



**Universidad de Chile  
Facultad de Artes  
Departamento de Teatro**

**ANTONIO ACEVEDO HERNÁNDEZ Y LA CUECA  
Llave interpretativa en Cardo Negro y Árbol Viejo**

**Memoria para optar al Título de Actriz  
CATALINA ANDREA MOYA MARCHANT  
PROFESOR GUÍA: MAURICIO BARRÍA JARA**

**Santiago, Chile**

**2014**

A mi familia y compañeros de canto...

## TABLA DE CONTENIDO

	Página
RESUMEN .....	5
INTRODUCCIÓN .....	6
CAPITULO I: CONTEXTO HISTÓRICO DE ANTONIO ACEVEDO HERNÁNDEZ (1886 - 1962)	
Guerra civil de 1891 .....	9
Parlamentarismo y La Cuestión Social.....	14
Organización social, Teatro y Antonio Acevedo Hernández.....	18
Sectores Medios.....	34
CAPÍTULO II: LA CUECA COMO IMAGINARIO SOCIAL	
¿Qué se entiende por Imaginario Social?.....	40
La Cueca esencial: su base como práctica cultural.....	44
La Cueca y Antonio Acevedo Hernández.....	53
CAPÍTULO III: ANÁLISIS INTERPRETATIVO DE LAS OBRAS DRAMÁTICAS “CARDO NEGRO” Y “ÁRBOL VIEJO”	
Antonio Acevedo Hernández y su obra dramática.....	58
“Cardo Negro”: Síntesis argumental.....	64
Introducción al análisis interpretativo de la obra.....	66
Análisis.....	68

Cueca en “Cardo Negro”.....	71
“Árbol Viejo”: Síntesis argumental.....	88
Introducción al análisis interpretativo de la obra.....	90
Análisis.....	94
Lucrecia y Clarisa.....	98
Cueca y su intencionalidad amorosa en “Árbol Viejo”.....	102
CONCLUSIONES .....	111
BIBLIOGRAFÍA .....	114

## RESUMEN

La formulación del objetivo de esta memoria surge con el fin de estudiar la obra dramática de Antonio Acevedo Hernández por medio de la observación de la Cueca, elemento que se presenta de manera recurrente en su dramaturgia y que además, nutre parte de sus investigaciones folklóricas. Centrándonos en descifrar y reflexionar en torno a los imaginarios sociales que plantea el autor por medio de este elemento en las obras “Cardo Negro” y “Árbol viejo”, proponiendo un análisis interpretativo de las mismas.

El procedimiento metodológico implica en primera instancia una variable histórica. Se relacionan algunos aspectos del contexto histórico nacional durante la etapa en que transcurre la vida y obra del autor (1886-1962), visualizando un entramado contextual del período. Se considera que la Cueca permanece vigente de acuerdo al desarrollo histórico de nuestro país, y por ende, a la configuración de algunos sectores de nuestra sociedad. Luego y en mención a lo anterior, se vinculan metodológicamente el concepto de Imaginario Social y la Cueca, como herramientas de análisis interpretativo de los dramas “Cardo Negro” y “Árbol Viejo”.

Los resultados obtenidos arrojan que la Cueca actúa como motor dramático y llave de análisis interpretativo, logrando acceder a los imaginarios de los sistemas configurados en ambos dramas. Nos ofrece herramientas de reinterpretación y actualización de las obras en cuestión. Inesperadamente emergen necesidades de teatralidad, en tanto puesta en escena, comprobando la vigencia temática que subyace en estos textos dramáticos. Se genera una clave de lectura de montaje para sus eventuales puestas en escena.

## INTRODUCCIÓN

Las razones que motivan este proyecto de investigación titulado: Antonio Acevedo Hernández y la Cueca, llave interpretativa en Cardo Negro y Árbol Viejo, surgen del vínculo observado entre la obra dramática del autor y sus investigaciones folklóricas.

El dramaturgo Antonio Acevedo Hernández (Tracacura, 1886 - Santiago, 1962) fue un hombre que sufrió el drama de su época y se convirtió en artista para plasmar las problemáticas que advertía, desde muy pequeño se enfrentó a diversas situaciones que constituyeron el gran cúmulo de experiencias que refleja en sus textos dramáticos. Fue un creador incansable, sólo la vejez y la enfermedad lograron impedir su ímpetu creativo. De hecho fue un hombre que encausó su creatividad y espíritu autodidacta en muchos géneros literarios; es su dramaturgia la que reúne y sintetiza muchas de sus motivaciones artísticas. Al revisar sus composiciones dramáticas se identifican diversas construcciones imaginarias en las que involucra danzas, canciones y costumbres que nos refieren modos de desarrollo social y cultural del hombre y la mujer popular.

Acevedo era uno de los tantos hombres, mujeres y niños que había visto abandonados a su suerte, carentes de educación y de protección social. En el Chile de la época sólo había cabida para ellos como fuerza de trabajo en las calicheras, en los conventillos y en los ranchos, trabajando de sol a sol para los patrones. Esas situaciones no se plasmaban en el teatro en boga, sin embargo “La realidad verdadera para A. Hernández, era fundamentalmente la realidad

del hombre en situación de injusticia.”<sup>1</sup> A diferencia de los autores de moda, en sus obras sí se veía a ese hombre, y con todo lo que constituía su mundo.

“La danza o la canción surgen como fenómenos socioculturales cargados de contenidos o significados que nos llevan a conocer parte de la cultura de una región o país, descubrir el mundo interior de sus protagonistas y el universo que los rodea.”<sup>2</sup>

Además de sustentar varias de sus investigaciones folklóricas, la Cueca se presenta recurrentemente en su dramaturgia, como una de las tantas prácticas culturales desarrolladas, por quienes conforman el sector al cual pertenece este “hombre en situación de injusticia”. El objetivo de esta memoria consiste en descifrar y reflexionar en torno a los imaginarios sociales que propone el autor por medio de este elemento en su producción dramática, específicamente en las obras “Cardo Negro” y “Árbol viejo”, proponiendo un análisis interpretativo de las mismas. La Cueca actúa como motor dramático y llave de análisis interpretativo; por una parte nos ofrece herramientas de reinterpretación y actualización de las obras en cuestión, y por otra, nos permite acceder a los mundos configurados por el autor en ambos dramas.

El Capítulo I tratará sobre el contexto histórico de Antonio Acevedo Hernández (1886-1962). Nos centraremos en los aspectos que dan cuenta de las motivaciones de su proyecto dramático y de la configuración de sectores sociales que se presentan en su obra. Refiriéndonos principalmente a la Guerra Civil de 1891; Parlamentarismo y La Cuestión Social; Organización social, Teatro y Antonio Acevedo Hernández; y los Sectores Medios.

---

<sup>1</sup> TOHA, Beatriz. Antonio Acevedo Hernández: La verdad de un mundo creado. En: ACEVEDO, H., A. Chañarcillo. Cuadernos de teatro (2): 15-18. Ministerio de Educación, Departamento de Extensión Cultural. Santiago de Chile, 1980. Pág. 17

<sup>2</sup> LOYOLA, Margot y CÁDIZ, Osvaldo. 2010. La Cueca: Danza de la vida y de la muerte. [En línea] Valparaíso, Chile, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso  
<[http://margotloyola.ucv.cl/lacueca/LA\\_CUECA\\_s.pdf](http://margotloyola.ucv.cl/lacueca/LA_CUECA_s.pdf)> [Fecha de consulta Abril 2011]. Pág. 21

Considerando además, que la Cueca se ha desarrollado en relación permanente al proceso histórico de nuestro país, permaneciendo vigente hasta nuestros días.

El Capítulo II: La Cueca como Imaginario Social, consistirá en situar a los conceptos de Imaginario Social y a la Cueca respectivamente, dentro de ciertos márgenes metodológicos. Primero se indagará en torno a lo que se entiende por Imaginario Social y posteriormente en la Cueca. Para finalmente vincular ambos elementos a la experiencia del autor.

El Capítulo III tratará sobre la obra dramática de Antonio Acevedo Hernández, centrándonos concretamente en el análisis interpretativo de los dramas “Cardo Negro” y “Árbol Viejo”. Respecto a cada una se presentará su síntesis argumental; introducción al análisis interpretativo, que se referirá a aspectos específicos de la obra a analizar, trascendentales para la comprensión del mundo creado por el autor; y la Cueca en el drama respectivo.

Finalmente se presentarán las conclusiones del trabajo y su bibliografía.

La memoria que se presenta a continuación se nutre constantemente de cruces referenciales bibliográficos. En ocasiones se encontrarán citas textuales extensas, cuyo fin surge de una necesidad por argumentar solventemente lo que se expone, pero también de proyectar las ideas y mundos que proponen los autores mentados, mediante el lenguaje que sólo ellos saben componer. A veces nos proporcionan críticas reflexiones, otras, descripciones que crean imágenes únicas o la proyección de imaginarios específicos, ricos en posibilidades interpretativas.



# **CAPÍTULO I:**

## **CONTEXTO HISTÓRICO DE ANTONIO ACEVEDO HERNÁNDEZ (1886 - 1962)**

“La escenificación o vivencia colectiva del tiempo nacional se manifiesta en una trama de representaciones, narraciones e imágenes que tiene como eje semántico un conjunto de ideas-fuerza y una teatralización del tiempo histórico y de la memoria colectiva.”<sup>3</sup>

En este primer capítulo relacionaremos aspectos políticos, económicos, sociales, artísticos y culturales, para comprender ciertos procesos del contexto histórico nacional durante la vida del autor. Cada pieza teatral es parte de la trama de representaciones, narraciones e imágenes de la época y sociedad en que vivió el autor; las temáticas y las situaciones que aborda, dan cuenta de ello y merecen una relación histórica. Por lo tanto se enfatizará exclusivamente en los siguientes aspectos que dan cuenta de las motivaciones de su proyecto dramático: Guerra Civil de 1891; Parlamentarismo y La Cuestión Social; Organización social, Teatro y Antonio Acevedo Hernández; Sectores Medios.

### **Guerra civil de 1891**

Aunque para 1891 el autor apenas era un niño de 5 años, las crudas problemáticas que se describirán en los procesos posteriores, son herencia de los graves conflictos que arrasan a Chile finisecular en todo el territorio. Son como las primeras raíces, que paso a paso se van constituyendo en el árbol

---

<sup>3</sup> SUBERCASEAUX, Bernardo. Historia de las ideas y de la cultura en Chile. [En línea] <<http://www.ideasyculturaenchile.cl/>> [Fecha de consulta Junio 2013] Introducción general, Pág. 11

motivacional y temático de su obra, porque se relacionan directamente con situaciones de su vida personal desarrolladas desde su niñez.

El período del Presidente José Manuel Balmaceda (1886-1891), perteneció al último de los gobiernos de la República Liberal (1861-1891), el cual se enfrentó a un contexto país sumamente tenso. Con su llegada se da inicio a una fase marcada por dificultades, que incluso pasada la Guerra Civil de 1891, seguirá un curso conflictivo durante la República Parlamentaria y no cesará durante un largo tiempo. Muchos son los estudios que se han referido a su gobierno, hay algunos que lo consideran un líder nacionalista y antiimperialista, otros que, acusando su origen oligarca lo cuestionan y piensan de él todo lo contrario. La diversidad de lecturas respecto a la Guerra Civil de 1891 hace comprender su complejidad como proceso histórico, el cual fue el estallido de un cúmulo de tensiones arrastradas durante mucho tiempo dentro de la clase política dirigente; los círculos económicos que rondaban a esa clase política o eran parte de ella; las hostilidades generadas dentro de la oligarquía<sup>4</sup> como “clase social” por acceder al poder, etc. versus una sociedad civil cansada, explotada y sumida en la miseria.

Desde un punto de vista político y económico, este cúmulo de tensiones se arrastra desde la formación del Estado con su Constitución Política de 1833 impuesta por Pelucones. Grupo minoritario, autoritario y oligarca, que además detenta el poder económico mercantil. Han instaurado el “mercado internacional” que basa su actividad económica en la tradición colonial, exportando materias primas minerales y productos agrícolas. Por una parte, con

---

<sup>4</sup> “Oligarquía con rasgos burgueses y mercantiles, por una parte, con un pasado latifundista y terrateniente al que no quería renunciar, por otra, y en suma con un modo de ser algo paradójal, que oscilaba entre los valores burgueses del trabajo, la sobriedad y los buenos negocios, y una tendencia o debilidad por los modos de ser aristocráticos, ostentadores y europeizantes”. En: SALAZAR, Gabriel y PINTO, Julio. Historia contemporánea de Chile. Vol. II Actores, identidad y movimiento. LOM Ediciones. Santiago de Chile, 1999-2002. Pág. 38

la Guerra del Pacífico (1879-1883) las provincias de Tarapacá y Antofagasta, pasaron a ser parte del territorio nacional chileno, por otra, los empresarios británicos se apoderaron de la explotación salitrera que se concentraba en dichas provincias. Hacia mediados del siglo XIX “El presupuesto de la nación se financia casi exclusivamente de los ingresos derivados de la exportación y comercialización salitrera, controlada por empresarios británicos. Progresivamente, emergen grupos e intereses “ajenos al clan terrateniente y al aparato burocrático, ejes del régimen conservador”.<sup>5</sup> La dependencia económica de Chile hacia los mercados foráneos era tan potente, que muchos comenzaron a cuestionar si lo correcto era seguir fomentando el modelo económico colonial. En el período de Balmaceda surgió la necesidad de asentar la economía sobre bases más sólidas y confiables ya que en cualquier momento podía colapsar la senda capitalista que llevaba recorrido el país. Si ocurría un quiebre en la economía mundial seríamos los más afectados, como de hecho ocurrió posteriormente en 1929. Salazar y Pinto, en los volúmenes: “II Actores, identidad y movimiento” y “III La economía: mercados, empresarios y trabajadores” de “Historia contemporánea de Chile”, mencionan lo siguiente:

“Dejando aparte el análisis económico o bélico de este fenómeno, parece evidente que fue uno de los momentos en que los intereses de las elites se sintieron amenazados por un Ejecutivo que parecía dispuesto a usar el poder estatal para mediatizar su liderazgo económico. La postura del marxismo tradicional en este sentido ha sido clara: Balmaceda era un estadista que estimó que las entradas del salitre debían dedicarse a la creación de un Banco Nacional y a desarrollar un plan de obras públicas que permitiera el desarrollo nacional. Luchó por poner término a la desvalorización monetaria con que se beneficiaba la oligarquía latifundista y combatió la política de los bancos particulares que lucraban con los bajos préstamos estatales que luego traspasaban en términos mucho más onerosos a los particulares. Su derrota política y su muerte, en consecuencia, habrían tenido más que ver con sus intenciones que con sus actos. Provocó el temor de la oligarquía y fue

---

<sup>5</sup> PRADENAS, Luis. Teatro en Chile: huellas y trayectorias siglos XVI-XX. 1a. ed. LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2006. Pág. 184

derrocado. Pero ¿se estuvo realmente en presencia de un enfrentamiento entre el liderazgo social oligárquico y el Estado?”<sup>6</sup>

“(…) semejante concentración de poder económico hizo del erario público, y de la capacidad de manipular una tan privilegiada posición, un objeto de codicia generalizada para los diversos grupos de elite que habían sido desplazados del acceso directo a los beneficios del comercio exterior. De allí se habrían derivado consecuencias tan funestas como la Guerra Civil de 1891, que a final de cuentas se libró para determinar quién controlaría el aparato estatal, o la corrupción administrativa que caracterizó el período parlamentario.”<sup>7</sup>

Luis Pradenas plantea que José Manuel Balmaceda intentó buscar el equilibrio político y social comprometiendo al Estado a la “modernización e industrialización del país y en la democratización de las instituciones de la nación”<sup>8</sup>. Las medidas que propone se contraponen a los intereses de los “privilegiados”, en su mayoría capitalistas británicos, quienes con el fin de defender sus privilegios buscaron el apoyo de los que podían influir directamente en el ámbito político. Estos actuaron como sus servidores y pudieron ingresar en los partidos políticos influyentes e incluso en el Congreso, ya que pertenecían al aparato público gubernamental.

“La polarización de la contienda social se concentra en dos bandos irreconciliables. La alianza de los intereses extranjeros con las oligarquías locales terminará trágicamente con los intentos del gobierno liberal presidido por José Manuel Balmaceda, por forjar democráticamente una vía económica nacional e independiente. Las contradicciones de esta denominada “revolución democrático burguesa”, confrontada a los grupos oligarcas del bando conservador, constituido por los grandes terratenientes, los banqueros y los grandes empresarios ingleses, conducen al país a una crisis político institucional, entre el Ejecutivo y el Congreso, y a la encrucijada de una guerra civil.”<sup>9</sup>

El conflicto, financiado por banqueros, culmina con el triunfo de las fuerzas anti balmacedistas y con el posterior suicidio en Septiembre de 1891

---

<sup>6</sup> SALAZAR, Gabriel y PINTO, Julio. Op. Cit. Vol. II, Pág. 47

<sup>7</sup> SALAZAR, Gabriel y PINTO, Julio. Historia contemporánea de Chile. Vol. III La economía: mercados, empresarios y trabajadores. LOM Ediciones. Santiago de Chile, 1999-2002. Pág. 30

<sup>8</sup> PRADENAS, Luis. Op. Cit. Pág. 200

<sup>9</sup> PRADENAS, Luis. Op. Cit. Pág. 202

del Presidente José Manuel Balmaceda. Se da fin inmediatamente al período de la República Liberal, dando paso al Parlamentarismo (1891-1924) el cual disminuirá la figura presidencial, preponderante desde la conformación de la República.

Este conflicto fue la contienda entre integrantes de una misma clase política que ya dejaba ver sus rupturas influenciadas por la ambición del poder económico. Pugna totalmente ajena a la miseria de la mayoría de la población. Mientras se peleaban por acceder al poder y a los privilegios de la economía, acarreaban sus problemas de clase alta a quienes no tenían nada que ver en este asunto. Cada quien tomó partido de la situación y se provocaron graves ultrajes en el plano de la sociabilidad, el resentimiento recíproco moldeado durante décadas entre “castas”, familias y partidos explotó en hordas de personas que provocaron diversos vejámenes; con ello se dio lugar a nuevos y más profundos rencores, los cuales seguirían gestándose en la sociedad. Fue uno de los grandes trastornos de la República, que dejó cuantiosas y graves consecuencias, y que tardó décadas en sanar. También fue trascendental para los procesos que vivió el país después ya que marca, entre otros factores, un cambio radical en la concepción ideológica y cultural de la sociedad chilena. Se ven trasmutados los valores preponderantes desde la formación del Estado, subrayando con ello el inminente cambio de época. Para la elite ilustrada significó la pérdida de sus antiguos ideales relacionados al espíritu cívico, a la inteligencia y a las ideas liberales que los caracterizaba. Sobrevino entonces un interés exacerbado por el dinero, distinto de la tradición sobria y austera de los antiguos terratenientes. El auge del salitre financió el despilfarro, la adopción de modas extranjeras, la “elegancia”, el cosmopolitismo y la opulencia.

“Independiente de las características o explicaciones ofrecidas, todo indica que en el tránsito del siglo XIX al XX la elite dirigente enfrentó una crisis de legitimidad y predominio político, y por extensión, pareció hacer posible un

cambio de la sociedad en su conjunto. En verdad, era su modelo país, era su práctica como clase hegemónica la que estaba fallando. Durante casi un siglo, o al menos desde 1830-1850 en adelante, la oligarquía liberal, conservadora en lo político, libertaria en las luchas congresistas, árbitro de la cultura y la elegancia, agraria y abierta al comercio exterior, había logrado mantener su poder sin grandes contrariedades. Las luchas políticas habían sido principalmente sus luchas internas: frente a los intentos de otros grupos, se habían unido en la represión.”<sup>10</sup>

Para las capas medias y populares significó el momento de su aparición en la escena socio-política del país. Esta vez, a diferencia de la elite representante, tomaron como suyo el valor de la educación; bastión que los ayudaría en su lucha por acceder a mejoras en su calidad de vida.

## **Parlamentarismo y La Cuestión Social**

“Los avances que el orden vigente podía exhibir en lo social y lo económico presentaban una sola dirección, enfocada hacia los segmentos sociales conservadores, si bien ya podía hablarse de un leve desplazamiento hacia ciertos sectores medios, prohijados generalmente por el partidismo mesocrático. El discurso oficial no hablaba ni respondía de aquello que escapaba al horizonte que la tradición y el orden imperantes habían tejido. Multilateralizar la mirada implicaba encontrarse con una realidad social a la que el Estado nunca le había asignado un papel en la construcción del proyecto histórico nacional.”<sup>11</sup>

Luego de la Guerra Civil de 1891 las problemáticas sociales se agudizaron y con el triunfo parlamentario se consolidaron aún más las elites dirigentes. “Para Bernardo Subercaseaux “La aristocracia tiene sus raíces y está presente en el país desde la Colonia. Desde entonces y a lo largo de todo el siglo XIX es el sector social hegemónico. Lo que es nuevo a fin de siglo es su carácter plutocrático, su cosmopolitismo y opulencia, y la instauración –desde 1891- de un sistema político más adecuado a los intereses del conjunto de la

---

<sup>10</sup> SALAZAR, Gabriel y PINTO, Julio. Op. Cit. Vol. II, Pág. 40

<sup>11</sup> PEREIRA Poza, Sergio: Antología crítica de la dramaturgia anarquista en Chile. 1a. ed. Universidad de Santiago de Chile. Santiago de Chile, 2005. Pág. 48

oligarquía (terratenientes, mineros, banqueros, grandes empresarios) y de los partidos que la representan (fundamentalmente liberales, conservadores y nacionales)”.<sup>12</sup>

Al parecer la última década del siglo XIX que se ha dejado atrás fue para algunos una etapa plácida, sin inquietudes y mucho menos pobreza, mientras que para otros fue una época sobrecargada de enfermedades y miseria. Este gran descontento social, principalmente de las masas populares se viene arrastrando desde hace un siglo aproximadamente, pero es en este período en que se hace patente como la denominada Cuestión Social, la que se desarrolla hasta llegar a su punto más inhumano. Bernardo Subercaseaux realiza una descripción en “Historia de las Ideas y de la Cultura en Chile” de la celebración del primer Centenario de la República; la actitud de la elite o de quienes aspiran a ser parte de ella es vergonzosa y contradictoria en relación al contexto social. Es grotesco el contraste que se genera al contraponer la fisonomía de quienes se preparaban para el centenario sin escatimar gastos, a la de quienes se debatían entre el hambre y el horror, en una realidad que los discursos oficiales ocultaban y reprimían, reemplazándola por una imagen absolutamente irreal para maquillar el grave contexto nacional: banquetes, festejos y recepciones pomposas hacen gala del progreso nacional alcanzado, de la buena dirección que dan sus mandatarios y de una institucionalidad sólida; es un país culto, próspero y digno de ejemplo. Opera la inconsciencia y ceguera de quienes debieran interesarse por los problemas de toda la ciudadanía. La descripción realizada por Subercaseaux permite vislumbrar, de hecho, un desinterés recíproco entre estos dos grupos, el que se evidencia más allá del trato laboral polarizado patrón-proletario. Existe un gran abismo social y cultural ya que la vida cotidiana de cada grupo es radicalmente distinta y ajena a la realidad del

---

<sup>12</sup> PIÑA, Juan Andrés. Historia del teatro en Chile 1890-1940. 1a. ed. RIL Editores. Santiago de Chile, 2009. Pág. 26

otro, lo que se vislumbra en el ejercicio de la política, de la economía nacional y de modos de desarrollo cultural. Esta nula empatía y desinterés recíproco no permite solucionar los graves problemas que aquejan al país, los que se han convertido en una constante. Grandes masas de desposeídos repartidas por todo el territorio nacional o que emigran en grandes cantidades desde el campo a la ciudad buscando mejores oportunidades.

“Son años en que la prensa y múltiples libros y folletos abordan asuntos como el alcoholismo, la mortalidad infantil, la prostitución, la miseria en las viviendas y las condiciones insalubres de sectores mayoritarios de la población. Hasta el propio Mercurio de Santiago afirma en 1909 que un cuarto de la población de la capital (más de 100.000 personas) vive en habitaciones insalubres e impropias para una persona humana, habla de un “ambiente deletéreo, en medio de miasmas ponzoñosas, respirando aires impuros y sufriendo la influencia y el contagio de infecciones y epidemias”. Chile llegó al año del Centenario con una población recesiva -morían más personas de las que nacían- con una mortalidad infantil de 306 por mil y una tasa de prostitución que alcanzaba el 15 % de las mujeres adultas de la capital.

(...)

Aun cuando en la época proliferan artículos, discursos y conferencias sobre la “cuestión social”, la conciencia del problema, sin embargo, no se traduce en un camino de soluciones, por lo menos hasta el gobierno de Arturo Alessandri Palma, con el que se abre paso un imaginario político de transformación, que considera a los sectores medios y populares e intenta, como estrategia de gobierno, la “reforma” para evitar la “revolución”.<sup>13</sup>

Durante todo el período parlamentario, hasta aproximadamente 1925, el poder reside en el Parlamento. El que se vio caracterizado por la crisis moral, la Cuestión Social y la corrupción política. Diversos discursos se refieren a los presidentes como políticos debilitados y pusilánimes, de una laxitud desmotivada para gobernar y con la estampa de la mala suerte dada por la muerte de varios jefes de Estado y las recurrentes rotativas ministeriales<sup>14</sup>. “el

---

<sup>13</sup> SUBERCASEAUX, Bernardo. Op. Cit. Vol. II, Tomo III, Pág. 45

<sup>14</sup> En la presidencia de Germán Riesco (1901-1906), 17 gabinetes y 73 ministros (un promedio de tres cambios de gabinete por año); en la de Pedro Montt (1906-1910), 11 gabinetes y 42 ministros y en la de Ramón Barros Luco (1910-1915), 15 gabinetes y 55 ministros. En: SUBERCASEAUX, Bernardo. Op. Cit. Vol. II, Tomo III, Pág. 42-43



país está profundamente corrompido. La gente se ríe cuando se habla de patriotismo, de desinterés o de amor a la tierra.”<sup>15</sup>

También crecían las contradicciones en el ámbito artístico, en cómo se representaba la realidad social. Aumentaba desmesuradamente la adopción de modas del extranjero, que tampoco se correspondían con la realidad adquisitiva de quienes lo intentaban. En definitiva, inconsciencia social arraigada y avalada en un sistema político, económico y cultural, caduco y absolutamente desvinculado de las necesidades esenciales de la mayoría de chilenas y chilenos de esa época.

“El resto –es decir, el 90 por ciento de los chilenos- quedó excluido de la ciudadanía activa. Y si los artesanos, que la poseían, fueron obligados por el librecambismo y los comandantes de milicias a reaccionar con violencia callejera –por fuera del sistema político-, en igual disposición se hallaron los peones-gañanes, los cocineros, cocheros, sirvientes domésticos, soldados, suboficiales, religiosos, etc., y todas las mujeres. Para todos ellos no existía el espacio público sino, sólo, el espacio privado. Ni había para ellos –en sentido representativo- Estado ni discurso identificador de Nación sino, en concreto, sólo, el valle, los cerros, la mina, la chacra, el suburbio, el conventillo, el rancherío o los “derroteros” de la rueda de la fortuna (en el caso de los pobres); o bien el dormitorio, la cocina, la iglesia o la casa solariega (en el caso de las mujeres “de familia”). Para todos ellos la política y el Estado eran poderes ajenos invadiendo o tiranizando el mundo de sus vidas. Para los peones, podía significar apresamiento por vagabundaje y trabajo forzado en obras públicas. O ser cogido en una “leva” y arrastrado al ejército y las guerras por la fuerza. O quedar atrapado por deudas en una faena minera, con el salario invertido en cepo esclavizante. O para la mujer, ser cogida por “amancebamiento” y enviada como sirviente “a mérito”, de por vida y con hijos confiscados, a una “casa de honor”. O, si era la clase superior, ser “recluida” en un convento, para librar a la familia del estigma de su adulterio, etc. La política, para este 90 por ciento, era algo ajeno y violento; más aún: un poder blandido por ‘algunos’ hombres violentos. La gran masa ciudadana, durante el siglo XIX, percibió la política como un ejercicio de violencia masculina hereditaria. Como una alianza de jueces, militares, religiosos y mercaderes, unidos por la cruz, el dinero y la ley, pero, sobre todo, por la espada.”<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> SUBERCASEAUX, Bernardo. Op. Cit. Vol. II, Tomo III, Pág. 42

<sup>16</sup> SALAZAR, Gabriel y PINTO, Julio. Op. Cit. Vol. I Estado, legitimidad, ciudadanía. Pág. 91

Son estos sectores los que se buscan en el espacio privado y es en ese lugar donde encuentran un halito de legitimidad, debido a la segregación que sufren respecto al espacio público. Estudiantes, obreros, artesanos, mujeres, etc., quienes durante el siglo XIX perciben la política como un ejercicio violento, son los que ya en el siglo XX aparecen para instalarse como actores sociales y culturales, que ponen en jaque el orden establecido hasta ese entonces, complejizando las discusiones intelectuales, políticas, económicas, culturales y artísticas del siglo. Sectores que gracias a su capacidad organizativa, aparecieron porque necesitaban sobrevivir y resistir frente a un sistema que los estaba dejando en la inhumanidad absoluta.

### **Organización social, Teatro y Antonio Acevedo Hernández**

Juan Andrés Piña, Luis Pradenas, Bernardo Subercaseaux, entre otros autores, mencionan cómo las capas medias y populares se organizan en reacción a este contexto que se muestra cada vez más adverso. En múltiples ensayos y textos se habla de cómo gracias a la influencia de vertientes europeas socialistas y anarquistas, entre otras, se comienza a criticar a las autoridades y al rol del Estado. Se discute acerca de temas como el capital y el trabajo; los explotadores v/s los oprimidos. Se habla sobre la libertad, la igualdad, la propiedad común; la educación como medio de dignidad y libertad obrera, etc.

Sergio Grez Toso en “Los anarquistas y el movimiento obrero. La alborada de “la Idea” en Chile, 1893-1915” realiza un profundo análisis de lo que significó este proceso de apropiación ideológica en nuestro país. Al anarquismo atribuye la formación de diversas instancias educativas, de reunión social, cultural y de difusión de la corriente libertaria o ácrata en nuestro país. Y que se relacionaba con diversos círculos que perseguían objetivos afines, pero

distinto de lo que significa ser “libertario” o “ácrata”. Estos términos se refieren exclusivamente a la defensa de la libertad absoluta, a la supresión de todo gobierno y autoridad, así como también de toda ley. Compartían espacios de discusión y reunión con diversos grupos que aunque no persiguieran la supresión absoluta de la autoridad, si promovían reivindicaciones laborales y sociales.

“En los seis años transcurridos entre 1898 y 1903 la corriente libertaria había eclosionado de manera espectacular. Si bien su crecimiento cuantitativo era aún modesto (seguramente sus integrantes no superaban unos pocos centenares de personas), su influencia en el movimiento popular y en sectores de la intelectualidad de las capas medias bajas se había desarrollado de manera promisorio. La publicación de periódicos, el impulso a las sociedades de resistencia, centros de estudios sociales, ateneos obreros y de la juventud; la participación en huelgas y manifestaciones de protesta, así como las persecuciones sufridas, habían redundado en un bien ganado prestigio de los ácratas en algunos medios populares.”<sup>17</sup>

Gabriel Salazar suma a estas influencias una propuesta que observa esta situación como un proceso mucho más largo arraigado en el ideario pipiolo<sup>18</sup>, ese largo proceso ciudadano que no pudo proyectarse en la oficialidad luego de la victoria Pelucona que instauró la República de 1833. Él se refiere a un estado de maduración de la sociedad civil que no puede aplicarse a la “(...) tesis de Góngora de que el Estado es la matriz de la sociedad civil. Si esta se desarrolló ‘en relación’ con aquél, no fue por fusión sino por diferenciación. No como relación virtuosa, sino como oposición viciosa. Es por ello que su

---

<sup>17</sup> GREZ Toso, Sergio. 2007. Los anarquistas y el movimiento obrero. La alborada de “la Idea” en Chile 1893-1915. [En línea] Santiago de Chile, Ediciones LOM  
<<http://books.google.cl/books?id=9Tp3gW2mEHIC&pg=PA257&lpg=PA257&dq=%E2%80%99CLos+anarquistas+y+el+movimiento+obrero>> [Fecha de consulta Marzo 2014] Pág. 113

<sup>18</sup> La propuesta pipiolo era de carácter antiimperialista y anti mercantilista. Fomentaba programas políticos y económicos desde un enfoque local, donde los cargos de poder representacional fueran elegidos por una mayoría ciudadana. Que impulsara una economía independiente del mercado foráneo, para desarrollar un modelo de industrialización interna que no estuviera a la postre de los altibajos que se pudieran generar en el mercado internacional.

expansión no fue pública sino subcutánea, y no política sino histórica. Pues se levantó no para atacarlo sino para juzgarlo.”<sup>19</sup>

“(…) en Chile, en el siglo XIX, el grueso de las relaciones “entre individuos, entre grupos y entre clases” se dio al margen de las regulaciones estatales, en frecuente resistencia a lo político, y nutriendo diversas formas de poder local, social y cultural. Configurando, en autogestión, procesos pre-estatales, sub-estatales, anti-estatales, e incluso pos-estatales. Redes más anchas que lo institucional y longevas que lo estructural. Movimiento de arranque social y cultural pero de creciente impacto político e ideológico. Con capacidad para construir Estado desde cimientos y estratos históricos más profundos.- más enraizados en la naturaleza social del hombre.”<sup>20</sup>

“El desarrollo polifacético de la sociedad civil del siglo XIX se corporizó en miles de organizaciones y redes. En las sociedades mutuales de obreros y mujeres trabajadoras, en la proliferación de organizaciones de caridad, en los clubes sociales y políticos, en sociedades literarias, en gremios patronales, etc. y en la formación de partidos políticos de base ‘societal’: el Radical y el Democrático. Las Mancomunales de Luis Emilio Recabarren –concebidas como poder sociocrático- epitomizaron ese desarrollo. De allí subió una marejada de movimientos sociales: unos de tipo proletario, otros de mujeres, de arrendatarios, de clases medias, de ingenieros, profesionales, militares e industriales. En la atmósfera así creada brotaron, casi por generación espontánea, ideas corporativistas, socialistas y comunistas, que no debieran atribuirse de modo exclusivo –como se ha hecho- a los supuestos “agitadores profesionales” venidos del exterior, sino, más bien, a la floración ideológica brotada de tal proliferación societal.”<sup>21</sup>

La modernización de las vías de transporte del país, de la “urbe” y el progreso, traen consigo un fenómeno recurrente: la migración campo – ciudad, y con ello, la problemática de la Cuestión Social. Pero también visibiliza en las grandes ciudades la realidad de una gran cantidad de personas, cuyo desarrollo cotidiano es muy distinto a los procesos urbanos. Con ellos viaja la evidencia del desamparo en que se encuentran las zonas rurales del país, en donde el patrón de fundo es amo y señor. Viajan también sus imaginarios y costumbres, así como también su memoria social colectiva, que es mucho más antigua que

---

<sup>19</sup> SALAZAR, Gabriel y PINTO, Julio. Op. Cit. Vol. I, Pág. 93

<sup>20</sup> SALAZAR, Gabriel y PINTO, Julio. Op. Cit. Vol. I, Pág. 93

<sup>21</sup> SALAZAR, Gabriel y PINTO, Julio. Op. Cit. Vol. I, Pág. 94

las ideas que llegan a sus oídos sobre socialismo utópico, anarquismo, socialismo revolucionario, socialismo de Estado y socialismo democrático. En el actual contexto las grandes ciudades (Santiago, Valparaíso, Concepción, Iquique) se conforman por un universo (Salazar) polifacético. Independiente del origen dispar de cada persona, encuentran una afinidad de “Clase”. Ante la agobiante situación vital en la que se hallan, sigue en funcionamiento esta memoria social acumulada que no pudo proyectarse en la oficialidad, debido a la espada Pelucona. Quizá lo que encontraron en estas nuevas vertientes europeas fue un lenguaje mediante el cual proyectar sus deseos y necesidades. Las que permitieron también con todo el movimiento que provocaron, discutir sobre problemáticas atingentes y sumamente apremiantes, dudo sin embargo que de su “adopción” hayan surgido estos deseos y necesidades propiamente tales. No se puede negar la real influencia e importancia de estos movimientos, sin embargo pienso que es reduccionista limitarlo solamente a eso y no tomar en cuenta los intentos recurrentes durante toda nuestra historia republicana, incluso desde antes, por parte de diversos conglomerados por lograr condiciones de vida más igualitarias. Que la elite no haya puesto su mirada allí, hasta que la situación fue insostenible es otra historia.

“Como quiera que haya sido, la mutualidad tomó bajo su custodia la enorme memoria social acumulada desde 1823 entre los vencidos por el proyecto mercantil. Se recargó de mundos posibles en fase de repliegue, y allí, en privacidad, puertas adentro –a donde no llegó el garrote mercantil- se aplicó sin tapujos la lógica de la integración. Y se construyó socialmente una realidad propia, microscópica, pero autónoma y solidaria. Es cierto que las ‘mutuales’ no se levantaron para ir directamente a la lucha de clases. Pero no hay que buscar allí su sentido político, sino en el hecho de que cada mutual fue una “escuela cívica” (Alexis de Tocqueville) de democracia social. Una micro-república de ciudadanos integrales. Una demostración de laboratorio de que la utopía era posible. Un principio capaz de fundar la política sobre bases ‘sociales’, diametralmente diferentes a las del Mercado o a la tautológica autorreproducción del Estado.”<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> SALAZAR, Gabriel y PINTO, Julio. Op. Cit. Vol. I, Pág. 143

Sociedades de Resistencia, Centros de Estudios Sociales, Ateneos obreros y de la Juventud, Mancomunales, Filarmónicas, Sindicatos Obreros, Escuelas Populares, Células, Casas del Pueblo, etc. Se transformaron más allá de tener en sus objetivos o no, lo “libertario”, en los espacios de reunión social de aquellas personas que se sentían parte de un mismo sector de la sociedad<sup>23</sup>. Al alero de estas instancias se desarrollan aspectos culturales y artísticos que caracterizan los gustos e inquietudes de este sector. Bernardo Subercaseaux se refiere a la “bohemia” como la vida nocturna bajo la cual intelectuales, creadores, obreros, mujeres etc. personas de una marcada tendencia anti-oligárquica, se reúnen y desarrollan estas actividades. Menciona que “La noche fue un espacio libertario de la naciente politicidad obrera, estudiantil y popular.”<sup>24</sup> En el plano artístico lo relaciona con una “actitud vital” afín a pulsiones vanguardistas y anarquistas; en donde la búsqueda del estilo personal, diferente y nuevo alejado del academicismo, es considerado un valor no colaboracionista con la burguesía. Estos artistas que se alejan de los cánones legitimados y a los tradicionalismos estéticos, son tratados por la elite artística de manera peyorativa como bohemios o ácratas. Cabe destacar que estas descripciones las realiza para posteriormente referirse de manera extensa a la vanguardia en Chile y a la labor realizada por el artista Vicente Huidobro.

En relación a Acevedo Hernández realiza aseveraciones que si bien son correctas, son las que se encuentran recurrentemente en bibliografía respecto al autor, que mediante el lenguaje utilizado proyectan el estereotipo que ha

---

<sup>23</sup> “Los esfuerzos por educar (civilizar) al pueblo fueron notables. Mutuales, mancomunales, sociedades de resistencia y sindicatos desarrollaron una prolífica actividad periodística y cultural, que llevó a la formación de conjuntos musicales, talleres de teatro, de poesía y círculos literarios.” En: SALAZAR, Gabriel y PINTO, Julio. Op. Cit. Vol. II, Pág. 116

<sup>24</sup> SUBERCASEAUX, Bernardo. Op. Cit. Vol. II, Tomo III. Pág. 57

sufrido su creación; teatro “ácrata”, “libertario”, “de protesta”, etc. Provocando un reduccionismo a su labor no sólo como dramaturgo, sino como artista<sup>25</sup>.

“Resulta significativo que tanto Bühle como Acevedo Hernández frecuentaran ambientes bohemios y anarquistas, en circunstancias que en su actitud vital y obras hay una clara vocación por lo criollo y por los contenidos nacionalistas, contradiciendo así la doctrina anarquista, que descreía de la patria y de la nación.”<sup>26</sup>

Llama la atención de Subercaseaux esta contradicción entre los postulados anarquistas y el mundo que propone el dramaturgo en su obra, considerándolo un valor de “amplitud de la hegemonía nacionalista”; de esto se podría interpretar, que el dramaturgo apartándose de su más profundo espíritu ácrata es capaz de integrar otras miradas; “Se trata de un teatro de crítica social que es coherente, en última instancia, con una escenificación del tiempo histórico nacional en clave de integración.”

Cabe en relación a estas opiniones, que por lo demás representa a una gran mayoría de autores que se han referido al dramaturgo y su obra, realizar algunas preguntas: ¿Qué se entiende o qué se quiere dar a entender cuando a la dramaturgia del autor se la denomina como “Teatro Social”? Al parecer, sería análogo a los términos teatro ácrata, libertario o anarquista.

---

<sup>25</sup> “Entre los seguidores de la doctrina ácrata habrá profesores, escritores y pintores. En 1905, amparados en la vertiente tolstoiana, Fernando Santiván y Augusto D’Halmar fundan en San Bernardo una colonia de artistas e intelectuales. José Santos González Vera, el autor de Alhué, recuerda cómo en 1913, con ocasión de la visita de la feminista española Belén de Zárraga, se reunió en el Teatro Alhambra una multitud abigarrada compuesta por obreros, intelectuales y estudiantes. Durante la conferencia irrumpían espontáneamente en gritos fervorosos de “¡Viva el pensamiento libre! ¡Viva el comunismo anárquico! ¡Viva la revolución social!”. Recuerda también que en la década del Centenario, en círculos anarquistas -como el Centro de Estudios Sociales Francisco Ferrer- se reunían obreros, artesanos y escritores: entre otros, el propio González Vera, José Domingo Gómez Rojas, Antonio Acevedo Hernández y Manuel Rojas. También, ocasionalmente, algunos anarquistas transhumantes extranjeros o periodistas, como el porteño Juan Ballesteros Larraín, o el dentista y dramaturgo Urzúa Rozas.” En: SUBERCASEAUX, Bernardo. Op. Cit. Vol. II, Tomo III, Pág. 56

<sup>26</sup> SUBERCASEAUX, Bernardo. Op. Cit. Vol. II, Tomo IV, Pág. 446

“Si bien demócratas, socialistas y anarquistas compartían muchos puntos de un ideario ilustrado de regeneración popular, sólo los ácratas pensaban que la realización de ese proyecto pasaba por una ruptura revolucionaria que implicaba la destrucción inmediata del Estado y su reemplazo por los productores organizados.”<sup>27</sup> Si nos detenemos en esto, entonces al asociar Teatro Social a lo ácrata, a lo anarquista y a lo libertario, se lo estaría relacionando a los objetivos de ruptura revolucionaria que describe Grez. Es frecuente encontrarse también con asociaciones de Teatro Social a “teatro de protesta” o “popular” y a lo popular a lo ácrata, es decir recurrentemente nos encontramos frente a clasificaciones que no hacen más que realizar un ejercicio tautológico que apunta a la mera generalización de la obra del autor.

Llama también la atención de Subercaseaux que personajes protagónicos como Óscar (“Almas perdidas”) y Vial (“Irredentos”), utilicen la norma culta para expresar valores relacionados con aspirar a una sociedad más justa, para el autor esto da cuenta de una “perspectiva utópica de integración y no de transformación radical del sistema”. Precisamente Antonio Acevedo Hernández no pretendía lograr con su obra la “transformación radical del sistema” cual exponente libertario. Pongo en duda en relación a sus propias declaraciones, que él se haya considerado así mismo como tal.

Es importante detenerse en este punto porque sin intención de deslegitimar la propuesta de Subercaseaux, creo que contraponerla a la mirada de Salazar nos proporciona la comprensión de lo que para este proyecto de investigación se presenta como trascendental, es decir, el vínculo entre el Teatro Social (entendido más allá de lo puramente libertario) de Antonio Acevedo Hernández y la Cueca como Imaginario Social. Desde el plano artístico Subercaseaux relaciona lo bohemio, lo ácrata y la “actitud vital” afín a

---

<sup>27</sup> GREZ Toso, Sergio. Op. Cit. Pág. 184



pulsiones vanguardistas y anarquistas. Efectivamente hubo artistas e intelectuales que buscaron un estilo personal, diferente y nuevo alejado del academicismo, cuestionando e intentando romper con lo establecido hasta ese entonces. Indagando en nuevas corrientes y lenguajes artísticos, abanderándose con movimientos que sentaban sus bases en procesos europeos, etc. Incluso hubo quienes que “traicionando su cuna” cuestionaron la realidad existente y se adhirieron a movimientos de reivindicación social originados entre las masas populares. Sin embargo, estas características no son del todo válidas para caracterizar el espacio en que se inserta la dramaturgia y proyecto artístico de Antonio Acevedo Hernández.

Subercaseaux observa estos procesos culturales, sociales y políticos, desde el prisma de la apropiación e integración, fomentado por el desarrollo y el consecuente intercambio cultural principalmente con naciones europeas, y el advenimiento de nuevos paradigmas de acuerdo evidentemente a los nuevos tiempos. Sus observaciones aunque podemos cuestionarlas, no son poco certeras, sin embargo como muchos autores, no pone énfasis en lo más trascendental del asunto, lo que nos permitiría comprenderlo como un proceso a lo largo de la historia y una necesidad relacionada como indica Salazar, a la memoria social y al desarrollo subcutáneo de la baja sociedad civil, que va mucho más allá de manifestarse como una tendencia “adoptada”.

“En varios autores citados hasta ahora parece imperar la idea de una nítida idea entre demócratas, socialistas y anarquistas durante el periodo del cambio de siglo. Pero un examen acucioso arroja un examen más complejo, caracterizado por cierta laxitud e indefinición ideológica en los grupos populares de izquierda. Estas fronteras aún poco definidas son las que explican, en definitiva, el frecuente fenómeno de trasvasije de militantes de una familia política a otra, incluyendo a líderes destacados que del anarquismo pasaron al Partido Demócrata, para terminar, luego de varias evoluciones, a fines de los años 20 apoyando al general Ibáñez. La falta de un conocimiento profundo sobre estos temas ha llevado también a algunos autores a cometer algunos errores a la

clasificación ideológica de los militantes populares, alimentando una confusión que merece ser despejada.”<sup>28</sup>

Sergio Grez Toso y Sergio Pereira Poza, entre otros pocos autores, se han dado a la tarea de realizar estudios que permitan desmitificar ciertos aspectos en torno a lo comentado. De hecho ambos se refieren a Antonio Acevedo Hernández como uno de los tantos artistas que siendo de clara extracción popular, frecuentaron espacios libertarios sin ser militantes propiamente tales. Son varios los factores que hicieron que Acevedo se vinculara con estos círculos. Aunque “cumple” con las características descritas por Subercaseaux respecto a los artistas “bohémios”, en su caso fue así debido a una necesidad realmente vital y artística asociada a una visión en particular, junto a la conciencia de clase que se fue desarrollando en él paulatinamente. Conoció a Arturo Urzúa, al poeta Domingo Gómez Rojas y al anarquista Manuel Silva por casualidad, durante noches andariegas sin un techo seguro para dormir, quienes leyeron su drama “En el Rancho” e impulsaron que el autor la diera a conocer en la Casa del Pueblo para ser representada, porque según Gómez Rojas en ella se trataba “La Cuestión Social”. Son situaciones absolutamente nuevas para él. Aunque no conoce a estos “peligrosos” anarquistas, se siente en confianza debido al interés y valoración que encuentra en estos espacios respecto a su obra. No se instruye artística y académicamente, sus primeros intentos suceden alejados de los cánones establecidos, no porque lo influencien las tendencias vanguardistas, anarquistas y anti burguesas europeas, sino porque es un hombre pobre, no tiene el dinero para hacerlo y está acostumbrado a la vida andariega. Además es de origen campesino, por ello es discriminado y rechazado de dichos espacios, es así como apasionado por el oficio, intenta aprender de manera autodidacta. Desarrollará intencionadamente un estilo personal, diferente y nuevo, porque observa la ausencia de un teatro chileno que muestre lo que realmente sucede

---

<sup>28</sup> GREZ Toso, Sergio. Op. Cit. Pág. 14

en el país y por ende, una carencia enorme de crítica hacia la realidad en el teatro representado. Diversas organizaciones y redes se desarrollan de manera “bohemia” porque sus reuniones son constantemente reprimidas, la “clandestinidad” aparece a pesar de sí misma por, reitero una vez más, necesidad. Es innegable que algunos intelectuales, creadores y políticos de la época desarrollaron tendencias de la mano del ideario anarquista, socialista y de incipiente vanguardia, colaborando con estos “nuevos espacios de integración” de la baja sociedad civil, porque tenían en mente la adopción de dicho ideario y el proyecto de generar lenguajes y discursos distintos a los hegemónicos, sin que necesariamente surgieran de una necesidad “realmente vital”, es decir de vida o muerte. Dirigir la atención sólo a este aspecto, referirse a que estas “nuevas capas” aparecen sólo por medio de los llamados (Salazar) “agitadores profesionales”, me parece que es negar su origen más esencial.

Antonio Acevedo Hernández no fue un redentor social, fue un creador, un artista, en cuyo proyecto artístico se desarrollaron algunas temáticas desde el mundo de “los que nada tienen”. La opinión social predominante se sintió amenazada por esto e intentaron apartarlo del camino en reiteradas ocasiones, hasta que se encuentra con Arturo Urzúa, Domingo Gómez Rojas y Manuel Silva quienes le muestran la única opción, para al menos, dar a conocer sus primeras obras.

“El dramaturgo estaba consciente de que la opción estética tomada no entraba dentro de los patrones literarios vigentes y, por lo mismo, las características de su producción nunca serían reconocidas como aportes al proceso de enriquecimiento de la dramaturgia nacional. Al contrario, con este planteamiento se colocaba en una posición distinta a la dominante, y hasta marginal respecto de la centralidad. Sin embargo, sus preferencias no excedían los márgenes razonables de la variación de la norma en uso; tan sólo descollaban por el hecho de representar figuras, comunidades y situaciones tomadas del sector popular de la población que, hasta ese momento había permanecido fuera de la preocupación literaria. Su intención por retratar esta parte de la sociedad correspondía a la necesidad de hablar de aquello de la manera como nunca antes se había hecho, es decir, asumiendo el proyecto de rectificación social

como algo propio, sin concesiones, pero tampoco sin eufemismos. Con Acevedo Hernández ya no se hablaba retóricamente de este sector marginal de la sociedad, sino se le hacía vivir como experiencia artística en el texto. Este planteamiento estético, sin embargo, no fue seguido de la apertura esperada de parte de la crítica. Esto explica que, en su momento, su nombre y su creación fueran excluidos del circuito artístico oficial, obligándolo a ejercitar su oficio en la periferia del arte, literalmente, en los espacios ocupados por el suburbio, el arrabal o por el área rural. Para infortunio del autor, esta actitud excluyente de sus contemporáneos no pudo ser remontada en los años siguientes, provocando en él un gran sentimiento de frustración y amargura que lo hizo saber cada vez que tuvo la oportunidad de hacerlo. Vanos fueron los esfuerzos de algunos amigos suyos por conseguir que su trayectoria fuera reconocida finalmente. Se impuso el estereotipo del escritor de las causas populares que habló más como un redentor que como un creador.”<sup>29</sup>

Sergio Pereira Poza en “Dramaturgia Social de Antonio Acevedo Hernández” realiza una comparación entre el punto de hablada del dramaturgo en cuestión y escritores que siguen los patrones estéticos en boga. Se refiere a la cada vez más reiterada integración del denominado “Cuarto Estado”, en que a diferencia de Acevedo, los autores exponen el fenómeno social desde un punto de vista determinista, en que no se comprometen afectivamente, ni proponen soluciones. Que un aficionado, integrante de sectores desposeídos de la sociedad y peor aún, de origen campesino intentara apenas experimentar o establecer modalidades literarias distintas para referirse a este “Cuarto Estado”, significó para muchos una insolencia y ataque directo al orden establecido. “La cercana actitud afectiva con este espacio social marginado importaba para la mayoría una instrumentalización del discurso literario, llevando sus contenidos a esferas político-contingentes que nada tenían que ver con el concepto de literatura y belleza que el canon heredado asignaba a las producciones artísticas del período.”<sup>30</sup> El discurso de Acevedo es amenazante para quienes no quieren validar la existencia de este sector de la sociedad. Escenifica en algunas de sus obras realidades que mediante la superación de la

---

<sup>29</sup> PEREIRA Poza, Sergio. *Dramaturgia social de Antonio Acevedo Hernández*. 1a. ed. Universidad de Santiago de Chile. Santiago de Chile, 2003. Pág. 18

<sup>30</sup> PEREIRA Poza, Sergio. *Op. Cit.* Pág. 22

ignorancia y la elaboración de redes de apoyo, intentan superar sus dificultades. Que sectores marginales fueran capaces de mirar su propia realidad y elaborar estas estrategias, independiente de lo que el Estado pudiese proporcionar, si es que lo hacía, era amenazante en un contexto en que la estructura política, social y económica, no estaba preparada para las nuevas demandas, en parte por falta de voluntad de clase y por estar regidas desde parámetros constitucionales que ya se encontraban caducos.

El hecho de haberlo encasillado en un tipo de teatro o literatura, provocó que prácticamente se lo lapidara en vida. Ya que de esta forma se lo negaba como artista capaz de crear desde puntos de vista estéticos, más que sólo contestatarios. Era más fácil tildarlo de revoltoso y así negarle automáticamente el derecho de participar en el circuito oficial, que aportar con sus ideas y reconocer su genio creativo. Sus propuestas en realidad eran visionarias, respecto de la renovación que necesitaba el teatro chileno en cuanto a temáticas, modos de representación y producción, porque incluso muchos de los postulados que posteriormente propondrán los fundadores de los Teatros Universitarios (1941) apuntarán hacia las mismas falencias que Acevedo Hernández observaba ya, en 1912. Así sucedió con muchos, era más fácil tildarlos de revolucionarios, de argumentar que estaban siendo influenciados por agitadores profesionales venidos de Europa, que reconocer que eran seres humanos con poder de organización económica y política, con una enorme memoria social acumulada, con modos de desarrollo y expresión cultural propia, capaces de desarrollar modos de organización solidaria en momentos de gran necesidad, como lo fue desde mediados del siglo XIX e inicios del siglo XX, hasta por lo menos 1938, si no más tiempo.

Como se ha mencionado, los círculos ácratas de acuerdo a sus principios relacionados a la libertad, a la eliminación de la autoridad y de la jerarquización,

se abrían a cualquier pensamiento que reconociera la libertad y la solidaridad. En ese contexto, existían instancias como las Filarmónicas, que fomentaban principalmente actividades artísticas apuntando a la “educación integral” de las personas. Se reunían anarquistas, socialistas, humanistas ilustrados o simplemente personas que sin militar en ningún partido o tendencia política en particular, habían desarrollado cierta conciencia social y de clase. Necesitaban acceder a mejores condiciones de vida y encontraban en lugares como estos, instancias de desarrollo artístico y cultural afín.

El Teatro en este tipo de espacios fue principalmente de carácter aficionado, los temas y modos de representación, lo descartaba de los teatros tradicionales y del circuito artístico oficial. Gran parte de su escritura descansaba en obreros y adherentes, lo que impedía su publicación, porque en realidad su objetivo, salvo algunas excepciones, estaba en el desarrollo cultural de estos espacios y la divulgación de ideas, y no precisamente en un fin artístico. Sin embargo ayudó a generar un escenario nunca antes visto en nuestro país, que favoreció la emergencia de un sinnúmero de iniciativas que darían lugar a la denominada “Época de Oro del Teatro Chileno”.

“El desarrollo del teatro aficionado chileno origina una escuela dramática popular no estructurada que reúne intelectuales, actores y dramaturgos anarquistas, grupos teatrales de la zona minera y compañías nacientes que aúnan esfuerzos por “recuperar el espectáculo teatral y la cultura para el pueblo”, concluyendo en cierto modo el ciclo evolutivo de difusión de la representación teatral, que se impone como una práctica artística extendida a todas las capas sociales de la población.”<sup>31</sup>

La Casa del Pueblo fue una iniciativa traída de Buenos Aires que se replicó en diversos lugares de nuestro país. Fundada por el abogado, dramaturgo y activista italiano Pietro Gori a inicios del siglo XX, constituía una de las tantas instancias comentadas, en donde entre otras cosas, se hacían

---

<sup>31</sup> PRADENAS, Luis. Op Cit. Pág. 230

lecturas teatralizadas de las obras que luego se representarían, generalmente presentaban situaciones de desigualdad social, de explotación obrera etc.

El encuentro en 1913 de Antonio Acevedo Hernández con Arturo Urzúa, Domingo Gómez Rojas y Manuel Silva, después de haber golpeado muchas puertas, provoca que el joven dramaturgo se “encuentre con los suyos” y con un espacio que le permite dar a conocer su incipiente obra. Él no fue el único creador que con manifiesta intención artística tuvo que valerse de este tipo de espacios, ya que simplemente sus creaciones eran rechazadas, incluso reprimidas en otros lugares, por los motivos que extensamente se han explicado con anterioridad. Se hallaba absolutamente desmoralizado y desesperanzado respecto del camino que estaba decidiendo llevar, la Casa del Pueblo le entregó un espacio de valoración como ser humano y como creador, independiente de las iniciativas libertarias que se fomentaran en este centro ácrata. E incluso independientemente de que con posterioridad Antonio Acevedo Hernández no se “transformara” en un militante ni escribiera exclusivamente para este centro, porque efectivamente en sus intenciones estaba desarrollar un programa dramático, un proyecto artístico en relación a la generación del “Teatro propiamente Chileno”

En 1913 Antonio Acevedo Hernández, Adolfo Urzúa Rozas, Domingo Gómez Rojas, Manuel Rojas, Juan Tenorio Quezada, José Santos González Vera, entre otros. Forman la Compañía Dramática Chilena; “De origen modesto, a menudo sin recursos, obligados de ejercer otros oficios para subsistir, estos nuevos poetas, escritores, actores y dramaturgos constituyen grupos de creación y acción cultural, que buscan dar una forma de organización y de protección social.”<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> PRADENAS, Luis. Op. Cit. Pág. 230

“A partir de la Era de Portales, hasta 1913, fecha del estreno de *En el rancho*, de Antonio Acevedo Hernández, se desdeñó en Chile toda obra de autor nacional que tuviera el más mínimo matiz de protesta social de problemas internos. Como resultado de este fenómeno, llegó a reinar en los escenarios del Santiago de principios de este siglo el género chico, no obstante que en lo político social el país atravesaba por el turbulento período entre la caída del Presidente José Manuel Balmaceda y el advenimiento al poder de las fuerzas liberales del Presidente Arturo Alessandri.”<sup>33</sup>

La obra del autor surge además, en respuesta al género mencionado debido a que las capas medias y populares se hallaban atosigadas de los españolismos que difundía, que se alejaban absolutamente de los conflictos reales. Mientras, la elite asistía al Teatro Municipal a disfrutar de grandes espectáculos europeos en una atmósfera “cosmopolita”.

“-Este muchacho con cara de burgués, Urzúa, es de buena casa, un buen tenor que pronto irá a Italia a perfeccionar su arte. Este otro, Antonio, es de los nuestros, aunque no lo sepa. Ha escrito un drama social, sobre el dolor del campesino. Es algo profundo. Nadie hace estas cosas. Es obrero y ha trabajado en todo. Quiero que me ayuden a reunir la gente de tu gremio, a fin de que acudan, mañana en la noche, a la Casa del Pueblo. Desde aquí iremos a ver a Pinto; comeremos las empanadas milagrosas que hace la señora María. La obra tenemos que representarla.”<sup>34</sup>

“Subí a la tarima, miré a toda la gente y dije:

-Amigos, no soy escritor; este drama lo escribí ignorando que era un drama social. Les ruego que me dispensen si lo hago mal. No se rían de mí. Bastará que digan que no sirve.

El drama se leyó. El público aplaudió varios parlamentos. Hubo alegría y entusiasmo. Una voz de mujer expreso:

-Compañeros, debemos estar contentos, tenemos al primer autor que interpreta la vida amarga del campesino atormentado por el patrón explotador. Compañeros, en los campos existe el Derecho de Pernada. Yo lo sé, soy campesina y preceptora en el campo... pero aunque hacía bien enseñando, tuve que huir, destrozada hasta el alma...

---

<sup>33</sup> MONSANTO, Carlos. *El mundo dramático de Antonio Acevedo Hernández*. Mapocho (22): 53-60, 1970. Pág. 54

<sup>34</sup> ACEVEDO Hernández, Antonio. *Memorias de un autor teatral*. Editorial Nascimento. Santiago de Chile, 1982. Pág. 114



No pudo decir más: sus palabras se volvieron ríos de lágrimas...  
Y todos gritaron:

-¡Hay que representarla!  
Fue una gesta de entusiasmo. Yo era el dramaturgo sin saberlo.”<sup>35</sup>

La mención a la Casa del pueblo, cita de “Memorias de un autor teatral” de Antonio Acevedo Hernández, no sólo persigue percatarse de cómo sus paupérrimas condiciones de vida terminan conectándolo con espacios impensados por él, los que le otorgan un primer impulso para desarrollar su obra dramática. Sino también, indicar una situación que ocurrió en reiteradas ocasiones en ese tipo de espacios, eran acontecimientos como esos los que conformaban el cúmulo de actividades que fomentaban la organización sindical, la educación popular y obrera, entre otras. Fue un largo proceso de civilidad durante el cual diversos grupos que conforman al sector popular, no todos, pasaron de la ignorancia individual a la conciencia de clase colectiva, lo que les permitió tener una noción clara de su situación proletaria y de los derechos que les estaban siendo arrebatados. Fue así como por ejemplo los peones que llegaron a trabajar al mundo minero, el cual se caracterizó por una dominación y explotación brutal hacia el obrero, reaccionaron en un primer momento de manera violenta y rebelde a dichas condiciones. Luego con el pasar del tiempo la violencia internalizada fue mutando debido a la unión, y de acuerdo a las necesidades colectivas fueron surgiendo organizaciones sindicales, la educación y una cultura obrera concreta que se opuso a los abusos.

“Para Gabriel Salazar, ellos pudieron no haber levantado discursos ni organizaciones estables, pero de su experiencia cotidiana y de sus aspiraciones como personas nació una conciencia, una identidad y un proyecto histórico que, aunque tal vez confuso, siempre ha estado latente en el mundo popular. Las palabras y los sueños representan ese proyecto en los términos de una “sociedad mejor”, mejor en cuanto a los valores que sustenta (sencillez, autenticidad, hospitalidad, camaradería, comunidad, esfuerzo, y, sobre todo,

---

<sup>35</sup> ACEVEDO Hernández, Antonio. Op. Cit. Pág. 119-120

solidaridad) y que por su contenido humano son lo opuesto al individualismo y la desintegración social promovidos por la modernidad liberal.”<sup>36</sup>

A lo largo de Chile hubo un sin número de organizaciones en las cuales la baja sociedad civil explotada y atormentada por la citada “violencia hereditaria masculina”, pudo hallar un lugar de integración, que además impulsara la educación, la búsqueda del bienestar común, condiciones de vida más justas y acciones reivindicativas.

## **Sectores Medios**

Lo referido anteriormente ha tenido el objetivo de dar cuenta de, parafraseando a Gabriel Salazar, los procesos de socialización “subcutánea” de la baja sociedad civil y cómo estos impulsan la dramaturgia de Antonio Acevedo Hernández, que a su vez también se insertan en ella, además de permitirnos posteriormente realizar un vínculo al desarrollo de la Cueca como práctica cultural e Imaginario Social. El dramaturgo trata problemáticas de las masas populares, sin embargo también las de una amplia gama de realidades sociales. Lo que a continuación se propone tiene el objetivo de comprender la conformación de los sectores medios. Se señalará la aparición del Frente Popular en la escena política con la presidencia de Pedro Aguirre Cerda, sólo en mención de lo anterior y no con el fin de profundizar en el desarrollo de su gobierno.

“(…) los radicales abandonaron sus cargos en el segundo gobierno ‘liberal’ de Arturo Alessandri y firmaron, en 1936, el pacto del Frente Popular con los emergentes partidos Socialista y Comunista. Esto significaba impulsar la ‘marea popular’ como un poder electoral capaz no sólo de desbancar definitivamente a la vieja oligarquía, sino también de remodelar el Estado de 1925 a imagen y semejanza de los principios solidarios de desarrollo.”<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> SALAZAR, Gabriel y PINTO, Julio. Op. Cit. Vol. II, Pág. 95

<sup>37</sup> SALAZAR, Gabriel y PINTO, Julio. Op. Cit. Vol. I, Pág. 238

Pedro Aguirre Cerda llega a la presidencia en 1938 y se da inició a un período de 12 años de gobiernos radicales con el cual comienza una transformación que repercutirá en todos los ámbitos de la sociedad chilena, ya que implica el ingreso en el plano político de quienes pueden hacerse cargo de los nuevos desafíos propuestos por el proyecto nacional desarrollista del Frente Popular. Las medidas adoptadas apuntan al denominado Estado de Compromiso. El Estado se “compromete” a asumir de manera directa la solución de conflictos a nivel económico, educacional, cultural, artístico y social con el fin de aplacar, entre otras, la crisis sistemática que viene sufriendo la ciudadanía. Deja de ser un intermediario en el mercado para convertirse en su conductor, es así como se fomenta el anhelado mercado interno, mediante la aplicación de la “Industrialización por Sustitución de Importaciones” (ISI).

El panorama social del modelo precedente se ha caracterizado por el antagonismo entre dos clases, basado en la jerarquización social provocada por la relación económica capital y trabajo en el modo de producción: una minoría oligárquica mercantil que detenta el poder, versus grandes masas obreras de desposeídos. El nuevo modelo exige para su implementación, grupos profesionales y técnicos que pertenecen en su gran mayoría a las denominadas capas medias. Su primera aparición se da en instancias de organización social que en un principio surgieron para solidarizar y proponer mejoras sociales, las que poco a poco se transformaron en demandas políticas concretas para solucionar los conflictos existentes mediante cambios en la base política. Desde 1920 hasta 1932 Chile pasó por un momento muy inestable. La revolución social o proletaria se veía como un conflicto inminente ya que ahora las demandas por una nueva Constitución Política eran exigidas por la mayoría ciudadana, ya no sólo por la baja sociedad civil que llevaba casi un siglo esperando este momento. La elite dirigente sabía que las represiones militares

ya no eran suficientes, se necesitaba una nueva estrategia: “la reforma para evitar la revolución”. Fue así como Arturo Alessandri Palma y Carlos Ibáñez del Campo se transformaron en personajes antagónicos; ambos intentando la reforma. Fueron pan de cada día los golpes militares, el caudillismo y los conflictos políticos, económicos y sociales. En 1925 en un contexto de desgobierno con continuas insurrecciones militares vino, casi por obligación y para aplacar el caos social, la tan deseada Constitución Política de 1925, o “Constitución de los políticos” y de Alessandri, que no satisfacía ni solucionaba en su raíz los problemas arrastrados por la carta fundamental de 1833. Y como si esto fuera poco en 1929 durante la presidencia de Ibáñez del Campo, se produjo la caída de la Bolsa de Nueva York. Con ello se derrumbó la economía nacional y nuestro país resultó ser el más afectado a nivel mundial, debido a la dependencia económica con el mercado internacional que había desarrollado desde sus inicios de vida republicana. Inevitablemente desde 1930 Chile mostraba una fisonomía distinta, los sectores medios y populares se estaban situando como actores concretos susceptibles de acceder al poder político.

“Con el remezón político de los años veinte, los grupos medios se convirtieron en una clase de creciente interés. El descrédito de las oligarquías los convirtió en el grupo depositario de las nuevas virtudes que debían gobernar el país. Perdieron el estigma de “siúticos” y “rotos acaballerados” con que los había recubierto la oligarquía decimonónica. Dejaron de ser “insignificantes”. Se convirtieron en la clase culta, de profesionales e intelectuales, que daría forma a la “esperanza mesocrática”.<sup>38</sup>

Aunque se acercan y dialogan con la clase obrera y capitalista, su funcionamiento es distinto a los modos de producción dominantes y de la relación laboral patrón-proletario.

“Nos encontramos en Chile, por tanto, con que los grupos medios se han constituido en distintas coyunturas históricas, asociadas o anteriores al modo de estructuración social dominante: en los impulsos endógenos de un artesanado

---

<sup>38</sup> SALAZAR, Gabriel y PINTO, Julio. Op. Cit. Vol. II, Pág. 66

popular que quiere ascender hacia la independencia productiva, en los obreros que se resisten a la proletarización y se vuelven empleados fiscales y dependientes de tiendas, en la modernización educacional y tecnológica y en el mundo de las llamadas “clases políticas”. Los grupos medios parecen ser, al mismo tiempo, los mundos del esforzado inmigrante, del pueblo deseoso de acabar con su “estigma” de clase, del intelectual “patrimonio de la Nación” y del técnico asociado a la gran empresa pública o privada.”<sup>39</sup>

Su conformación es diversa porque corresponde a la floración de distintos esfuerzos por acceder a mejores condiciones de vida buscando otros caminos para ello. En el ámbito del campesinado agrícola nos encontramos desde la Colonia en adelante con peones e inquilinos, quienes estuvieron sumidos en un sistema laboral muy distinto de las realidades urbanas y mineras. La producción agrícola se basaba prácticamente en una servidumbre feudal en donde no existía la remuneración salarial, sino que funcionaba por medio de relaciones laborales de dependencia. Los peones o gañanes eran la mano de obra flotante que trabajaba por temporadas de acuerdo a las demandas de cosecha y no pertenecían a ninguna hacienda. Carecían de salario, la retribución constaba de alimentación y a veces de una “habitación” provisoria. Acostumbrados a trasladarse y a no pertenecer a ningún lugar por demasiado tiempo, era muy frecuente que abandonaran sus tareas ya que su obediencia no estaba asegurada y debido a su carácter los patrones los juzgaban como “rebeldes”. “Como se sabe, la labor peonal no se limitó al campo, sino que se desplazó constantemente hacia las villas, los centros mineros y las obras públicas, no siendo tampoco reacia a transgredir los límites de la legalidad e incorporarse al vagabundaje o a la delincuencia intermitente.”<sup>40</sup> En el caso de inquilinos los patrones obtenían la fuerza de trabajo por medio de presiones políticas y económicas, obligando a la población a trabajar para ellos. Se “ofrecía protección” habitacional y alimenticia perdurable en el tiempo, incluso de forma hereditaria; había familias completas que morían en el mismo

---

<sup>39</sup> SALAZAR, Gabriel y PINTO, Julio. Op. Cit. Vol. II, Pág. 68

<sup>40</sup> SALAZAR, Gabriel y PINTO, Julio. Op. Cit. Vol. III, Pág. 167

predio que habían nacido, y la faena era traspasada generacionalmente. Es además un trabajador campesino susceptible de acceder a una mejor calidad de vida por medio de la “empresa familiar”. Salazar y Pinto postulan:

“(…) la existencia, ya desde la era colonial, de un proyecto campesino consagrado radicalmente a la producción autónoma y a la acumulación familiar. En contraposición a un “patriciado” terrateniente-mercantil empeñado en seguir enriqueciéndose a costa del sudor ajeno. Los “labradores” estudiados por Salazar habrían optado por desarrollar sus propios predios familiares para desde allí construir una empresa campesina cuya viabilidad estrictamente económica se habría mostrado más que concluyente. Sin embargo, el estrangulamiento de esta iniciativa por la imposición patronal y estatal, materializada a través de exigencias tributarias, prácticas usurarias y abuso policial, habría terminado por hacer fracasar esta experiencia de empresariedad popular. Se cerraba así la mejor opción histórica que habría tenido Chile para dotarse de una verdadera economía campesina, libre de explotaciones parasitarias y coerciones ejercidas desde el poder.”<sup>41</sup>

Según los mismos autores, en ese contexto surgieron “labores de carácter artesanal<sup>42</sup> y manufacturero”, desarrollado en su mayoría por mujeres. Por lo tanto peones, inquilinos, artesanos, junto a “labradores”, “pirquineros” y “placilleros” podían, en algunos casos, lograr mayor autonomía y vendrían a conformar una “eventual clase media rural”<sup>43</sup>. Quienes no lo lograron se sumaron al proletariado de alguna faena productiva; a grupos marginales

---

<sup>41</sup> SALAZAR, Gabriel y PINTO, Julio. Op. Cit. Vol. III, Pág. 166

<sup>42</sup>“También existe, sin embargo, una visión alternativa que mira al artesanado no como conductor y miembro del mundo popular, sino como sustrato originario de aquellos grupos medios que se definieron no por su carácter de asalariados, sino por su independencia y capacidad de acumulación por cuenta propia, y que habrían sido, contrariamente a lo que se piensa, mucho más numerosos que la clase media “dependiente”.” En: SALAZAR, Gabriel y PINTO, Julio. Op. Cit. Vol. II, Pág. 71

<sup>43</sup>“(…) se plantea un movimiento micro-colonizador de “labradores” en fronteras, intersticios y valles poco valorizados anterior a 1850, y también de pirquineros y placilleros en el Norte Chico. A partir de su perseverancia, echaron los fundamentos de una eventual clase media rural. De mentalidad social-productivista. Sin embargo, las elites mercantiles discriminaron a esta nascente clase media, que finalmente no llegó a eclosionar. Tildada de “pipiola” y “anarquista”, fue identificada con el “populacho” y obligada a ceder, especialmente a partir de la expoliación mercantil y usurera que se precipitó sobre ella.” En: SALAZAR, Gabriel y PINTO, Julio. Op. Cit. Vol. II, Pág. 71

relacionados al vagabundaje; o volvieron a integrar el área laboral y social del cual provenían.

Como ya ha sido mencionado, el nuevo proyecto nacional desarrollista necesitó de profesionales para llevar a cabo el programa. Fue así como la misión del Estado Docente se transformó en pilar fundamental de este proceso. Era necesaria la formación de habilidades prácticas, técnicas, de ingenieros industriales y de constructores, así como también la formación científica y tecnológica. Para estos profesionales la educación era la fuente primordial de sobrevivencia y ascenso social ya que no poseían fortuna hereditaria. Solían promover, por supuesto, ideas pro-educacionistas, laicas, estadísticas e ideas que derribaban paradigmas deterministas basados en la herencia. También logran desempeñarse en la empresa privada, en el arte y la universidad (principalmente la Universidad de Chile y la Universidad Técnica del Estado). En la política también, simpatizando con partidos de izquierda marxista o con el radicalismo mesocrático. De este grupo de profesionales, emergió la denominada “Tecnocracia”, referida a todo el sistema que unificó las labores técnicas necesarias para llevar a cabo el modelo nacional desarrollista, asociada a la empresa pública o privada.

“Los técnicos serán los llamados a reemplazar a los políticos en este organismo, compuesto principalmente por ingenieros. Esta tecnocracia tuvo su origen en la clase media acomodada, cuyos miembros ocupaban cargos en el aparato del Estado, en el ambiente académico y en empresas públicas y privadas.

Por lo tanto, para mediados del siglo XX ya se encuentra socialmente consolidado en el país un grupo de capas medias profesionales. Cuando hablamos de “consolidación” social, nos referimos a que se reconocen y son reconocidos como uno de los grupos activos, en permanente ascenso y respetados dentro de la sociedad chilena. Ellos conforman, probablemente, lo que podríamos llamar en numerosos casos, la “frontera alta” de la clase media chilena.”<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> SALAZAR, Gabriel y PINTO, Julio. Op. Cit. Vol. II, Pág. 83

## **CAPÍTULO II: LA CUECA COMO IMAGINARIO SOCIAL**

El objetivo de este capítulo es situar a los conceptos de Imaginario Social y a la Cueca respectivamente, dentro de ciertos márgenes metodológicos, que nos permitan vincularlos como una herramienta de análisis interpretativo para las obras dramáticas de este proyecto de investigación. En ningún caso se pretende realizar un estudio exhaustivo de la Cueca en todo lo que implicaría entenderla como “imaginarios sociales”. Tiene que ver con observar ciertos aspectos de su ejecución como práctica cultural, que eventualmente pueden relacionarse con imaginarios sociales específicos advertidos solamente en las obras a analizar. Destacaremos aquello que es funcional para este proyecto de investigación, primero; en torno a lo que se entiende por Imaginario Social y posteriormente; a la Cueca. Para finalmente vincularlo a la experiencia del autor.

### **¿Qué se entiende por Imaginario Social?**

“Los Imaginarios Sociales serían precisamente aquellas representaciones colectivas que rigen los sistemas de identificación y de integración social, y que hacen visible la invisibilidad social.”<sup>45</sup>

Concepto proveniente de las Ciencias Sociales, permite visualizar la sociedad como representaciones colectivas o construcciones de mundo, las cuales darían cuenta de sistemas de identificación y de integración social, así

---

<sup>45</sup> PINTOS, Juan Luis. 1995. Los Imaginarios Sociales (La nueva construcción de la realidad social) [En línea]  
<<http://idd00qmm.eresmas.net/articulos/imaginarios.htm>> [Fecha de consulta Agosto 2012]. Sin número de página.



como también, de las ideologías y de las redes simbólicas que subyacen en los modos de relacionarse entre los individuos de dicha representación colectiva. Toda la bibliografía visitada para este aspecto coincide en que se manifiesta de manera inconsciente.

“La función de estas matrices de sentido o esquemas de representación que son los imaginarios sociales es hacer posible el acceso a la interpretación de lo social, permitiendo la elaboración y distribución de instrumentos de percepción de la realidad construida como mundo social, un mundo de vida. Esta percepción supone, por tanto, una organización imaginaria con función ordenadora de la relación entre los sujetos-agentes sociales y sus experiencias.”<sup>46</sup>

La aplicación de este concepto dependerá del prisma por medio del cual se realice la observación del objeto de estudio, y de qué se quiera enfatizar en el mismo. Es así como su funcionamiento interpretativo de lo social, se ha dado mayoritariamente en disciplinas vinculadas directamente con la sociedad, como por ejemplo en Sociología, Semiótica, Teatro, etc.

El teórico teatral Juan Villegas, en “Para la interpretación del teatro como construcción visual” plantea lo siguiente:

“(…) preferimos el de “imaginario social”, el que entendemos como una construcción simbólica, de relaciones sociales, sistema de valores, mundos posibles, principios o imagen que un grupo o grupos tienen de la comunidad social. Constituye una identidad inconsciente. Este imaginario puede ser el de un grupo específico o de un conjunto de grupos.

El imaginario social no constituye una realidad o una imagen necesariamente fundada en hechos reales, sino que se construye sobre la base de experiencias históricas y culturales interpretadas por miembros de la misma comunidad o por comunidades con poder de discurso. El imaginario social es en sí un discurso, una construcción de lenguaje.

---

<sup>46</sup> GÓMEZ, Pedro Arturo. 2001. Imaginarios sociales y análisis semiótico. Una aproximación a la construcción narrativa de la realidad. [En línea] Cuadernos, Febrero, Número 17 <<http://www.scielo.org.ar/pdf/cfhyics/n17/n17a12>> [Fecha de consulta Agosto 2013] Universidad de Jujuy, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Secretaría de Ciencia y Técnica y Estudios Regionales. San Salvador de Jujuy, Argentina. Pág. 199

El supuesto que manejamos es que un texto cultural se funda en un imaginario social específico, el cual se puede alterar, modificar o reforzar, con el fin de comunicar un mensaje específico.”<sup>47</sup>

Por lo tanto también está asociado a la legitimación de poder político. Por ejemplo cuando en un país se destaca uno de los tantos imaginarios presentes para ser utilizado a nivel de discurso político como su representación hegemónica. Este cumplirá el objetivo de mostrar la imagen patriótica nacional, regirá los cánones estéticos identitarios e intentará aplicarlos de manera totalizante para la sociedad en cuestión. Aún así, los imaginarios sociales por ser entidades inconscientes colectivas, aunque intenten institucionalizarse totalmente, seguirán su funcionamiento al margen, de manera soterrada o por encima de este ejercicio y sufrirán mutaciones constantes en relación al tiempo y al espacio en que se desarrollan. De hecho, como se ha mencionado en el capítulo anterior, el grueso de las relaciones entre individuos, grupos y clases en el Chile del siglo XIX se dio al margen de las regulaciones estatales, en frecuente resistencia a lo político, y nutriendo diversas formas de poder local, social y cultural. Desarrollando procesos pre-estatales, sub-estatales, anti-estatales, e incluso pos-estatales. El imaginario que se potenció en estas redes lo caracterizaba como un movimiento de arranque social y cultural pero de creciente impacto político e ideológico. Aunque sus maneras de relacionarse no correspondían al imaginario oficial de la nación, se constituyeron como redes más anchas que lo institucional y longevas que lo estructural.

“En cualquier caso, los imaginarios sociales tienen una función primaria que se podría definir como la elaboración y distribución generalizada de instrumentos de percepción de la realidad social construida como realmente existente. Como se comprenderá, esta función es imposible de institucionalizar, salvo en las sociedades totalitarias con censura global de los medios de información (y aún así, esas sociedades cerradas se han vuelto imposibles por la aparición de las nuevas tecnologías comunicativas). Llegaríamos así a que la primera definición de los imaginarios sociales tiene que ver con la instrumentación del acceso a lo

---

<sup>47</sup> VILLEGAS, Juan: Para la interpretación del teatro como construcción visual. Ediciones de GESTOS, 2000. Pág.46.

que se considere realidad en unas coordenadas espaciotemporales específicas.”<sup>48</sup>

Volviendo a Villegas, el autor propone una estrategia de análisis que “se funda en una concepción pragmática del texto dramático y teatral”, en que “(...) el objeto cultural es una producción de significados, un acto de comunicación dentro de un determinado contexto social y político, por lo tanto está codificado de acuerdo con los códigos legitimados dentro del sistema cultural del productor y del destinatario potencial.”<sup>49</sup> Uno de los aspectos fundamentales de esta propuesta de análisis es el Imaginario Social, como aquel que junto al mensaje, permite hacer “más significativo el texto en el contexto cultural y social del análisis”. De por sí, el texto dramático comunica una visión de mundo por medio de su construcción, que responde a las motivaciones del autor. De esta forma, la construcción de mundo o Imaginario Social configurado por él, será uno de los primeros elementos a identificar en el texto dramático.

“La estrategia supone que el texto construye un imaginario social mediatizado por la ideología del autor, los proyectos nacionales en que se inserta la posición del autor, la contextualidad histórico-social y estética, los códigos culturales y estéticos legitimados por el sector social y cultural hegemónico.”<sup>50</sup>

Se entiende por tanto, que los imaginarios sociales que se comunican en un objeto cultural, en este caso el texto dramático, vendrían a validar los intereses no sólo del sistema de valores y la configuración imaginaria del texto mismo, sino también, los de su productor. Este proceso creativo en donde el autor incluye ciertas prácticas culturales y excluye otras, implica su propio ejercicio de legitimación o desvalorización de sistemas culturales para su obra, independiente de la construcción política hegemónica de la cultura en la que se

---

<sup>48</sup> PINTOS, Juan Luis. Op Cit. Sin número de página.

<sup>49</sup> VILLEGAS, Juan. Op. Cit. Pág. 30

<sup>50</sup> VILLEGAS, Juan. Op. Cit. Pág. 33

encuentra, y por lo tanto, vendría a dar cuenta entre otras cosas, de su propio punto de vista con respecto al orden establecido.

La revisión realizada del contexto histórico, ofrece una visión parcial de los elementos (parafraseando a Villegas) ideológicos; los proyectos nacionales en que se inserta la posición del autor; cuál es su contexto histórico-social y estético; y los códigos culturales estéticos legitimados por el sector social y cultural hegemónico. Con el fin de comprender bajo qué parámetros estarían mediatizados los imaginarios sociales que propone Acevedo, y para ser más específicos, cuáles son los imaginarios sociales en relación a la Cueca como práctica cultural, que incluye en su proceso creativo y en las obras a analizar.

El dramaturgo vendría a ser parte de los grupos que, privados del mundo social oficial y de sus espacios públicos, a puertas cerradas construyeron su propia realidad basada en la integración, autonomía y solidaridad; haciendo suya la memoria e Imaginario Social acumulado desde el fracaso pipiolo y que de manera soterrada avanzaron hasta aparecer con un cúmulo de experiencias, para juzgar a aquellos que los estaban llevando a la miseria, en la misma época que Acevedo Hernández ascendía como el padre del Teatro Social en Chile.

### **La Cueca esencial<sup>51</sup>: su base como práctica cultural**

“La cueca, agregaríamos, es el órgano máximo del lirismo popular, y en ella vacía el pueblo todos sus entusiasmos, sus tristezas y sus desesperanzas seculares. Cada vez que una figura o un acontecimiento despierta el fervor de la raza, surge el cantor anónimo que lleva el fervor de la cueca”<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup>Término propuesto por Margot Loyola En: LOYOLA, Margot y CÁDIZ, Osvaldo. 2010. La Cueca: Danza de la vida y de la muerte. [En línea] Valparaíso, Chile, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

<[http://margotloyola.ucv.cl/lacueca/LA\\_CUECA\\_s.pdf](http://margotloyola.ucv.cl/lacueca/LA_CUECA_s.pdf)> [Fecha de consulta Abril 2011]. Pág. 113

<sup>52</sup> ACEVEDO Hernández, Antonio. La Cueca: orígenes, historia y antología. Editorial Nascimento. Santiago de Chile, 1953. Pág. 26.

Entre las inquietudes literarias de Antonio Acevedo Hernández se encuentra la investigación folklórica<sup>53</sup>. El autor se basa en este elemento para nutrir los imaginarios populares de muchas de sus obras.

Para profundizar en este aspecto dos serán los textos principales; uno que publicó el mismo autor en 1953: “La Cueca: orígenes, historia y antología”, ya que nos sitúa directamente en su contexto y punto de vista. Libro en el cual se encuentra la cita mencionada, original de Clemente Barahona Vega en su estudio “La Zamacueca y la Rosa en el Folklore Nacional”. El autor hace uso de esta afirmación encontrada en la “Biografía de la Cueca” de Pablo Garrido porque para él, la Cueca interpreta el alma nacional; en su práctica aflora la pulsación del alma del pueblo de Chile. El otro texto a utilizar será: “La Cueca: danza de la vida y de la muerte” de Margot Loyola y Osvaldo Cádiz publicado en el año 2010; “Margot es una recopiladora, investigadora, cultora y tremenda maestra, que desde esa cercanía a la experiencia permanente, le ha permitido filtrar aquello importante de cada expresión conocida desde su conocimiento e intuición.”<sup>54</sup> Este texto que da cuenta de lo que ha significado largo tiempo de investigación y seguimiento territorial de la Cueca para ambos maestros (Loyola – Cádiz), nos permite acceder al proceso vigente de esta práctica, situándose como una lectura contemporánea en relación a la “gran diversidad de Cuecas” que podemos encontrar actualmente.

Cuantiosos son los estudios que se refieren a la Cueca, cuantiosos son también los intentos por identificar su origen, por describirla, darle un lugar y

---

<sup>53</sup> “Los cantores populares chilenos”; “Canciones populares chilenas”; “Leyendas chilenas”; “Leyendas de Chile”; “El libro de la tierra chilena: lo que canta y lo que mira el pueblo de Chile”; “Croquis chilenos”, entre otros títulos. Contienen cuecas, tonadas, canciones, adivinanzas y recopilación de narrativa oral. También existen otros textos que no fueron publicados por el autor y se encuentran mecanografiados en el Catálogo Bello de la Universidad de Chile.

<sup>54</sup> ALVARADO, Boris. Prólogo. En: LOYOLA, Margot. 2010. La Cueca: Danza de la vida y de la muerte. [En línea] Valparaíso, Chile, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. pp. 13-16  
<[http://margotloyola.ucv.cl/lacueca/LA\\_CUECA\\_s.pdf](http://margotloyola.ucv.cl/lacueca/LA_CUECA_s.pdf)> [Fecha de consulta Mayo 2014] Pág. 13.

clasificarla. Se menciona ya sea desde los discursos eruditos o de quienes simplemente la viven, casi tantos tipos, como personas existen en nuestra geografía: Chilena, Cueca Tradicional, Cueca Huasa, Cueca Centrina, Cueca Chora, Cueca Brava, Cueca Urbana, Cueca Campesina, Cueca Porteña, Cueca Chilota, Cueca Nortina, además de la Cueca Boliviana y la Cueca Cuyana (que se dan en Bolivia y Argentina respectivamente, de las cuales pocos chilenos tienen conocimiento y cuya danza, estructura poética y musical se diferencia un poco de la nuestra, sin embargo tienen también el nombre de “Cueca” y posiblemente una raíz de origen común. Se puede encontrar también la Chilena existente en México, que viajó con los hombres que seguían la fiebre de oro en California). Por su parte, Margot Loyola reconoció a la Chilena, o elementos que la constituyen en Guatemala y Ecuador. A pesar de la variedad sin embargo, existen factores comunes en toda Cueca existente en Chile, como por ejemplo su función general: una danza de cortejo amoroso.

“Clasificación formal

Danza de pareja mixta, suelta, independiente, concéntrica. La pareja no se toma ni se abraza. De cuerpo y cabeza levantada o levemente inclinada.

- Pañuelo en mano derecha, en posición alta, media o baja.
- Rodillas levemente flectadas y pies en líneas paralelas.
- Pasos caminados, escobillados, zapateados y redoblados.”<sup>55</sup>

El otro factor común es su estructura en tanto, poesía, música, canto y danza. Pablo Garrido en su “Biografía de la Cueca” explica la manera de cantar los versos de la cueca, describiendo tres formulas distintas en donde algunos versos se repiten y se adaptan a la melodía de la música sumando muletillas o gritos de animación (mi vida, ay rosa, caramba, tiki tiki ti, etc.) a partir eso sí, de una estructura métrica fija y que es siempre la misma. No sólo Pablo Garrido lo hace, toda la bibliografía visitada en relación a la Cueca propone la misma

---

<sup>55</sup> LOYOLA, Margot y CÁDIZ, Osvaldo. Op. Cit. Pág. 119.

estructura, que a su vez está directamente relacionada con la estructura de la danza. Margot Loyola se refiere a ella como “Estructura de la Cueca esencial”.

“¿Por qué la llamamos esencial?

La cueca esencial o fundamental es la más recurrente a través de todo el país; está constituida por la combinación de una estrofa (cuarteta, copla o redondilla) de 4 versos octosílabos, una seguidilla de 8 versos bimétricos y un remate de 2 versos; posee siempre los mismos elementos métricos, musicales y tiene 48 compases (aunque existen cuecas en 44, 52 y 56 compases)”<sup>56</sup>

Sólo en “La Cueca: danza de la vida y de la muerte” he encontrado una distinción importante referente a la primera parte de la estructura: “La cuarteta, como se llama generalmente a los cuatro primeros versos, se clasifica según cómo riman sus versos: cuando riman el 2 con el 4 –que es lo más usual–, recibe el nombre de copla; cuando riman el 1 con el 4 y el 2 con el 3, recibe el nombre de redondilla; y cuando el 1 con el 3 y el 2 con el 4, se la llama cuarteta.”<sup>57</sup>

Utilizaremos una letra encontrada en “La Cueca: origen, historia y antología” de Antonio Acevedo Hernández para describir su estructura y explicar la relación entre poesía, canto y danza:

---

<sup>56</sup> LOYOLA, Margot y CÁDIZ, Osvaldo. Op. Cit. Pág. 113.

<sup>57</sup> LOYOLA, Margot y CÁDIZ, Osvaldo. Op. Cit. Pág. 114.

Antenoche soñé un sueño  
Que dos negros me mataban  
Y eran tus hermosos ojos  
Que enojados me miraban.

Ojos negros y azules  
Son los bonitos;  
Los que me cautivaron  
Fueron negritos.

Fueron negritos, sí,  
Miedo me dieron;  
Para huir de la muerte  
Me fui con ellos.

Me hechizaron tus ojos  
Y tus enojos.

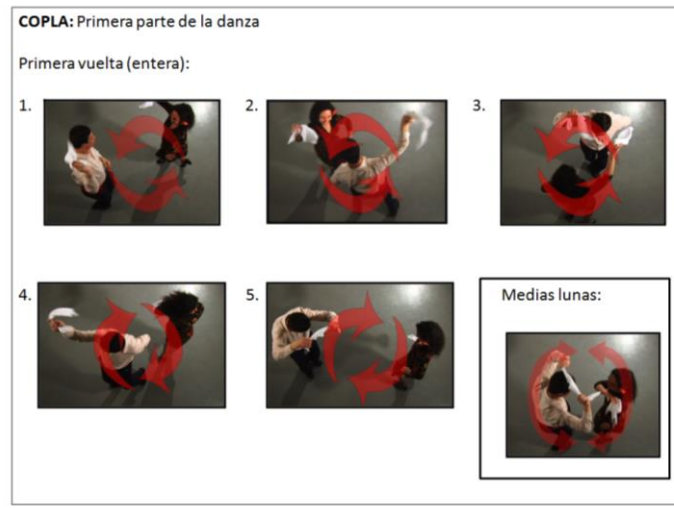
**COPLA:** Cuatro versos de 8 sílabas métricas. Con rima consonante (en su mayoría) o asonante entre sus versos pares.

**SEGUIDILLA O SEGUIRIYA:** Ocho versos de 7 y 5 sílabas métricas intercaladas, el quinto verso es el cuarto repetido, al cual se le añade una sílaba aguda (sí) para dar a un verso de 5, 7 sílabas métricas.

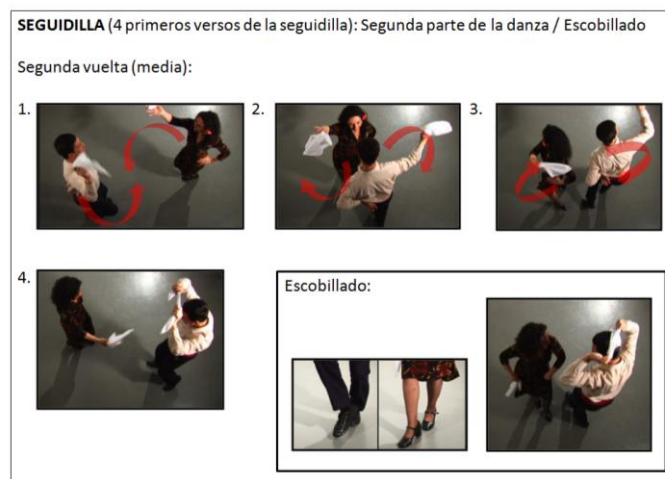
**DÍSTICO, PAREADO, CERROJO O REMATE:** Dos versos, el primero de 7 y el segundo de 5 sílabas métricas.

La copla será a la primera parte de la danza: la pareja se ubica frente a frente. Hay las que realizan un paseo después que el varón invita a la dama, y otras que prefieren quedarse en su lugar hasta que la cantora o cantor arranca con el primer verso (“Antenoche soñé un sueño”), en este momento cada bailarín se desplaza haciendo un círculo hacia la derecha para volver a su mismo sitio (primera vuelta, “entera”, también pueden desplazarse dibujando un 8, u otro tipo de vuelta, lo importante es que cada cual debe volver a su posición, cuando lo hacen cada uno gira hacia su derecha dibujando un pequeño círculo), luego se desplazan dibujando medias lunas para encontrarse en las esquinas.



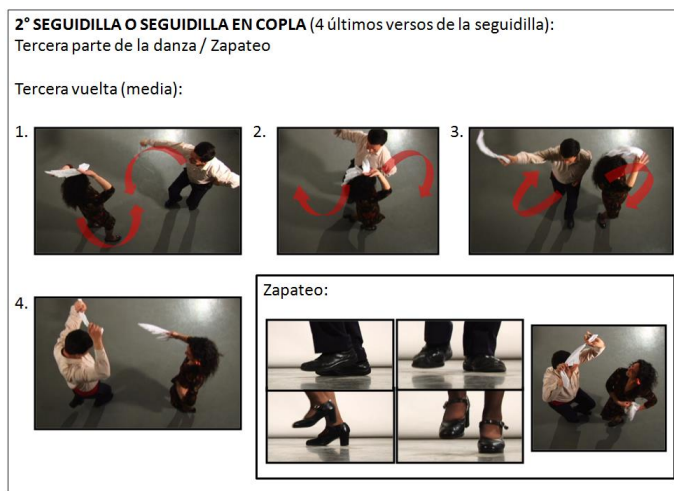


En el canto se separa la seguidilla de 8 versos en 2 partes de 4 versos cada una. Por lo tanto para el canto, la 2º parte es la seguidilla. Cuando la cantora o cantor entona el primer verso de ésta (“Ojos negros y azules”), los bailarines enrocan su posición dibujando una “s” cada uno, juntos se ve un 8 (segunda vuelta, “media”) y ejecutan el escobillado; esta “primera” seguidilla será a la segunda parte de la danza; el escobillado.

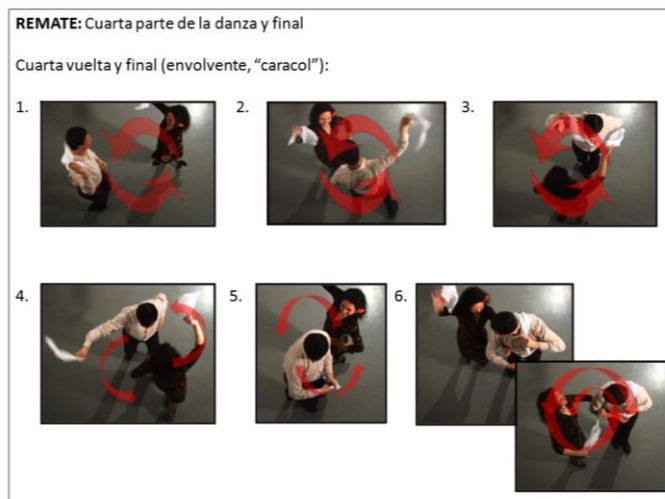


Se entona el primer verso de la “segunda” seguidilla o, para el canto, seguidilla en copla; (“Fueron negritos, sí”) y los bailarines vuelven a enrocar su posición dibujando una “s” cada uno (tercera vuelta, “media”) y ejecutan el

zapateo; esta “segunda” seguidilla o seguidilla en copla será al zapateo en la tercera parte de la danza.



Finalmente con la entonación del primer verso del remate (“Me hechizaron tus ojos”) la pareja cierra el baile ejecutando la cuarta vuelta y final; realizan un círculo envolvente como un caracol, en que al igual que al inicio, cada uno debe volver a su sitio pero “se remata la danza” con el encuentro de ambos cuando la mujer se toma del brazo del hombre.



58

<sup>58</sup>Fotogramas extraídos de: KILTRO Virtual. Curso interactivo aprenda a bailar cueca. [videograbación]. Santiago de Chile, Sony BMG. 1 DVD. Han sido intervenidos para dar mayor claridad a la descripción realizada sobre la estructura de la Cueca.

Las temáticas de la Cueca son muy variadas: amorosas, históricas, noticiosas, religiosas, de faenas, picarescas, humorísticas, de animales, plantas, etc. Es la Danza Nacional chilena. “El decreto N° 23 del año 1979 afianza lo de danza nacional, pero antes, mucho antes, había dado el pueblo todo su veredicto, desde el señorito en el salón hasta el inquilino en los campos”<sup>59</sup>. Popularmente es conocida como danza, pero como se ha visto su estructura poética está directamente relacionada a lo que ejecutan bailarines en reciprocidad a las entonaciones de cantoras (res). Es esta misma relación la que se da en algunas obras dramáticas de Antonio Acevedo Hernández; donde se baila una Cueca siempre hay una cantora que la interpreta. A veces se encuentra acompañada por cantores populares; poetas que lanzan sus versos al aire animando a los asistentes. Actualmente pocos conocen la relación descrita (poesía, canto y danza). Me parece fundamental mencionarlo para esta memoria, es debido a ello que me he referido a la Cueca como una práctica cultural y no solamente como una danza, ya que la constituyen varios elementos que hacen confluir en ella diversas expresiones del alma popular. De ahí que sea importante describir su “estructura esencial”, y no detenernos en intentar describir cada “tipo” de Cueca, sería un estudio demasiado pretencioso, extenso y que se desviaría de los objetivos de este proyecto de investigación. Luego, en el capítulo III, será necesario referirse a imaginarios de la Cueca específicos para realizar el análisis interpretativo de los textos.

Como ha sido mencionado, el canto de la Cueca no se canta como está escrita; la estructura métrica se verá sometida a variaciones de repetición de sus versos en correspondencia a la melodía, principalmente en la copla, y en la primera parte de la seguidilla (escobillado). En esta memoria no se profundizará en la ejecución musical, ya que correspondería a un pasaje que exige demasiada detención y que también puede desviarnos del objetivo principal.

---

<sup>59</sup> LOYOLA, Margot y CÁDIZ, Osvaldo. Op. Cit. Pág. 17.

Por ahora lo que importa es que toda Cueca cantada y bailada en Chile responde a una forma básica, esta forma básica encontrará variaciones en relación a muchos factores, mucho más profundos que una forma estereotipada y está directamente relacionada con el mundo imaginario y también la realidad concreta de los ejecutantes, y por qué no mencionarlo, de la expresión vital de su alma. La dramaturgia del autor es muy variada, como la Cueca, porque sus motivaciones son sociales; capta la realidad de un ex presidiario que vive en un conventillo como el “Aguilucho” de “Almas Perdidas”; la del anciano capataz “Ño Justo” en “Por el atajo”; la de una talentosa y joven actriz, que no encuentra consuelo a la muerte de su pequeño hijo en “Angélica”, etc. Su dramaturgia absorbe realidades disímiles, pero bajo un mismo objetivo artístico que nace de inquietudes arraigadas en su conciencia de clase; en su mundo imaginario; en su realidad concreta y en la expresión vital de su alma.

“Es que la cueca no es una danza geométrica, de preciso dibujo; es como el líquido que toma la forma de “la vasija que lo contiene”, y que suele contaminarse mientras dura la pantomima que representa y durante la cual está contenida en la vasija del corazón, tomando su forma y su gusto, llorando a veces, y otras marchando hacia las tinieblas. Esa adaptabilidad la ha hecho grande, amada y despreciada; la ha hecho hito de historia.”<sup>60</sup>

Cada obra del autor analizada en este proyecto de investigación será como una vasija que tomará la forma del líquido que contiene; el Imaginario Social de la Cueca presentada en ella.

---

<sup>60</sup> ACEVEDO Hernández, Antonio. Op. Cit. Pág. 57-58

## **La Cueca y Antonio Acevedo Hernández**

Además de los datos propiamente académicos que entrega el autor en “La Cueca: orígenes, historia y antología” (en adelante “La Cueca”) el gran valor de este texto se encuentra en su sentir respecto a esta práctica, a su motivación creativa. Por qué y para qué escribir un texto que habla sobre la Cueca, cuál es su importancia y, en relación a esta memoria, cómo se refleja esto en su producción dramática. La lectura de “La Cueca” permite identificar bajo qué parámetros estarían mediatizados la mayoría de los imaginarios sociales que propone como investigador. A través de las descripciones y opiniones que realiza accedemos a (Villegas) la “construcción simbólica, de relaciones sociales, sistema de valores, mundos posibles, principios o imagen” que se dan en la Cueca como práctica cultural, este esquema de representación o Imaginario Social, ofrece el acceso de interpretación al mundo simbólico e ideológico del autor, que se encuentra proyectado en su obra dramática. Es decir, la Cueca entendida como Imaginario Social es para la obra dramática del autor, y específicamente para las obras a analizar en este proyecto de investigación, una llave interpretativa de las mismas, nos daría cuenta del mundo simbólico e ideológico, de las configuraciones de sistemas culturales que el autor legitima o desvaloriza, mediante la inclusión de la Cueca como práctica cultural en su obra. Esta llave interpretativa además nos permitiría visualizar un proceso de reactualización y vigencia de la dramaturgia del autor, debido a que la Cueca es una de nuestras prácticas culturales más antiguas y que a pesar de sus evidentes modificaciones de acuerdo al paso del tiempo, sigue vigente.

“Durante su vida, que ya alcanza los 180 años, o poco más, ha sido aclamada y aborrecida, bendecida y despreciada, amada, pero ha permanecido siempre activa y serena. Y es liberadora, pues, sin aceptar mandatos, consiguió a través

del tiempo y los protagonistas de un pueblo entero, convertirse en nuestra danza nacional. Su danzar magnífico ha lucido en salones aristocráticos y también en salones de medio pelo. Ha acompañado la tristeza de los labriegos en sus ranchos humildes; ha ayudado al hombre en sus duras faenas en trillas a yegua, en vendimias, en esquilas y en todo trabajo de campo; ha celebrado la hidalguía del huaso de manta y espuela en los rodeos; compartido la alegría en fiestas de enamorados o de niños que nacen a la vida; ha llorado en velorios de angelitos, y en la fe religiosa de nuestro pueblo, que suplica y paga mandas arrodillado frente a los altares, también ha estado presente.”<sup>61</sup>

En “Cardo negro” (obra que se analizará posteriormente), El desarrollo de la acción dramática del primer acto sucede en la Plaza de la Merced de Chillán, en un día de feria convergen compradores, vendedores, cantos y versos. Estimo que actualmente debido a “(...) los tiempos en que nos encontramos, en donde la velocidad, a ratos delirante, del cambio cultural y viviendo los avatares de culturas foráneas, fusionándose con las nuestras y con ello mutando la identidad...”<sup>62</sup> Nos cierra la mirada respecto a nuestro Imaginario Social actual de carácter popular, cuando de montar una obra de 1927 se trata. Lo más curioso de esto es que actualmente estamos frente a una época en que el teatro está planteando problemáticas de carácter político y social y donde el mundo popular sigue conformándose por una mayoría de la ciudadanía. ¿Qué sentido tendría por ejemplo, montar hoy “Cardo Negro” intentando imitar los mismos patrones estéticos de la época en que fue estrenada? posiblemente nos encontraríamos con aspectos reconocibles de nuestra identidad y de nuestros imaginarios colectivos, pero sobrecargados de clichés y estereotipos arcaicos; una representación de “museo” o una hermosa fotografía de color sepia, muy bonita, pero muy lejana también. Según mi punto de vista así muere la profundidad interpretativa y semántica de la obra del autor, nos encontramos frente a una relación desactualizada entre el público con lo representado. Como si para poder poner sobre el escenario una feria de Chillán y el mundo que la constituye, tuviésemos que recurrir a referentes del pasado.

---

<sup>61</sup> LOYOLA, Margot y CÁDIZ, Osvaldo. Op. Cit. Pág. Pág. 23.

<sup>62</sup> LOYOLA, Margot y CÁDIZ, Osvaldo. Op. Cit. Pág. Pág.13

Necesitamos volver a mirarnos, pero hoy, realizar un ejercicio de re-interpretación. Sólo en Santiago de Chile abundan actualmente las ferias, los vendedores, los compradores, los cantores y cantoras. Evidentemente encontraremos diferencias seculares, pero también bastantes similitudes que en su conjunto; diferencias y similitudes, nos permitirían actualizar las lecturas interpretativas. Ya que finalmente nos seguimos encontrando con que el desarrollo de la amplia mayoría de la sociedad civil sigue siendo “subcutáneo”, muchos, al igual que en el siglo XIX siguen relacionándose “(...) al margen de las regulaciones estatales, en frecuente resistencia a lo político, y nutriendo diversas formas de poder local, social y cultural. Configurando, en autogestión, procesos pre-estatales, sub-estatales, anti-estatales, e incluso pos-estatales. Redes más anchas que lo institucional y longevas que lo estructural. Movimiento de arranque social y cultural pero de creciente impacto político e ideológico. Con capacidad para construir Estado desde cimientos y estratos históricos más profundos.- más enraizados en la naturaleza social del hombre.”<sup>63</sup> La obra del autor es absolutamente vigente, plantea temáticas que perfectamente pueden ser trasladadas al Chile de hoy; y la Cueca nos facilita ese trabajo porque es un elemento permanente en su obra y también en nuestro desarrollo histórico y cultural; es una llave de interpretación doble. Por medio del análisis a sus formas y funciones, además de acceder al mundo simbólico e ideológico del autor, también lo hacemos de quienes la usan como práctica cultural en nuestra realidad social, por ejemplo en una feria de Chillán, ya sea de hoy o de 1927. De ahí acceder a sus particularidades que nos permitirían actualizar y reinterpretar el contexto dramático en el cual se desarrolla. En las ferias actuales donde vendedores funcionan organizadamente, con el alero del Estado en cierto punto pero bajo sus propios códigos y formas de desarrollo económico y social, la gente sigue vibrando con Cuecas y versos. A continuación cito al dramaturgo:

---

<sup>63</sup> SALAZAR, Gabriel y PINTO, Julio. Vol. I, Pág. 93

“La cueca aquí ha vivido, ha vibrado, ha grabado sus arabescos en todos los sitios de Chile y su emoción en todos los espíritus. Fue una vez grande, proteica, estuvo en los salones más encumbrados y al mismo tiempo en todos los ambientes en que, por amarla, se la requirió. Pies de jazmines bailáronla, manos giocondesas se batieron ante su gracia, pero de repente –esas veleidades que tiene la grandeza- la arrojaron de ese paraíso que ella no buscó. La cueca no ha sido arribista, jamás ha pedido –modificando su expresión- sitio en ninguna parte; siempre ha sido ella: única, imperturbable. Buenos chascos se han llevado los maestros de danzas que han intentado llevarla disfrazada –y contra su voluntad- a los salones de donde había salido malamente, a pesar de su buen comportamiento.

Porque ella ha sido así: dama en los altos salones, hija del pueblo en los oscuros barrios, en que la vida se da la muerte y la alegría tiene el sonido de una campana rota. También ha sido llamada desde esa alegría trágica que se expande en tabernuchos y casas que llaman de diversión. Ha adoptado en el teatro de la vida tres caracterizaciones principales: dama, en la alta sociedad, muchacha del pueblo que consuela y muere en el tugurio, y hembra pintarrajeada, en las feroces noches de vicio que dicen que preside el diablo. Buena histrionesa ha sido, bien su papel ha interpretado, y ha conseguido –así me parece- salir sin mancha de todas partes.

Es que la cueca no es una danza geométrica, de preciso dibujo; es como el líquido que toma la forma de “la vasija que lo contiene”, y que suele contaminarse mientras dura la pantomima que representa y durante la cual está contenida en la vasija del corazón, tomando su forma y su gusto, llorando a veces, y otras marchando hacia las tinieblas. Esa adaptabilidad la ha hecho grande, amada y despreciada; la ha hecho hito de historia. Los eruditos quieren encontrarla, sus amantes dignificarla e impedir su muerte por temor a las heridas que dejaría en las almas sin demasiadas complicaciones. A la cueca hay que aceptarla como es: igual que al tiempo.”<sup>64</sup>

Por medio de las palabras mencionadas, Acevedo Hernández no sólo da cuenta de su sentir respecto a esta práctica, sino también, entrega distintos “estados” de la Cueca en nuestro contexto histórico-cultural, menciona su adaptabilidad y la asimila al “líquido que toma la forma de la vasija que lo contiene; la cueca está contenida en la vasija del corazón de la pantomima que representa: “Ha adoptado en el teatro de la vida tres caracterizaciones principales: dama, en la alta sociedad, muchacha del pueblo que consuela y muere en el tugurio, y hembra pintarrajeada, en las feroces noches de vicio que

---

<sup>64</sup> ACEVEDO Hernández, Antonio. Op Cit. Pág. 57-58



dicen que preside el diablo.” Estas tres caracterizaciones de la Cueca, nos proyectan al menos tres imaginarios sociales distintos en relación a una misma práctica cultural, dependiendo del tiempo histórico, la situación y el espacio de representación en que se da y por supuesto, los ejecutantes. Por lo tanto, dependiendo de factores como los mencionados, las funciones de la Cueca como práctica cultural se verán sujetas a sutiles cambios, que aunque sutiles, proyectan en la profundidad aspectos de la cultura que la vive que pueden diferenciarla mucho entre un contexto y otro. Antonio Acevedo Hernández la sitúa en contextos que se han identificado en las citas a Salazar cuando se refiere a los sectores sociales explotados laboralmente e ignorados socialmente por la clase política y mercantil representante. Estos sectores, protagonistas de la dramaturgia del autor, percibían la política como un ejercicio de violencia masculina hereditaria. Como una alianza de jueces, militares, religiosos y mercaderes, unidos por la cruz, el dinero y la ley, pero, sobre todo, por la espada. Para ellos no existía el espacio público sino, sólo, el espacio privado. Ni había para ellos –en sentido representativo- Estado ni discurso identificadorio de Nación sino, en concreto, sólo, el valle, los cerros, la mina, la chacra, el suburbio, el conventillo, el rancherío o los “derroteros” de la rueda de la fortuna (en el caso de los pobres); o bien el dormitorio, la cocina, la iglesia o la casa solariega (en el caso de las mujeres “de familia”). Contextos como estos son los espacios de representación donde se desarrolla la acción dramática en los dramas de Acevedo, en ellos la Cueca es expresada como el imaginario del cual se nutre la composición de varias de sus obras, donde la lógica de la integración construyó, y sigue construyendo socialmente una realidad propia, microscópica, pero autónoma y solidaria. Un principio capaz de fundar la política sobre bases ‘sociales’, diametralmente diferentes a las del Mercado o a la tautológica autorreproducción del Estado.

## **CAPÍTULO III:**

### **ANÁLISIS INTERPRETATIVO DE LAS OBRAS DRAMÁTICAS “CARDÓ NEGRO” Y “ÁRBOL VIEJO”**

#### **Antonio Acevedo Hernández y su obra dramática**

“En todo movimiento artístico-cultural, coexisten dos formas creativas: la que alimenta el gusto establecido y aquella que proviene de artistas ajenos a esa norma mayoritaria, y que aboga por un arte distinto, disidente, innovador, que practica lo que no le interesa al teatro oficial. En Santiago, a principios de la segunda década del siglo XX, se aprecia la coexistencia de ambas modalidades en el incipiente teatro chileno”<sup>65</sup>

Antonio Acevedo Hernández veía con decepción cómo la escena teatral chilena se hallaba influenciada fuertemente por la moda extranjera del momento: la Zarzuela o Género chico. Representación teatral española que era parte del teatro oficial, una de las formas dominantes en la dramaturgia y espectáculo teatral nacional. Comenzó su desarrollo en nuestro país a finales del siglo XIX y principios del XX, reinó durante más de 30 años sobre todos los escenarios a los cuales pudiera llegar; entre ellos los principales centros urbanos del país e incluso de Latinoamérica. En Santiago la Zarzuela se apoderó, junto a los espectáculos de Variedades, de los teatros del centro, era el único tipo de teatro que podía hacer uso de esos espacios, era muy popular, de humor fácil y grueso. Acevedo reconocía y admiraba a los grandes valores de dicho género, pero no a aquellos que imitaban burdamente los moldes del

---

<sup>65</sup>GONZÁLEZ, Fernando. En: HURTADO, María de la luz y BARRÍA, Mauricio. Antología: un siglo de dramaturgia chilena: 1910 – 2010. 1° Ed. Publicaciones Comisión Bicentenario Chile. Santiago de Chile, 2010. Vol. I, Pág. 319

teatro español y que eran la gran mayoría, fue voraz en criticar sus falencias en relación al imaginario escénico que instalaban, absolutamente ajeno a la realidad social de la época.

“La zarzuela chica se adueñó del continente de habla española; en Argentina escribieron zarzuelas arrabaleras; entre nosotros, el teatro disponía de escasas posibilidades. 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.”<sup>66</sup>

“(…) Bien, los de aquí, de Chile, no fueron capaces de preparar con alguna habilidad ese guisado. Aquí la chiquilla es guenamoza, el criado andaluz, un roto... muy basto, algo borracho. Los incipientes autores, a fin de demostrar ante el público su chilenidad a través de su lenguaje, dicen graciosamente: ¡Por la maire! ¡Achitas! ¡Entuavía! ¡Quién se la comiera! ¡Recíbame el jarro, pues m'hijita...! Usté mira al patrón no más....claro, uno es pobre..., y otras cosas parecidas. Esas palabras en nuestro teatro las decía el templao o el prete como chistes del más puro abolengo criollo...

Si se estudiara a nuestro roto, por lo que se desprende del teatro, no habría hombre del pueblo que no fuera borracho, matón, sucio y ladrón. Llegaría entonces el caso de maravillarse ante las grandiosas obras de progreso realizadas en nuestro país, y de preguntar ¿Quién o quiénes las habrían ejecutado? Pues el pueblo. ¿Cómo el pueblo? ¿No es como el que pintan en el teatro los cultos autores?”<sup>67</sup>

La crítica del autor se dirige al impacto de la Zarzuela no sólo como fenómeno artístico, sino también como influencia cultural. Su gran reputación era preocupante porque con ello se legitimaba un contexto en donde reinaba la contradicción e inequidad, tanto en la manera de observar y comprender la vida cotidiana de un individuo común, o como sujeto de una colectividad. Estimaba que la Zarzuela carecía de calidad artística y vínculo con las problemáticas de la realidad social y que el teatro chileno se hallaba esclavizado por este género. Fue así como rechazó absolutamente sus vicios estéticos y temáticos.

---

<sup>66</sup> ACEVEDO Hernández, Antonio. Memorias de un autor teatral. Editorial Nascimento. Santiago de Chile, 1982. Pág. 133-134

<sup>67</sup>ACEVEDO Hernández, Antonio. Op. Cit. Pág. 135

“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...”<sup>68</sup>

Para el autor, aunque Chile estaba lleno de temas no existía un teatro realmente chileno. Era necesario hacer lo nuestro, sin imitaciones burdas y humor barato; “(...) nuestro teatro no es para contentar a los que sólo buscan lo que los divierta. Tenemos un alma, un dolor y un deseo de ser siempre hombres, artistas, no histriones.”<sup>69</sup> A partir de ese deseo artístico en 1913 forma la “Compañía Dramática Chilena” con la ayuda de José Domingo Gómez Rojas y Arturo Urzúa, entre otros, quienes encontraron en él al autor que diría las cosas como son. La compañía tuvo una vida corta de año y medio, pero durante ese período se difundió la obra del maestro por teatros y barrios.

Sus inquietudes artísticas e intelectuales encontraron asidero en organizaciones solidarias y de educación popular donde el fomento a la cultura y a la educación fue trascendental para una gran cantidad de hombres, mujeres y niños, que encontraron en esas instancias la legitimación que buscaban. Sin embargo la lucidez y espíritu crítico que lo caracterizaba fue siempre un arma de doble filo, en dichos espacios pudo impulsar su proyecto teatral que había sido rechazado en la oficialidad, pero había otros contextos en que personas de su misma extracción social lo rechazaban por considerarlo un personaje atípico. Hubo momentos en que su incansable espíritu autodidacta hizo que se alejara de los suyos; durante su vida se lo consideró como un niño y adolescente atípico, demasiado inquieto para ser campesino, demasiado rebelde para ser peón, luego un hombre demasiado culto para ser carpintero. En definitiva, un flojo que evadía el trabajo rudo que les correspondía a los hombres de su clase,

---

<sup>68</sup>PIÑA, Juan Andrés. Prólogo En: ACEVEDO H., A. Teatro selecto. RIL Editores. Santiago de Chile, 2000. pp. 7-18. Pág. 13

<sup>69</sup>ACEVEDO Hernández, Antonio. Op. Cit. Pág. 164

prefería leer a empeñarse con el serrucho. Pero cuando logró encausar artísticamente sus inquietudes, la cultura y la educación se transformaron en sus grandes aliadas, sin ellas su despertar no se habría desarrollado con la lucidez y vigor que tuvo, ni tampoco hubiese hallado la forma de entenderse con los suyos. Su personalidad no le permitía compartir con ellos la farra, el interés por el trago y la carpintería, pero sí le permitió legitimar su existencia y humanidad mostrando la realidad verdadera de lo que sucedía en nuestro país con las clases sociales desposeídas, burguesas y con el género femenino.

“El mundo artístico es el mundo en el que la verdad del hombre se revela; su verdad existencial, su condición humana; pero también su verdad contingente, y a veces sus pequeñas verdades. La verdad artística es más eficaz que la verdad lógica porque el lenguaje con que nos habla golpea no sólo el intelecto sino también eso que llamamos “corazón”, emociones, sentimientos; y los golpea a través de los sentidos. La verdad del arte la vemos, entonces integralmente. Por eso su función liberadora. Es la ignorancia, la falsedad, la mentira, lo que amarra al hombre, al igual que el hambre, el frío, el temor, la miseria, la inseguridad. Una verdad que desenmascare todo esto ayuda al hombre a ser más hombre, pues le muestra su rostro tal cual es.”<sup>70</sup>

La obra de Antonio Acevedo Hernández desenmascaró a una sociedad sumergida en la mentira, en la contradicción y en la inequidad. La verdad a veces duele y muchas veces molesta, Acevedo la retrató mediante su mundo artístico revelando injusticias que se llevaban desarrollando durante mucho tiempo en silencio, con esto legitimó a hombres y mujeres en su verdad existencial y humana, sobrepasando incluso la protesta social.

“(…) A salto de mata, con una taza de café, un cigarrillo, una pausa en el dolor, podía aconsejar a un joven poeta, a un dramaturgo irredento o a un novelista que se sabía condenado a permanecer inédito. Así iba surgiendo su obra teatral. De tanto conocer gente, de oler la miseria por todos lados, de haber recorrido Chile viéndolo desde el ángulo del trabajo y de la pobreza. “Yo,

---

<sup>70</sup>TOHA, Beatriz. Antonio Acevedo Hernández: La verdad de un mundo creado. En: ACEVEDO, H., A. Chañarcillo. Cuadernos de teatro (2): 15-18. Ministerio de Educación, Departamento de Extensión Cultural. Santiago de Chile, 1980. Pág. 15

pueblo, nunca había mirado al pueblo. Creo que las piedras nunca saben de otras piedras”, dijo en una ocasión.  
Hay un sector considerable de su obra que se alimenta de lo visto y de lo vivido. El conventillo, la mina, el campo, la ciudad devoradora, la fábrica...”<sup>71</sup>

Ha de ser por eso que su dramaturgia impresiona por su cantidad, variedad temática y géneros: melodramas, dramas de suburbio, campesinos y obreros, dramas araucanos, tragedias, epopeyas, dramas líricos y bíblicos, dramas de salón, altas comedias y sainetes. Para este proyecto de investigación fue necesario estudiar su obra dramática, pero en medida de las posibilidades existentes, ya que nos encontramos con muchos títulos extraviados y con dificultades para acceder a textos de su creación que se encuentren en buenas condiciones. Por lo tanto se pudo revisar sólo algunas obras dramáticas, mientras que de otras sólo se encontró mención en diversos textos y páginas web. A veces entre las fuentes de información difieren datos de publicación o estreno de una misma obra. Algunas que no fueron publicadas jamás, pueden encontrarse mecanografiadas o manuscritas en el catalogo Bello de la Universidad de Chile, mientras que otras simplemente se extraviaron y se conoce de ellas sólo el título, el argumento o algún año de referencia por información dada por Acevedo Hernández en alguno de sus textos, como es el caso de sus primeros dramas: La Hora Suprema, En el Rancho y El Inquilino. De esta forma su dramaturgia asciende a unas cincuenta obras aproximadamente. Es muy probable que el autor haya escrito más dramas que se desconocen absolutamente.

Las obras dramáticas que se analizarán a continuación son “Cardo Negro” y “Árbol Viejo”, ambas situadas en contextos vividos por el autor. Los criterios de elección se basan en el gusto, en que ambas presentan tópicos e imaginarios que las diferencian, y que son obras en donde suceden situaciones

---

<sup>71</sup>CALDERÓN, Alfonso. En: ACEVEDO H., A. Memorias de un autor teatral. Editorial Nascimento. Santiago de Chile, 1982. pp. 7-9. Pág. 7-8

en donde aparece la Cueca, cuya intromisión en el texto debe cumplir una función dramática y de apertura de significados. Se comenzará con “Cardo Negro” por proponernos un imaginario que nos relaciona directamente con la Cueca como práctica cultural y se finalizará con “Árbol Viejo” que nos presenta una construcción de mundo familiar, opuesto a la anterior.

El análisis interpretativo de cada una se realizará desde una perspectiva literaria, es decir, es un estudio sustentado en el texto dramático y no en su dimensión teatral en tanto puesta en escena debido a factores evidentes; estas obras simplemente no han sido montadas desde hace mucho tiempo, por lo tanto su análisis no puede ser efectuado desde un punto de vista performativo. Es precisamente por lo mismo que son objeto de estudio para este proyecto de investigación. La Cueca como llave de interpretación y motor dramático de las mismas, nos permite acceder a los imaginarios presentes y a comprobar la vigencia temática y de teatralidad que subyace en ellas.

## **“Cardo Negro”: Síntesis argumental**

La acción se desarrolla en la Ciudad de Chillán. El 1° acto en la Plaza de la Merced en una feria sabatina con sus costumbres y personajes. Lucho con su puesto de papas, vecino de Tomasita quien ofrece “el rico causeo”. Don Pedro (30 años) el ciego cantor; cuando aparece todos se alegran y le piden cantos. Lucas Peñas; “un idiota inofensivo, un degenerado pasivo que es tolerado con simpatía por el pueblo”. Don Baltasar (35 años) el tirano de la feria; rico comerciante de animales, todos obedecen a sus órdenes bajo amenaza, es violento con todo el mundo y grosero con las mujeres. Ismael, o Cardo Negro (18 años) “Lion que no se da con nadie”; posee gran espíritu de justicia, es novio de Tomasita y hermano de María Cruz (20 años); hermosa cantora y buena mujer, muy “apetecida” entre los hombres. Don Baltasar está obsesionado con ella. María Cruz suele estar acompañada de Rosalba, su compañera de canto, comen en el negocio de Tomasita junto al Ciego Pedro que es su amigo entrañable. Llega Cardo Negro muy agitado; D. Baltasar ha ido a la casa y comprado todo lo que hay en el negocio de su madre (Sra. Nieves, 40 años), ha ordenado que María Cruz vaya a cantarle. Ella finge estar enferma, antes de partir le pide protección al Ciego Pedro; quien queda embelesado con sus palabras.

El 2° acto se desarrolla en la Taberna de la Sra. Nieves, que es también el hogar familiar. Se ve a Maruja (16 años, vive ahí) y a Emilia (50 años); confidente de Nieves, quien le cuenta a su amiga que cuando su hija tenía un año de edad, 14 bandidos entraron a la casa en que vivía junto a su marido el “finao Inacio”; los saquearon, asesinaron a su esposo y abusaron de ella, a los nueve meses nació Ismael. Cuando ve a su hijo no puede sino recordar el



episodio, ha arrojado en él todas sus frustraciones. Mientras que el joven se ha vuelto triste y resentido por el desprecio de su madre.

María Cruz termina con su novio José. Celoso, le dice que luego de casarse la llevará a vivir con él a la fábrica y la esconderá hasta que “toos se convenzan de que es una mujercita formal”. Ella segura de quién es, se niega rotundamente; no está dispuesta a que la traten como a una cosa.

El 2° acto termina con Cardo Negro y Nieves; conversan por primera vez sobre su fecundación, la mujer reconoce que lo ha maltratado para alejarlo, por miedo a que él se convierta en un bandido. Se da cuenta que su hijo no es el culpable, se reconocen en su amor de madre e hijo y se reconcilian.

El 3° y último acto se desarrolla en la taberna en ambiente de diversión. Todos bromean en torno al idiota Lucas Peñas; de pronto se ha convertido en el novio de María Cruz, las cantoras entonan una Cueca, que baila “el novio” con Maruja. María Cruz se retira, en ese instante llega D. Baltasar. Se enfurece por no encontrar una vez más a la cantora y cuando Maruja le dice que es novia de Lucas Peñas, el hombre lo azota, sigue el escándalo incluso cuando Nieves ha intentado expulsarlo. Aparece la cantora y el Ciego Pedro, a quienes castiga; Don Pedro intenta defender a María Cruz pero el abuso no cesa hasta que llega Cardo Negro, quien de un sólo golpe derriba al hombre y lo amenaza sacando un revolver. D. Baltasar se va, Cardo Negro y María Cruz le agradecen a Don Pedro por su valentía, la cantora le dice que desde ahora estarán juntos durante todo el tiempo que les permita la vida. La obra finaliza con madre e hijo abrazados; Cardo Negro pide cuecas ya que es primera vez que ha visto la alegría de la vida y también le pide a su madre que no se entristezca. Por su parte Nieves siente que renace, que es madre por primera vez en un camino sin sombras ni terrores.

## **Introducción al análisis interpretativo de la obra**

“Cardo Negro” fue estrenada en 1927 y publicada en 1933 por Editorial Nascimento. El autor no indica si el tiempo de la acción dramática sucede en ese contexto histórico o antes, ya que en sus textos “La Cueca” y “El libro de la Tierra Chilena”, menciona su paso por Chillán cuando era apenas un muchacho y cómo, lo que vivió y conoció en ese lugar fueron su inspiración para “Cardo Negro”, por lo tanto es muy probable que su obra pueda estar escrita desde ese imaginario y no necesariamente se instale contemporáneamente de acuerdo a sus años de estreno y publicación. Es un asunto que en realidad no podremos saber, porque aunque para este proyecto de investigación se ha buscado alguna mención de aquello, no ha sido encontrada. Por lo tanto sólo podemos inferir de acuerdo a la lectura de la obra, cuál es el imaginario desde donde se instala el mundo creado por el autor.

La feria en la que sitúa el primer acto es fundamental para desentrañar aspectos de la realidad que construye en la obra. Mediante su inclusión nos da acceso al funcionamiento de un sistema cultural que es bastante diverso. Funciona como una síntesis de la vida chillaneja, incluso como símbolo relacional de una región. En su “Libro de la Tierra Chilena” realiza una descripción bastante amplia del funcionamiento de la feria de Chillán; qué tipo de productos y personas se encuentran en ese lugar, al parecer, de esta descripción extrae una síntesis representativa para poner en su obra “Cardo Negro”.

La feria de Chillán acontecía en la Plaza de la Merced, aún existente y a la cual se le conoce hoy como la plaza del Mercado ya que se encuentra al frente. De las crónicas descritas en el ya mencionado libro de Acevedo,

podemos percatarnos que era mucho más que una simple feria, era un acontecimiento significativo en el cual se encontraba a comerciantes, artesanos, agricultores, ganaderos, estriberos, talabarteros, zapateros, alfareras, chupalleras, mueblistas, chamanteras, cocinerías y fritanguerías, etc. para realizar las transacciones de su mercadería. “La ciudad es el punto de reunión de la gente de toda la provincia, que acude tanto del campo como de los pueblos y aldeas. Todos llegan allí trayendo cada cual sus costumbres, sus trajes y sus productos.”<sup>72</sup> Evidenciando una configuración cultural, ejemplo de la relación entre el mundo simbólico e ideológico del campo chileno y las grandes ciudades próximas.

“En la plaza de la Merced se reúnen todos los productores de la región: la plaza se cubre del polvo de todos los caminos y contiene los anhelos de todos los concurrentes.”<sup>73</sup>

¿De qué productores, de qué caminos y anhelos está hablando? Al relacionar las referencias provenientes tanto de “El Libro de la Tierra Chilena”, de “La Cueca”, como de la obra dramática en cuestión; “Cardo Negro”, podemos descubrir los imaginarios presentes en la obra y en qué punto llegan a relacionarse con la Cueca como llave interpretativa de este texto. Podemos en las relaciones que se observan entre los personajes, descubrir en qué entramado están sujetos sus anhelos, inquietudes y conflictos.

---

<sup>72</sup> ACEVEDO Hernández, Antonio. El libro de la tierra chilena I: lo que canta y lo que mira el pueblo de Chile. Editorial Ercilla. Santiago de Chile, 1935. Pág. 74

<sup>73</sup> ACEVEDO Hernández, Antonio. Op. Cit. Pág. 75

## Análisis

Si de encontrar vigencia y contextualización de la obra de Acevedo se trata, hay algo en relación a “Cardo Negro” que es análoga hasta estos días en toda feria existente; el trato entre feriantes, y entre ellos y sus clientes. Sobre todo si aparece una muchacha bonita. Nada es tan pintoresco como los incidentes que surgen de la oferta y la demanda.

El personaje que retrata esta realidad en “Cardo Negro” es Lucho (25 años), vendedor de papas que no duda en piropear a toda mujer que pase por su puesto. Con Tomasita, su vecina que vende causeos, van y vienen las descalificaciones en tono bromista.

“CLIENTE 2°.- A 25... stá malo e la cabeza? No la baja naíta?

LUCHO.- No pueo, caserita. Y... que no haría yo por bajarle algo a usté... que es más requete voltiaora que el garrotazo...

CLIENTE 1°.- Si le baja a la señora, me tiene que bajar a mí...

LUCHO.- No pueo, corazoncito, no pueo...

CLIENTE 1°.- ¿Cómo anda por ahí levantándose el tarro diciendo que es el hombre más generoso de Chillán...?

TOMASITA.- Qué va a ser generoso este cachiporra, si por mal nombre lo llaman el nudo ciego. Fíjense; yo lo tengo al frente y no le compro ni medio chico...

LUCHO.- Es que vos sabís que el día que queray te podís quear con el establecimiento...

TOMASITA.- Paso otra vez.... Hay que ver... naít'e turbao.

CLIENTE 2°.- Deme el último precio; pero que sea pa comprarle, pues...

LUCHO.- A 23 se la voy a dejar y pierdo plata... meconcito...

TOMASITA.- Pierde plata, stá como los turcos...

LUCHO.- Vos Tomasita podías disimular un poco más; nadie tiene necesidá de saber eso que...

TOMASITA.- Alábate morcilla que no hay quien te coma... mírenlo... y es capaz que la gente le crea...

CLIENTE 2°.- ¿Tan poquito me va a bajar? Güeno qu'es...

LUCHO.- Ya l'hey dicho que a usté le bajaría... qué no le bajaría... pero no se puee...<sup>74</sup>

Cómo se ve en los diálogos aludidos, el trato entre clientes y vendedores es una manera “encantadora” de transar, la informalidad de la feria da espacio para que el lenguaje y las maneras de relacionarse entre las personas que se reúnen en ese lugar, se dé en un contexto de familiaridad en donde no son necesarias las formalidades que provocan distancia, es más, el piropo, la coquetería y las bromas se transforman en estrategias comerciales para lograr una venta y compra justas, son la base de sustentación del regateo. Dan cuenta también de un vínculo entre placer y trabajo. La ardua faena de un comerciante que se levanta de madrugada para transportar la mercadería y llegar temprano para vender sus productos, se aliviana con buen humor.

Los personajes mencionados corresponden a un sector de extracción claramente popular, lo podemos deducir de su lenguaje y de los oficios que desarrollan, sin embargo puede que también estemos presente a personajes que retratan una realidad de independencia económica, o de un intento para avanzar en ese espacio. El escenario de la feria se sitúa como un pretexto para hablar de un contexto que se inscribe en los intentos por parte de una gran mayoría del campesinado, por lograr una independencia productiva que les permita salir del sistema agrícola y ganadero, que perduró en Chile durante mucho tiempo y que vendrían a conformar en el futuro a la clase media. A saber, el de inquilinos y peones que trabajaban a ración y sin sueldo. Puede que no sólo Lucho y Tomasita, sino también la Florista, la vendedora de Crochet y el vendedor de Tortillas, que aparecen en “Cardo Negro” correspondan a un imaginario similar. Labores de carácter artesanal y manufacturero fueron en su mayoría desarrolladas por mujeres, como la

---

<sup>74</sup> ACEVEDO Hernández, Antonio. Cardo Negro. Editorial Nascimento, Santiago de Chile, 1933. Pág. 8-9

vendedora de Crochet, pero también otros personajes que no aparecen en “Cardo Negro”, pero que Antonio Acevedo Hernández sí menciona en su descripción de la feria de Chillán en “El Libro de la Tierra Chilena” proyectan (Salazar) impulsos endógenos de un artesanado popular que quiere ascender hacia la independencia productiva<sup>75</sup>. Estos personajes vendrían a retratar un intento, de ahí que hayan logrado salir del sistema de inquilinaje o de algún sistema similar de dependencia económica, sin sufrir las consecuencias que solían padecer quienes lo intentaban y mejorar sus condiciones de vida, es otra cosa. Puede que incluso se hayan mantenido en un estado continuo de pobreza. Al menos Tomasita se declara una mujer pobre, pero que a pesar de eso no permite abusos hacia su persona; es muy clara en rechazar a Don Baltasar cuando este intenta coquetearle.

“Son muchas cuadras de largo por muchos metros de anchura las que cubren de animales; fascina la policromía de las pieles que brillan al sol. Algunos bueyes parecen envueltos en mantos de nubes... se puede también admirar allí la elegancia de los huasos, magníficamente chapeados, que, cabalgando muy buenos caballos, conducen los piños a la feria libre. Y también los peones del matadero que llevan a ese establecimiento los animales comprados por sus patronos, los abasteros ricos.”<sup>76</sup>

De esta cita podemos referirnos a una realidad absolutamente opuesta a la descrita anteriormente. La de la hacienda patronal que también está presente con sus productos. Así como en esta feria podemos encontrar comerciantes intentando empresas independientes, no faltará la aparición del patrón o de sus sirvientes, que en lugar de ellos realizan las compras. En “Cardo Negro” un personaje trascendental para el desarrollo de la acción dramática y la consumación del conflicto es D. Baltasar, quien apenas aparece detenta el poder que tiene sobre los demás. Aunque no es el patrón de los comerciantes que intentan independencia productiva, es considerado por todos como tal,

---

<sup>75</sup> Revisar Capítulo I, Sectores Medios, pág. 25

<sup>76</sup> ACEVEDO Hernández, Antonio. El libro de la tierra chilena I: lo que canta y lo que mira el pueblo de Chile. Editorial Ercilla. Santiago de Chile, 1935. Pág. 78

porque tiene la actitud abusiva y el dinero para hacer lo que quiera. Es muy probable que D. Baltasar también haga transacciones comerciales con sus animales en la feria, si no lo hace él directamente, sí algún capataz de confianza.

José, el celoso novio de María Cruz, da cuenta de la existencia de una fábrica con el siguiente texto: (...) Ahora soy mayordomo de la fábrica... el patrón me tiene mucha confianza. Luego voy a tener mi casa propia. Se vive muy bien cuando uno tiene un buen patrón.

Labores de carácter artesanal o manufacturera independiente, pequeña agricultura independiente, productos de haciendas patronales, una fábrica; distintas claves. Cada una podría corresponder a épocas e imaginarios muy distintos, sin embargo confluyen en este contexto de feria citadina. Se transforma en un espejo perfecto de una sociedad en tiempos de transformación. Se congregan en ella cuanto matiz de época regional pueda encontrarse. Nos plantea un imaginario de cruces paradigmáticos, en el cual se están desarrollando nuevas prácticas pero persisten otras.

## **Cueca en “Cardo Negro”**

“La Avenida Carlos Collín, donde vivía la María Cruz, se cubría de vacunos. Era una feria libre, nadie pagaba nada; se hacían rápidas transacciones y se ganaba dinero a espuestas. Terminada, hacia el mediodía la feria, los hombres, llenos de dinero, buscaban los sitios de diversión. En la mitad de la ciudad, las guitarras lanzaban sus llamados. Florecían las cuecas, embrujando los sentidos, reinaba sin contrapeso en todos los sitios de alegría.”<sup>77</sup>

Antonio Acevedo Hernández no concibe este espacio sin la presencia de los ciegos cantores que esparcen sobre el conjunto la melancolía de sus

---

<sup>77</sup>ACEVEDO Hernández, Antonio. La Cueca: orígenes, historia y antología. Editorial Nascimento. Santiago de Chile, 1953. Pág. 421-422.

canciones. Estos ciegos, como el Ciego Pedro de “Cardo Negro” bordean el vagabundaje pero son muy queridos, lo que les ayuda a tener una subsistencia precaria, pero feliz. Acevedo tampoco concibe la ausencia de las cantoras de cuecas; y su vínculo que por oficio tienen con los anteriores. A cargo de ellos está la diversión luego de una intensa mañana de feria sabatina.

“María Cruz Ferrada, la María Cruz, que se hacía acompañar de la Blanca, en arpa; era la emperatriz de las fiestas. Nadie resistía a su encanto. Era el centro de todas las simpatías, de todos los tributos y también... de todas las asechanzas. Pudo tener fortuna por sus complacencias. No las tuvo, no se dio ni se vendió. Un amor muy grande tuvo, pero ciego y miserable era el preferido. La vi cantar llorando. En soledad abrazada a su guitarra, lloraba. Inmensa juglaresa, tremenda actriz y mujer inconcebible. Ella ha sido la que mejor ha interpretado el canto popular: la cueca; la guitarra lloraba con ella, reía y esperaba con ella. Ambas formaban un conjunto que causaba un respeto lleno de rencor, un amor cubierto de garras. Cuchillos brillaban ante el corazón de esa mujer única, de esa condensación de pueblo chileno, que es grande y, nacido en tragedia. Marcha despreocupado y siembra flores que no cosecha... María Cruz Ferrada es la protagonista de mi drama de la feria de Chillán, “Cardo Negro”. Que Mariano Latorre asegura que es lo mejor que se ha hecho sobre el pueblo.”<sup>78</sup>

En “Cardo Negro” la situación en la cual aparece la Cueca se presenta en el tercer acto. Sucede en la taberna de Nieves y su análisis da cuenta de varios aspectos que nos permiten comprender el imaginario que sustenta ciertas prácticas paradigmáticas que son muy antiguas pero que se han ido heredando y transformando también; persistiendo en ellas conductas que nos hablan de una configuración y modos de ser del mundo popular. Pero de un mundo popular específico, uno que aunque se desarrolla en la ciudad, contiene herencias del mundo rural y de todos los vicios y consecuencias que conllevó el ya tan mencionado sistema patronal.

---

<sup>78</sup> ACEVEDO Hernández, Antonio. Op. Cit. Pág. 422.



La taberna de Nieves está decorada con flores, mientras que las mujeres que trabajan en él, lucen vestidos nuevos, están maquilladas y también adornadas con flores. A continuación se presenta la situación textual:

“CLIENTE 1°.- (...) y se va a casar, no es cierto, chanquita?

LUCAS.-Cierto, cierto.

NIEVES.- ¿Y quién es la dichosa?

LUCAS.- (Por María Cruz) Esta princesa.

MARÍA.- Por qué no me lo había dicho antes don Luquitas y me habría arreglado un poco pa esperarlo.

TODOS.- ¡Vivan los novios!

NIEVES.- Una cueca. Lucas Peña, en honor de la novia. Acompáñalo Maruja.

MARUJA.- ¡Quién dijo mieo!

CLIENTE 2°.- Una corría primero: la señora Nieves paga.

(Beben todos).

MARUJA.- (Al beber) Por tu princesa.

LUCAS.- Por tu novio, el caballero Güis de Borgoña. (Bebe)

MARÍA.- Aunque me siento muy enferma ayudaré a cantar pa que baile mi novio (Cantan la cueca –Mientras bailan y cantan uno de los clientes taña en la guitarra; el otro aviva en la siguiente forma gritando a compás las frases y palabras que anoto):

Guija, rendija, sortija, Rancagua, Colchagua, la Chicha con agua, me tiene la pagua lo mesmo que fragua. Te rajo la enagua, te rajo el refajo, lo rajo de un tajo, de arriba hasta abajo. Cara d'espantajo, nariz de estropajo, si no me das dicha se acaba la chicha, sin chicha ni ficha no hay fiesta ni hay ná. Si no tenís chicha, corre la a comprar, si no tenís ficha pídelo fía, si no te la fían dale cachetás: dales por arriba, dales por abajo, dales por delante, dales por detrás! Con puntá, con puntá, te la llevarís, te la llevarís pal cerro!

EMILIA.- Es'es la vía. Cuando suena una guitarra y cuando se baila una cueca parece que me levantan de las mechas. Es lo mesmo que cuando oigo la Canción Nacional. Y póngale más meneo y más trago! Tamos muertos? Avíate Lucas Peña! (se canta el segundo pie)

MARÍA.- No sé lo que tengo; me voy a recostar un ratito. (Mutis derecha).

Sale D. BALTASAR Y DOS AMIGOS: JULIO Y JORGE.

BALTASAR.- Aquí'stá el apiaero; aquí es onde'stá lo güeno. Como le va señora Nieves, estamos muy tristes y queremos alegrarnos.

NIEVES.- Trabajosito es lo que pide pero no queará por falta de empeño.

JULIO.- ¿Y dónde está esa tal María Cruz que la leyenda dice que manda fuerza, que es casi como dos mujeres juntas...

MARUJA.- Es la novia de Lucas Peña.

BALTASAR.- Lucas Peña? Y quien es el dichoso pa matarlo...

LUCAS.- No, no... A mí no me mata, no es cierto?  
BALTASAR.- ¿Quién es éste...  
LUCAS.- Yo soy Lucas Peña, rajaor de güena leña, tomaor de güenos vinos; deme un traguito e vino, pa remojar el chipíuque, buen patrón.  
BALTA.- Sabís el baile de la perinola?  
LUCAS.- No, patrón.  
BALTASAR. – Yo te lo voy a enseñar. (Va a la calle puerta izquierda)  
JULIO.- Qué irá a hacer este bruto.  
BALTASAR.- (Saliendo con una fusta) Te voy a enseñar a bailar. (Lo azota) Baila!  
LUCAS.- Ayayaicito, patroncito, perdón!  
BALTASAR.- Baila! (Lo azota).  
LUCAS.- No me mate, patroncito, no me mate por Diosito, no me mate!  
BALTASAR.- Hacía tiempo que no me divertía tanto. Y ¿aónde está la María Cruz?  
NIEVES.- Está... un poco enfermita y se fue a echar un ratito a la cama.  
BALTASAR.- Siempre que vengo yo se indispone y esto va a terminar cuando yo me indisponga también. (LUCAS PEÑA trata de escapar. Mientras ha durado la escena los compañeros de don Baltasar miran sonrientes, las mujeres con horror y los clientes con indignación. Todos están de pie). Y vos pa onde te las vas echando? Si el baile está empezando no más. (Lo azota cruelmente; el pobre idiota llora y se arrodilla implorando con las manos con las que trata de defenderse).<sup>79</sup>

A partir de esta situación podemos indagar en varios aspectos. Primero identificaremos al personaje de Nieves para intentar establecer desde qué herencias se construye esta taberna y qué imaginario respecto a la Cueca subyace en ella. Entonces encontraremos a esta práctica cultural como un punto en común desde el cual se desarrollan motivos temáticos, que son las claves interpretativas del conflicto presente en la obra. Que dice relación con la conformación del sector social representado en “Cardo Negro”, y los vínculos que se pueden establecer con un memorial bastante contundente asociado históricamente con este sector, el “Memorial de la Chingana”.

Así es titulado por Pablo Garrido uno los capítulos de su “Historial de la Cueca”, del cual se realizarán referencias posteriormente en este análisis. Por

---

<sup>79</sup>ACEVEDO Hernández, Antonio. Cardo Negro. Editorial Nascimento, Santiago de Chile, 1933. Pág. 53-56

ahora y para comenzar a descubrir al personaje de Nieves, citaremos a Gabriel Salazar en “Ser niño “huacho” en la Historia de Chile (Siglo XIX)”:

“Cuando ya se encontraba “cargando” más de un niño, tomaba una decisión crucial: abandonar la casa de la abuela para arrancharse por cuenta propia. ¡Cómo majadereaba entonces al tinterillo del pueblo para que redactara para ella, y “a ruego”, una “petición de sitio” (...) Allí plantaba su rancho, sus “planteles” de árboles frutales, sus hortalizas. Al tiempo, su “quinta” era un verdadero vergel, lleno de vida, abierto, generoso. Pero, ¿qué ingreso le producía esa “quinta”? (...) Así que, de todos modos, tenía que salir a lavar ropa, a levantar fritanguerías en las alamedas, o convertir su rancho en una “chingana” o “fonda”, a efectos de incrementar sus ingresos. Por entonces, mamá era una mujer de las llamadas “abandonadas”, pero era joven, vivía sola, y atraía hombres como moscas. En el rancho de mamá pernoctaban labradores, peones, afuerinos, terratenientes, hombres de paso, de todo tipo. Allí comían, bebían, cantaban, jugaban y se divertían, formando a menudo “encierros”, que escandalizaban a los curas, jueces y hacendados de la vecindad. No era raro que nosotros, en las noches, anduviéramos a tropezones con los borrachos que se dormían en cualquier parte (cuyas bolsas y morrales eran, para nosotros muy fácil de ‘aligerar’). Las trompadas y los cuchillazos no solían escasear, y la sangre derramada obligaba a los vigilantes a irrumpir de repente en nuestro rancho, terminando con mamá en los calabozos, para espanto de sus muchos parroquianos, que, al saberlo, no dudaban en asaltar la cárcel para liberarla.

¿Era mamá una puta o no?

Para los jueces, para los curas y los grandes hacendados de la provincia, sí, lo era. ¡Y en qué grado! De modo que la acosaban, la denunciaban por adulterio, por amancebamiento, prostitución, robo, por lo que fuera. Uno vivía permanentemente en ascuas. Había violencia dentro y fuera del rancho. Uno podía ver y vivir escenas de todo tipo. El cariño que teníamos por mamá estaba atravesado por todas partes por estallidos de violencia emocional y física, que nos reventaban en el alma periódicamente. Qué más vueltas darle: la vieja era escandalosa. Y no podía ser extraño que, más tarde o más temprano, los jueces determinaran “deportarla” a la Frontera, donde la “depositaban” en casa de algún propietario de “honor”, para que sirviese de por vida, “a ración y sin salario”. Cuando determinaban eso, confiscaban el sitio de mamá, incendiaban el rancho y a nosotros nos repartían en diferentes “casas de honor”, para aprender a servir y tener “amo”, único modo de tener derecho a circular por el territorio sin ser perseguidos por “vagabundos”. ¡Pobre mamá! Su callejón, sin salida, era de ida y vuelta: de sirviente a puta, y de puta a sirviente. Y en ese callejón, sobrevivíamos nosotros.”<sup>80</sup>

---

<sup>80</sup> SALAZAR, Gabriel. 2007. Ser niño “huacho” en la Historia de Chile (Siglo XIX). [En línea] Santiago de, LOM Ediciones  
<[http://www.archivochile.com/Ideas\\_Autores/salazarvg/salazarvg0003.pdf](http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/salazarvg/salazarvg0003.pdf)> [Fecha de consulta Mayo 2014] Pág. 12-14

Gabriel Salazar se refiere a las “mujeres abandonadas” en relación al argumento que elabora para llegar a la conformación de “los huachos” en Chile. Estas mujeres han sido “dejadas” no con pocos hijos, en su mayoría por peones u hombres andariegos, cuyo ir y venir en la vida roza con la ilegalidad, la marginalidad, la miseria y el bandidaje. El personaje de Nieves es una mujer a quién un cruel acontecimiento le arrebató la vida de su marido y el hogar que había formado con él.

Del texto de ella en “Cardo Negro”: “Yo vivía por L’ánima del Calvario. Allí cuidábamos unas vacas y unas ovejas y atendíamos la lechería”, podemos elucubrar que el imaginario subyacente propuesto por el autor tiene relación con el sistema del inquilinaje y del peonaje, entendido casi como un círculo vicioso de prácticas imposibles de desenmarañar. Para argumentar esta interpretación haremos un ejercicio “biográfico-ficticio” de los personajes, entendiéndolos como ejemplos de una realidad concreta.

La familia constituida por Nieves, su marido Ignacio y su pequeña hija María Cruz, vivía posiblemente como inquilina de alguna hacienda. El personaje de Nieves nos muestra a una de tantas mujeres que llegaron a conformar este gran cúmulo de madres “abandonadas”, a quienes les sobraban y les “colgaban” hijos hambrientos por todas partes. El caso que representa Nieves refleja una realidad bastante frecuente de la época, distinta de la situación de esas que se “enredaban” con un peón andariego, pero que encontraba destino similar. Cuando la mujer enviudaba y era esposa de inquilino, no le quedaba más remedio que irse, puesto que la fuerza de trabajo que importaba para las labores de la hacienda, emanaba del hombre.

“Porque, cuando se tenía un padre como ese Mateo, es decir: un simple “peón”, entonces había que hacerse la idea de que papá no era sino un accidente –o una cadena de incidentes- en las vidas de su prole. Los hombres como Mateo no formaban familia, se sentían compelidos, más bien, a “andar a la tierra”. En camino a otros valles, devuelta a otros fundos, en busca de otras minas. Escapando a los montes. Atravesando la cordillera. Apareciendo, desapareciendo. Dormían a cielo descubierto o “paraban” en cualquier rancho disperso que hallaban en su travesía (un rancho tal vez, como el de Rosaria). Sus hijos, por lo tanto, no dormían junto a ellos. Tan sólo se “noticiaban”, de repente, de que su padre andaba en los cerros de tal parte, arriando quien sabe qué tropilla de animales. O que estaba en los valles de Coquimbo, donde lo habían visto oficiando de pallaquero. O en eternizadas conversaciones de negocios en el pueblo vecino. Y aún podían pasar años sin que se tuviese el menor “noticiamiento” de él. Hasta que alguien avisaba que estaba preso, que lo habían herido en una riña de borrachos. Que lo habían visto convicto, enjaulado y engrillado, reparando el camino del puerto. O que lo habían agarrado en una leva, que lo habían hecho servir en el Ejército, que se había desertado. Que, en fin, se había hecho cuatrero.”<sup>81</sup>

“14 bandidos entraron violentamente “empapaos de agua y de maldá... si me mataran como entonces no sufriría mil veces, no sufriría como entonces... al amanecer se fueron llevándoselo too. No dejaron ni una cabeza de ganao, ni un cobre, ná, ná.”<sup>82</sup>. Este es un fragmento de lo que describe Nieves en la obra. Fueron 14 bandidos, o cuatreros, como también se llegó a denominar a estos grupos que fueron el terror de los ricos hacendados del campo chileno. Su comienzo data desde mediados de un s. XVIII colonial, se extiende durante el s. XIX, provocándose su mayor auge en la época de la pacificación de la Araucanía en La Frontera y llega a cubrir parte del s. XX.

En el texto “Bandolero Chileno del siglo XIX” Maximiliano Salinas menciona que la estratificación social dada en nuestro país para ese entonces hizo surgir 2 vías de subsistencia para los peones y gañanes que se habían transformado en vagabundos. La vía pacífica era la mendicidad, mientras que la agresiva; manifestación de rebeldía y descontento social, fue el bandolerismo.

---

<sup>81</sup> SALAZAR Vergara, Gabriel. Op Cit. Pág. 4-5

<sup>82</sup> ACEVEDO Hernández, Antonio. Op. Cit. Pág. 32

Durante su mayor apogeo los “parajes más infestados de estas aves de rapiña” eran Colchagua, Maule, Chillán y La Frontera. Hay cierto imaginario que posiciona al bandolero chileno como a un justiciero que actuaba en nombre y beneficio del campesinado. Imaginario de justicia que se sustenta en que lo robado a los ricos era entregado a los pobres. El daño era para los patronos tiranos, que tanta amargura derramaron sobre sus trabajadores y familias. Grandes bandoleros de la historia destacan por no derramar sangre ni provocar grandes vejámenes, salvo el robo en las haciendas saqueadas. Pero no necesariamente todos deben haber tenido este sentido “bondadoso” del bandidaje, y no necesariamente también los únicos ultrajados han de haber sido los ricos. Nieves e Ignacio, personajes ficticios pero que son reflejo de una realidad que propone Acevedo Hernández, cuidaban animales, que claramente no eran suyos y en el contexto de saquearlos, murió él, y Nieves queda embarazada de un hijo que con dolor y amarga frustración ha visto crecer: Ismael, o Cardo Negro le recuerda día a día ese instante horroroso.

Esta mujer ahora en estado de abandono, pero con agallas, tuvo que dejar el lugar en que vivía después de la muerte de su marido. Seguro luego de muchas dificultades, logró arrancharse independientemente, con el paso del tiempo no dudó en convertir su casa en una taberna para poder subsistir. En una con memoria de chingana. Su hijo de padre bandido nació hace un rato, mientras que su hija crece rápidamente, cada vez está más bonita, ha adquirido el gusto por la música, por esa larga y antigua tradición de cantoras chilenas que abrazadas a su guitarra son el alma de la fiesta, y muchas otras, la antesala de una tragedia. Con pocos años, ya ha comenzado a cantar en la taberna de su madre.

Según Pablo Garrido “La chingana, como “ramada” propiamente, está documentada desde el último tercio del s. XVII, pues hay registro de cierta

eximia arpista y cantora, Dominga Muñoz, la que entre, 1670 y 1680, hizo las delicias de los Oidores de la Real Audiencia del Reino de Chile.”<sup>83</sup> Para ese entonces los ritmos interpretados eran en su mayoría de clara influencia española.

Margot Loyola menciona la famosa y discutida teoría de Carlos Vega que fecha el origen y nacimiento de la Cueca hacia 1824, en Perú. Sea esto cierto o no, para efectos de este proyecto de investigación lo que interesa es percatarse de que ya para esa fecha se hablaba de la “zamba culeca”, zambaclueca”, “zambacueca” o “zamacueca”. En el historial de la Cueca se ha encontrado mención al histórico episodio en que “Las Petorquinas” llevaron la Cueca al escenario del Teatro Municipal, participando en una escena de la Opera “El Barbero de Sevilla” en 1831. Garrido cita de Vicente Grez (1847-1909) lo que registró de dicho momento:

“Hemos oído decir a una dama, que en su niñez asistía a aquellos espectáculos convertidos hoy en asuntos históricos, que en el “Barbero de Sevilla”, Rossina salía en traje de moro, lo mismo que en “Otello”, y que en la escena en que baila don Bartolo, el tutor y la pupila se ponían a bailar una gavota, y luego llegaba Fígaro, hacía a un lado al tutor y comenzaba un zamacueca con Rossina. Unas cantoras petorquinas entonaban la famosa cueca, y la orquesta dejaba a un lado a “Rossini”.<sup>84</sup>

De esta mención podemos deducir que independiente de las formas de ejecución que caracterizan a la zamacueca y a la Cueca, para 1831 se usaban ambos términos como un sinónimo para una misma práctica cultural, la cual al parecer ya estaba bastante afianzada en gran parte del territorio y era ya, la expresión favorita de las chinganas.

---

<sup>83</sup> GARRIDO, Pablo. Historial de la cueca. Ediciones Arcilla. Santiago de Chile, 1943. Pág. 176

<sup>84</sup> GARRIDO, Pablo. Op Cit. Pág. 183

Del significado que esclarece Pablo Garrido para el termino Chingana, preferimos el de “Taberna ordinaria” (R. Lenz), o, más explícitamente, “Taberna donde se bebe y baila” (P. Armengol Valenzuela). Por relacionarse con lo que sucede en la Taberna de “Cardo Negro”.

Me he referido a la Taberna de Nieves como una “con memoria de Chingana”, con el fin de desentrañar una configuración, un Imaginario Social que a mi juicio es el que trasciende en la obra de Acevedo. Motivo por el cual se desencadena la situación citada y que es fundamental para la comprensión del conflicto que se plantea en esta obra: madres y huachos en un contexto con prácticas arraigadas en el imaginario de patrones, inquilinos, peones, gañanes y bandidos.

La funcionalidad principal de las chinganas se puede extraer casi explícitamente de su significado, era un lugar en dónde se bebía y se bailaba. Lo que la caracterizaba y la diferenciaba de otro tipo de recintos de la época era que en ella se encontraban personas de los sectores bajos. Por lo tanto las situaciones que se desarrollaban tenían relación directa con sus inquietudes y modos de desarrollo social y cultural. Para la gran mayoría cumplía una función que no sólo se limitaba a la diversión, a beber y bailar, aunque era un componente importante. Muchos pernoctaban en el lugar y sus parroquianos (Garrido) mitigaban las fatigas del quehacer cotidiano o la monotonía de un pasar opaco.

“Allí, sumergido en los hechizos de canto, baile, verso, vianda y sorbo, el “albergado” compartía eufórico una sociabilidad rudimentaria de acusada estirpe vernácula.

Las había en las vecindades de aldeas, campamentos mineros, o en cualquier sitio o faena de mediano concurso humano. Su alhajamiento no exigía más que la prístina desnudez de la tierra, la del firmamento apenas embozado con ramajes amorosos, y, acaso, algún tejido colgante de hierbas y papel o telas de colorines: pero, siempre, presidía el color nacional con su estela tutelar.



Se fueron proliferando por lugares y villas, hasta acercarse tímidamente a los suburbios de las ciudades, adonde ya llegaban a hurtadillas parroquianos de campanillas.

Sin perder del todo sus atributos de ventorrillos silvestres, penetraron audazmente hasta el corazón mismo de las grandes urbes, y comprobaron con alborozo cerril cómo rivalizaban no tan sólo con sus símiles las fondas criollas, sino aun con los sofisticados parrales y baños, para arrollar, incluso, a los tardíos y pulcros cafés y al mismísimo tinglado teatral.

Aunque sobreviven hasta el ocaso del mismo siglo pasado, las chinganas iban a pagar con su propia vida su desenfado silvestre: el cosmopolitismo las infecta de demasías y de una “mala alegría”<sup>85</sup>

La atracción principal son las cantoras de cuecas y tonadas pero también interactúan con ellas, otra práctica cultural que goza de tan antigua data como la Cueca y también sigue vigente: los cantores y poetas populares, que versan a lo divino y a lo humano acompañados de su guitarra o de guitarrón chileno. Cabe aclarar que lo más probable es que en un contexto de chingana estos cantores se inclinaran por cantos a lo humano. Aún así, las protagonistas eran las mujeres:

“El tocar y cantar es aquí, posiblemente desde el siglo anterior, asunto privativo de la mujer; que el hombre, si pulsa el guitarrón, es apenas para apoyar rítmicamente sus poesías semi cantadas.”<sup>86</sup>

No sólo el tocar y cantar es privativo de la mujer. Son preferencialmente las dueñas de este tipo de recintos. Ellas eran la admiración de los hombres, había algunos que sólo asistían para escuchar sus cantos, siempre bebiendo, se quedaban junto a ellas durante horas. Había otros sin embargo, una gran mayoría probablemente, que intentaban ir más allá, entonces la cantora pasaba queriéndolo o no, de ser cantora a prostituta. A la luz de una situación como esa podía suceder; que efectivamente a la señorita le gustara también ese tan antiguo oficio; que no le gustara pero encontrara en él una vía de subsistencia que consideraba válida; que definitivamente lo suyo fuera solamente el canto, y

---

<sup>85</sup> GARRIDO, Pablo. Op. Cit. Pág. 171

<sup>86</sup> GARRIDO, Pablo. Op. Cit. Pág. 177

que incluso se sintiera incomprendida por su contexto, como le pasa a María Cruz en “Cardo Negro”.

“MARÍA CRUZ.- Pero vienen a divertirse ellos, no ha divertirme a mí. Usté cree que siempre canto con buena voluntá? Cree que bailo y soy condescendiente porque me gusta la findinga? Lo hago por defender el negocio de mi madre que no sabe hacer otra cosa. Pero hasta aquí, nadie puee decir que me ha distraído a mí.

(...)

MARÍA CRUZ.- Era necesario. No me iba a quear yo, muy satisfecha con sus dudas, con que usté me crea una cualquiera porque soy cantora. Cómo si toos los pecaos los cometieran los que viven de distraer a los demás...”<sup>87</sup>

Al parecer históricamente se ha considerado que una mujer, al ser el alma de la fiesta con sus cantos y danzas, tenga que ser también objeto concreto de diversión y placer sexual, para quien lo estime conveniente. Claramente esta noción ha cambiado con el tiempo, pero aún hoy podemos ver cómo en ciertos lugares que no corresponden a recintos en donde se ejerza la prostitución o labores similares, donde la mujer sigue siendo la regente de local, ésta debe defenderse con uñas y dientes ante sus propios clientes frecuentes. Se suma a la prepotencia de algún cliente que quiera pasarse de listo con alguna muchacha; la histórica también, relación entre violencia y alcohol provocada en este tipo de contextos debido a la inconsciencia suscitada por la ingesta desmedida. El vino, tan antiguo vicio y que ha sido lapidario para un amplio sector de extracción popular, o cercano al campo chileno. Por ejemplo en una ciudad como Chillán, cercana a zonas de producción vitivinícola.

“A los huasos les gusta mucho frecuentar las chinganas o casas de baile, en las que, de ordinario, se exaltan de tal modo con el aguardiente, el vino o la chicha, que de seguro se originan riñas en las que sale el cuchillo a relucir sin ceremonias. Pocos domingos o días de fiesta habrá en que no ocurra alguna reyerta con las consiguientes heridas, si bien raras veces montados”.<sup>88</sup>

---

<sup>87</sup> ACEVEDO Hernández, Antonio. Op. Cit. Pág. 40-41

<sup>88</sup> GARRIDO, Pablo. Op. Cit. Pág. 174

Las chinganas no eran exclusivamente para público masculino, concurrían hombres y mujeres de las clases más bajas, que en grupos, disfrutaban de la diversión. Sobrevivieron hasta fines del s. XIX, absorbidas por un formato similar con el cual competían desde que se asomaron en las urbes; las fondas que gozaban de una mejor reputación a ojos de la ley. Es muy probable que las Chinganas, o algunos aspectos de su funcionamiento hayan subsistido en zonas rurales, ya avanzado el s. XX, o se hayan modificado de acuerdo a exigencias legales para poder subsistir de otra forma y con otro nombre. Una taberna por ejemplo; corresponde a un “establecimiento público, de carácter popular, donde se sirven y expenden bebidas y, a veces, se sirven comidas.”<sup>89</sup> A esta descripción habría que agregarle; y donde se cantan cuecas.

“Taberna en casa de MARÍA CRUZ; es un local extenso de sucias murallas y vigas bastas de las que penden trenzas de ajos, cebollas, etc. la puerta de la izquierda que da a la calle, es de dos hojas solidísimas. Cuelga del techo frente a la puerta, la clásica mata de salvia para la suerte, y en el umbral, la herradura de caballo. La puerta del foro da al patio y a las habitaciones de ROSALBA y MARUJA. A la derecha, detrás del mesón-mostrador hay una puertecilla cubierta por unas cortinas de cretona que comunica con la habitación de la SEÑORA NIEVES, madre de MARÍA CRUZ que también habita en ese sitio. La puertecilla queda al centro del armario cargado de botellas de distintas estructuras. Sobre el mesón, un gran lebrillo con causeo de patas; damajuanas y cestas. Al foro, en el ángulo izquierdo está el tablado donde se coloca la cantora. Distribuidos con orden hay sillas y mesitas y vasos por todas partes, en el mesón, en las sillas, en el armario. En el muro cuadros sacados de revistas, cuadros que representan reyes y militares o bailarines levantando la pierna gorda. Casi en el centro de la habitación, un brasero donde hierve una tetera tapada con un mate de calabazo. También está escrito con carbón en la parte más visible del muro el clásico rótulo de las tabernas chilenas:

Hoy no se fía,  
mañana sí,  
trampas y embrollos  
fuera de aquí...<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> RAE: <http://lema.rae.es/drae/?val=taberna>

<sup>90</sup> ACEVEDO Hernández, Antonio. Op. Cit. Pág. 26

La taberna descrita por Antonio Acevedo Hernández al comienzo del segundo acto de “Cardo Negro” no se diferencia tanto, en relación a su funcionalidad, de la descripción realizada por Pablo Garrido en el “Historial de la Cueca” respecto a la Chingana. Lo que claramente si se diferencia es que la taberna de Nieves, es un recinto cerrado; la ubicación de las habitaciones dan cuenta además, de ser una casa transformada en taberna. O una taberna en la cual existen habitaciones para sus habitantes. Sea como sea es un solo espacio que tiene doble funcionalidad. En este lugar a puertas cerradas, se siguieron desarrollando prácticas culturales del gusto del hombre y la mujer popular, que quizá en lo más recóndito de su memoria estaban relacionadas con la Chingana.

Ya se ha comentado el trágico episodio mediante el cual Nieves queda viuda y embarazada de un bandido, hemos elaborado esta suerte de “biografía ficticia” del personaje para llegar a su decisión de poner una taberna para poder subsistir, y en la cual su hermosa y talentosa hija cantora se desempeña para defender el negocio de su madre, que es lo único que sabe hacer.

El segundo acto de la obra finaliza con la reconciliación entre Nieves y su hijo Ismael, también llamado Cardo Negro. Quien, de no ser por esta situación, vendría a retratar a uno de los tantos huachos que despreciados no hayan otra opción que salir al camino, reproduciendo el ciclo sin fin de gañanes y vagabundos, que de vez en cuando trabajan a ración y sin salario y otras, se transforman en bandidos, que procrean a otros huachos que luego se transformarán en bandidos o en peones, que de vez en cuando trabajan a ración y sin salario, procrean a otros huachos, etc. Mientras que para Nieves significa dejar el temor atrás, esta “combinación” temática es a mi parecer el motivo central de la obra, ha de ser por eso que Acevedo la titula con el apodo de Ismael. El acto de reconciliación, constituye también un acto de legitimación,

este joven ya no se siente huacho, se siente hijo y por tanto con el derecho de defender aquello que es suyo y a quienes ama.

María Cruz ha expresado su disgusto por la desvalorización que pesa sobre ella por ser cantora. La Cueca de la situación transcrita en el tercer acto de la obra nos ha permitido, por una parte, abrir un sistema de configuración cultural, accediendo a las temáticas e imaginarios propuestos por el autor en la realidad creada en esta obra. Por otra, al presentarse con su funcionalidad característica, nos refiere a una instancia de diversión; todos los personajes bromean en torno al personaje del idiota Lucas Peña, en un ambiente de claro jolgorio. Sin embargo algo que llama la atención es que Acevedo Hernández instala la Cueca en un momento que antecede o más bien, prepara el conflicto. De un momento en dónde pareciera que nada malo puede pasar, en donde todos los personajes vibran con la fiesta y son inconscientes de lo que sucederá, se pasa a uno de gran tensión en donde el trofeo de disputa resulta ser la cantora. La presencia prepotente de Don Baltasar no sólo aporta a que esto suceda, con esta actitud también se devela un actuar tiránico en la conducta de los patrones. El pueblo además de ser la servidumbre y mano de obra de estos, también debe entretenerles. Por lo tanto ¿Cómo puede ser que ellos se diviertan y D. Baltasar no?, ¿Cómo puede ser que la cantora lo rechace si ella está para divertirlo? Entonces el pobre Lucas Peña “baila” intentando evadir los azotes, lo que para una mayoría constituye un cruel castigo y abuso desmesurado, para el patrón es su legítima diversión. Hay algunos intentos por defenderlo pero corren la misma suerte que el idiota. El resto permanece atemorizado, mientras Nieves está inmutable; es que D. Baltasar es uno de sus clientes más frecuentes y por muy abusivo que sea, es el patrón. Llega María Cruz y Lucas Peña logra huir, pero comienza a desencadenarse una situación bastante tensa, que podría terminar en tragedia; D. Baltasar se ha hecho dueño y señor del lugar, pretende obtener todo lo que quiere mediante su conducta

abusiva. Todo esto se desarrolla a vista y paciencia de Nieves, quien actúa de manera condescendiente.

El acto de legitimación de Cardo Negro como hijo, descrito anteriormente, es trascendental para dar un giro inesperado del conflicto. Propone también un replanteamiento de estas conductas heredadas y por tanto una perspectiva de transformación e insubordinación frente a la presencia tiránica del patrón. Las mujeres que se sienten desvalidas no encuentran opción más que acatar, María Cruz horrorizada y consternada no entiende el actuar condescendiente de su madre. En la conducta de Nieves predomina el miedo, primero en relación a la permanencia de su negocio, para ello es primordial el favor del patrón. Luego, el hecho de tener ante sus ojos la inminente vejación hacia su hija, una que asocia con el abuso sufrido por parte de bandidos; esta memoria la inmoviliza. Sin embargo tiene un momento de lucidez, uno que da cuenta de esta capacidad de transformación que tiene que ver con sentirse preparada para romper con la cadena abusiva. Ejemplo de ello también es el episodio citado del rompimiento entre José y María Cruz, quien no acepta que su novio haga lo que quiera con ella, se asoma por medio de las decisiones tomadas por estas mujeres, un Chile en donde la mujer reflexiona sobre su valor, empoderamiento e interacción concreta en aspectos que van mucho más allá del hogar.

“NIEVES.- No le hagas caso, niña; hay que ser más condescendiente.

MARÍA.- ¿Y es usted, madre la que habla así?

BALTASAR.- Es que ella sabe lo que vende...

NIEVES.- ¿Lo que vendo? Es que usted se está figurando que le hey vendió a m'hija? Eso no. Yo seré too lo que usted quiera; pero m'hija es un tesoro que quiero guardar limpio. Entiende? Si quiere le devuelvo lo que me pagó por la cantina y me hace el favor de irse.”<sup>91</sup>

---

<sup>91</sup> ACEVEDO Hernández, Antonio. Op. Cit. Pág. 59

Llega el hijo; Cardo Negro, quién no duda en defender a los suyos. La obra finaliza con los siguientes diálogos:

“CARDO: Ya aquí no ha pasao ná, arriba las canciones y las cuecas que tengo necesiá de alegrarme y de verle por primera vez las sonrisas a la vía que sólo hoy se me ha rebelao en toda su fealdá y en toa su belleza. Y usté madre, no se entristezca: ya sabe que tiene vías pa defenderla y corazones pa quererla.  
NIEVES: (Abrazándolo) Me parece que nazco hoy una vez más, me parece que empiezo de nuevo el camino del mundo! Qué soy madre por la primera vez y que entro por un camino sin sombras ni terrores!”<sup>92</sup>

De no ser por la reconciliación entre madre e hijo sucedida en el segundo acto, el final de esta obra sería otro. Por medio de esta situación se plantea un imaginario de reivindicación, en donde no es necesario que el joven acuda a su herencia de bandido para subsistir. Por mucho dolor que conlleve conocer y aceptar quien es, esto le permite plantearse desde otro punto de vista. Se abren las perspectivas tanto para Cardo Negro como para Nieves, en donde el miedo se deja atrás. Personas como esas, posiblemente tuvieron que seguir relacionándose con algún patrón, pero gracias a su empoderamiento como familia son capaces de desarrollar un proyecto de vida de forma independiente.

En torno o desde la Cueca se desarrollan sus vidas. En la obra, a partir de ella se tejen variedad de elementos desde donde se abren imaginarios, modos de ser e inquietudes de un contexto específico, de ahí la importancia del personaje de María Cruz como protagonista. Porque aunque la obra no se trata de ella, gira y se desencadena en relación a ella y su oficio como cantora.

---

<sup>92</sup> ACEVEDO Hernández, Antonio. Op. Cit. Pág. 63

## **“Árbol Viejo”: Síntesis argumental**

La acción se desarrolla en la montaña, en el rancho de D. Juan de la Cruz Pizarro; hombre sabio y bondadoso. Destaca un fuerte roble que se encuentra al centro de la escena. D. Juan y Juliana (su esposa) viven con la Abuela Facha (madre de D. Juan) y con sus hijos Pascual, Mauro, Pancho, Clarisa y Lucrecia. Benito está casado. “Árbol Viejo” presenta dos líneas argumentales, por una parte; el amor oculto entre Clarisa y Miguel, el Costino. Por otra; la permanente sensación de nido vacío que sufren D. Juan y Juliana.

En el 1° acto se celebra el compromiso entre Clarisa (20 años, hija mayor) y D. Gallego (inquilino acomodado). Pancho canta sus versos, y Ana, es la Cantora invitada. Los padres y la Abuela están orgullosos de sus hijos, pero también nostálgicos. Sólo Pascual sospecha cierta cercanía entre el Costino (hombre de “mala fama” venido de la costa a explotar una mina) y su hermana, a quien interroga, ella dice conocerlo de vista de cuando vivía con su madrina en el pueblo. Miguel pide una Cueca para bailar con la novia, ella no quiere. Comienza a pelear a cuchillo con Pascual, pero D. Juan los tranquiliza. Costino logra bailar con Clarisa prometiendo que se portará bien.

En el 2° acto Mauro ha partido al norte y Pascual a la hacienda vecina, mientras Clarisa va y viene con sus problemas matrimoniales. Se han quedado en el rancho sólo Lucrecia y Pancho. Miguel, que ahora es un buen hombre y acostumbra a visitar a su amigo D. Juan, recrimina a Clarisa por haberse casado y le ofrece arrancarse juntos. Al triángulo amoroso Miguel, Clarisa, D. Gallego se suma Lucrecia, que se interesa por Miguel sin ser correspondida. La Abuela y los padres están tristes por la ausencia de los hijos. Benito y Pascual realizan visitas rápidas, Juliana se derrumba cuando se retiran. Añoraba que almorzaran juntos y la acompañaran un momento, pero ellos tienen



obligaciones más importantes. D. Juan intenta darle ánimo; demostrarle que se tienen el uno al otro, pero ella siente que ha perdido a sus hijos.

En el 3° acto han pasado 10 años. La Abuela ha muerto y el gran roble ha caído. Esperan a Juliana que no ha estado bien de salud y vendrá al rancho. Pancho se siente cansado, sólo se dedica a trabajar la tierra y ya no canta. Mientras Lucrecia se siente sola y triste, entre el tiempo que ha pasado ella estuvo con Miguel, pero al parecer los amantes (él y Clarisa) reanudaron el romance que por un tiempo lograron evitar. Cuando Lucrecia lo increpa sobre su antigua palabra de amor, él promete casarse con ella cuando su padre falte.

Clarisa ha decidido fugarse con Miguel. Costino que no lo esperaba, ha elegido a Lucrecia, quien le recuerda a su hermana su rol de madre y esposa. Clarisa corre a quitarse la vida pero es detenida por su padre. Llega su marido acusándola con haber abandonado el hogar. D. Juan le ordena que vuelva, obedezca a su marido, viva para sus hijos, olvide y espere hasta hacerse buena. Quiere que Lucrecia y Costino se casen pronto. También ofrece sus pocas cosas a Pancho, si está aburrido puede irse, Pancho no está seguro.

La obra termina con Miguel, D. Gallego y todos los hijos esperando a Juliana. Benito ha perdido la siembra y se ha separado. Sorpresivamente llega Mauro muy enfermo y arrepentido por su ingratitud. Aparece Pascual informando que su madre ha muerto en el camino y que la traen en una angarilla. Piensa en llevar a su padre a vivir con él, pero este le pide que se preocupe de su hermano Mauro. Él acompañará a su vieja, al intentar ir a su encuentro se doblan sus rodillas; (...) Juliana, te acompaño... EL ÁRBOL VIEJO SE CAYÓ Y SE VA CON VOS.”<sup>93</sup>

---

<sup>93</sup> ACEVEDO Hernández, Antonio. *Árbol Viejo*. Editorial Nascimento, Santiago de Chile, 1934. Pág. 63

## Introducción al análisis interpretativo de la obra

Para el análisis de este texto dramático será necesario profundizar de manera más extensa respecto al sistema familiar configurado por el autor en el drama, antes de referirnos a la Cueca en este, de esta manera podremos vincular ambos aspectos de manera más concreta y comprender así la funcionalidad específica que cumple esta práctica cultural en la obra.

“Miré la cercana cadena de montañas encendidas de sol. Era algo embrujado. Me acerqué a la orilla del valle y vi las grandes piedras agrupadas, dando la idea de ser esculturas maravillosas, de distintas estructuras y matices. A lo lejos, el balido de las ovejas y cabras, el ladrar de los perros y las voces del “campañista”: ¡A guacha, a guacha! Y el ruido de las piedras lanzadas por las hondas de hilos de lana y el ladrar de los perros pastores. Me sentí en un predio de églogas. Me olvidé de la vida. El camino era para mí casi un abrazo. El ritmo azul del humo escapado de la cocina pajiza de don Hilario, me llamó a la realidad. Pronto vería el “Roble Guacho” de más de sesenta metros de altura, y el tallo formidable, y la fronda un asilo inmenso; asilo de pájaros y, también, de aves de rapiña, mientras los insectos innumerables lo iban royendo. Las gallinas, dentro de poco, pernoctarían en el árbol. (Ese “árbol viejo” es el protagonista de uno de mis dramas).”<sup>94</sup>

“Árbol Viejo” fue escrita en 1928, estrenada en 1930 y publicada en 1934 por Editorial Nascimento. El autor no indica si el tiempo de la acción dramática corresponde a ese contexto histórico, o a un período anterior. Sin embargo la cita corresponde a 1912, cuando maltratado por la ciudad partió al rancho de don Hilario Meza (familiar suyo), ubicado en la Loma de Vásquez.

Un año antes había escrito el drama “La Hora Suprema”. Confió la obra inédita a uno de los autores de moda para pedir correcciones: Matías Soto Aguilar; a quien había tomado como su mentor, sin embargo estaba

---

<sup>94</sup> ACEVEDO Hernández, Antonio. Memorias de un autor teatral. Editorial Nascimento. Santiago de Chile, 1982. Pág. 35

equivocado. Este no sólo la extravió, también reaccionó violentamente contra el joven autor: “-¡Hasta cuándo molesta con sus comedias! El teatro no se ha hecho para todos. ¡Déjeme tranquilo!...”<sup>95</sup> Luego llamó a los guardias y lo echaron a la calle.

El joven pertenecía al sector de “los olvidados”. Para un campesino y vagabundo como él barrer el teatro estaba bien, pero subirse a la escena era una ofensa para los grandes divos y un sacrilegio mucho mayor, el criticarlo, escribiendo lo que realmente podría constituirse como teatro. Mucho menos podría desarrollarse artísticamente, sin poseer la cuna social adecuada ni la “cultura” para hacerlo. Situaciones como la vivida con Soto Aguilar eran cada vez más recurrentes para Antonio Acevedo Hernández que se encontraba dolido y desorientado, a ello se sumaba la insostenible relación con sus compañeros carpinteros de obra, quienes lo maltrataban y se burlaban de él cuando lo veían leer. Se hallaba totalmente desmoralizado en Santiago y decidió volver al campo dispuesto ya a hacer cualquier cosa, daba igual si su sueño por el teatro se desvanecía, sin embargo la estadía en la Loma de Vásquez en Longaví le mostró cual revelación, lo que buscó por tanto tiempo. Mirar esta vez con distancia la realidad del campo, que era su propia realidad, le entregó conscientemente su motivación creativa y discurso artístico. Esta experiencia le entregó la inspiración, lugares, historias, personajes, etc. para sus dramas “El Inquilino”, “En el Rancho”<sup>96</sup>, “Árbol Viejo” y “Agua de Vertiente”.

“(...) El tema... lo conocía, pero sin comprensión-, la verdad me la dio Longaví. La “Loma de Vásquez” me entregó su alma dolorida. “Longaví” me dio el teatro. No pensé ya en los grandes autores del mundo ni en las cosas sobre zarzuelas y de obras reideras. Supe que la risa lloraba y que el campesino era el tipo más generoso. Ellos –los campesinos- lo daban todo; la abuelita me dio nuevos

---

<sup>95</sup>ACEVEDO Hernández, Antonio. Op. Cit. Pág. 15

<sup>96</sup> “El Inquilino” y “En el Rancho” fueron escritas durante su estadía en la Loma de Vásquez. Obras con las cuales una vez de vuelta a Santiago se inicia su carrera como hombre de teatro al formar la Compañía Dramática Chilena en 1913.

cuentos, don Hilario, realidades; el llanto de las muchachas grávidas, su remordimiento; algunas y otras, su rencor silencioso. También conservé la tristeza de los muchachos. Nunca olvidaré a Longaví, mi primer mentor.”<sup>97</sup>

En cada obra situada en el campo, destaca un tópico específico emergido desde su tragedia interminable; esa ya tan referida relacionada a un sistema económico patronal, del cual se desprenden un sinnúmero de vicios y modos de desarrollo cultural. Si el imaginario de la acción dramática de “Árbol Viejo” corresponde a 1912 o no, no parece ser tan importante, si el dramaturgo la escribió en 1928 dejándose llevar por sus recuerdos ha de ser porque quizá 16 años después el panorama no era tan distinto. Ya sea en 1912 o en 1928, en Santiago de Chile preponderaba la crisis<sup>98</sup>. Sin embargo “Árbol Viejo” retrata un espacio ubicado en la VII Región del Maule en la Loma de Vásquez, localidad precordillerana de Longaví, distante a 60 km al sur oriente. Mientras que Longaví es una comuna de la capital provincial; Linares, a 19 km de esta. La capital regional más cercana a Linares es Talca a 52 km aproximadamente.

16 años de diferencia entre los referentes reales desde los cuales Antonio Acevedo Hernández se inspira para escribir la obra (1912) hasta el momento de su escritura (1928) no son preponderantes tratándose de un sector en donde la accesibilidad a procesos urbanos y medios de comunicación es concretamente lejana. Hoy podrá ser distinto, hasta cierto punto. Pero para la época, esas grandes crisis que aquejaban al país en su ciudad capital; Santiago, llegaban como noticias casi legendarias a la vida de inquilinos, peones, gañanes, etc. En general el único cambio que provocaba era que sus condiciones de vida se recrudecieran aún más, debido a la preocupación del patrón que veía tambalear su economía. Pero esas cosas el peón no las sabía.

---

<sup>97</sup> ACEVEDO Hernández, Antonio. Op. Cit. Pág. 37-38

<sup>98</sup> Para mayor información revisar Capítulo I. Contexto Histórico

“A través de sus dramas ambientados en nuestros campos, Acevedo Hernández evoca, o parece evocar, su propia vida, apegada a la tierra; recuerdo las bondades de su tío Hilario Hernández, bueno como la propia tierra, o las violencias del brutal hacendado, tío también, Hermógenes Urbistondo, que se solazaba golpeando a algún inquilino desde su caballo, para luego mostrarle una curiosa “generosidad”, regalándole animales. Los personajes de las obras de Acevedo son así, con los sentimientos moldeados: buenos a las derechas, como Hilario, o brutales y bandidos, como Hermógenes; parecen así delimitar, clasificar en dos vértices, la tragedia interminable del campo.”<sup>99</sup>

Antonio Acevedo Hernández escribió aproximadamente 15 obras que se refieren a algún aspecto de la realidad del campo chileno y todas ellas se inspiran de lo que vio en la Loma de Vásquez, pero no sólo ahí, también de cuando fue peón en una hacienda, o cuando siendo apenas un niño y habiendo escapado recientemente del hogar, se internó en la montaña con una caravana de bandidos que sabían pelear a cuchillo y manejar la baraja; hacheros que le mostraron la magnificencia de la montaña. Creo no estar equivocada en pensar que es el único dramaturgo chileno que dio tanta importancia creativa y discursiva en su obra a este imaginario, bastante olvidado pero trascendental de nuestra idiosincrasia. “Cardo Negro” se desarrolla en un contexto citadino que dialoga con la ruralidad. Mientras que “Árbol Viejo” presenta concretamente uno de los tantos aspectos que nutren la realidad del campo chileno, uno que da cuenta del mundo simbólico e ideológico de quienes viven internados en la pre-cordillera, bajo una configuración cultural familiar en donde es predominante la figura del patriarca. La Cueca, que para muchos es una práctica cultural nacida en contextos urbanos, vibra con regocijo hasta el día de hoy en la vida rural. Esta se presenta en “Árbol Viejo” en un momento específico, sólo para agudizar un conflicto inminente, permitiéndonos cuestionar el imaginario familiar-patriarcal representado.

---

<sup>99</sup> RODRIGUÉZ B., Orlando. Antonio Acevedo Hernández, el hombre y el creador. Prólogo. En: ACEVEDO, H., A. El triángulo tiene cuatro lados. Ediciones Antonio Acevedo Hernández. Santiago de Chile, 1963. Sin número de página.

## Análisis

“(…) don Juan de la Cruz Pizarro, el árbol viejo de las tierras cordilleranas que sobrevive a una época patriarcal de la vida campesina de Chile de la Independencia y que ve dispersarse su familia, sin comprender el momento en que empieza a desintegrarse la vida chilena.

Defiende con generosa energía la herencia de honradez de sus antepasados españoles y chilenos. Tiene el carácter de eternidad de los viejos robles que sirvieron de puente en los esteros y suministraron leña para calentar los ranchos en los inviernos lluviosos. Sus ramas están sin hojas, pero todavía en sus gajos desnudos canta el vendaval y habla de la tierra y del pasado y del porvenir.”<sup>100</sup>

Mariano Latorre en sus “Memorias y otras confidencias” relaciona el patriarcado, imaginario presente en “Árbol Viejo”, a la vida campesina de Chile de la Independencia, que en la obra se muestra en decadencia o intentando sobrevivir. Prefiero referirme a diferencia de Latorre, no a la decadencia de la vida chilena, sino concretamente, a la de un mundo familiar que funciona desde una óptica masculina, que seguramente es herencia de la Independencia pero que dudo haya desaparecido en toda su expresión. El patriarcado que lidera Don Juan de la Cruz Pizarro sustenta el imaginario de una familia campesina bien constituida, que nutre en gran medida la expectativa idiosincrática de nuestra sociedad; a su sombra y en vergüenza se desarrolla otro tipo de familia, una como el matriarcado liderado por Nieves en “Cardo Negro”.

El carácter bondadoso, sensato y protector de D. Juan le ha permitido formar una familia numerosa con pertenencia y entereza, en donde las leyes que se acatan en el rancho no son las del patrón, sino los códigos planteados

---

<sup>100</sup> LATORRE, Mariano. 1971. Memorias y otras confidencias. [En línea] Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello

<<http://books.google.cl/books?id=O6NE3OAgH70C&pg=PP1&lpg=PP1&dq=memorias+y+otras+confidencias>>

[Fecha de consulta Mayo 2014] Pág. 355

por el patriarca. La metáfora realizada entre el roble guacho del rancho y D. Juan da cuenta de ello; el hombre ha tenido un pasar vigoroso y resistente al tiempo. Seguramente en un pasado inquilino fue capaz de detener abusos, pudiendo así mantener la integridad familiar; los hijos han podido crecer sanos, mientras que las hijas bajo cierto regazo que las ha protegido de vejaciones.

Sin embargo los cambios que se van presentando durante los 3 actos del drama, nos refieren inquietudes en los hijos (jas) distintas a la tradición familiar, marcando un cambio radical en la conformación de este sistema. Se confrontan mundos generacionales e influyen en las decisiones de los hijos (jas) procesos sociales vividos en otras latitudes. Esta familia sintetiza un entramado de valores arquetípicos y culturales donde cada integrante debiera cumplir un rol específico. Al igual que el viejo roble, vemos caer a D. Juan junto a la configuración familiar que ha creado; ningún hijo (ja) cumple el rol esperado ni es capaz de hacerla perdurar en el tiempo, ni reproducir a imagen y semejanza.

La crisis que sufre este sistema se vislumbra en el cruce entre las dos líneas argumentales que presenta “Árbol Viejo”. Por una parte la desintegración familiar es sentida principalmente por los padres, ante este nido que se vacía cada vez más. Por otra, ante la decepción que significa para este sistema patriarcal, el problemático matrimonio entre Clarisa y D. Gallego, debido al amor oculto entre ella y Miguel (el Costino). En el ocaso de su vida D. Juan y Juliana, un matrimonio que al parecer ha hecho bien las cosas, se siente fracasado. Sienten que han fallado como padres al ver cómo sus hijos no saben vivir.

Este matrimonio es presentado en una fase que suele denominarse como “síndrome del nido vacío”<sup>101</sup>, corresponde a una etapa evolutiva que atraviesan las parejas, que se da cuando los hijos dejan el hogar para

---

<sup>101</sup> <http://www.enplenitud.com/el-nido-vacio-cuando-el-hogar-vuelve-a-ser-casa.html>

independizarse y realizar su propia vida. Los padres se dan cuenta que ya no son tan necesarios como antes. Esto les provoca sentimientos de angustia, inutilidad y falta de sentido. Sobre todo en la madre, ya que por lo general su proyecto de vida giraba en torno a sus hijos, sus necesidades y sus problemas. La meta que han logrado como padres es gratificante, pero conlleva un cambio substancial, que no siempre son capaces de soportar. En "Árbol Viejo" tanto D. Juan como Juliana viven este proceso de duelo, sin embargo es ella quien siente la distancia de sus hijos como una pérdida, sufre un dolor de madre tan profundo que su decadencia no necesita ser verbalizada mediante grandes intervenciones de diálogos, se la ve sufrir y caer incluso antes que a su esposo. Este síndrome se agudiza debido a que Acevedo nos presenta una configuración matrimonial que no concibe la felicidad sin la presencia de los hijos, con esto representa un paradigma de época y por qué no decirlo, ideológico, en donde matrimonio es sinónimo de procreación, de criar hijos y hacer familia.

Refiere una época en donde el control de natalidad era escaso o nulo. Una pareja no alcanzaba a ser par cuando ya era un trío, y de ahí no paraba la fábrica de neonatos. Sin contar con aquellos abortados, muertos al nacer o aún siendo niños muy pequeños. Cuando los hijos de D. Juan y Juliana se van del hogar, esta pareja que ha vivido para criarlos no comprende su contexto actual. Su alegría se basa en la crianza, sin embargo D. Juan vislumbra este momento como una oportunidad para vivir como par, pero ella que sólo ha vivido para parir, amamantar y criar, y nuevamente parir, amamantar y criar, no lo entiende. Juliana representa a muchas mujeres que incluso aún están vivas, que apenas llegaba su menarquía no paraban de perder y tener hijos. Las más recientes, claro, que alcanzaron a ser conejillos de la modernidad, lograron manejar la situación, pero las más antiguas si no se hacían monjas, estaban condenadas a



parir o a abortar de por vida. Es el único mundo que conocían y cuando este les daba la espalda su existencia perdía sentido.

La desintegración de esta configuración familiar, conlleva también la decadencia de un sistema económico bajo el cual este grupo lograba subsistir. A D. Juan que como padre protector siempre está dispuesto a ayudar y a aconsejar a sus hijos, se le presentan situaciones que aunque distintas a sus expectativas sabe comprender y con dolor, acepta. Una de ellas es que la empresa familiar para la cual ha criado a sus hijos, sufre una fractura y a D. Juan le faltan brazos para trabajar la tierra. Queda sumido en una crisis monetaria en momentos de vejez y en una constante sensación de abandono por parte de sus hijos. Quienes por su parte se embriagan en sus conflictos existenciales acordes con la novedad de ser adultos; “capaces” de tomar sus propias decisiones, volviéndose inconscientes de las problemáticas de sus padres, que necesitan impetuosamente de su ayuda y comprensión. Pancho y Lucrecia son los únicos que se quedan con ellos. Ambos representan circunstancias en que la comodidad que ofrece el regazo de los padres, se va transformando con el tiempo en una responsabilidad y finalmente en una obligación. Se sienten atados, aunque quisieran hacer algo distinto tampoco saben cómo hacerlo, es el único mundo que conocen y temen probar algo diferente. A pesar de la angustia que experimentan, la culpa los carcome con el sólo hecho de pensar en dejar a sus padres, ya que saben mejor que nadie por las dificultades que han pasado. Pancho cae presa del deterioro del rancho, envejece junto a las demás cosas que existen en el lugar, olvida los versos y con ello, los cantos y su alegría.

Por medio del enfrentamiento generacional entre los hijos (jas) y sus padres, Acevedo deja vislumbrar en cada hijo (a) realidades particulares y distintas entre sí. En ese sentido, el autor plantea que las inquietudes de los

varones, salvo Benito, están asociadas a conocer el mundo, a recorrer otras tierras, lograr independencia de los padres y sustentación económica; mientras que para las mujeres (Clarisa y Lucrecia), el conflicto de sus tragedias personales reside en la realización amorosa. Con las frustraciones que vive cada personaje en la obra, el autor nos da cuenta de un mundo en tiempos de caducidad, en donde ya no es posible acceder a esa configuración vital ideal que los padres han construido y para la cual los hijos fueron criados.

## **Lucrecia y Clarisa**

Acevedo Hernández desarrolló un proyecto dramático que tiene como protagonistas a los sectores olvidados de la sociedad, entre ellos las mujeres. Destacan: “Angélica”, “¿Quién quiere mi virtud? Y “El triángulo tiene cuatro lados” cuyas temáticas giran en torno a problemáticas femeninas. Sin embargo también deja entrever estos conflictos en muchas de sus obras, aunque no constituyan su eje central. En “Árbol Viejo” mediante Clarisa y Lucrecia, aparece la interrogante del matrimonio para la mujer, específicamente: ¿Por qué Clarisa decide casarse con un hombre por el cual no manifiesta ningún afecto, mientras Lucrecia expresa su deseo por el matrimonio de manera tan ferviente en el 3º acto? Con estas preguntas, que surgen del análisis del texto dramático, el autor abre un entramado ideológico que nos permite cuestionar su funcionalidad para el mundo femenino. ¿Qué inquietudes oculta el deseo por el matrimonio en estas mujeres?

JUAN.- Yo no he puesto pasiones malas en mis hijas; ellas han ido por la vía con su carga de deseos y angustias; se han casado para encontrar consuelo, y no lo han hallado... ni hombre! Es que la pena, el dolor de vivir, se les ha ido adentrando en el alma poco a poco hasta volverlas locas. Es que ya no saben

lo que hacen. Se sienten amarrás por la vía y quieren arrancarse aonde Dios les de a entender!<sup>102</sup>

Por medio de D. Juan, el autor plantea cómo la carga de deseos y angustias han llevado a estas mujeres al matrimonio como un intento para aplacar la pena y el dolor de vivir, sin hallar el consuelo que buscaban. Aunque Lucrecia es una mujer joven, la soledad de la montaña la ha envejecido, la tristeza angustiante que sufre en el último acto tendría que ver con la represión de anhelos debido a las labores que debe cumplir, de acuerdo a la vida y al lugar en que le ha tocado vivir. Y no exclusivamente con la incertidumbre respecto al amor de Costino. Acevedo construye una realidad por medio de Lucrecia que habla de mujeres que nunca desarrollaron alguna habilidad para relacionarse socialmente: “Yo soy una mujer joven; pero no sé reír, ni cantar, ni bailar... cuando veo algo que me gusta lo quisiera decir; pero las palabras no me salen. Y como me da mucha vergüenza y ganas de llorar arranco de la gente.”<sup>103</sup>

El autor muestra a una muchacha que creció a la sombra de su hermana mayor, quien por ser la primera hembra entre varones, desde niña se convirtió en el centro de las adoraciones familiares. Lucrecia aprendió entonces, a servir a los demás, único medio para lograr cierta atención. Por eso ella es una buena mujer y sabe llevar tan bien las labores del hogar, siempre está pendiente del cuidado de los demás y tiene un carácter muy servicial, pero es torpe cuando trata de expresar sus sentimientos. Su personalidad introvertida no le permite expresar su jovial y apasionado caudal de sentimientos y termina por encerrar sus frustraciones, que paulatinamente se va transformado en un rencor angustiante. En esa encrucijada ve cómo único medio posible de liberación, el amor de un hombre que la salve de la amargura que ha forjado en su corazón.

---

<sup>102</sup> ACEVEDO Hernández, Antonio. *Árbol Viejo*. Editorial Nascimento, Santiago de Chile, 1934. Pág. 57

<sup>103</sup> ACEVEDO Hernández, Antonio. *Op. Cit.* Pág. 47

¿Además de lo anterior, que más alimenta el temor de Lucrecia por expresarse? Si bien D. Juan es un hombre sensato y amoroso, es el líder de un patriarcado, trae consigo herencias culturales que dicen relación con una violencia masculina hereditaria, poder blandido por políticos, jueces, militares, religiosos y mercaderes, quienes atormentaron a la gran masa ciudadana durante el siglo XIX y XX, porque no decirlo, XXI también. D. Juan no es un tirano ni nada semejante, pero aún así, la familia representada en “Árbol Viejo” responde a patrones culturales que reproduce prácticas en donde cada personaje cumple un rol muy específico. En ese contexto, Lucrecia responde al rol de la hija menor que no se casa porque debe quedarse cuidando a sus padres hasta que mueran. Como su vida se ha desarrollado principalmente en la cocina del rancho, tampoco ha conocido mucho más. Sólo “sabe” relacionarse con sus padres que corresponden a otra generación. Si se casara, como sucede con Clarisa, debe cumplir con sus obligaciones de esposa para asegurar la prosperidad familiar, que en muchos casos podría contraponerse crudamente con sus deseos y necesidades más profundas, y por qué no decirlo, de su marido también. Como reacción podrían desarrollarse situaciones recurrentes de gran violencia en el hogar, como comienza a suceder con el matrimonio de Clarisa y D. Gallego.

Antonio Acevedo Hernández presenta en Clarisa a una mujer con un carácter opuesto al de su hermana. Ella es extrovertida, su historia con Costino hace aflorar su coquetería y espíritu apasionado; “Esta muchacha es alegre, y si la violenta de cualquier moo se van a poner mal. Ella se crió como l’espuma y es muy niña pa que sepa lo que son los negocios. Usté tiene que guiarla con cariño; no es patrón de mi chicuela usté”<sup>104</sup>. Palabras de D. Juan cuando se presenta el primer conflicto matrimonial entre Clarisa y D. Gallego. En esta

---

<sup>104</sup> ACEVEDO Hernández, Antonio. Op. Cit. Pág. 33

pareja predomina la responsabilidad de sostener un matrimonio independiente de la existencia de afecto, es precisamente esa carencia la que provoca sus problemas. D. Gallego quiere a Clarisa pero la rudeza del campo lo ha vuelto tan bruto que simplemente no sabe cómo tratarla. Sus intenciones son más difíciles de encausar debido a la apatía de parte de ella. Finalmente se vuelven más importantes las labores del campo, del hogar, de sostener una familia, que el amor que pueda surgir y desarrollarse entre ambos.

Para D. Gallego Clarisa tendría que ser una mujer sumisa que le obedeciera en todo. Pero ella no responde a esa expectativa porque no surge de su personalidad. Además afecta en la percepción que tiene de su mujer, las sospechas sobre su relación con Costino, que lo han vuelto celoso, acumulando un rencor tal por la mujer que su actitud se encamina a ser cada vez más violenta. Como bien dice D. Juan, ella necesita ser guiada con cariño. Aceptar su personalidad divertida y coqueta con amor, ternura y pasión. En definitiva, con las cosas que encuentra en Costino. En los conflictos de este matrimonio afloran las frustraciones de ambos respecto a una decisión que no fue la correcta, pero cuya retractación conlleva un peso moral y temor religioso tan grande que ya no pueden dar paso atrás.

La aparición de la Cueca en el primer acto cumple una función de motor dramático, es una presencia predictiva respecto de un matrimonio que está condenado a perecer, o a perdurar pero bajo el signo de la obligatoriedad. Que en ningún caso se relaciona con una pareja que se respeta, se cuida y se ama, gracias a lo cual es capaz de sobrellevar y desarrollar, como D. Juan y Juliana, un proyecto de vida en unión.

## **Cueca y su intencionalidad amorosa en “Árbol Viejo”**

En “Árbol Viejo” la situación en que aparece la Cueca se presenta finalizando el primer acto. Sucede en el patio del rancho de D. Juan de la Cruz Pizarro durante la fiesta de compromiso de Clarisa y D. Gallego. Su inclusión en el drama en ese contexto, da cuenta de uno de sus aspectos esenciales como práctica cultural; su intencionalidad amorosa que surge por medio de la danza. Aunque la presencia de la cantora es importante porque es quien la ejecuta musicalmente, esta vez no es en ella en quien nos centraremos, sino en los bailarines. Desde ese punto de vista, para la obra su función es predictiva, impulsa cual motor dramático el conflicto de una de las líneas argumentales de la obra. Por medio del análisis de su naturaleza amorosa accedemos al imaginario que sustenta dicho conflicto, que a su vez agudiza la otra línea argumental, es decir, la desintegración de una configuración familiar. La decepción que significa para los padres ver que su modelo vital no es reproducible con éxito en su hija mayor.

“COSTINO.- Toque una cueca pa bailar con la novia.

CLARISA.- Yo no quiero bailar con usted.

COSTINO.-Yo no veo razón y se me ocurre que no tiene ninguna...

PASCUAL.-Y a usted eñor, lea dao con venir a fregar la paciencia aquí... Y agora trajo cuairilla...

COSTINO.- Mire, mocito, no se meta usted en mis cosas, es consejo de amigo, le diré.

JULIANA.- Y usted, ¿di'ond'es, y que viene hacer aquí?

COSTINO.- Yo soy de toas partes, y vengo a bailar con la novia.

D. GALLEGO.- Ella va a bailar conmigo.

COSTINO.- ¿Qué va a bailar con un saco e pasto como usted... Quítese de aquí, eñor... (Lo aparta con violencia) Ya, toque la cueca que quiero bailar!

PASCUAL.- Usted se va ir altiro de aquí (Lo toma de un brazo y se le coloca delante) Yo soy más pesaíto qu'el gallo que acaba de atropellar.

COSTINO.- Pesao e sangre sois vos, pobre ave... Sacá tu fierro! No me quiero machucar las manos. (Se disponen a pelear)

JULIANA.- ¡No, por Dios, no!

CLARISA.- No, Miguel, no! (Se abraza del Costino). Todos tratan de interponerse. El COSTINO estrecha a Clarisa y la mira intensamente (Acción rápida).

COSTINO.-Si baila no peleo.

PASCUAL.- Ya, eñor! (Lo sacude con fuerza) Toos a un lao! Cancha. Cancha! (Empiezan a pelear a cuchillo).

Sale D. JUAN DE LA CRUZ PIZARRO.

JUAN.- Muy linda pelea; pero n'ostá bien en una fiesta. Ustees m'encontrarán razón. No les quiero recordar tampoco, que aquí mando yo. Están en mi casa y nadie hará lo que yo no quiera... ya, a guardar esos fierros! (Obedecen).

COSTINO.-No crea que le tengo miedo...

JUAN.- Es que si me tuviera miedo a mi sería una gallina sin pollitos.

PASCUAL.- ¡Que se vaya este hombre que viene a provocar!

JUAN.- (Al Costino) Usted quiere irse?

COSTINO.- ¡Qué m'echen!

JUAN.- No le pregunto eso... hablo al hombre, no al perro bravo, quiere quearse a esta celebración? ¿Sí?

COSTINO.- Quien sabe que dirá la gallá...

JUAN.- Hey dicho que yo soy el que manda, y lo llamaré al orden si saca los pies del plato! ¡Agarre la mano! (Tuercen y gana Juan) También se manijar el fierro, se juar a los escopetazos y conozco el arao...

ABUELA.- Este hombre tiene cara e bandío...

JUAN.- Y supongamos que lo sea. Debemos tenerlo too el tiempo que no obre como bandío. Mi casa, eñor, es pa toos. Yo soy como esos árboles viejos que no preuntan la calidá de ave que albergan. ¿Se quea, amigo?

COSTINO.- Me queo, eñor.

JUAN.- ¿Se portará bien, amigo?

COSTINO.- Se lo prometo eñor.

JUAN.- Clarisa, baila con él; agora es un amigo!"<sup>105</sup>

Con la presencia de la cantora en "Árbol Viejo" el autor nos informa en primer lugar, de un imaginario femenino solista de la Cueca presente en nuestro país desde su nacimiento, en donde el canto y acompañamiento musical es ejecutado por sólo una mujer. Según las investigaciones realizadas por Margot Loyola y Osvaldo Cádiz presentes en su libro "La Cueca: danza de la vida y de la muerte", la Cueca no acepta el canto coral, inclinándose por solistas. Se refieren a diversas mujeres solistas conocidas a nivel nacional durante nuestra

---

<sup>105</sup> ACEVEDO Hernández, Antonio. Op. Cit. Pág. 24

historia, para luego mencionar algunos dúos y tríos que también han sido y son muy importantes.

“Creemos –y esperamos no equivocarnos– que el canto individual de la cantora junto a su guitarra es el que permanece vigente hasta nuestros días en una amplia extensión territorial, abarcando desde Copiapó hasta parte de la región de los Lagos, predominando en la zona central de Colchagua, Maule y Ñuble; también la hemos oído interpretada por dúos en terceras paralelas, aunque con menos frecuencia.

(...) En las zonas campesinas del centro y sur del país distinguimos predominancia del canto femenino solista con acompañamiento de guitarra, aunque también hay presencia de dúos femeninos con dos guitarras o arpa y guitarra, sin estar ausente la voz masculina individual o en dúo mixto con dos guitarras o arpa y guitarra. Muy esporádicamente aparecen tríos, generalmente formados por familiares, que cantan en terceras paralelas, doblando a veces la primera o la segunda voz.”<sup>106</sup>

Es interesante la cita mencionada porque los autores dan cuenta de la vigencia de la Cueca como práctica cultural y de sus intérpretes. Que es uno de los puntos que persigue este proyecto de investigación; si descubrimos algún punto de análisis que la hace vigente en obras de Antonio Acevedo Hernández, entonces por medio de este ejercicio, también podemos encontrar o darle vigencia a la obra dramática en sí del autor.

Cádiz y Loyola también se refieren a la función, ocasión y carácter de la Cueca, la cual ha estado presente en todos los recodos del largo camino de Chile, en lugares y situaciones muy diversas; desde fiestas comunitarias, a burdeles y chinganas, en velorios, fiestas religiosas y familiares, como sucede en “Árbol Viejo” donde se celebra el futuro matrimonio de la hija mayor.

“Entendemos por carácter en la danza tradicional al alma que nutre forma y estilo. Al espíritu, que anima, que da vida a lo intangible, transformándolo en ritmo y movimiento.

El carácter está muy relacionado con la ocasión, de tal manera que es la expresión individual y multifacética aplicada a un modelo establecido por la

---

<sup>106</sup> LOYOLA, Margot y CÁDIZ, Osvaldo. Op. Cit. Pág. 122.



tradición, que se debe respetar, en el que cada protagonista es capaz de sentir y expresar en un momento, en un espacio cargado de signos y símbolos.”<sup>107</sup>

La presencia de la cantora en el primer acto de la obra nos habla de una situación importante y especial para la familia, donde la mujer ha sido contratada especialmente para animar un momento que marca la vida de este grupo familiar y de la futura novia; Clarisa. Es preciso celebrar y acompañar con cantos alegres una situación que si bien trae regocijo, también nostalgia por la hija que se va del nido.

Respecto a la situación transcrita ¿Cuál debería ser el carácter adecuado de la Cueca en una ocasión como esa? ¿En ese espacio cargado de signos y símbolos, donde emerge de los ejecutantes, por más que intenten ocultar, su sentir más sincero?

La Cueca aparece como un instrumento delator del drama que envuelve a Costino y Clarisa. Si bien los demás personajes no parecen percatarse de la magnitud de esta situación, a Clarisa la delata frente a Costino, quien está decidido a manifestarle su amor con toda la intencionalidad amorosa que representa la Cueca como danza de pareja.

Algo sucede entre estos personajes. Antonio Acevedo Hernández hace que se encuentren en el primer acto en un momento donde el resto de la familia no se encuentra, para develar el por qué de la presencia de un hombre escasamente conocido por la familia en una fiesta de carácter precisamente, familiar. No es pariente ni amigo cercano, apenas un forastero de la costa llegado a la montaña recientemente con fama de bandido. ¿Qué hace ahí, en una ocasión como esa?

---

<sup>107</sup> LOYOLA, Margot y CÁDIZ, Osvaldo. Op. Cit. Pág. 161.

"COSTINO.- ¡Clarisa!  
 CLARISA.- ¡Ándate, Miguel, ándate!  
 COSTINO.-Con vos...  
 CLARISA.- No!  
 COSTINO.- Si te hubiera hallao casá, aquí habriay acabao...  
 CLARISA.- Yo no te quiero, Miguel. Vos tenís mala fama.  
 COSTINO.- Mala fama... Tuavía'stás con la mala fama? Tonta! Yo te quiero a morir y tenís que ser mía antes que nadie. Yo lo mío, lo agarro a'ond'está.  
 CLARISA.- Por Dios! Ándate con tu tentación... Déjame, déjame! Van a venir!  
 COSTINO.- No gritís antes de tiempo y espérame. Voy a venir a la fiesta, y... ya veré lo que hago. Pero como sea te digo que me tendrís que querer no más!  
 VOZ DE JULIANA.- ¡Qué hay de ese canasto!, Clarisa.  
 CLARISA.- Ya voy.  
 COSTINO.- Hasta luego. (Mutis)  
 CLARISA.- Dios mío, que me lleva detrás de este hombre... (Entra a la casa y atraviesa corriendo con el cesto)"<sup>108</sup>

El hombre tiene un aspecto y una actitud que da pie para que Mauro, la Abuela y Pascual duden de su bondad y es lo que les desvía la atención de Clarisa. Su insistencia de bailar con la futura novia podría ponerla a ella en una encrucijada sospechosa también, pero el hombre es "bandido" por lo tanto nadie duda de ella, salvo su hermano Pascual. La situación recientemente citada nos informa que en realidad estos personajes sí se conocen y de manera bastante profunda. Clarisa dice no quererlo pero en el diálogo se devela que la presencia de este hombre le provoca gran consternación y nerviosismo. Algo "la lleva detrás de ese hombre". Ha decidido, a pesar de lo que siente por él, despreciarlo por temor a su mala fama y su reputación de bandido; para ella representa una tentación pecaminosa. De pronto en su vida ha aparecido un hombre que le habla de amor, un inquilino acomodado que le propone matrimonio; D. Gallego. Para ella es mucho más seguro dejar esa relación "indecorosa" por un hombre serio, aunque no tengan afinidades ni los una un lazo amoroso, pero que sí le asegure cierto porvenir y comodidades. Lo que ignora Clarisa a esas alturas del drama, es que Miguel (Costino) realmente está

---

<sup>108</sup> ACEVEDO Hernández, Antonio. Op. Cit. Pág. 16

enamorado de ella y no soporta que se case con otro hombre, despreciándolo por lo que dicen las malas lenguas. Está decidido a hacer algo en la fiesta, seguramente planea “robarse” a la novia. Pero la sensatez y bondad de D. Juan intervienen, él sabe cómo manejar la situación, sabe que es mejor tener de amigo que de enemigo a quien podría arruinar y convertir en una tragedia una fiesta familiar. El sabio hombre logra un cambio radical en la actitud de Costino, y con ello la retractación de sus planes como retribución al respeto manifestado por el patriarca.

Se aquieta su espíritu de animal salvaje sin domesticar, mientras que en la muchacha comienza a palpar una pasión inquietante, que le anuncia que su corazón ya está perdido. Ella ha intentado rechazarlo. La Cueca es una trampa que pone Acevedo Hernández para desatar en Clarisa frente a los ojos de su amado, todo el deseo que reprime por una absurda decisión. La Cueca traza líneas invisibles a los ojos externos, del triste destino que tendrá durante la obra este amor oculto.

“La zamacueca es la representación a lo vivo de unos amores, desde el principio hasta su desenlace; así puede decirse que este baile es por sí mismo un pequeño poema, o, si se quiere, drama puesto en acción. En él se ve la exposición, la trama o nudo de la historia con todas sus peripecias, y el desenlace que siempre es feliz.”<sup>109</sup>

Ha sido tan oculta la historia de Clarisa y Costino, al menos durante todo el primer y segundo acto, que nadie sospecha que las constantes situaciones en donde el matrimonio Clarisa–Gallego atormenta a D. Juan con sus problemas, surgen de la frustración de la mujer por no poder tener lo que más desea. Si el hombre fuera como Costino, no tendrían problemas, o serían menos violentos y de otra naturaleza. Pero Acevedo muestra dos

---

<sup>109</sup> ACEVEDO Hernández, Antonio. La Cueca: orígenes, historia y antología. Editorial Nascimento. Santiago de Chile, 1953. Pág. 66

configuraciones de personalidad masculina en estos hombres absolutamente opuesta. Las mujeres (Clarisa y Lucrecia) han quedado maravilladas con Miguel porque precisamente representa un mundo y un “tipo” de hombre distinto de lo que han visto siempre. El viene del mar, de otros parajes, oficios y costumbres.

El autor nos deja con una inquietud de la dimensión teatral de la escena en donde aparece la Cueca. En el texto dramático hace caer el telón del primer acto justo después que D. Juan soluciona el conflicto, pero justo cuando la pareja se dispone a bailar. Creo que con esto plantea un desafío teatral de la puesta en escena, no ya de análisis del texto dramático. Deja abierta muchas posibilidades de interpretación, opto por plantear la idea desarrollada anteriormente en que la Cueca es una trampa que pone Acevedo Hernández para desatar en Clarisa frente a los ojos de su amado, todo el deseo que reprime por una absurda decisión; la Cueca como sino trágico del destino que tendrá durante la obra el amor oculto. Sumado a esto, otra posibilidad de apertura interpretativa y creativa del desafío propuesto por el autor; imaginar cómo bailarían la Cueca estos personajes si trasciende en la profundidad de su ejecución, todo un imaginario de anhelos y pasiones ocultas.

El texto citado recientemente, corresponde al colega casi contemporáneo de Antonio Acevedo Hernández; Daniel Barros Grez. Es un largo fragmento descriptivo que cita en la “La Cueca”, pero que en su original se encuentra en la investigación de Pereira Salas. El cual debido a su extensión será referido de manera parcial.

Es una bella descripción de la intencionalidad amorosa de la danza, de la manera en que creo bailarían los personajes de Clarisa y Costino si estuviesen solos. Sería el imaginario oculto escondido en una Cueca recatada, una que no

revele el secreto amoroso a los demás, que ha comenzado a descubrirse por medio de la danza para sus protagonistas.

“Déjense oír los preludios de la guitarra, y todos ellos callan, poniendo sus ojos en los bailarines, que ya han cambiado una mirada. Son como dos personas que acaban de encontrarse, pero aquella mirada, acompañada de una aprobadora sonrisa ha establecido en sus corazones un vínculo que no se romperá jamás. Tal vez el hombre la ha conocido porque se gallardea en su puesto, alza su pañuelo con muestras de contento y sigue mirando a la mujer que lo ha cautivado. Esta parece aun no haber comprendido lo que pasa en su pecho, pero baja los ojos y, al mismo tiempo que el pañuelo tiembla en su mano derecha, alza con la izquierda un poquitito de vestido como para mostrar su lindo pie. Es el primer acto de coquetería inocente en la mujer que aún no sabe lo que sucede en su corazón...

“Los invitados parecen haberse advertido del amor naciente. Oyese la voz de la cantora y la segunda parte de la acción comienza, siguiendo a una con la primera copla...”<sup>110</sup>

(...)

“Mientras se canta, los danzantes ejecutan, siguiendo el tañido de la guitarra o el arpa, las primeras mudanzas del baile. Estas consisten en círculos descritos por la niña que parece huir del galán mientras él la sigue y la persigue, manifestando más y más a las claras su pasión. Ella no sólo no ha conocido el amor de que es objeto sino que ha comenzado a comprender que lo siente, y por eso es que huye, impulsada por el pudor y la coquetería. Y aunque parece despreciar al fogoso amante, volviéndole la espalda, deshace enseguida la vuelta, como arrepentida de haberlo despreciado. Vuelve después a trazar nuevos círculos despreciativos, pero mirando, al mismo tiempo, por sobre el hombro al amartelado galán que pasa en torno a ella, como la mariposa en torno a la luz...”<sup>111</sup>

(...)

“Pero el aro pasa y la música y las voces prosiguen y la historia de los amores se anuda... entonces principia la tercera parte, que puede llamársela declaración, porque es allí donde se confiesa verdaderamente enamorada. El amor ha muerto a la coquetería y la mujer deja de ser el martirio del hombre. Las voces cantan los primeros versos de la seguidilla...”<sup>112</sup>

(...)

“Aquí los movimientos son más rápidos y la mudanza más enérgica. Los pañuelos se agitan con mayor viveza, los círculos se estrechan hasta poder tocarse con la mano y los ojos hablan el lenguaje del corazón. Ya no es ella la niña que, por maliciosa esquividad o por temor pudoroso, no quería acercarse a su adorador delante de los demás; desde que se han dicho mutuamente su

---

<sup>110</sup> ACEVEDO Hernández, Antonio. Op. Cit. Pág. 67

<sup>111</sup> ACEVEDO Hernández, Antonio. Op. Cit. Pág. 68

<sup>112</sup> ACEVEDO Hernández, Antonio. Op. Cit. Pág. 68-69

amor; parecen no preocuparse de los espectadores, que miran a la feliz pareja con maliciosa sonrisa.

“A la declaración sigue el desenlace del drama, y se verifica cuando las voces cantan los tres últimos versos de la seguidilla...”<sup>113</sup>

(...)

“En los cortos instantes que dura esta última parte, la niña no despega los ojos de su amante, el cual, loco de contento, ejecuta la rápida mudanza con la agilidad de la satisfacción, y dando, por fin, la última vuelta en torno de su amada, agita febrilmente el blanco pañuelo, trazando círculos sobre la gentil cabeza cual si quisiera coronarla de azahares, y concluyendo por rendirse la deidad que lo mira dulcemente.”<sup>114</sup>

El Costino logra ser respetado y querido por la familia. Clarisa quiera o no, seguirá viendo al hombre, quien seguirá intentando acercarse a ella, finalmente derrotado por su desprecio se rendirá, buscará consuelo en la ternura que le ofrece su hermana Lucrecia y será precisamente en ese instante que Clarisa, cual niña caprichosa se decidirá a hacer lo que siempre debió haber hecho; unirse al hombre que amaba. Pero ya es demasiado tarde, su actuar temeroso al pecado y prejuicioso, ya ha abierto demasiadas heridas e inseguridades. Tendrá que ser presa entonces de su propio desprecio, derrumbándose sobre ella la tragedia de seguir con un matrimonio que detesta, criando hijos que no le interesan junto a un hombre bruto y dolido. La herencia masculina hereditaria de la ley, el dinero, la cruz y la espada, es ejercida con todo su poder sobre esta mujer. Ella tiene que cumplir su rol de madre y esposa aunque le duela y no esté de acuerdo. Ese rol que con amorosa, pero intransigente tradición patriarcal le han enseñado sus padres a cumplir.

---

<sup>113</sup> ACEVEDO Hernández, Antonio. Op. Cit. Pág. 69

<sup>114</sup> ACEVEDO Hernández, Antonio. Op. Cit. Pág. 70

## CONCLUSIONES

La presente investigación: Antonio Acevedo Hernández y la Cueca, llave interpretativa en Cardo Negro y Árbol Viejo, ha tenido el objetivo de estudiar la obra de Antonio Acevedo Hernández por medio de la observación de la Cueca, como un elemento que se presenta de manera bastante recurrente en su producción dramática y en sus investigaciones folklóricas. Por medio de esta práctica cultural, hemos descifrado y reflexionado en torno a los imaginarios sociales que propone el dramaturgo en las obras “Cardo Negro” y “Árbol viejo”, proponiendo un análisis interpretativo de las mismas. Este ha sido el objetivo transversal del estudio propuesto, sin embargo hay otro que subyace en la profundidad y que no ha sido expresado de manera explícita en este documento pero se deja entrever intermitentemente; la urgencia por dar valorización y vigencia a la obra de un artista que se encuentra en el olvido y la ignorancia.

Hemos visto como la Cueca actúa como motor dramático y llave de análisis interpretativo; por una parte nos ha permitido acceder a los mundos configurados por el autor, pero por otra y en mención a lo anterior, nos ha ofrecido herramientas de reinterpretación y actualización de las obras en cuestión. Sin ser parte de los objetivos esperados, durante el análisis interpretativo han emergido necesidades de teatralidad, en tanto puesta en escena, comprobando la vigencia temática que subyace en estos textos dramáticos; generándose una clave de lectura de montaje para sus eventuales puestas en escena.

Ha sido difícil lograr leer todas sus obras, muchas de ellas se perdieron, otras que careciendo de re-ediciones contemporáneas se encuentran en muy

mal estado y finalmente están aquellas inaccesibles por ser los únicos ejemplares existentes, conservados para su protección como archivos históricos. Lo más contradictorio de esta situación es que al leer las disponibles y someter a dos de ellas a esta propuesta de análisis, nos encontramos con tópicos y conflictos sumamente vigentes. Que su producción dramática haya sido escrita entre 1913 y 1947 aproximadamente no le resta en absoluto actualidad. Por supuesto que hay diferencias seculares específicas, es por ello que la Cueca es utilizada como llave interpretativa.

Este trabajo implicó conocer al autor en tanto hombre y creador. Estudiar su contexto; sus motivaciones creativas; su amor por la tierra y expresiones folklóricas; y su obra no sólo a nivel dramático sino también literario. El documento que tienen entre sus manos no da cuenta de la magnitud de la investigación llevada a cabo, lo que se les ha presentado es apenas una síntesis de una gran cantidad de material leído, recabado y discutido no sólo con mi profesor guía. Ha sido principalmente de carácter literario y al respecto, durante su elaboración surgió un desafío que planteaba una contradicción: analizar texto dramático desde una llave interpretativa cuya funcionalidad es principalmente performativa; la Cueca. De hecho en el Capítulo II es descrita desde ese prisma, es mencionada como práctica cultural debido al vínculo existente en su ejecución entre verso, canto, música y danza; desde lo que surge en esta conjunción de elementos en el momento mismo de su práctica. Esta contradicción permitió la emergencia de necesidades de teatralidad; que como ha sido mencionado, era algo que si bien se vislumbraba, no se constituía como un objetivo explícito del proyecto.

Soy sincera en reconocer por lo tanto, que desconozco si quienes leen este proyecto de investigación ven en él cumplidos sus objetivos. Sin embargo mediante el trabajo realizado, no sólo se ha podido descifrar y reflexionar en



torno a los imaginarios sociales que propone el dramaturgo por medio de la Cueca en las obras “Cardo Negro” y “Árbol viejo”, y con esto proponer un análisis interpretativo de las obras; sino también descubrir la dimensión teatral en tanto puesta en escena de los textos dramáticos, y con ello, su vigencia.

El conocimiento generado me ha permitido entender al autor, comprender tan bien su mundo, sus motivaciones y la belleza de su obra artística, que sin pretenderlo, se ha generado una clave de lectura de montaje. Un material bastante contundente que necesita ser compartido no ya desde lo teórico, sino desde la puesta en escena.

## BIBLIOGRAFÍA

Libros, artículos y páginas web

ACEVEDO Hernández, Antonio. Cardo Negro. Editorial Nascimento, Santiago de Chile, 1933.

ACEVEDO Hernández, Antonio. Árbol Viejo. Editorial Nascimento, Santiago de Chile, 1934.

ACEVEDO Hernández, Antonio. El libro de la tierra chilena I: lo que canta y lo que mira el pueblo de Chile. Editorial Ercilla. Santiago de Chile, 1935.

ACEVEDO Hernández, Antonio. La Cueca: orígenes, historia y antología. Editorial Nascimento. Santiago de Chile, 1953.

ACEVEDO Hernández, Antonio. Memorias de un autor teatral. Editorial Nascimento. Santiago de Chile, 1982.

ALVARADO, Boris. Prólogo. En: LOYOLA, Margot y CÁDIZ, Osvaldo. 2010. La Cueca: Danza de la vida y de la muerte. [En línea] Valparaíso, Chile, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. pp. 13-16 <[http://margotloyola.ucv.cl/lacueca/LA\\_CUECA\\_s.pdf](http://margotloyola.ucv.cl/lacueca/LA_CUECA_s.pdf)> [Fecha de consulta Mayo 2014]

CALDERÓN, Alfonso. En: ACEVEDO H., A. Memorias de un autor teatral. Editorial Nascimento. Santiago de Chile, 1982. pp. 7-9.

GARRIDO, Pablo. Historial de la cueca. Ediciones Arcilla. Santiago de Chile, 1943.

GÓMEZ, Pedro Arturo. 2001. Imaginarios sociales y análisis semiótico. Una aproximación a la construcción narrativa de la realidad. [En línea] Cuadernos, Febrero, Número 17 <<http://www.scielo.org.ar/pdf/cfhycs/n17/n17a12>> [Fecha de consulta Agosto 2013] Universidad de Jujuy, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Secretaría de Ciencia y Técnica y Estudios Regionales. San Salvador de Jujuy, Argentina.

GONZÁLEZ, Fernando. En: HURTADO, María de la luz y BARRÍA, Mauricio. Antología: un siglo de dramaturgia chilena: 1910 – 2010. 1° Ed. Publicaciones Comisión Bicentenario Chile. Santiago de Chile, 2010. Vol. I.

GREZ Toso, Sergio. 2007. Los anarquistas y el movimiento obrero. La alborada de “la Idea” en Chile 1893-1915. [En línea] Santiago de Chile, Ediciones LOM <<http://books.google.cl/books?id=9Tp3qW2mEHIC&pg=PA257&lpg=PA257&dq=%E2%80%9CLos+anarquistas+y+el+movimiento+obrero>> [Fecha de consulta Marzo 2014]

LATORRE, Mariano. 1971. Memorias y otras confidencias. [En línea] Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello <<http://books.google.cl/books?id=O6NE3OAgH70C&pg=PP1&lpg=PP1&dq=memorias+y+otras+confidencias>> [Fecha de consulta Mayo 2014]

LOYOLA, Margot y CÁDIZ, Osvaldo. 2010. La Cueca: Danza de la vida y de la muerte. [En línea] Valparaíso, Chile, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso <[http://margotloyola.ucv.cl/lacueca/LA\\_CUECA\\_s.pdf](http://margotloyola.ucv.cl/lacueca/LA_CUECA_s.pdf)> [Fecha de consulta Abril 2011]

MONSANTO, Carlos. El mundo dramático de Antonio Acevedo Hernández. Mapocho (22): 53-60, 1970

PEREIRA Poza, Sergio. Dramaturgia social de Antonio Acevedo Hernández. 1a. ed. Universidad de Santiago de Chile. Santiago de Chile, 2003.

PEREIRA Poza, Sergio. Antología crítica de la dramaturgia anarquista en Chile. 1a. ed. Universidad de Santiago de Chile. Santiago de Chile, 2005.

PINTOS, Juan Luis. 1995. Los Imaginarios Sociales (La nueva construcción de la realidad social) [En línea] <<http://idd00qmm.eresmas.net/articulos/imaginarios.htm>> [Fecha de consulta Agosto 2012]

PIÑA, Juan Andrés. Prólogo En: ACEVEDO H., A. Teatro selecto. RIL Editores. Santiago de Chile, 2000. pp. 7-18.

PIÑA, Juan Andrés. Historia del teatro en Chile 1890-1940. 1a. ed. RIL Editores. Santiago de Chile, 2009.

PRADENAS, Luis. Teatro en Chile: huellas y trayectorias siglos XVI-XX. 1a. ed. LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2006.

RODRIGUÉZ B., Orlando. Antonio Acevedo Hernández, el hombre y el creador. Prólogo. En: ACEVEDO, H., A. El triángulo tiene cuatro lados. Ediciones Antonio Acevedo Hernández. Santiago de Chile, 1963.

SALAZAR, Gabriel y PINTO, Julio. Historia contemporánea de Chile. LOM Ediciones. Santiago de Chile, 1999-2002. Vol. I, II y III.

SALAZAR, Gabriel. 2007. Ser niño “huacho” en la Historia de Chile (Siglo XIX). [En línea] Santiago de, LOM Ediciones  
<[http://www.archivochile.com/Ideas\\_Autores/salazarvg/salazarvg0003.pdf](http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/salazarvg/salazarvg0003.pdf)>  
[Fecha de consulta Mayo 2014]

TOHA, Beatriz. Antonio Acevedo Hernández: La verdad de un mundo creado. En ACEVEDO, H., A. Chañarcillo. Cuadernos de teatro (2): 15-18. Ministerio de Educación, Departamento de Extensión Cultural. Santiago de Chile, 1980.

VILLEGAS, Juan: Para la interpretación del teatro como construcción visual. Ediciones de GESTOS, 2000.

SUBERCASEAUX, Bernardo. Historia de las ideas y de la cultura en Chile. [En línea] <<http://www.ideasyculturaenchile.cl/>> [Fecha de consulta Junio 2013]

<http://www.enplenitud.com/el-nido-vacio-cuando-el-hogar-vuelve-a-ser-casa.html>

<http://www.rae.es/>