

LA PEDAGOGÍA EN LA DRAMATURGIA CHILENA DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX: APORTES DE FLORES ROJAS. BOCETO DRAMÁTICO¹.

Miguel Alvarado Borgoño²
Universidad de Playa Ancha de Ciencias de la Educación
Alcalde Barrios 309, Playa Ancha, Valparaíso, Chile
alvarado@upla.cl

»*No queremos avergonzarnos de escribir y no tenemos ganas de escribir para no decir nada*»
Jean Paul Sartre

RESUMEN

Este artículo desarrolla una labor introductoria, que aporta al proceso de establecer las características de los textos propios de la dramaturgia de crítica social de las primeras décadas del siglo XX en Chile, la que hemos denominado como «Libertaria», desarrollándose aquello por medio del análisis interdisciplinario de la obra *Flores Rojas. Boceto dramático*, del español afincado en Chile Nicolás Aguirre Bretón. Publicada en 1912. Nuestro intento es reconocer, por medio del análisis de un texto concreto, el modo en que la dramaturgia anarquista fue un instrumento pedagógico informal pero de una gran eficiencia simbólica.

Palabras Claves: Pedagogía informal- Arte anarquista - Revuelta íntima

ABSTRACT

This article develops to an initial work, that contributes to the process to establish the characteristics of own texts of the dramatic art of social critic of the first decades of the century XX in Chile, the one that we have denominated like «Libertaria», being developed that by means of the interdisciplinary analysis of the work Red Flowers. Dramatic sketch, of the Spanish settled down in Chile Nicholas Aguirre Bretón. Published in 1912. Our attempt is to recognize, by means of the analysis of a concrete text, the way in which the dramatic art anarchist was an informal pedagogical instrument but of a great symbolic efficiency.

Key words: Non formal education, art anarchist, intime revolution.

¹ Este artículo fue redactado dentro del proyecto: 1070128 /2007 LA DRAMATURGIA ANARQUISTA EN CHILE. UN DISCURSO DE RESISTENCIA, Financiado por CONICYT.

² Académico de la Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, Chile.

INTRODUCCIÓN

Más allá de la afirmación tentativa respecto de la existencia de un *corpus dramático ácrata*, en este caso el de la dramaturgia anarquista chilena, desarrollaremos en el presente ensayo un análisis interdisciplinario; ello desde la lectura analítica de la obra *Flores Rojas. Boceto dramático*, del español afincado en Chile Nicolás Aguirre Bretón, publicada en el año 1912, en la ciudad de Iquique, asumiendo este texto como un instrumento pedagógico de carácter informal pero con una inmensa eficiencia simbólica. Con este fin realizaremos una caracterización de algunos aspectos que nos parecen fundamentales del texto en su relación con su contexto sociocultural de esta obra; asumiendo como meta reconocer los esfuerzos de las formas culturales libertarias en nuestro país por constituir un *estilo cultural* (Adorno 1983: 69) 1996), el cual pensamos se proyectó en algunos rasgos del proceso de producción y recepción de estas obras dramáticas en la segunda década del siglo XX, los que son aún identificables. Es tema aún de discusión, para la historia de la cultura y de la educación hispanoamericana el carácter plenamente anarquista de este autor, sin embargo, el carácter «libertario» y de resistencia del texto aquí publicado nos es evidente, por lo cual más que delimitar un corpus, nuestro propósito es definir los contornos del discurso dramático libertario. No nos proponemos precisar caracterizar su substrato ideológico³, sino dar cuenta del carácter libertario y simultáneamente experimental de esta obra como cimiento producciones posteriores de crítica social en nuestro país en el siglo XX.

Con el fin de cumplir nuestro propósito asumiremos una opción metodológica de carácter interdisciplinaria, en la cual confluyen las ciencias sociales y la ciencia literaria⁴, convergiendo estas disciplinas desde nuestra utilización en el plano teórico y metodológico del aporte del pensador francés Pierre Bourdieu, ello en tanto sostenemos que la dramaturgia libertaria chilena de las primeras décadas del siglo XX no puede ser valorada desde las categorías ya arraigadas utilizadas para el análisis del texto dramático en occidente, como tampoco desde las ciencias de la educación tradicionales; entendido éste como producción literaria que se corresponde con un canon estético occidental específico, no solamente por su substrato axiológico, sino por su contexto histórico y cultural de origen y desarrollo, donde rito y oralidad operan de una manera que supera ampliamente al anarquismo y sus formas culturales, y se relaciona con el substrato cultural que se define justamente desde el sincretismo iberoamericano, ello el cruce entre ritual y palabra (Morandé 1981: 12).

Definir el límite entre el texto dramático de agitación de izquierda y el texto marcadamente anarquista, resulta, para las primeras dos décadas del siglo XX en Chile, extremadamente complejo. Antes de producirse la revolución de octubre de 1917, los actores anarquistas tanto como coexistían como también disputaban espacios en el campo cultural con otros

3 «Constituye un error considerar como anarquista al español Nicolás Aguirre Bretón, autor de Flores Rojas y Los vampiros, piezas teatrales editadas en 1912 en la iquiqueña Imprenta El Despertar perteneciente al Partido Obrero Socialista. Es sabido que Aguirre Bretón fue uno de los fundadores de ese partido e integraba –al igual que Luis Emilio Recabarren– el grupo teatral «Arte y Revolución» de los socialistas iquiqueños, y que años más tarde emigró a Ecuador donde fue masón y periodista» (Grez 2007: 308)

4 Usamos el concepto académico con la acepción alemana del término como ciencia sistemática preocupada del fenómeno literario.

grupos contestatarios laicos e incluso católicos de avanzada, por lo cual requirieron de instrumentos pedagógicos informales altamente eficientes.

Así, en el contexto de análisis de la obra *Flores Rojas*, elegimos hablar de un texto *libertario*, asumido en términos amplios como texto de crítica en los planos sociocultural y político, difiriendo en su diversidad como textos emancipados en muchos casos: su origen, sus marcadores discursivos en el plano valórico y su efecto en el contexto de recepción pedagógica. En las décadas posteriores a la del 20 se puede perfilar ya un texto de orientación marxista o de orientación ácrata de manera más clara, por lo pronto en la década del diez el fin perseguido por las producciones estéticas libertarias: musicales, plásticas y verbo simbólicas, fue básicamente perlocutivo; más que ser expresión de un sistema ideológico nítidamente diferenciable, más que la preocupación misma de sus autores y receptores por el substrato ideológico que subyacía. Lo fundamental era generar acción social transformadora y hacer uso del texto dramático como instrumento pedagógico de concientización.

Tradicionalmente se consideró al periódico, al panfleto y al libro como los medios preferentes de propagación y agitación del anarquismo (García 1993: 31), la palabra escrita en las primeras décadas del siglo pasado eran las herramientas pedagógicas y propagandísticas fundamentales para la divulgación de ideas ácratas, en un medio de industrialización con altos niveles de inequidad social, y también en un contexto de surgimiento de la clase obrera y de su conciencia de sí y para sí (Lukács 2001: 120). Ello en un escenario sociocultural en el cual los símbolos van definiendo al sistema cultural a decir de Lotman⁵ (1996), generando tanto relaciones sociales capitalistas, como también instancias de crítica de las mismas, ello en un proceso en que los signos interactúan y se modifican desde las relaciones sociales, pero simultáneamente alterando estas relaciones según las circunstancias comunicativas específicas y los procesos macrohistóricos.

En el Norte de Chile, en las primeras décadas del siglo XX, el texto dramático ácrata se constituyó un instrumento verbosimbólico para la propagación de «*la idea*⁶ Concepto» con el cual se denominaba genéricamente al anarquismo y que en el contexto de los países de habla española reviste un carácter de hiperónimo.

« originado en el medio obrero y de los intelectuales que intentaban representar sus aspiraciones, incitándolos a cuestionar su contexto cultural y sociopolítico, ello en un proceso sociocultural y estético prácticamente no estudiado en nuestro medio. Se requiere, por esto de categorías interdisciplinarias para explorar un tipo de textualidad que, siendo verbosimbólica, involucra un acto ritual adosado al canon tradicional de la obra dramática, el cual, debe haber involucrado: actividades, gestos y consecuencias sociales y psicoculturales, que lo alejan del canon literario tradicional, en un espacio o campo

⁵ La semiósfera no es un conjunto de elementos autónomos, pero es necesario suponer en ella la presencia de una regulación interna y de una vinculación de las partes cuya correlación dinámica forma la conducta de la semiósfera. En la base de todos los procesos comunicativos, es posible encontrar un principio invariante, sin el cual la integridad de la semiósfera se destruiría. Esta regulación opera con relación a la sincronía y a la diacronía (Lotman 1996: 35).

⁶ Concepto con el cual se denominaba genéricamente al anarquismo y que en el contexto de los países de habla española reviste un carácter de hiperónimo.

indefinido y por ello múltiple y sincretizado. Se trata por tanto de una herramienta pedagógica altamente compleja en sus dispositivos».

No obstante, nos interesa el análisis de un texto en particular sin remitirnos como fundamento a su contexto, examinando por ello a estas obras desde sus marcas textuales más significativas a nivel de sus temas y tipos textuales fundamentales, en el contexto de la obra como sistema signico y material de reproducción (Bourdieu 1995: 145), con el objeto de encontrar pistas sobre el contexto social de este tipo de producciones en su dialéctica con el texto analizado, intercalando así categorías propias de la teoría literaria semiótica (narración, epopeya, hiperónimo, discurso, tipología, argumento, pragmática, drama, metáfora, perlocución) con conceptos socioantropológicos (código restringido, estilo cultural, tabú, clase, aculturación, habitus, mito, rito).

Nuestra hipótesis de trabajo consiste en afirmar que en las primeras décadas del siglo XX la cultura libertaria de crítica social, vivió un proceso de reconstitución en su ajuste a la realidad chilena, ello se expresa en el texto dramático libertario que no necesariamente se correspondía con las formas culturales anarquistas de alcance mundial: no existía una identidad anarquista del todo definida, ello se expresa en la ambigüedad del argumento, la apelación a valores burgueses o del «adverso», a un vocabulario entre formal y de uso de *códigos restringidos* (Bernstein 1984) y en el carácter *sacral* que se le da al ideal que se pregona, sin embargo, ello desemboca argumentativamente, como veremos, en la paradoja cuyo límite es el *tabú del incesto* frente al cual todo el argumento se mueve en la ambigüedad debido a la magnitud cultural del tabú invocado: todo lo anterior remite a un tipo de subversión respecto del canon dramático occidental en el plano de la subversión de la intimidad, más que en un plano de lo propiamente político de principios del siglo XX. Por ello se trata de un instrumento pedagógico de alta eficiencia. Por ello, optaremos por hablar de un texto libertario, con un habitus de creación textual propio que dará lugar a formas discursivas en el plano estético y político tanto para el anarquismo como para el marxismo.

Así un texto como éste, en nuestra opinión, de escaso valor literario, es capaz de mostrarnos los esfuerzos y las limitaciones en el proceso de generación de una incipiente cultura anarquista en nuestro país desde una «proto-pedagogía del oprimido», la cual no puede perfilar en ese momento (1912) un sistema valórico en lo más mínimo autónomo, sino que se mueve sobre la base de ideas fuerza que no constituyen un estilo de vida autónomo en el plano axiológico, expresándose así un habitus de creación textual (Alvarado 2006: 187) cuya estructura generadora es la moral burguesa de principios del siglo XX, fundamentada en una estamentalización social rígida, proceso en el cual la clase media está recién iniciando su ascenso.

Bourdieu entiende por habitus las formas de obrar, pensar y sentir que están originadas por la posición que una persona ocupa en la estructura social. En cuanto al campo, es el espacio social que se crea en torno a la valoración de hechos sociales tales como el arte, la ciencia, la religión, la política. Esos espacios están ocupados por agentes con distintos habitus, y con capitales distintos, que compiten tanto por los recursos materiales como simbólicos del campo. Estos capitales, aparte del capital económico, están formados por el capital cultural, el capital social, y por cualquier tipo de capital que sea percibido como «natural», forma

ésta del capital que denomina capital simbólico. Los agentes, con el habitus que es propio dada su posición social, y con los recursos de que disponen, «juegan» en los distintos campos sociales, y en este juego contribuyen a reproducir y transformar la estructura social, su obra fundamental respecto de estas categorías es *El sentido práctico* (1995: 20-85).

Por nuestra parte en publicaciones anteriores hemos definido el «habitus de creación textual como el modo en que una escritura se desarrolla, considerando sus variaciones formales y asumiendo su operación sobre el contexto y la influencia del contexto sobre ella. El habitus de creación posee siempre una estructura generativa y una posibilidad de juego o movimiento, a nivel tanto de sus temas como de sus recursos estilísticos»(Alvarado, 2006)

La obra Flores Rojas es expresión de las contradicciones, obstáculos, y también de los intentos por adaptarse a contextos específicos: esta cultura y sus productos verbo-simbólicos en Chile se realizan desde un estilo cultural que intenta ser autónomo. Probablemente, el texto propio de la dramaturgia libertaria chilena parezca simple porque sus macroestructuras⁷ textuales (Van Dijk 1989: 45) son evidentes; tal como lo es también el fundamento ideológico desde el cual se escriben. Sin embargo, es otra la sofisticación, entre otras razones porque existen pocos sistemas valóricos más polifónicos (Bajtín 1995: 15) que el libertario en sus diversas variantes: la complejidad se origina socioculturalmente en el plano de su pretensión de universalidad como movimiento social, su internacionalismo y su carácter valórico totalizante que inciden en el nivel pragmático e decidirán en gran medida la dialéctica texto-contexto y nivel de la dinámica de los textos que nos sucedieron. No obstante, en este proceso el anarquismo por su misma dinámica se ve fragmentado en la especificidad de cada contexto, donde los valores de las culturas tradicional y burguesa tendrán un efecto inmediato. Ello se ve acentuado debido a que al constituirse en la expresión de una clase obrera en formación, estos textos operan místicamente: son eficientes cuando denuncian; y, efectivamente, al demostrar su protesta respecto del oprobio lograban su intención, su designio: el cual fue ante todo movilizar. Por ello, como hemos señalado (Alvarado, 2005) si comparamos la dramaturgia libertaria con la dramaturgia burguesa, vemos que aquélla se diferencia de ésta, porque rompe con dos principios del texto «literario» de la cultura occidental; particularmente, con el primado de la racionalidad formal que privilegia la originalidad y con aquel principio que como esto sobrevalora una concepción específica occidental de lo hermoso, operando de manera estéticamente eurocéntrica.

La obra Flores Rojas. Boceto dramático; del autor anarquista Nicolás Aguirre Bretón representa parte de un corpus libertario identificado por Sergio Pereira (2005) para quien se trata de un discurso de resistencia cuyo conjunto de obras es tanto un producto cultural como instrumento pedagógico necesario de ser analizado interdisciplinariamente, ello en tanto:

⁷ La macroestructura semántica es un derivado de los llamados mapas mentales o representaciones abstractas que nos proporcionan visiones globales y coherentes de cualquier fenómeno externo o de experiencias internas, una fortaleza consiste en ir desde el enunciado textual. Por tanto a la concepción global de sentido y de ahí al texto.

«La pretensión manifiesta del discurso dramático ácrata de simbolizar la realidad empírica significa una refutación de la opinión general de considerar su dramaturgia como una literatura «panfletaria» alejada de toda ocupación metaforizante. Su escritura actuaba sobre la realidad social pero no para reproducirla, sino para intervenirla, y ello se alcanza por medio de los artificios poéticos, cuya característica era la de adicionar a la realidad ya existente un nuevo nivel en el cual se plasmaran los contenidos del mundo que el pensamiento ácrata proponía en su creación.» (Pereira 2006: 144)

La cultura libertaria vive un proceso de constitución en su adaptación a la realidad latinoamericana y chilena, ello se expresa en el texto de Aguirre Bretón en la ambigüedad del argumento, la apelación a valores burgueses (o del «enemigo»), en un vocabulario que juega entre lo formal y el uso de códigos restringidos, y en el carácter sacral que se le da al ideal que se pregona, no obstante, ello desemboca en la paradoja cuyo límite es el tabú del incesto frente al cual todo el argumento se mueve en la ambigüedad. Así un texto cuyo valor literario, en un sentido ortodoxo aquí no evaluaremos, es capaz de mostrarnos los esfuerzos y las limitaciones, en el proceso de generación de una incipiente cultura libertaria en nuestro país, la cual no puede perfilar en ese momento (1912) un sistema valórico autónomo en lo más mínimo, sino que se mueve sobre la base principios propios del sistema étnico social chileno de principios del siglo XX, que no constituyen un estilo de vida propio en el plano axiológico.

La obra

Lo elemental del argumento nos permite identificar lo que éste trae de un canon aún borroso. En lo fundamental la estructura del argumento es extremadamente simple: un joven jardinero (Juan) «Este personaje es el jardinero de la quinta, hombre del pueblo, pero inteligente y bien educado» (Aguirre Bretón 1912: 270) quien se vincula afectivamente con la señorita de la casa de sus patrones (Teresina), este afecto es ambiguo. En las primeras líneas es la prototípica figura del amor cortés donde el inferior pretende a la dama que le es superior en una estructura social extremadamente rígida y por lo tanto que torna a ese afecto como un hecho «inapropiado», aunque ella responda positivamente a ese apego. Así el afecto entre ambos personajes queda en el plano de lo indeterminado; por momentos toma ribetes de afecto filial, por momento vemos desarrollarse solapadamente una relación amorosa heterosexual: «...» Teresina será mi dulce compañera, la que hará menos amarga mi existencia» (Aguirre Bretón 1912: 274), este vínculo queda en un terreno nebuloso ya que aparentemente es una relación amorosa tradicional, la típica figura del «vasallo» enamorado de la dama inalcanzable, en una lógica prototípica que Octavio Paz identifica y tipologiza como de expresión de las formas del vínculo heterosexual surgidos desde el amor cortés provenzal (Paz 1982: 220). Pero el rumbo que sigue esta afinidad entre ambos muchachos, luego se proyecta al ámbito ideológico, en tanto Teresina o Teresa comparte con su jardinero los valores libertarios (muy próximo a la lógica del juglar enamorado de la dama comprometida o casada) «... Teresina ya no es la niña orgullosa del burgués. Teresina, merced de los libros que a mí reproporcionan y que ella también lee se ha normalizado, hasta el punto de que ya piensa libremente, y ya pronto será uno más de nosotros» (Aguirre Bretón 1912: 273).

Otro personaje fundamental es el padre de Teresina (Don Miguel) que le ha buscado un novio rico, se trata por tanto de una figura patriarcal: «sostén simbólico y figura de la ley» (Lacan 2002: 34). También es importante la participación de un sacerdote que desaconseja la relación afectiva entre Teresa y Juan, el sacerdote es «el vigilante del vigilante», es decir, quien articula sentido para que sea el padre, por la legitimidad suprema que el texto le reconoce, quien actúa en el plano represivo.

Por último es importante mencionar a Maximino, quien ha criado a Juan desde que su madre muriera, siendo Juan hijo de padre desconocido. Su papel es el del ingenuo generoso, que es capaz de dar sin esperar retribución, no obstante, es también una voz temerosa de la ley, desaconseja la trasgresión: en su diálogo con Juan lo insta a reubicarse en la estructura social en su rol subordinado, pero Maximino no deplora al transgresor sino la transgresión, ello más por miedo que por convicción.

La trama se desarrolla desde el «intento culpable» de Teresina, no de casarse con Juan, sino de convertir a su novio y futuro esposo, que su padre le ha hallado, a la utopía libertaria, soñando con crear fábrica de producción cooperativa con el dinero del futuro esposo. Juan, por consejo del sacerdote al padre, es expulsado del hogar, luego de lo cual en la escena final vemos a Teresina casándose con el novio rico, al que, no obstante, lo abyecto del vínculo, le ha tomado «cariño». El cuadro fundamental es sin duda el final, en el cual Juan irrumpe en la ceremonia del matrimonio con la intención de llevarse a Teresina y es detenido por Don Miguel cuando le confiesa que en verdad es él su padre.

Hay un elemento muy propio del drama, esto es el amor imposible debido a las diferencias sociales y un tipo de figura heroica epopéyica en términos de Bajtín (1995), esto es el de Juan, pero ante el drama de la condición de imposibilidad y la actitud heroica que no consigue su propósito, sin embargo, otras lecturas son posibles: el suspenso como estrategia de la narración frente a la paternidad y el lazo sanguíneo en la triada Don Miguel, Juan y Teresina es un elemento que es en nuestra opinión un recurso distintivo y original del drama libertario, como encuentro tipo se sintetiza en las relaciones sociales definidas desde la dominación en lo que Hegel definió como la dialéctica amo/siervo (Marcuse 2000: 187), esta dialéctica adquiere un carácter de totalidad. No solamente se denuncia la condición de explotación por medio del trabajo asalariado propia del capitalismo, sino que se critica el modo en que el capitalismo y sus relaciones sociales se expanden en los planos de la intimidad: control del deseo y por tanto control sobre el cuerpo deseante, limitación en la posibilidad de los vínculos sociales y por ello se bosqueja la atrocidad límite: el permitir las condiciones para que el incesto pueda potencialmente producirse. Por medio del ocultamiento solapado en la dominación: sobre la madre abandonada y sobre el desconocimiento del hijo bastardo.

El texto nos presenta a un Juan bastante circunspecto y a una Teresina pudorosa y recatada, la pureza y modestia de ella hace suya la forma cultural burguesa que a la época asigna a la mujer de ese medio. Siendo este un texto libertario muy cercano al anarquismo en su argumento y en los valores que este expresa, sin embargo, también hay una forma muy original de alegato emancipatorio, una forma más libertaria y seca, que propiamente anarquista: la crítica sobre la posesión del cuerpo. El padre posee el cuerpo de la hija en tanto dispone de él como mercancía; la que se transa en la circulación de sentido. Ni los

afectos y menos aún los deseos son considerados, la mujer sigue siendo el objeto deseado sobre el cual se transa en el mercado y en el juego con distintos capitales, estableciéndose desde ese cuerpo estrategias de alianza entre quienes disponen de él como objeto ritual en la economía del cuerpo ya transformado en un signo.

No obstante, existe un punto en que nos topamos con lo metasocial, el fin del suspenso y el comienzo de otra forma de incertidumbre, deseamos llamar la atención con respecto al fin de la trama: el suspenso desemboca en el vínculo consanguíneo directo entre Juan y Teresina, ellos *se quieren* pero todo el relato está plagado de ambigüedad, ya que ambos dicen quererse como *camaradas* sin que se explique esta imprecisión, es decir, no se define con claridad el límite entre el camarada y la pareja, ya que por momento el diálogo entre los *amigos* toma el carácter propio del diálogo romántico, y la figura de la ley el padre en términos lacanianos, está también desempeñada por el sacerdote, quien pone límites sacrales a la relación arguyendo ambas razones: la social (diferencias de clase) la biológica (el carácter de hermanos de los amigos).

No hay una solución frente este dilema las diferencias de clase deben ser superadas, frente al tabú del incesto nos encontramos frente al absoluto ¿Qué hacer frente al incesto? El autor no lo aclara, simplemente lo utiliza como táctica. La pregunta por el tema del incesto posible resulta no en un enigma respondido, sino en una estrategia dramática frente a lo trágico y paradójal.

Esta obra nos permite distinguir el habitus de creación textual del drama libertario, como inicio de la definición del canon dramático crítico propio de nuestro país. Es así necesario identificar en el artefacto cultural su correspondencia con la sociedad en la que se ubica: en la cual es transformado y a la cual intenta transformar.

Es uno de sus afectos fundamentales el dar paso, como ya planteamos, a un tipo de producción con un habitus de creación textual que «ensancha las orillas» permitiendo el cuestionamiento de ciertos valores y manteniendo otros, en un juego entre la libertad expresiva y los límites culturales al que el texto se debe, no obstante someterse, el texto enseña a innovar y a revelarse textual y socialmente. Desde allí derivará una producción marcadamente ácrata, como también otro tipo de obras dramáticas de orientación, por ejemplo, marxista. Abre las puertas para un modo de creación libertaria que, no dependiendo de una ideología específica, apela al metavalor de la libertad: heredero de los principios axiológicos del proyecto de la ilustración.

Desde un punto de vista formal, podemos explorar la superficie del sistema simbólico que le es propio a la cultura incipiente libertaria chilena del año doce.

- a. La dicotomía entre: cuerpo deseante/ palabra que reprime por medio de la culpa, por lo tanto nos vemos frente a la dicotomía culpa/ deseo.
- b. Discurso libertario/ discurso dominador. Ambas macroestructuras poseen un sello metasocial, el primero arraigado en una suposición de la condición humana libre e irreducible en esa libertad, el segundo en la religiosidad católica. Extrapolando podemos descubrir la concepción iluminista y luego romántica de la bondad natural humana de sello ruseano, en el otro la condición perversa surgida desde el pecado original.

- c. Por último la dicotomía entre el amor romántico con una potencialidad sexual y el amor filial, en tanto se juega con la condición de camarada y de hermano ¿es el hermano biológico lo mismo que el camarada? En este texto parece ser la conclusión implícita o al menos una de las posibles lecturas que definen el texto.

El rito de la palabra

La pregunta ya clásica en los medios sociológicos e historiográficos respecto de la razón por la cual el anarquismo no floreció en Chile con la intensidad de países latinos como Italia, España, Argentina o Colombia, supera el plano socioestructural. La sola existencia de una dramaturgia libertaria, independientemente si se trata o no de un canon autónomo, da cuenta de un dinamismo del movimiento, el que estuvo aparejado tanto las corrientes de pensamiento marxista como socialdemócratas en la primera mitad del siglo XX. La cultura libertaria y su dramaturgia poseyeron una fuerza como movimiento social y fenómeno cultural difícil de imaginar hoy día, siendo un eslabón de resistencia al capitalismo, como crítica y como práctica, el cual ensaya formaciones culturales en el texto dramático guiadas por estereotipos más que por el realismo socialismo o el naturalismo positivista:

«... El primer acto de resistencia discursiva lo realiza el texto dramático al abjurar de los códigos realistas que regulaban la creación literaria, en consonancia con los intereses hegemónicos de un Estado disciplinario y castigador. El carácter institucionalizado y su identificación con la cultura burguesa gobernante convertían al realismo en la base de sustentación del poder dominante. La imagen de un mundo integrado, unitario y justo del discurso oficial no se correspondía con la verdad práctica que ofrecía como espectáculo vastas franjas de la realidad social sometidas a la pobreza, a la dominación y al olvido». (Pereira 20: 2006)

El texto dramático libertario en Chile de las primeras décadas del siglo XX intenta ser original definido desde una libertad creativa, donde la fantasía genera al tipo ideal o estereotipo, bajo la forma del argumento o del personaje, respetando las formas culturales del teatro tradicional occidental, y desde valores que no transgreden toda la axiología judeo-cristiana, sino solamente aquellos aspectos valóricos asociados a la lucha de clases.

«Un rito es siempre la actualización de un mito, por lo que se rige por normas más bien estrictas; pero estas reglas nunca llegan a ser tan rígidas como para que quien desarrolla el rito no introduzca su especificidad como ser personal y como sujeto social. Tan arraigado está el mito en esta obra que se remite al tabú del incesto como fuente esencial de argumentación, el desenlace del suspenso es la apelación...no *Teresina no puede ser de Juan porque es tu hermano*» (Aguirre, Op. Cit. pág.292) en este caso a un fenómeno cultural que reviste el carácter de ley de la naturaleza en el texto.

Por ello, para Bourdieu (1991), tanto el acto de la escritura como el de la lectura reactualizan un mito, cuyo horizonte es fundamentalmente tipológico. Desde la poética de Aristóteles a la teoría contemporánea de los géneros textuales, donde el autor y el lector

definen lo que están escribiendo y lo que están leyendo y, por tanto, interpretando. Sin embargo, las estructuras genéricas nunca son rígidas, del mismo modo que un ritual no se desarrolla siempre de manera exactamente igual.

En nuestro texto vemos como la moral burguesa se reproduce en la evaluación que de los individuos se hace y en la conducta de estos como imagen social. En el plano de la ilegitimidad ella es moderada, casi excesivamente moderada, en tanto previo a la revuelta social propone una revuelta íntima (Kristeva, 2001)⁸:

«Eso es un matrimonio por conveniencias sociales, de esa sociedad que usted me habla y que es una sociedad de apariencias, de lujo de fastuosidades, de vicios, todo eso amparado en un manto místico pero en esa sociedad no se consulta el amor» (Aguirre Bretón 1912: 278)

En esta perspectiva, la antropología cultural aporta a la perspectiva pragmática de la comunicación literaria una visión según la cual el texto es creador, y los autores empíricos y textuales se remiten a un horizonte con ribetes culturales de carácter tipológico, lingüístico y valórico, el que, en la concepción de Lévi-Strauss (1987: 230) es una suerte de «estructura mitológica original de sentido»; ahora bien, el mito orienta, determina, pero para Bourdieu (1995: 78) este también permite alguna posibilidad de juego entre lo necesario, lo posible y lo ilegítimo: lo necesario para que la obra dramática sea considerada como tal, lo legítimo en el plano de los valores propuestos y lo ilegítimo en el plano del mensaje subyacente que bajo la cobertura de una obra tradicional esconde su escénica como texto de agitación:

Nos interesa destacar que en el plano de lo legítimo se reconoce el imperio de los valores patriarcales y en esto vemos que el habitus de creación no transgrede la esencia de la sociedad que cuestiona: «...*Teresina está ya en edad de elegir hombre que la mime, que así como ella aportará un buen capitalito en su dote, el también lo aporte que la luzca, que le haga la debida ostentación de su hermosura en la calle y en la sociedad*» (Aguirre, Op. Cit. Pág. 277) y se recurre incluso a la jerga popular: Jerga popular... «*Sí como tú eres así tan a la para de la llana lo vez todo de color de roza*» (Aguirre Bretón 1912: 271)

Flores Rojas nos enseña la manera como el horizonte de la cultura entrega, en el caso de la narración desde la creación verbosimbólica, herramientas para crear el artefacto; no obstante, el artefacto textual no es producido en serie, se trata también de una obra artesanal, donde el texto se remite a la herencia, pero reactiva los dispositivos culturales dándoles vida y, de esta manera, vivificando a la sociedad toda. Si el cambio cultural desde cualquiera perspectiva no es solamente inevitable; sino que también es indispensable, para

⁸ Hablo ahora finalmente de lo que la semióloga Julia Kristeva ha denominado «revuelta íntima», ese retorno, esa inversión, ese desplazamiento, ese cambio que constituyen la lógica profunda de cierta cultura, llamada a rehabilitarse. La ciudad reclama una nueva dramaturgia cuya vitalidad no puede ser amenazada en nuestros días. Volviendo a Kristeva: «lo que tiene hoy sentido no es inmediatamente el futuro, sino la revuelta: es decir, la interrogación y el desplazamiento del pasado. El futuro si existe, depende de ello...»(Meza, 2007).

la sobrevivencia misma de la cultura, entonces el texto como artefacto cultural, y particularmente el texto literario, se remite a la cultura para dar la posibilidad de recreación creativa, de manera que el nuevo artefacto tenga la originalidad necesaria tanto en el nivel de su creación como en el de su lectura interpretativa.

Autor y lector se remiten a un mito que es el del horizonte cultural pero inevitablemente ambos lo transgreden, y en la concepción de Bourdieu (1995: 167): «Volver a situar la lectura y el texto leído en una historia de la producción y de la transmisión cultural, es darse una posibilidad de controlar la relación del lector con su objeto y también la relación del objeto que fue invertido en este objeto».

El texto libertario aquí analizado puede ser obtenido porque, si bien se enfrenta al disciplinamiento se remite al disciplinamiento y lo caricaturiza. Eso depende de quien sea el personaje de la obra que hable: « las buenas obras no son de los hombres son de Dios y nosotros gracias a la invocación a él, hemos conseguido llevar la voluntad de Teresina al camino de nuestras buenas intenciones» (Aguirre Bretón 1912: 279).

El tema del disciplinamiento juega su papel siempre entre el rol adscrito o adquirido en una determinada estructura social, y la inevitable posibilidad de insubordinación que el hablante tiene, por muy represivo que sea su contexto. El medio social de la obra aquí analizada es altamente represivo a nivel sicocultural y a nivel político, no obstante, es la revuelta íntima, la insubordinación de la subjetividad, la que hace pasar a este texto de un folletín de agitación melodramático, hasta ser una obra pionera en lo que guarda relación con la búsqueda de un indisciplinamiento de la intimidad. La rebelión no comienza en esta obra en la victoria en la lucha de clases, sino que se inicia en la intimidad del vínculo en la libre expresión de la afectividad; el tabú del incesto que no puede ser transgredido es el límite que el disciplinamiento clasista pondría en la obra para demostrar las formas «macabras» de control de una rebelión de la intimidad que amenaza la reproducción de las relaciones de dominación: la revuelta íntima existió en el Chile salitrero de principios del siglo XX.

El habitus originante

Desde lo ya expuesto, sólo nos queda una pregunta indispensable: ¿Qué es un habitus de creación textual? A propósito de la obra Flores Rojas de Aguirre Bretón, hemos asumido al análisis centrado en analogías provenientes de las ciencias del lenguaje. Bourdieu sintetiza estos aportes en una particular noción de autonomía referida a la creación textual, autonomía que define en este texto de Aguirre Bretón en la ambigüedad: no se reconocen los sentimientos de Juan con claridad, sin precisarse si son filiales o eróticos, y así la trama es conflictual, subjetiva pero emerge desde una estructura de clases.

En nuestra perspectiva, definida desde el pensamiento de Bourdieu, el texto es ante todo un producto que se remite a la cultura; sin embargo, este vínculo con lo cultural posee un carácter dialéctico (Bourdieu 1995: 123), tanto la obra se ve influida por el contexto, pero el contexto a su vez es influido por la obra. Nada nuevo desde una perspectiva pragmática, desde Searle o Austin hasta Van Dijk; no obstante, en Bourdieu la novedad está justamente en el acento en el plano cultural. La obra no es solamente producto de una situación

comunicativa, sino que se trata de un diálogo de más largo aliento, donde (de manera permanente) lector y autor van definiendo y redefiniendo su vínculo en el texto, el cual tiene, en tanto producto cultural, el objetivo preciso de generar comunicación y desde esta comunicación transformar los valores: «Teresina, como la llamamos aquí todos, es la hija de don Miguel que es el caballero que nos da el pan que comemos, la casa que habitamos y la ropa con que nos vestimos» (Aguirre Bretón 1912: 271). La ambigüedad es el centro y desde el juego en los límites del habitus de creación se intenta generar movimiento social.

Nos queda en este análisis la pregunta: ¿Cómo se produce el tránsito desde la revuelta íntima a la revuelta social en un tiempo y en una sensibilidad, para la cual lo subjetivo es un derivado de la vida material? La primera respuesta tentativa es que una de las características del teatro anarquista es la inserción de un discurso político con sus leyes propias y como agente enculturador:

«La misión educativa del teatro anarquista se da en esta obra a través del discurso político que trata de movilizar, convencer, atraer al destinatario explícito; los compañeros de lucha.

La pregunta que cabe es la siguiente: El público de esta obra estaba ya concientizado y politizado. ¿Qué sucede con los obreros del interior a los que se desea enfilar dentro del anarquismo? Quizá el obrero nativo politizado y poseedor de un discurso político en «su idioma» se encuentre idealizado dentro de la obra. ¿Los «nativos» comprenden acaso el discurso «civilizador» que se intenta imponer desde una superioridad ideológica, desde «otro idioma»? En la obra: sí. ¿Y, en la realidad? El anarquismo es una ideología europea en la que encaja la autonomía civilización-barbarie. Nuevamente Europa frente a América, extranjeros frente a nativos.» (Giustachini 2007:34)

En este punto podemos ver en el teatro anarquista un fuerte arraigo romántico, en tanto asume la racionalidad ilustrada pero asume sus límites en lo relativo a su proyecto emancipador. Si la modernidad no genera un reino de justicia, el irracionalismo romántico aporta una clave para desenmascararlo. Si el anarquismo es una ideología europea civilizadora, debe asumir su fundamento irracional, donde se rescata el carácter rebelde de lo salvaje, del buen salvaje roussoniano.

Es así como podemos apreciar un rescate romántico de un tipo de comprensión histórica que valora la posibilidad del uso de un «sentido histórico» riguroso pero que no entiende a la razón como eje articulador de la dinámica histórica (Alvarado 2002: 89). La obra de Aguirre Bretón intenta seducir, pero desde la incertidumbre. Su mismo final, el parentesco entre Teresina y Juan es más la expresión de un «absurdo trágico» que de un «sentido histórico».

Conclusiones

Si pensamos a la pedagogía más allá del aula y las ciencias de la educación tradicionales, no se nos debiesen escapar aquellas formas de enculturación que fueron definiendo nuestro

acceso a la modernidad, y por ello al costo social de esta, como país y como subcontinente, ello desde un proceso de resignificación de: las formas simbólicas, los dispositivos técnicos y las instituciones. Se trata por tanto de dar cuenta de un instrumento pedagógico altamente eficiente en el cual las formas culturales son «resignificadas» desde un proceso ritual cuya meta es básicamente pedagógica: una pedagogía para los oprimidos definida desde los oprimidos.

Flores Rojas, en tanto artefacto cultural, puede ser considerada como una obra tanto palimpséstica como pionera doble contingencia que al verse radicalizada confiere status a un texto; palimpséstica en tanto sigue las normas de la dramaturgia tradicional: describe el escenario y los personajes (e incluso en un acto paratextual se definen como «boceto» con lo cual se inscribe meridianamente dentro del canon dramático occidental moderno), probablemente ello tiene su origen social en las exigencias del medio del Norte Salitrero de principios de siglo, que requería la caracterización del espectáculo que sería exhibido, cambien esta obra se atiene al canon en la determinación del ambiente de exhibición, su vocabulario es el pulcro vocabulario de comprensión amplia en el Norte de Chile de la época: hay personajes bien caracterizados, hay diálogos consistes y comprensibles y existe una trama simple pero clara. No obstante, el texto no tiene metalingüísticamente ambiciones mayores. Su habitus textual puede ser caracterizado dentro de los márgenes tradicionales en el plano de la estructuración del texto dramáticos. Su especificidad pragmática se define más bien por su intento manifiesto de denuncia pero centrado en el plano de la intimidad subvertida. Esta obra no puede ser calificada exclusivamente como anarquista, ya que más allá de la biografía de su autor y de sus deambular político y geográfico, la obra posee un habitus de creación que calificaremos de libertario. Es decir, sostiene una serie de valores tendiente a la emancipación humana por medio del uso de la razón (punto axial del racional iluminismo), la cual reviste incluso un carácter *civilizatorio* frente a las relaciones de dominación capitalista, y para ello se remite a un intento de *revuelta íntima*, no obstante, la Ilustración desde autores como Voltaire, profesan que esa eventualidad libertaria que Aguirre Bretón asume de manera implícita para el contexto chileno y sus relaciones de opresión micro y macro sociales, se fundamentan en un habitus cuyo substrato valórico se ubicó en la posibilidad de la liberación por medio de la racionalidad iluminista, definida desde el discurso filosófico de la modernidad europea. El buen salvaje se libera porque la libertad se identifica con lo racional y ambas cosas serían implícitamente una característica de la condición humana. Su posibilidad de juego y movimiento se mueve en el plano de la subjetividad; en la intimidad: de la relación amorosa, del patriarcado y del poder de los valores religiosos cuestionados. Pues bien, ello da cuenta de un habitus que más que delimitar textualmente abre la posibilidad de crear, desde principios del siglo XX en Chile, otras obras que se adosen a cánones marcadamente marxistas⁹, o se muevan en el plano del anarquismo ideológico o sencillamente en la disidencia intuitiva Flores Rojas define desde su habitus un carácter pionero pero no en la originalidad de su cimentación, sino por el intento desde el canon dramático tradicional de

9 Para historiador Sergio Grez el paralelismo que existe entre esta obra y el texto de Don Luis Emilio Recabarren «Desdicha Obrera» Publicado por Alfonso Calderón en la Revista Mapocho, número 58 del segundo semestre del 2005, páginas 419 a 435. La lectura del texto de Recabarren nos permitirá en el futuro hacer una comparación que avanzará en la definición del canon dramático libertario y su diversidad tipológica en futuros trabajo sobre el tema. Creo que no viene al caso.

generar un texto que más que desordenar el canon estético, genere movimiento social. Allí se encuentra su riqueza, allí está la razón de aquello que podemos considerar como limitaciones estilísticas y argumentales.

En un contexto en el cual las clases sociales aún no consolidan su auto percepción, y en el cual la migración desde el mundo rural es reciente y continua, un mundo nuevo se abría en medio del desierto, se trata de un medio ecológico ajeno y hostil, y en un contexto social injusto. Frente a todo ello esta obra define su estructura generadora básicamente desde la ambigüedad que genera escándalo; estrépito frente a lo que se narra desde la exhibición de la injusticia social, hasta la proyección de estas en el plano de la intimidad más profunda. Desde la lucha de clases hasta el tabú del incesto hay un tránsito ambiguo y por ello escandaloso, el cual es en tanto original en estrategias narrativas dos formas de generar en el espectador agitación; lejos de buscar la aceptación estética o de innovar en el plano estilístico esta obra lo que pretende es escandalizar, no solamente influir o convencer, sino escandalizar. Se trata de un texto de agitación que en el plano de la comunicación estética desea pasar del arte a la vida raudamente, desea conmover con la obra y generar de manera inmediata acción social: más que convencer frente a argumentos racionales sólidos, se quiere encantar para generar acción, como el evangelizador barroco colonial que primero seduce desde el rito y luego encultura hacia el estilo de vida occidental.

No se busca siquiera romper con la mayoría de los valores de la sociedad burguesa, tampoco innovar en el canon dramático: lo que se desea es conmover para generar movimiento. Su contexto de recepción puede ser amplio, ni siquiera el analfabetismo del potencial receptor fue justificación para no conmoverse, así su trama fundamental es el argumento romántico del amor imposible superado en este par binario esencial de Flores Rojas: lucha de clases/ tabú del incesto.

Esta obra no intenta reformar la sociedad, quiere denunciar y explotar sus puntos más extremos; desea radicalizar la contradicción, primero a nivel del signo, y de manera automática a nivel de la lucha de clases, la ambigüedad no es del texto sino del modo que es puesto en evidencia. Que la disputa exista expresada en la desigualdad social no podría haber sido sorpresa para sus receptores, pero que ello incluso este a punto de violentar el tabú del incesto, no es más que un recurso extremo: difícilmente alguien puede marcharse en paz luego de presenciar esta obra, especialmente en un contexto donde los medios de comunicación de masas aún no tiene un desarrollo significativo en la pampa salitrera. La obra de teatro es la oportunidad de salir de la rutina, de esparcirse, pero es también la posibilidad de ir más allá de lo inmediato, superar el letargo desde el cual se asume la vida como «valle de lágrimas» Si la opacidad de la vida del obrero pampino era interrumpida con estas obras escandalizantes, es por que son las únicas expresiones en que la cultura letrada que se ofrece al consumo masivo en el norte salitrero de la época e irrumpe en un contexto donde reina la oralidad, donde incluso la música es un objeto de lujo.

Flores Rojas es una obra que aparentemente usufructuó del argumento romántico decimonónico, pero más allá de este elemento accesorio, esta obra es en realidad un aparato incendiario que intentaba superar la cotidianeidad del receptor e ingresar a la subjetividad

del «oyente de la palabra»¹⁰ con un discurso altisonante y rupturista. Nada más alejado de la cultura propia de la polis oligárquica latifundista del siglo XIX que este asalto al cielo que significa pasar de la desesperanza aprendida a una suerte de opereta que maniobra como un arreglo floral que esconde una bomba.

FUENTE PRIMARIA

AGUIRRE BRETÓN, NICOLÁS. (1912) Flores Rojas. Boceto dramático en un acto. Iquique: Editado por imprenta El despertar.

FUENTES SECUNDARIAS

ADORNO, T.W (1983) *Crítica cultural y sociedad*. Barcelona: Editorial Ariel.

ALVARADO BORGÑO, MIGUEL (2006) «Las tablas de lo sagrado». *Literatura y Lingüística* 17: 345-353.

ALVARADO BORGÑO, MIGUEL (2004) *Ensayos de análisis cultural: aportes sobre la conformación del discurso en torno a la diversidad en las ciencias humanas y sociales latinoamericanas*. Valparaíso: Ediciones Universidad de Playa Ancha.

BAJTÍN, M. (1995) *Estética de la creación verbal*. Bogotá: Siglo XXI.

BERNSTEIN, BASIL, «Elaborated and Restricted Codes» En J. Gumperz and D. Hymes (eds).1984. *The Ethnography of Communication*. American Anthropologist Special Publication 86, No. 6.

BOURDIEU, PIERRE (1991) *El sentido práctico*. Madrid: Editorial Taurus

BOURDIEU, PIERRE (1995) *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama: Barcelona.

GARCÍA, VÍCTOR (1993) *Utopías y anarquismo*. Madrid: Editorial Madre Tierra.

GIUSTACHINI, ANA RUTH (2007) La dimensión verbal en el teatro anarquista: la columna de fuego de Alberto Ghirardo. Sobre todo. *Revista de crítica e investigación teatral*. Buenos Aires 7:27-28.

GREZ, SERGIO (2007) *La alborada de «la idea» en Chile. Los anarquistas y el movimiento obrero, 1893-1915*. Documento de Trabajo. Santiago de Chile (circulación restringida).

LACAN, JACQUES (2002) *Escritos*, Tomo I. México: Siglo XXI

¹⁰ Título de un texto de teología. Karl Rahner que justamente destaca el potencial valórico de escucha activa (Rahner, 1987).

- LEVI-STRAUSS, CLAUDE (1997) *La estructura de los mitos en Antropología estructural*. Barcelona: Paidós.
- LOTMAN, IURI M (1996) *La semiósfera. I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra:
- LUKACS, GEORG (2001) *Historia y conciencia de clase*. Barcelona: Editorial Grijalbo
- MARCUSE, HERBERT (2000) *Razón y Revolución. Hegel y el surgimiento de la teoría social*. España: Alianza Editorial
- MEZA, TANIA PATRICIA (2006) Nueva dramaturgia: Ausencia del autor dramático o reconocimiento de la revuelta íntima. La Casa de Asterión. *Revista Trimestral de Estudios Literarios*. Vol.7 - 26:34-45.
- MORANDÉ, PEDRO (1980) *Ritual y palabra*. Lima. Centro Andino de Historia.
- PAZ, OCTAVIO (1992) *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Fondo de Cultura Económica: México.
- PEREIRA POZA, SERGIO (2005) *Antología crítica de la dramaturgia anarquista en Chile*. Ediciones de la Universidad de Santiago: Chile.
- PEREIRA, S, GREZ, S. ALVARADO, M (2006) *La Dramaturgia Anarquista en Chile. Un Discurso de Resistencia*. Concurso Nacional de Proyectos Fondecyt Regular 2007. Santiago de Chile. Nº Proyecto : 1070128
- PERETTI, CRISTINA. «*La estrategia deconstructiva en el campo de la estética*». Documento de trabajo Seminario Interno, 1 y 2 de Marzo de 1995. Instituto de Estética. Universidad Nacional de Educación a Distancia: Madrid.