

EL DRAMA LEGENDARIO Y BÍBLICO DE ANTONIO ACEVEDO HERNÁNDEZ*

Sergio Pereira Poza
Universidad de Santiago, Chile

Dentro de la extensa producción del dramaturgo chileno Antonio Acevedo Hernández, una de las líneas menos comentada, aunque no por ello menos importante, es la que se vincula con el conjunto de dramas que, por su temática, podrían corresponder al género legendario y bíblico respectivamente. Sus preferencias por los asuntos míticos y escriturales empiezan muy temprano, diríamos, casi en los comienzos de su oficio como escritor. La primera de las composiciones que se inscribe dentro de este campo es **Camino de flores** publicada en 1929 por Nascimento de Santiago bajo el epígrafe “Leyenda dramática en un acto”, edición que reproduce una anterior publicada por la Imprenta Universitaria en 1916. También de sus primeros años de formación está **Caín** de 1927, editada por Nascimento bajo el rótulo de “Tragedia en dos actos” e inspirada en la historia bíblica. Las composiciones restantes se ubican cronológicamente en la década del treinta, la que podríamos considerar como la etapa de madurez dramática de Acevedo Hernández. En 1935 aparece bajo el sello de la editorial Ercilla **La cruz de mayo**, composición catalogada como “sainete campero en un acto”. Le siguen **Joaquín Murieta** y **Los payadores**, ambas publicadas en 1936, la primera de las cuales, sin embargo, escrita en 1932 y divulgada en la fecha indicada por la revista literaria semanal santiaguina *Excelsior*, año I, 1 (agosto de 1936) y la segunda, también en esta misma fecha y en la misma revista, con la inscripción de “Sainete en tres actos”. Cierran el corpus las obras dramáticas **Chañarcillo**, “Epopéya en cuatro etapas”, difundida por *Excelsior*, I, 25 (diciembre de 1936) y **La cortesana del templo**, de inspiración testamentaria, preparada por la Imprenta de la Dirección General de Prisiones en 1939 bajo el epígrafe “Interpretación bíblica en tres épocas”.

De este corpus, las obras que pertenecen al género “leyenda” por la presencia de contenidos sobrenaturales en el ámbito terrenal son **Cam-**

*Este trabajo es una derivación del Proyecto Fondecyt “Tradición e innovación en la obra dramática de Antonio Acevedo Hernández” que el autor desarrolla en el período comprendido entre 1988-2000.

no de flores, La cruz de mayo, Joaquín Murieta, Los payadores y Chañarillo. Al segundo grupo de dramas, es decir, los bíblicos por la incorporación de mensajes de la divinidad a los hombres, corresponden los títulos de **Caín** y **La cortesana del templo**.

El género dramático legendario y bíblico en Acevedo Hernández nace como una respuesta a la necesidad del dramaturgo por encontrar en el hombre los atributos morales que lo restituyan al mundo de lo arcano donde reinaba la solidaridad y el amor y, también, se presenta como una alternativa estética a los modelos de tesitura realista derivados de la práctica literaria de fines de siglo pasado y todavía vigentes en las primeras décadas del siglo XX¹. Si bien es cierto que esta modificación en el punto de vista tradicional de la representación del mundo se da en el primer tipo de composiciones como un complemento a la mirada realista predominante en los textos, y en el segundo, como un ejercicio dramático de carácter alegórico destinado a representar situaciones históricas contemporáneas, no es menos importante reconocer que la incorporación de estos nuevos contenidos confiere a su creación un alcance simbólico y poético que sobrepasa las fronteras del realismo puro. Los efectos que se producen en las formas de configuración de la realidad de estas obras son notables: a la linealidad característica del acontecer dramático realista, se traslapan imágenes que remiten a una concepción circular del tiempo; a la subordinación lógica de los escenarios en función del relato dramático, se dan situaciones que validan la simultaneidad espacial; a las existencias históricas que se mueven dentro de un ritmo lógico-causal, surgen realidades humanas que se proyectan a dimensiones míticas y sagradas irreductibles a todo examen racional; por último, a la fe ciega en las creencias y valores fundados en la racionalidad, se descubren esferas del acontecer humano que reconocen códigos ligados a la tradición vernacular y colonial de Latinoamérica.

Pese a constituir cada uno de estos rasgos elementos comunes que particularizan a uno y otro tipo de composiciones, los resultados estéticos que se obtienen en su materialización verbal son, sin embargo, diferentes.

En este trabajo nos proponemos revisar los contenidos fundamentales que presenta la constitución del mundo acevediano en las composiciones de carácter legendario y bíblico. Para ello nos abocaremos a examinar la manera cómo la ruptura de la linealidad del relato, el recurso de la simultaneidad espacial, la trascendencia espiritual de los personajes y el popularismo de las composiciones influyen en la percepción no realista del mundo de la representación verbal.

¹Antonio Acevedo Hernández, *Tierra chilena*. Santiago, Ercilla, 1935 (Prólogo).

1) *Los dramas legendarios*

a) Contenido y composición del mundo

La leyenda es un texto que forma parte de la tradición cultural de un pueblo y sirve de punto de partida para adentrarse en el mundo de lo imperecedero. Para Antonio Acevedo Hernández la leyenda es “un camino orientado hacia interpretaciones nuevas” e inspiradora de una literatura “bellamente original y fuerte”. Reconoce que Chile es rico en leyendas maravillosas, las que se encuentran esparcidas a lo largo de todo el territorio como patrimonio de la cultura popular.

Los cinco dramas encasillados bajo el rótulo de “legendarios” recrean tipos humanos y situaciones recogidos, como el propio autor lo declara, de los versos compuestos por los cantores populares chilenos. Son tipos de vigencia social bastante extendida en el país como el brujo, el bandido, el amante, el héroe, el cantor, el trashumante. Son personajes tipos que, pese a corresponder cultural, social y espiritualmente a sectores materiales específicos de nuestra geografía, su inserción en estos versos les confiere una dimensión suprahistórica y ultracotidiana que los hace desplazarse indistintamente por espacios concretos y simbólicos del acontecer dramático. Las historias que se tejen son más bien del imaginario rural chileno y sus remates se producen, por lo general, por la intervención de fuerzas o circunstancias sobrenaturales.

“El amante” es el personaje tipo que se reconoce en **Camino de flores**, **Joaquín Murieta**, **La cruz de mayo** y **Chañarcillo** a través de las figuras de Manuel, Joaquín, José y El Suave, respectivamente. “El cantor” se da en **Los payadores** a través de Taguada. También aparecen otros tipos característicos de nuestra comunidad como “el bandido” (Pedro María en **La cruz de mayo** y Juan Tresdedos en **Joaquín Murieta**), “el brujo” (**Los payadores**), “el héroe” (**Joaquín Murieta**), “el trashumante” (Lucho en **Camino de flores**, **Joaquín Murieta** y Taguada en **Los payadores** y los mineros del campamento de Chañarcillo, todos los cuales provienen de diferentes puntos del territorio).

El contenido de cada una de las cinco composiciones es el siguiente:

- a) **Camino de flores**: Es la historia de dos hermanas que aman a un mismo hombre, debiendo sacrificar una de ellas su felicidad en favor de la otra. El trasfondo legendario sugiere que Florentina, la que renunció al amor, toma el camino de las flores, es decir, el camino de la muerte.
- b) **Joaquín Murieta**: Aventurero chileno que busca fortuna en California durante la “fiebre del oro”. El asesinato de su mujer, la persecución de que es víctima y la discriminación racial que se ejerce en su contra lo

inducen a convertirse en bandolero-caudillo que usará la venganza para responder a los atropellos y vejámenes. Su muerte aparecerá rodeada de un halo mítico que lo convertirá en el rebelde latinoamericano por antonomasia.

- c) **Los payadores:** El mestizo Taguada es derrotado por don Javier de la Rosa en una contienda de payadores. La muerte de Taguada expresa simbólicamente el fin de una época caracterizada por el tradicionalismo y el comienzo de otra signada por el sello de la modernidad que es sinónimo de saber.
- d) **La Cruz de mayo:** El tema se inspira en las ceremonias religiosas en homenaje a Dios que le rinde el campesinado de la región en medio de un gran espíritu fraterno y solidario. Las expresiones cristiano-paganas a que da lugar el acto ceremonial de la cruz de mayo se asocian con las experiencias comunitarias indígenas en las que se rendía culto al fuego, en reconocimiento a la fertilidad de los campos.
- e) **Chañarcillo:** Relata la historia de la conquista del tesoro de la plata extraído de las entrañas de los cerros nortinos de Copiapó. La convergencia de existencias humanas provenientes de los más lejanos puntos geográficos del territorio chileno convierte el escenario minero en un crisol de voluntades y aspiraciones donde se plasma el espíritu del hombre nacional hecho de realidades y fantasías.

Los escenarios que sirven de marco al desarrollo de las acciones dramáticas tienen como referentes históricos y geográficos lugares precisos del paisaje chileno que los textos explicitan de manera puntual, no dando paso a elemento alguno que idealice la realidad. Los discursos acotacionales de entrada, en algunos casos, o las indicaciones contenidas en las acotaciones internas² se encargan de situar la acción en espacios familiares y físicamente identificables. **Camino de flores**, **La Cruz de mayo** y **Los payadores** sitúan los hechos en la zona central de Chile. Los dos primeros textos escogen las zonas montañosas: el primero alude a la “montaña central de Chile”³ y el segundo especifica las “montañas de Linares”⁴, en tanto que **Los payadores** centra su acción en San Vicente de Tagua-Tagua, agregando todavía una indicación cronológica: “Tagua-Tagua, 1850”⁵, de la misma manera como lo hace el dramaturgo con **Chañarcillo:**

²Entendemos por acotación de entrada el discurso informativo inicial con el que se abre la obra, y acotación interna al conjunto de informaciones que se desprenden del discurso de los personajes. Un tercer tipo de acotación que reconocemos es la “acotación por enclave” que corresponde a los discursos intercalados entre los diálogos de los personajes.

³En *Tierra chilena, op. cit.*, pp. 85-105.

⁴Revista *Excelsior*, I, 1 (agosto 1936) p. 91.

⁵Santiago, Ercilla, 1984.

“La acción en Chañarcillo, año 1842”⁶. El caso de **Joaquín Murieta** presenta un diseño topográfico diferente, pero no por ello menos vinculado a la realidad del continente. Es la única de las obras de este dramaturgo que coloca el escenario de la acción fuera de Chile. Este transnacionalismo topográfico obedece al hecho de que este texto remite a una situación histórica que se vincula con la lucha latinoamericana contra el imperialismo de América del Norte. Toda la acción tiene lugar en California, aludiendo a zonas que corresponden a la geografía californiana. Sin embargo, la acotación interna es rica en referencias a Chile que no sólo se remiten nominalmente al país, sino que abarcan consideraciones que mencionan costumbres, creencias y valores de la sociedad chilena de la época.

La concepción determinista de la existencia, propia del positivismo literario, queda superada en estas composiciones desde el momento que el curso de los destinos humanos y de las acciones aparecen sujetos al arbitrio de las fuerzas sobrenaturales. La solución al intríngulis amoroso de **Camino de flores** viene por vía maravillosa, de la misma forma como se resuelve el compromiso de los mineros por alcanzar la riqueza depositada en las entrañas de los cerros de Chañarcillo. El transcurrir existencial de Joaquín Murieta, por su parte, se ve desbordado por circunstancias que están lejos del conocimiento y control del bandolero. La imagen del héroe invencible con que se lo representa en la obra tiene que rescindir el estatuto épico para convertirse en un instrumento de designios superiores. Finalmente, Taguada, en **Los payadores**, presiente su muerte a pesar de que su huida del pueblo tiene el propósito de emprender una nueva vida, junto a su pareja. La acción de seres maléficos que circulan intangiblemente por los espacios humanos se encargará de frustrar cualquier intento por revertir el desenlace trágico que le espera.

b) Formas no miméticas de representación de la realidad

Los dramas legendarios constituyen una opción estética a los sistemas tradicionales de producción dramática. Esto se comprueba por medio del tratamiento que se le da a determinadas categorías y procedimientos de construcción de mundo.

El primer componente no realista que se advierte en la escritura de las obras es el relativo al tiempo y el espacio. En todas las composiciones se construye una acción que, o se rige mediante el principio de la circularidad, o se representa como un espacio detenido en el tiempo. Para el primer tipo, caben **Camino de flores** (la leyenda que se dramatiza se

⁶Revista Excelsior, *op. cit.*, p. 27.

inspira en la remota tragedia de amor de la figura legendaria de Ester, la que es revivida en el presente de la acción por Florentina), **Chañarcillo** (la acción gira en torno al eje conquista de la plata cuyas incidencias se repiten una y otra vez cuando algún minero intenta extraer de las entrañas de la tierra el mineral). Para el segundo tipo están **Joaquín Murieta**, **Los payadores** y **La Cruz de mayo** cuya espacialidad aparece suspendida en una dimensión temporal que perdió los ejes referenciales: la primera de las obras nombradas funde su acontecer histórico en una dimensión mítica que consagra lo eterno; la segunda trasciende el relato anecdótico para convertirse en una expresión alegórica que da cuenta del fin de una época y, la tercera, retrotrae las manifestaciones religiosas en honor a Dios, a las prácticas panteístas en homenaje al “culto al fuego” que celebraban las comunidades protoamericanas.

La simultaneidad espacial, al margen de la subordinación lógica de los escenarios, es otra de las características que se descubren en la producción acevediana como desviaciones de la norma realista. Con la excepción de **La Cruz de mayo**, que remite a un espacio evocado, el resto de sus composiciones legendarias alude explícitamente a la simultaneidad de planos espaciales en un intento por borrar la disposición convencional de los escenarios del realismo tradicional. Tanto **Camino de flores** (la aparición del camino de flores que conduce a Florentina hacia la muerte en un renunciamiento por amor, se entrelaza con el entorno natural), **Los payadores** (la última visión de Taguada antes de su muerte revive el lugar hogareño de la ramada el que se traslapa con el espacio del presente de la representación verbal) como **Joaquín Murieta** (el discurso de apertura del general Sutter vuelve desde las tinieblas para resituar el espacio de la acción en un Sacramento de características míticas) y **Chañarcillo** (los espacios de la montaña de argenta se multiplican para ofrecer en una mirada caleidoscópica las imágenes del “Muro de Plata”, del “Hombre del Desierto”, del pétreo canto proveniente de las profundidades de los cerros y de los intrincados vericuetos montañosos), rompe con el montaje clásico ordenado por el principio de la racionalidad espacial. Todavía más. En el caso de esta última obra la simultaneidad de espacio se hace más notoria al incorporar el dramaturgo en una de las acotaciones pensadas para la escenificación la técnica de la proyección con el propósito de presentificar evocaciones familiares: “Sobre el fondo se proyecta una película que interpreta el cuadro familiar: la madre, anciana y pulcra; el padre, las hermanas y los hermanos tomando mate...”.

También en el trabajo de configuración de los personajes se advierte un sesgo de disidencia respecto del estatuto del personaje propiciado por el realismo tradicional. Los sujetos de la acción tienen la capacidad de

elevarse por encima de la contingencia para posicionarse dentro de una dimensión simbólica o alegórica. El caso más claro está en la figura de Joaquín Murieta quien, de bandolero en tierras californianas, termina transformado en un héroe de proyecciones latinoamericanas. Otro tanto sucede con El Suave y Carmen en **Chañarcillo** quienes, de mortales figuras humanas se convierten, en el caso del hombre, en el arquetipo del minero chileno y, en el de la mujer, en una paráfrasis alegórica de la virgen de los mineros. Alcances similares encontramos en las restantes figuras centrales de **Camino de flores** (Florentina, nombre alusivo y simbólico, encarna la tragedia humana del amor marchito) y **Los payadores** (Taguada, de cantor y “pueta” termina representando la muerte de la tradición popular, superada por Javier de la Rosa, expresión del progreso). En **La Cruz de mayo** la proyección involucra a todo el pueblo de Puchuncaví, el cual reedita las prácticas de religiosidad popular presentes desde las épocas precoloniales, rescatando los valores de fraternidad y solidaridad de las antiguas comunidades indígenas.

El popularismo es otra de las vetas que explora Acevedo Hernández en su afán por reconstruir el camino que lleve a una “interpretación nueva” de nuestra realidad popular. Cuatro son las órdenes que el dramaturgo incorpora en su programa dramático como expresión de la tradición y del folclore nacionales: la música, la religión, el telurismo y el trasfondo mítico.

Uno de los materiales que resultan para estos efectos más ilustrativos es la música, entendiendo por tal todas las manifestaciones de carácter popular que cumplen una función social en la reconstrucción del mundo. El registro musical, dentro del cual se incluye la música misma, el canto y el baile, aparece como uno de los factores compensadores de las penurias, incomprendimientos y acechanzas que viven los campesinos. Desde **Camino de flores** hasta **Chañarcillo** y **Joaquín Murieta**, pasando por **La cruz de mayo** y **Los payadores**, la música, en sus diferentes realizaciones expresivas, servirá de elemento matizador de las duras existencias rurales. En algunos casos, la guitarra, el guitarrón y el rabel representarán la fibra que hará vibrar los corazones, vaciándolos de pesares y congojas. (**Camino de flores** y **Los payadores**). En un inspirado pasaje, de enorme fuerza poética y gran belleza plástica, Rosalía, la muchacha en flor de **Camino de flores**, manifiesta su sentir profundo ante los acordes vivificantes de la guitarra: “A toa hora, en too momento... ¡siempre! Te veo con tu manta e labor, con la guitarra en brazos, sonriéndome como vos sabís, y mirándome con esos ojos... ¡me llegan a dar calofríos! Vos nos sabís... Quisiera ’star en toas las partes en que ’stís vos, en toas partes... ocupar con mi nombre, con mi cariño too tu corazón... toa tu vía. Ser el latío de tu sangre, la visión de tus sueños como vos lo sois pa mí. Mira, cuando veo

el cielo, las flores, la luna, el torrente, pienso en vos que de too hablás en tus canciones y te quiero tanto que no sé... que haré si me engañás". También el canto y el baile funcionarán como vías a través de las cuales el hombre se comunica con sus raíces y alimenta evocaciones de un pasado familiar remoto. En medio de un ambiente lleno de presagios, Joaquín Murieta y sus hombres en la lejana California conjura sus temores con los sonidos, los cantares y las danzas que recuerdan a la patria madre. También Taguada ve en la música de las cantoras el sentir de su alma y el de la propia chilenidad. Pero no sólo la música, el canto y el baile son vistos como paliativos a la desventura. Hay música que acompaña al verso con un aire trovadoresco y cortesano que canta al amor divino y profano en ocasiones en que se celebran matrimonios o se realizan festividades religiosas en honor a los santos. Los momentos de compartir y de diversión están presentes en las ramadas y posadas a las que concurren los pobladores de **La Cruz de mayo** y de los minerales copiapiños.

El fervor religioso es otro de los materiales que conforman la composición de los dramas legendarios de Acevedo Hernández. Como el propio dramaturgo lo reconoce, nuestro pueblo "por demagogo que se muestre, teme seguramente a las ánimas y reza cuando se ve en un apuro"⁷. En sus obras queda reflejado este sentir ya en forma de alusiones sagradas del repertorio católico (**Los payadores**), ya en forma de un difuso sentimiento de vulnerabilidad ante la acción de fuerzas superiores (**Joaquín Murieta**), ya en forma de ceremoniales en homenaje a Dios (**La Cruz de mayo**), ya en forma de imágenes recogidas de la religiosidad popular (**Chañarcillo**) o, simplemente, en forma de invocaciones a la divinidad con alcances puramente retóricos o espirituales como se advierte en todos los textos. Muy ligado a este fervor cristiano aparece el espíritu supersticioso del chileno reflejado en las obras por medio de actitudes, palpitos, premoniciones, apariciones, temores ante lo desconocido, consejas, paroxismos espirituales, brujerías y exorcismos, visiones teratológicas, experiencias que no sólo revelan el temor ancestral del hombre ante lo insondable, sino que iluminan también las capas fantasiosas desarrolladas y conservadas desde los inicios mismos del proceso de mestizaje latinoamericano. La creencia en ánimas "buenas" sirve de explicación a cursos repentinos que toma el destino (**Camino de flores**); la intervención de fuerzas sobrenaturales guía los pasos de los mineros en **Chañarcillo**, la suerte de Joaquín y sus acompañantes en **Joaquín Murieta** y el destino de Taguada en **Los payadores**.

El aporte telúrico que se descubre en estos dramas legendarios valida el punto de vista local que el dramaturgo pretende desarrollar a través de

⁷ *Camino de flores, op. cit.*, p. 11.

sus temáticas. La exaltación de la naturaleza como fundamento de la concepción armoniosa del mundo está presente en toda su escritura de carácter legendario en un delirio poético que se encuentra entre los registros verbales mejor logrados por el dramaturgo. La persistencia en el uso de los elementos básicos de la cosmogonía, el aire, el fuego, la tierra y el agua, confiere a estos relatos dramáticos una tesitura panteísta los que son representados no sólo a nivel nominal, sino simbólico. La tierra es el elemento que mayormente refleja el sentido de pertenencia a una realidad propia y familiar. En todas estas obras su presencia es connotadora de energía que termina por envolver la existencia humana en todas sus formas de pensamiento y de acción. La función estabilizadora y bienhechora se representa en tres de los cinco dramas acevedianos: **Camino de flores**, **La Cruz de mayo** y **Chañarcillo**. En el primero de los textos, la tierra se encarna en la figura de Rosalía, quien no sólo exhibe como virtud la transparencia de su alma, sino, además, su nombre connota la belleza natural de los frutos de la tierra: “Manuel. No me entendís a mí. Mi guitarra no sabe agora hablar al corazón. Mira, ¿qué soy ya pa vos, pa toos? Soy un andante que no tiene un gеме e tierra, un desconocido... Y vos... ¡sois la chiquilla más relinda! La primavera que besa los praos y hace brotar las flores y los perfumes; el agua fresca del torrente, la vía, la alegría, el alma de estos campos...”⁸. La tierra, con su germinación divina, provoca en los campesinos del interior de Linares una conmoción extática, que se expresa por medio de la ceremonia del fuego y que el dramaturgo en el discurso acotacional pertinente describe en **La Cruz de mayo**: “(La luminaria es algo como votivo, y el espectáculo es sorprendente. Se encienden todas las luminarias de la comarca y deben verse los fuegos en perspectiva. Se oyen gritos de mujer, risotadas, ladridos, cantos. Los niños gritan agudamente el clásico grito campero que es un grito de alegría y una súplica dionisiaca, si así pudiera decirse: ¡Que viva la Cruz de Mayo con porotos y zapallos!)”⁹. De una grandeza plástica sobrecogedora se presenta la montaña que contiene en sus entrañas la riqueza minera de Chañarcillo, y que surge como el desafío para el hombre que intenta penetrarla. En la acotación de entrada a la “Etapa Tercera”, se describe el lugar: “Todo orden de montañas calvas y agresivas que se alejan hasta las más remotas lejanías azules, un tanto más obscuras que el cielo diáfano sin nubes, inmóvil como un gran espejo de turquesa. Un sendero que se retuerce prisionero entre las quebradas rocosas, y que es más bien un tajo dado en las moles, viene desde el fondo y avanza hasta la escena. Dibujados sobre las cimas se ven caminos o rutas

⁸ *Camino de flores*, op. cit., p. 11-12.

⁹ *Tierra chilena*, op. cit., p. 32.

angostísimos que como cuerdas ahorcan los cerros, se descuelgan hacia los abismos o se resuelven en zigzagues arbitrarios”¹⁰. La naturaleza y sus elementos intervienen en la consagración amorosa como una forma de legitimar la autenticidad de los sentimientos. En **Joaquín Murieta** la verdad del amor aparece sancionada por la incorporación en el discurso del hombre de elementos naturales: “Joaquín. Déjame que te oprima contra mi pecho, déjame que oiga tus pensamientos, que sienta tus dudas y tu dolor. Dejemos que la vida obre, pensemos solamente en amarnos, mientras vivamos, en no herirnos mientras estemos juntos, pensemos sólo en nosotros y encontraremos ese minuto de felicidad que justifica la vida. (La acaricia, y ella es como una niña que busca un regazo, como un pajarito, como una enredadera envolviendo amorosamente al robusto árbol para unir hasta la muerte sus destinos)”¹¹. También los elementos de la tierra sirven para calmar las aprensiones y mitigar los dolores. Carmen Rosa, la pareja de Taguada en **Los payadores**, quiere conjurar sus premoniciones que dan por vencido a su enamorado, apelando a aquello que tiene el poder de transfigurar las tosquedades y sinsabores de la vida práctica: “Carmen Rosa. Y tamién si te vencen... Acaríciame pa que se me pase el sobresalto, acaríciame; déjame sentir el golpe de tu corazón, adivinar lo que te va a pasar e la pelea con ese hombre que dicen que tiene amistad con el diablo. Déjame que bese tu guitarra, déjame perfumarla de flores, pa que te responda. (Besa la guitarra y le coloca entre las cuerdas las flores que lleva en su cabellera negra como el ala de una golondrina)”¹².

El trasfondo mítico constituye otro de los componentes que enriquece la perspectiva de la realidad concreta. Las existencias humanas como los aconteceres cuya naturaleza no puede ser descrita por los procedimientos convencionales de comprensión del mundo se representan como situaciones que requieren de un código mítico para poder desentrañar los misterios que los envuelven. El desaparecimiento definitivo de Florentina lo explica la leyenda campesina, apelando a la imagen del “camino de flores”. El desenlace adverso que tendrá la competencia entre payadores ya viene marcado por la acción de “los brujos” que torcerán el destino de Taguada. Por su lado, la figura de Joaquín Murieta adquiere una tesitura que trasciende los marcos puramente humanos y psicológicos para terminar convirtiéndose en una figura que alimenta su existencia de contenidos míticos. Del mismo modo, las figuras centrales de **Chañarcillo** adquieren en el transcurso de la acción una dimensión emblemática que

¹⁰ *Chañarcillo, op. cit.*, p. 55.

¹¹ *Joaquín Murieta, Revista Excelsior, op. cit.*, p. 8.

¹² *Los payadores, op. cit.*, p. 95.

los saca del nivel de realidad en el cual convive el resto de la comunidad minera. Por último, la reedición de las ceremonias ofrendadas al fuego por las sociedades primitivas del continente muestra un alcance mítico popular al combinar en el ritual prácticas religiosas y recursos tomados de la tradición campesina como las voces, cantos y gritos que acompañan la marcha de la procesión.

Por lo visto hasta ahora, el drama legendario cultivado por Antonio Acevedo Hernández nace como una respuesta a los modos tradicionales de representar la realidad. Su opción estética escoge el camino de incorporar materiales cuya significación trasciende el plano de las puras objetividades para entrelazarse con el dominio de lo sobrenatural. Esto explica las constantes de su obra que remiten a aspectos legendarios, religiosos, telúricos y míticos que proporcionan puntos de vista diferentes a la percepción clásica del mundo e instalan un dispositivo estético distinto capaz de captar una nueva realidad, libre de parámetros racionalistas.

2) *Los dramas bíblicos*

Dentro de las obras dramáticas de Acevedo Hernández, la temática bíblica ocupa también uno de los espacios destacados de su producción. Si bien el número de piezas de este género es menor, **Caín** y **La cortesana del templo**, la concepción estética de ellas les da la relevancia necesaria como para considerarlas entre las mejor logradas del autor.

Caín cuenta la historia de la rivalidad de dos hermanos, Caín y Abel, la que termina con la muerte del segundo por acción de su hermano.

La cortesana del templo presenta el conflicto del profeta Oseas quien se siente atraído por la cortesana Gomer, redimiéndola por medio del amor.

Estas dos obras tienen de común, en primer lugar, las fuentes de las que el dramaturgo recoge el tema. Un segundo aspecto alude al proceso de transcripción dramática de un texto originariamente narrativo. El tercero se relaciona con el alcance alegórico que presentan, abriendo un espacio de lectura diferente, privilegiando el “punto de vista del pueblo” como lo sostiene su autor. Por último, están los motivos que contienen los relatos bíblicos, y que marcan una extensa trayectoria en la literatura occidental.

El primer aspecto que hay que subrayar es la procedencia de ambas composiciones, la que se vincula con el Antiguo Testamento. Las historias están tomadas del texto escritural, las que son trabajadas libremente por su creador. Mientras **Caín** deriva del Génesis, la otra, de la Profecía de

Oseas que se encuentra en el Libro de los Profetas. A diferencia de los textos legendarios ya estudiados que mantienen los referentes histórico espaciales de Chile, en estas obras se conserva la distancia mítica que envuelve a los relatos bíblicos. Por un lado, **Caín** recrea los espacios originarios de la historia del hombre, en tanto que por el otro, la acción escoge como escenario Samaria en el año 720 a.C. Es importante tener en cuenta que el hecho de utilizar las fuentes sagradas sólo como motivos de inspiración le da a su creador libertad para proyectar la lectura a las realidades propias de la tradición religiosa de nuestro país, caracterizadas por su acervo popular y expresadas a través de las prácticas religiosas populares, de la iconografía sagrada, de las oraciones y alabanzas asumidas por el pueblo. Este subtexto autoriza a su autor para incorporar sentires y conductas colectivos que no sólo están al servicio de las necesidades de construcción dramática del género, sino, y principalmente, al servicio del doble plano en el que se sitúa el mensaje de las obras: religioso y profano. En su dimensión religiosa, los contenidos cristianos de aceptación de los designios divinos y de resignación ante las miserias humanas a cambio de una futura vida celestial más plena aparecen matizados en su dimensión profana debido a la certeza que se tiene de que la realización ideal de la humanidad es posible materializarla en la tierra. Se desarrolla esta perspectiva profana justamente porque se ve en el pensamiento cristiano un reconocimiento implícito a la existencia en la tierra de miserias humanas que sólo pueden ser superadas en el cielo. El punto de vista que expone el dramaturgo en estas obras consiste, a mi juicio, en plasmar las virtudes cristianas de bondad, libertad, solidaridad y filantropía en la realidad mundana concreta con el fin de materializar en la tierra, y por la acción del hombre, la aspiración de la humanidad a una vida feliz¹³.

En segundo término, las dos composiciones que sirven de inspiración al autor son de estructura narrativa por lo que se requiere de un proceso de adecuación al género hacia el que se va a transferir dicho contenido, en este caso, el dramático. Del relato bíblico sobre Caín surgen nítidas tres situaciones que aparecen como unidades de sentido en los textos de Acevedo Hernández: la ofrenda de Caín que no es aceptada por Yahvé, la oposición de caracteres y el amor que ambos hermanos profesan a Deseada. En la otra obra, **La cortesana del templo**, dichas unidades: son

¹³La posición ideológica que manifiesta Acevedo Hernández en cuestiones de índole religiosa ha sido catalogada por algunos críticos como "neocristiana" lo que se corroboraría con el alcance que este autor le asigna a sus dos obras de inspiración bíblica. Sobre la problemática de la religión en las tendencias estéticas de comienzos de siglo, véase a Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península, 1997, p. 39 y ss.

el matrimonio consumado con una prostituta, los hijos engendrados por esa unión, su infidelidad y su postrera redención. En el primero de los textos, el autor desarrolla dramáticamente la situación del rechazo de la ofrenda a Dios, introduciendo un elemento nuevo a la historia relacionado con la conciencia que adquiere Caín de que en el mundo no existe la igualdad ante Yavhé. El desenlace fratricida tiene que ver también con esta situación. En lo que respecta a la segunda unidad, es decir la oposición de caracteres, esta diferencia se amplía de manera inédita a la diferencia de oficios: Abel es pastor y manifiesta una vida contemplativa y dedicada a Dios; Caín es un labriego que trabaja la tierra y posee un carácter fuerte y dominante. La incompreensión de su oficio es la que alimenta su rebeldía. Finalmente, el motivo del amor compartido es la situación dramática que añade el autor, siguiendo la tradición hebraica y mahometana. El amor que Caín siente por Deseada quien, a su vez, prefiere a su hermano Abel, desencadenará el fratricidio. En el caso de **La cortesana del templo**, el proceso de enamoramiento de Oseas se representa como una acción personal que se cumple de acuerdo con el devenir de las pasiones humanas más que como una prueba divina; los hijos procreados en esta relación funcionan como legitimadores de esta unión a diferencia del texto testamentario que alude a los hijos procreados por su práctica prostibularia; la infidelidad que manifiesta en su conducta amorosa Gomer no es óbice, sin embargo, para demostrar en momentos de crisis su generosidad y desprendimiento hacia Oseas, desatendiendo el rasgo bíblico de la frialdad afectiva, el deseo de diversión y el egoísmo; por último, la redención de Gomer se alcanza por medio del amor, ennobleciendo sus sentimientos al reconocer la mujer la impureza de su amor, su devoción eterna hacia el profeta y su arrepentimiento por su vida pasada. En ambas obras lo que queda en evidencia es la intencionalidad de su creador por representar la existencia de los personajes claves del relato, Caín y Oseas, enfrentada a conflictos cuya salida está firmemente apoyada en la capacidad de cada quien por escoger su propio camino al margen de la predestinación. Son vidas enfrentadas a romper con lo predeterminado, lo cual se muestra como un factor de resistencia, de creciente hostilidad, el que tiene que ser eliminado para poder dar alcance a lo proyectado.

Como ya se observaba, la presencia de situaciones potencialmente dramatizables al interior del texto narrativo favorecieron, al parecer, la elección de estas historias por parte del dramaturgo. Pero también estaba la posibilidad de ver el destino de los dos personajes como expresión de los conflictos vitales que sufre el hombre contemporáneo. De acuerdo con el programa dramático que articula la producción acevediana, la obra dramática debe constituir el medio de comunicación que permita

orientar al individuo hacia aquellas realidades que deben ser superadas para tomar conciencia de los deberes y los derechos que le asisten como hombre social. Una de las formas que el dramaturgo escoge como vehículo de educación social es la alegórica, es decir, la forma encargada de representar una realidad directa y otra figurada. Tanto en **Caín** como en **La cortesana del templo** el sentido figurado extraído del relato bíblico es la marca que remite a un contenido histórico en el cual las figuras de Caín y Oseas se repiten, luchando en contextos sociales adversos por su propia liberación. El espíritu rebelde y contestatario de ellos concuerda con la percepción que el dramaturgo mismo tiene del hombre de campo chileno que vive sometido bajo un régimen feudal heredado de los tiempos de los encomenderos, pero al que no se somete por la “inquietud y un turbio sentimiento de injusticia [que] empezaban a dar calidad a su alma de ser humano nacido para ser libre”. La motivación alegórica que impulsa el acontecer dramático de ambos textos tiene como referente directo, pues, al sistema injusto que consagra el régimen feudal imperante, y que desencadena los actos de rebeldía ante el poder que se erige como verdad absoluta. En **Caín**, el sometimiento a la voluntad divina que demuestra Abel da lugar al dramaturgo para plantear la alternativa de un hombre nuevo, capaz de reaccionar frente a lo establecido, aun a costa de que su lucha sea solitaria e incomprensida. Es una rebeldía trágica, pues se ve abandonado por sus seres queridos y debe proseguir solo su última trayectoria. Otro tanto ocurre con la historia de Oseas, la cual parte de un contexto espiritual en la que el mandato divino es presentado como prueba al pueblo de Israel para superar las consecuencias en que ha caído como resultado de su amor a muchos dioses. La versión acevediana toma el principio de la fidelidad preconizado por las Escrituras para encarnarlo en el amor humano, único sustento capaz de redimir a la sociedad que, como la mujer, vive sumida en el vicio, pero que es capaz de redimirse ante la evidencia de un mundo afectivo que tiene el poder de dignificarla.

Finalmente, el registro de los motivos en estas obras es otro de los elementos comunes que muestra el género bíblico de la producción acevediana. Uno de los motivos que mayor expresividad alcanza en ambos textos es el de la predestinación. Las existencias regidas por los designios divinos aparecen en estas obras determinadas por otras circunstancias que tienen su relación con improntas sociales más que religiosas. Caín manifiesta su rebeldía ante la incomprensión de que es víctima por parte de Jehová contraponiendo su sacrificada vida dedicada al trabajo de la tierra con la de su hermano, bucólica y contemplativa. En la última parte del Acto Primero, se recoge su protesta adolorida:

"Caín"

No me comprendéis. Mi voz no expresa soberbia; sino fuerza y dolor. Es un dolor muy grande, tan grande que Jehová que lo ha forjado no lo comprende. Y aunque soy mortal, sujeto a todos sus designios, no estoy dispuesto a doblar mis rodillas sancionando una injusticia. Que mande Jehová todos sus rayos a aniquilarme, que mande sus ángeles con espadas de fuego, recibiré su injusto castigo de pie. Yo no soy siervo, soy solamente un hombre desgraciado, incomprendido, que llora con llanto de hombre su infinita desgracia, más grande que el desprecio de Jehová y que la fe vuestra"¹⁴.

Tomando como base la concepción del drama del propio Acevedo Hernández en cuanto a que el personaje dramático deja de tener una dimensión individual, sino que, por el contrario, encarna la situación de toda la capa de la sociedad a la cual representa, la figura de Caín interpreta la situación del trabajador que debe afrontar el duro oficio, recibiendo a cambio la incompreensión, el rechazo y el abuso del sistema establecido. Queda en pie, en consecuencia, la libertad que le asiste al hombre para reaccionar ante la injusticia y el determinismo.

El discurso del profeta Oseas, por su parte, contiene elementos de inspiración social, los cuales ayudan también a investirlo de potencial rebelde al cuestionar determinadas concepciones de moral social que son convencionalismos que encubren renuncios e hipocresías. La respuesta enardecida del profeta a la condena popular por la condición de cortesana de Gomer lo convierte en un rebelde social. El texto acevediano plantea el problema del origen de la rebeldía al crear situaciones que lo llevan de la condición de hombre pacífico, a la de un ser cuestionador del orden social establecido.

"Oseas."

Yo, Profeta al servicio de Jehová, que por inspiración de Él, casé con esta mujer; acuso a los que la acusan, de haberla incitado a pecar. Sois como fieras, habéis olido sangre y ninguno ha mirado en su corazón. ¿Quién de los que gritan, puede desnudar su alma? Tú, Sumo sacerdote, te inclinas ante los poderosos y eres cruel con los desvalidos. ¡No me interrumpas ni amenaces digo la verdad! (La confusión y las voces que han querido interrumpirlo, callan) ¿Qué has hecho del tesoro del templo, qué has hecho del culto? Vistes con galas costosas y sacrificas en altares labrados, que sabes que Jehová desprecia. Esta mujer es pecadora, pero también lo son los que la acusan..."¹⁵.

Del mismo modo, el dramaturgo pretende dejar al descubierto las contradicciones de un cuerpo social que establece sus propios patrones

¹⁴ *Caín, op. cit., p. 39.*

¹⁵ *La cortesana del templo, op. cit., p. 12.*

morales, castigando a quienes osan sobrepasar los marcos establecidos por el poder imperante. La denuncia social queda en claro en esta obra al responsabilizar al sistema vigente por los vejámenes que padece el hombre que posee una visión distinta de la realidad y que, por lo mismo, reconoce un repertorio de valores que no encaja con la moralidad institucionalizada.

Finalmente, el motivo del amor en estas obras es otro de los elementos comunes que muestra el género bíblico de la producción acevediana. El motivo que mejor expresa la dirección del trabajo dramático de su autor es el de la predestinación. Las existencias regidas por los designios divinos aparecen en estas obras determinadas por otras circunstancias que tienen su relación con improntas sociales más que religiosas. Caín manifiesta su rebeldía ante la incompreensión de que es víctima por parte de Jehová al negarle su reconocimiento a la sacrificada vida dedicada al trabajo de la tierra y al encomiar, en cambio, la de su hermano, bucólica y contemplativa. Acevedo Hernández construye a su personaje partiendo del modelo clásico de Prometeo quien, al sublevarse contra el orden del mundo adquiere la dimensión del rebelde metafísico. Caín surge como una voz disidente frente a lo establecido por ley divina, y opone su fe idealista al determinismo sagrado. Por cierto que esta lucha contra el mundo —el establecimiento de un nuevo orden— lo convierte en un luchador solitario más que nada porque el programa subversivo que representa está condenado al fracaso por lo imposible de su realización. En la última parte del Acto Primero quedan registradas trágicamente sus protestas:

“Caín

(Invocando a Jehová) Jehová, yo quiero esa llama que ilumina... Yo quiero que me amen, Jehová. Vos que hicisteis la Tierra, el Cielo y las estrellas. Vos que me despreciáis y me sabéis despreciado. APARECE.

Quiero preguntarte por qué soy desgraciado; por qué soy maldito. Qué he hecho yo. ¿Por qué me hicisteis nacer? ¿Me escucháis, Jehová, que hicisteis la Tierra, el Cielo y las Estrellas, y también hicisteis mi dolor?”¹⁶.

La fuerza que proviene del sentimiento del amor es la única que asegura al hombre su felicidad y su liberación; sólo por el amor el hombre se redimirá, pero no es el amor condenado que ha sentenciado Jehová, sino “la llama del amor” cuyo “fuego abraza al mundo”. El drama de los amantes del Paraíso y de sus descendientes es que bebieron del néctar deleitoso del amor humano, renunciando a esa práctica del amor divino

¹⁶ *Caín, op. cit.*, p. 59.

que sólo se conoce por medio de la oración. La rebeldía trágica de Caín tendrá justamente su correlato en la maldición que se cierne sobre todos por apelar al amor terrenal.

De tesitura terrenal es, asimismo, el sentimiento que enlaza a Oseas con Gomer. Del mismo modo que Caín, Oseas escoge el camino del amor-pasión que es el camino de la redención, de la realización total. En un inspirado código, que rezuma poesía e intensidad extática como todos los que utiliza el dramaturgo cuando se trata de traducir los sentimientos más íntimos de sus personajes, Gomer expresa la felicidad total que la invade al sentirse unida a su amante:

“Gomer. Siento sobre mí el sortilegio del anochecer, ámame. Oseas, ámame como en la montaña, dame las mieles puras de tus labios, quebranta mi cuerpo con tus abrazos. Úneme a tu pecho, dame tu amor, pues si no me lo entregas todo, moriré. Mi cintura desfallece, mi corazón está enloqueciendo, dame tu amor. Ámame hasta el amanecer, quiero ser feliz, quiero tu amor, quiero ser un detalle de delicias en tu vida, quiero ser lo único tuyo, lo más tuyo que hayas tenido, que tendrás. Bésame, Oseas, Ámame como en un sueño imposible. (Lo abraza y besa, locamente)”¹⁷.

Los géneros legendario y bíblico que desarrolló Acevedo Hernández constituyen uno de los aciertos y uno de los progresos más significativos del drama de comienzos de siglo. Al tenor de los materiales que el dramaturgo incorpora en sus respectivas composiciones, la presencia de lo divino, por un lado, y de lo sobrenatural, por el otro, representa un cambio fundamental de mirada respecto de lo que la literatura dramática venía haciendo hasta ese momento en Chile. La presencia de lo metafísico y de lo maravilloso introduce un elemento nuevo en la captación puramente objetiva de la realidad. Con ello, el arte realista comienza a ser superado en sus criterios tradicionales de representación, aportando esta dramaturgia acevediana un nivel de comprensión del mundo que trasciende los habituales instrumentos de comprensión racional de la realidad.

En el caso de las obras de carácter legendario, la incorporación de lo sobrenatural aparece matizado con el material de naturaleza popular que el autor recoge de la tradición cultural chilena, en particular de las zonas rurales meridionales del paisaje nacional. De este modo, el baile, la música y el canto se encuentran entrelazados con el acervo fantasioso del imaginario rural como las creencias, las supersticiones, los mitos y las visiones teratológicas. Asimismo, “el brujo”, “el hombre del desierto”, “el espíritu de Ño se fue” o el espíritu de Ester a que alude la leyenda del

¹⁷*La cortesana del templo, op. cit., p. 14.*

camino de las flores comparten espacio con el héroe, el cantante, el bandido y el trashumante en una imagen plástica que redefine los términos de la realidad práctica, abriéndolos prospectivamente hacia otros ángulos de los que la experiencia y el saber racional no son capaces de dar cuenta.

Respecto de las obras de corte bíblico, las dos composiciones que se inscriben dentro de esta categoría reconocen su filiación bíblica aunque su lectura trasciende los códigos testamentarios para mostrar un alcance que se relaciona más con la problemática social y humana del mundo contemporáneo. La naturaleza rebelde de Caín y del profeta Oseas responde a imperativos políticos y sociales más en consonancia con las temáticas de las primeras décadas del siglo XX que con el sentido milenarista del Libro Sagrado. La rebeldía metafísica de Caín es una alegoría de la lucha contra un poder injusto que legitima con sus leyes el imperio de la arbitrariedad. La rebeldía social de Oseas se vincula con un orden que consagra el prejuicio y encubre la hipocresía de una sociedad que sigue atada a las convenciones de un sistema social caduco.

La lectura tanto de unas como de las otras composiciones legendarias y bíblicas nos pone frente a un gran innovador de la dramática chilena de comienzos de siglo, no sólo porque supo ir más allá de las posibilidades que le ofrecía la estética realista, sino porque en sus textos fue capaz de plasmar visionariamente los valores de verdad, justicia, solidaridad y filantropía que los nuevos tiempos reclamaban para grandes sectores de la sociedad chilena que permanecían ausentes del gran relato nacional.

ABSTRACT

En este trabajo se propone una lectura de la producción dramática legendaria y bíblica de Antonio Acevedo Hernández en la perspectiva del programa innovador que el dramaturgo desarrolla, orientado a establecer una vía estética alternativa al canon realista vigente.

This study proposes a reading of the legendary and biblical output of A. Acevedo Hernández in the perspective of the innovative program which the dramatist himself developed, oriented towards the establishment of an alternative aesthetics to the current realist canon.