

ANTONIO ACEVEDO HERNANDEZ Y EL TEATRO SOCIAL CHILENO

Juan Andrés Piña

A los pocos días de la muerte de Antonio Acevedo Hernández —en diciembre de 1962—, el crítico teatral Nathanael Yáñez Silva escribió una columna en el diario *La Nación*, donde recordaba la última vez que vio al dramaturgo, durante una reunión de la Sociedad de Autores Teatrales de Chile hacía seis meses: “Ocupaba uno de los bancos. Le observé triste, callado; no habló una sola palabra durante toda aquella sesión; él, que era tan bullanguero en estas circunstancias, tan inconformista, tan pintoresco y tan simpático dentro de cierto ángulo con que se mira a los autores... Está enfermo —me dije—, pensé, más bien, al verlo pálido y, sobre todo, tan silencioso (...). Tomaba alguien la palabra y él sólo miraba al orador sin hacer ninguna demostración ante este acto, indiferente. Y volví a pensar: Acevedo, que era tan bullicioso, que las emprendía con cualquiera, porque sí, porque nunca/pedía la palabra a un presidente de la Satch, sino que se la tomaba, para hacer interrupciones muchas veces graciosas, pero las más, atrevidas y llenas de orgullo...”.

Ganado por la arteriosclerosis, Acevedo había muerto a los 75 años sin mayores recursos económicos, tal como había vivido, a pesar de ser considerado como uno de los dramaturgos chilenos más importantes y padre del teatro nacional. Su labor no sólo consistió en la escritura de dramas y comedias y, a través de ellas provocar un cambio en la temática de las obras chilenas, sino también en impulsar a grupos y compa-

ñas, alentar a autores jóvenes, luchar con fervor por los derechos del gremio y ayudar a definir lo que después se llamó el Teatro Chileno.

Acevedo Hernández nació en el pueblo de Tracacura, provincia de Angol, en 1887. De su padre —ferroviario, contrabandista y soldado— heredó un espíritu aventurero que lo empujó a marcharse del hogar tempranamente, a los diez años. Solitario y con un equipaje miserable, Acevedo se enganchó con unos trabajadores carrilanos, aquellos que viajaban por el país extendiendo las vías para el ferrocarril. En una entrevista de 1957 contaba que “Los carrilanos son verdaderas ciudades ambulantes. Ahí cada uno hace lo que quiere (...). Me enseñaron a manejar la baraja y el cuchillo”. El remordimiento para con su madre lo hizo volver al hogar, donde descubrió que su padre lo había ido a buscar a Santiago, suponiendo que había viajado hasta la casa de sus abuelos maternos. Temeroso de las represalias, Antonio volvió a huir, esta vez para siempre. No vería a sus padres sino muchos años después, en la capital.

Sin haber llegado aún a la adolescencia, Acevedo Hernández desempeñó los más variados oficios: albañil, lazari-
llo, vendedor, cargador de feria, labrador y obrero. En Chillán aprendió a leer, iniciando una vocación autodidacta que no abandonaría nunca. Muchas veces se ganó la vida escribiéndole cartas a los campesinos, quienes le pagaban una chaucha por página redactada, “lo cual era mucho para la época”. A medida que pasaban los años se fue acercando a Santiago y sobreviviendo con su multitud de oficios. “Sufrí mucho y aprendí”, contó una vez. “Conocí el hambre...acaso todos los dolores. Supe mucho. Trabajaba y me iba”.

Un oficio que tendría mucha importancia en su futuro como dramaturgo fue el de peón de fundo. Allí conoció la

precaria realidad del campo chileno y el habitual sistema de injusticia con que se trataba a los trabajadores: “En ese tiempo los mayordomos azotaban a los muchachos, como se dice, de puro gusto”, escribió en sus *Memorias de un autor teatral*. Muchas veces recordó que en ese tiempo —principios de siglo—, el dueño de fundo aún conservaba el “derecho de pernada”: tener la primera relación sexual con la recién desposada del inquilino.

En Santiago, y ya de 20 años, Acevedo Hernández trabajó como obrero de la construcción —albañil—, desde donde fue expulsado por su afición a leer en las horas de descanso. Algunos años después, cuando ya había estrenado algunas obras, ciertos caricaturistas de periódicos que no soportaban que un carpintero invadiera los dominios del teatro, lo dibujaban escribiendo con un serrucho. Había en el joven Acevedo un ansia por aprenderlo todo, por leerlo todo, por saberlo todo. Aplicadamente coleccionaba obras maestras del teatro universal y ensayos sobre teoría política. Se apasionó con las ideas renovadoras que impulsaban transformaciones universales sobre la base de una mayor justicia e igualdad. El escritor Mariano Latorre recuerda así su primer encuentro con Acevedo: “Un día, en un negocio de libros usados que había en la calle Bandera, primera cuadra, vi un joven, casi un niño que, encaramado en una escalera, con un libro en la mano, hablaba con el dueño del puesto en voz alta y con ademanes violentos, a modo de arenga popular, en contra de los burgueses. Como le hiciera algunas observaciones, se bajó y me increpó directamente, cual si yo hubiese sido uno de los culpables del estado de cosas de él vituperaba. Cuando supo que era escritor y que luchaba por la vida con mi trabajo, se calmó. Conversamos; lo invité a tomar té conmigo en la oficina de la universidad, y nuestro trato continuo y amistoso me

demostró en poco tiempo que bajo aquella apariencia áspera y hostil, latía un generoso corazón de artista”.

En la capital le nacen sus afanes teatrales, junto a sus preocupaciones por la sociedad de su tiempo, encarnadas en alguna forma del anarquismo. Acevedo funde ambas inclinaciones y escribe su primera obra mayor, *En el rancho*, con la cual recorre algunos grupos teatrales, sin que nadie se interese por ella. Se engancha entonces con la compañía de actores de Antonia Pellicier para trabajar en pequeñas labores: barrendero, boletero, apuntador, mozo de los mandados, actor de pequeños papeles, hasta llegar con el tiempo a ser redactor de obras ajenas, “arreglador”. Porque era costumbre en esa época que obras clásicas, tradicionales, modernas o desconocidas, se rehicieran de acuerdo a las necesidades de las compañías, sus integrantes, giras programadas o recursos económicos. Así revive Acevedo la primera vez que el director de la compañía le ordenó “arreglar” algunas obras mayores: “Pellicier me llamó: «Ya sabe lo que ha pasado. Tenemos que terminar la temporada. Somos seis, más el apuntador, el traspunte y los maquinistas. Tenemos obras que se pueden arreglar para seis (...). Aquí tiene esto». Me entregó varios libretos: «Haga lo posible por arreglar las obras para las seis personas. Hay una o dos de poco reparto. Vea la manera de quitar, de unir o... de agregar la letra de las figuras que haya de quitar ¿eh? ¿Me entiende? Si puede arreglar en tres actos, la hace o...redúzcala a un acto»”.

A partir de esas experiencias, Acevedo no se despegó nunca de los escenarios. Su amigo, el escritor José Santos González Vera lo recuerda como un afiebrado del teatro: “Acevedo Hernández no hablaba de mujeres, sino cuando una le parecía bien para representar a tal o cual heroína de sus obras futuras. No se quejó nunca de pobreza, aunque su ata-

vío era pobre. No expresaba deseos de posesión de cosa alguna ni pretendía ser rico, tener poder ni ser monarca. No tenía en mente ninguna aspiración secundaria. Ni de comer hablaba. Su vocabulario lo usaba al perorar de teatro, de obras dramáticas, de comedias, de intérpretes y decoraciones. Los problemas de la sociedad los resolvía escenificándolos”.

Por aquellos años —primera década del siglo— el teatro era el único espectáculo que se ofrecía al público chileno. Dentro de él dominaban las compañías extranjeras, sobre todo españolas, que se instalaban durante varios meses en el país presentando fundamentalmente zarzuelas, sainetes y comedias. Las pocas obras nacionales que se estrenaban seguían la misma corriente de los visitantes, e incluso los actores debían decir sus parlamentos con marcado acento español. Así, el teatro era concebido como un lugar de diversión y esparcimiento. “Gustaban tanto entre nosotros la zarzuela chica y el culto a las tiples españolas”, relata Acevedo en sus memorias, “que los hombres peleaban a golpes a la salida del [teatro] Santiago por sus respectivas tiples, y llenaban noche a noche por completo el teatro. Bien; los chilenos también perpetraban zarzuelas que resultaban siempre de una triste infancia”. Y más adelante: “La zarzuela se adueñó del continente de habla hispana (...). Los ambiciosos que deseaban escribir para el teatro seguían, en la mayoría de los casos, burdamente a sus modelos zarzueleros, y también al llamado juguete cómico, siempre absurdo. Se dice que ese género de teatro es *digestivo*”.

Varios años después, durante la crisis teatral de la década del 30, Acevedo volvió a la carga en sus críticas contra los autores de su época: “Parece que los empresarios y los autores llamados festivos descubrieron que el público prefería reír; eso estaba dentro de sus medios; empezaron a culti-

varlas y fueron poco a poco desviando el criterio que el público tenía respecto de lo nacional (...). He aquí la norma de los autores de profesión: «Nosotros no escribimos para la posteridad; una vez que el público paga, el negocio está hecho. La única verdad es la taquilla»”.

Teatro festivo, evasivo o pintoresquista, el de aquella época no estaba preocupado de una multitud de temas y personajes nacionales de los cuales la literatura se estaba haciendo cargo. En el país comenzaba a hervir una efervescencia que nacía de lo que se llamó La Cuestión Social, es decir, la abrumadora pobreza en que vivía la mayor parte de la población. En parte ello se debía a la emigración desde las provincias a la capital, sin que ésta tuviera la infraestructura necesaria para acoger tamaña avalancha. Hacia 1920, la crisis de vivienda había llegado a tal punto crítico, que era inseparable de los problemas de higiene, epidemias, promiscuidad y prostitución. Así nacieron los conventillos y cités, lugares de hacinamiento de familias completas que apenas satisfacían sus mínimas necesidades. Hacia 1912, cien mil personas —la cuarta parte de la población santiaguina— sobrevivía en 25 mil conventillos, con un promedio de tres habitantes por pieza, que en muchos casos llegaba a diez. Todos los historiadores coinciden en señalar la presencia de enfermedades, desnutrición, analfabetismo, alcoholismo y alta mortalidad infantil que caracterizan el período, pero que era ocultado o apenas mencionado por los hombres públicos de la época.

En este contexto, la dramaturgia de Acevedo Hernández echó mano a los temas que estaban ahí, en la calle, y propuso una dramaturgia que contara estas historias, no sumándose a la tendencia del teatro más o menos ramplón y digerible que por esos años campeaba. Durante mucho tiempo anduvo con

sus dos primeras obras —*En el rancho* y *El inquilino*— bajo el brazo, mostrándolas a algunos amigos que dudaban de su éxito. Revisadas una y otra vez, Acevedo reflexionó: “Pero pensándolo bien, llegué a la conclusión de que mi obra de campesinos estaba bien. En las obras que veía diariamente aparecían demasiados marqueses, condes, duques, duquesas y hasta reyes y reinas. Creí que el pueblo chileno, nunca utilizado por los autores novicios, me entendería, sentiría su propio dolor, que era también el mío...”.

Después de mucho batallar, consiguió fundar la Compañía Dramática Chilena —el primer grupo teatral propiamente nacional— para que presentara *En el rancho*. Lo estrenó el 24 de diciembre de 1913 en el Teatro Coliseo, bajo la dirección de Adolfo Urzúa Rozas. Acevedo llegó atrasado a la función y no lo dejaron entrar por su apariencia impresentable para un lugar público. Desde afuera escuchó los vítores y aplausos de un público fervoroso. Requerían una y otra vez la presencia del autor. Pellicier, el empresario, lo buscó y a empujones lo hizo aparecer en el escenario. La facha de Acevedo Hernández era lastimosa. Lo peor: sus zapatos. “Mi salida fue espectacular”, recuerda Acevedo. “Imagínese usted que de repente cubrieran el sol. El público que gritaba con entusiasmo inusitado se quedó frío y silencioso durante varios segundos, mirándome sorprendido. Jamás he visto decepción mayor. De pronto de la primera fila, donde habían venido varias hermosas mujeres, surgió una voz despechada, entristecida: «¿Y éste es el autor?» Yo contesté, sin darme cuenta, tal vez: «Señorita, yo no escribo las obras con los zapatos». Una ovación estupenda estalló en ese momento...”.

El teatro El Coliseo quedaba en un barrio periférico de Santiago, y en esas zonas Acevedo comenzó a conquistar su público para llegar, muchos años después, a los “teatros del

centro", demostrando con ello que también existía interés por ese tipo de obras. *En el rancho* fue exitosa y popular. Tanto, que en una función del teatro Excelsior el público obligó a repetir la obra completa, en una maratón que terminó a las dos de la mañana. Estaba echado el cimiento, pues, para el llamado teatro social: el 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 y destaca 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.

Así, Acevedo mostró a unos personajes chilenos que eran reales, y no elementos decorativos en quienes no afloraban sus problemas y conflictos más profundos. A través de sus obras fueron apareciendo las auténticas condiciones de vida de los campesinos y los mineros; las relaciones feudales entre los patrones y los obreros; la pérdida de las tradiciones producto de la emigración del campo a la ciudad; las precarias condiciones sociales de los suburbios, que convierten en parias o delincuentes a jóvenes ignorantes; las esperanzas y deseos íntimos de personajes a la deriva y de prostitutas nobles que sueñan con establecer un hogar. En general, en la dramaturgia de Acevedo Hernández los "héroes" y los "villanos" están claramente definidos: los primeros se encuentran en el pueblo despojado y modesto, y los otros, entre los ricos y poderosos, derivando en ocasiones en cierto maniqueísmo simplista.

Dentro de esta visión, la cultura y la educación que adquieren los personajes son elementos que les ayudan a su li-

beración y en donde cifran sus esperanzas de un futuro mejor. Es el caso de Salvador, en *La canción rota* (1921), que ha regresado al campo después de veinte años en la ciudad, y cuyas prédicas y enseñanzas a los campesinos ayudan a formar un movimiento que termine con las arbitrariedades de que son objeto. Igualmente, El Aguilucho, en *Almas perdidas*, redime su pasado de delincuente cuando comienza a leer y conocer otro mundo, gracias al aprendizaje que obtiene de Oscar. Ello le confiere a la obra de Acevedo un carácter distinto en el concierto de dramaturgos de su época, porque no se limita al catastro más o menos documental de las miserias de los hombres de su época —al estilo de un registro costumbrista—, sino que introduce un factor de cambio, movilidad y esperanzas a las situaciones, añadiendo así una perspectiva existencial.

En esta línea, según el profesor Sergio Pereira “su estética apunta hacia niveles que se identifican con la esencialidad de los seres y de las cosas, los que se encuentran en otros espacios inmanentes a la realidad histórica, aunque ignorados por el discurso oficial. Lo que se propone Acevedo Hernández es justamente rescatar estas dimensiones ocultas de la realidad para mostrarla desde una perspectiva diferente en la que los factores de causalidad y de determinismo genético, caros a la sensibilidad realista, sean sustituidos por una interpretación simbólica del mundo”. En el caso de *Árbol viejo* (1927), por ejemplo, el roble que cayó después de una tormenta y que quedó atravesado en una hondonada, sirve de puente para los campesinos de la zona. Se trata, qué duda cabe, de la trascendencia que es capaz de alcanzar algo después de su muerte, en este caso de Juan, el padre de familia que ha visto cómo el grupo humano que crió se disuelve. En esta obra campesina —pero volcada hacia aspectos íntimos y

no puramente sociales— se desarrolla ampliamente el concepto de la herencia humana y vital que es posible legar a otros seres humanos, ese ir más allá de la pura terrenalidad material.

Incluso su dramaturgia alentadora de la liberación de los hombres alcanza perspectivas americanistas con *Joaquín Muñeta* (1932), basada en el legendario bandido chileno que se convirtió en caudillo en California, durante la fiebre del oro. Aquí, el héroe busca la justicia en tierra extranjera, rebelándose contra los patrones norteamericanos. Así lo demuestra su discurso: “Esto es lo que tiene que hacer la América española si no quiere perecer: unirse, ir hacia Bolívar, formar una sola y gran potencia que contrarreste la acción de todos los dominadores irrazonados”. Las intenciones de redención de pueblos y personas alcanza, incluso, aspectos bíblicos, como en la obra *Caín* (1927), donde se revisa este drama desde otra perspectiva diversa a la tradicional: el hermano tradicionalmente considerado un criminal, es en verdad un marginal que nunca contó con los favores del padre.

Chañarcillo es seguramente su obra más significativa. Fue estrenada en 1936, en medio de esa crisis de dramaturgia nacional provocada, entre otras cosas, por el auge del cine sonoro. La acción ocurre en 1942, en las minas del norte, durante el auge de la plata. Hasta allí llegan emigrantes, trabajadores y aventureros de todas partes del país para descubrir un filón del metal y hacerse millonarios por un golpe de suerte. En su historia aparecen distintas personalidades: el ambicioso y egoísta, el generoso, el descreído, el marginal, el poderoso. A través de esta aventura de la búsqueda de plata se configuran los diversos conceptos de la vida, sus choques, ajustes y desajustes. Esta perspectiva se ve enriquecida por los elementos populares que atraviesan la obra: bailes,

canciones y ritos propios de ciertas culturas nacionales.

Pero más allá de su nivel puramente psicológico, *Chañarcillo* alcanza tonos épicos y míticos, perfilándose incluso como una epopeya. Así lo demuestra el viaje del Suave y Chicharra en busca del mineral, un recorrido que va más allá de su nivel anecdótico: se trata, también, de una conquista de la naturaleza que vence a un destino prefijado y de un viaje interior que pone a prueba la capacidad de los protagonistas. En esta dimensión alcanzan particular significación los elementos míticos, mitológicos y alegóricos de su hazaña. Allí, la fantasmagoría irreal, el mundo de los sueños y la magia, son el salto que proyecta a la obra hacia un expresionismo no realista. Su triunfo es emblemático de todo un pueblo que cree en ellos y al que de alguna manera representan. Aquí, los parlamentos finales son particularmente significativos de estas ansias de modificación del mundo que las obras de Acevedo pretenden, la búsqueda de un mundo mejor. Dice El Suave en su último texto: “¡Que los que hemos pecao nos enderecemos, que los buenos persistamos! ¡Desde este momento, empezaremos a abrir un nuevo camino, vamos a él con el corazón franco, con la palabra buena y el abrazo pronto, y tendremos derecho a la riqueza y hasta a la felicidad!”.

Almas perdidas fue estrenada en 1916. El drama, en este caso, está situado en el ámbito urbano y por mostrar una severa realidad nacional hasta ese momento casi intocada, obtuvo un reconocimiento masivo. Su trama, ambientada en un conventillo, muestra también las diversas posturas frente a la vida y la pobreza. Aparecen aquí aquellos seres más puros y sencillos que anhelan una felicidad simple y que luchan por salir de la miseria, junto a los otros corruptos e inescrupulosos que engañan a sus hermanos en la miseria. En esta obra, Acevedo logra configurar una atmósfera de realismo descar-

nado, donde la pasión amorosa o material conduce a los protagonistas a acciones extremas que marcan su destino. Es el caso de El Aguilucho, quien ha matado a una mujer en un ataque cercano a la locura, pero que es capaz de redimirse a través del aprendizaje y el afecto.

Así, sus obras resumen la epopeya heroica que traspasa los límites del realismo teatral alcanzando momentos de definitivo expresionismo, y el drama urbano que sintetiza unas vidas patéticas marcadas por las circunstancias que se intentan doblegar, gracias a una cuota de heroísmo y sabiduría, tradicionales en las obras de este clásico chileno.

Octubre de 1999.