozo cantado. Repetición, estribillo.
<b>biricoca</b>	12	(de <i>biricú</i> ) por extensión, amarra con que se ata algo al cinto
<b>lacho</b>	13	En Chile, amante, galán, hombre enamorado
<b>circar</b>	19	En el sentido de haberle hecho a alguien un número de circo, de haberlo burlado, hechizado (de <i>circo</i> y éste del ant. <i>cercu</i> )
<b>maucho</b>	22	Tal vez por <i>mapuche</i> y, por extensión, se aplica a los que viven o vienen de la tierra de estos indígenas
<b>capacho</b>	22	Es una especie de cesta que se sujeta a la cabeza y al cuerpo a través de correas, para transportar el mineral en la mina, subiendo y bajando las escaleras de patilla. (Cfr. Corominas)
<b>apir</b>	22	tal vez de <i>apí</i> : (de or. quechua) mazamorra de maíz
<b>broza</b>	37	Conjunto de hojas, ramas, cortezas y otros despojos de las plantas
<b>patilla</b>	37	parte saliente de un madero para encajar en otro
<b>barretero</b>	37	el que trabaja con barra, cuña o pico

<b>atorrejai</b>	42	atorrante, desfachatado, desvergonzado
<b>catafalco</b>	44	(del it. <i>túmulo solemne</i> ) túmulo -sepulcro levantado de la tierra-adornado para las exequias
<b>bandiao</b>	45	de <i>bandear</i> <sup>2</sup> : atravesar, pasar de parte a parte, taladrar
<b>chango</b>	59	En Chile, dicese de la persona torpe y fastidiosa (en la pieza tendría que ser una ironía)
<b>guachuchero</b>	69	el que toma o gusta del guachucho, bebida alcohólica preparada con agua ardiente
<b>atierros</b>	70	de <i>atierre</i> y éste de <i>aterrar</i> : escombros que por hundimiento natural llena a veces los sitios de labor de las minas
<b>ramalazo</b>	74	fig. dolor repentino que lo sobrecoge a uno
<b>baquiano</b>	75	de <i>baquía</i> : experto, cursado; conocedor de caminos y atajos, guía
<b>¡codeo!</b>	77	Exclamación que ha de haber acompañado la acción de codear a alguien, a alguien que se ha dormido, por ejemplo.
<b>acémilas</b>	92	(del ar. <i>ax-ṣâmila</i> , la bestia de carga) mula o macho de carga
<b>preces</b>	93	ruegos, súplicas, oraciones a dios
<b>pajarete</b>	95	mosto de uva muy dulce, como la chicha, con la virtud de marear muy rápido y por corto tiempo, por ello, muy estimulante
<b>campeche</b>	96	tal vez de <i>palo campeche</i> : aplicado al pajarete hace burla de su sabor, que en lugar de ser dulce es amargo
<b>talla</b>	96	(echar talla) broma, pulla
<b>entorches</b>	97	requiebros, trato torcido y bromista
<b>cutría</b>	97	tal vez de <i>cutre</i> : tacaño, miserable, pobre, sucio.
<b>cauceo</b>	97	comida que lleva cebollas, charqui machacado y queso
<b>chimuchina</b>	99	claramente de uso peyorativo, tal vez, mugre, inmundicia
<b>avío</b>	99	de <i>aviar</i> <sup>1</sup> : prevenir o disponer alguna cosa para el camino; al avío..., en su provecho, a su salud
<b>pitijaña</b>	101	insignificancia
<b>trapiches</b>	101	en Chile, molinos para pulverizar minerales
<b>escapulario</b>	101	(del lat. <i>Scapulâris</i> , referente a las espaldas) tira o pedazo de tela con una abertura por donde se mete la cabeza y que cuelga sobre el pecho y la espalda
<b>guainas</b>	103	muchachos
<b>redoma</b>	115	vasija de vidrio ancha en su fondo, que se estrecha hacia la boca

**Bibliografía**

- Acevedo Hernández, Antonio *Almas perdidas* (1915), Imprenta El progreso, Santiago de Chile, 1918  
*Por el atajo* (1921), Editorial Nascimento, 1932  
*Chañarcillo* (1936), Editorial Pehuén, 1991
- Barrios, Manuel Columna de la „Revista de los diez“, en *Almas perdidas*, Imprenta El progreso, 1918
- Bellini, Giuseppe *Historia de la literatura hispanoamericana, El teatro hispanoamericano del siglo XX, Chile, pgs. 642-644*, Editorial Castalia, 1986
- Bravo-Elizondo, Pedro *Theater in Chile*, en *Theater in Lateinamerika*, Heidrun Adler (Hrsg.), Reimer Verlag, Berlin, 1991, pgs. 143 - 158  
*Teatro hispanoamericano de crítica social*, Playor, Madrid, 1975
- Donoso, Ricardo *Las ideas políticas en Chile*, Fondo de cultura económica, México, 1946
- Gaudeamus Columna del diario „La nación“, en *Almas perdidas*, Imprenta El progreso, 1918
- Jaksiæ, Iván *Academic Rebels in Chile*, State University of New York Press, 1989
- Navarro, T. *Arte del verso*, Colección Málaga, S. A., México, cuarta edición, 1968
- Piña, Juan Andrés *Antonio Acevedo Hernández fundador del teatro social*, en *Chañarcillo*, Pehuén, 1991
- Rojas, Manuel *Acevedo Hernández y su obra*, en *Almas perdidas*, Imprenta El progreso, 1918
- Scheerer, Thomas *Einführung in das chilenische Theater*, en *Das moderne Theater Lateinamerikas*, Floeck, Wilfred / Kohut, Karl (Hrsg.), Vervuert Verlag, Frankfurt am Mein, 1993, pgs. 91 - 96

Vodanovic, Sergio

*La experimentación teatral chilena: ayer, hoy, mañana*, en Luzuriaga, Gerardo (Editor), *Popular theater for social change in Latin America*, UCLA (University of California, Los Angeles), 1978, pags, 102-115

### Diccionarios

*Diccionario de la Real Academia (DRA) Edición XXI*

*Diccionario de Refranes*, Juana G. Campos, Ana Barella, Espasa Calpe, Madrid, 1993

*Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, J. Corominas, Editorial Gredos, Madrid, 1954