

Mujeres dramaturgas obreras a principios del siglo xx en Chile y la estrategia de la escritura solapada*

Miguel Alvarado Borgoño**

Recibido: 13 de agosto de 2015

Evaluated: 11 de septiembre de 2015

Aceptado: 28 de septiembre de 2015

RESUMEN

Este artículo se constituye desde el estudio y presentación exploratoria de una creación escritural que a la vez es una “no escritura”, la cual se instituyó en una palabra dramática concreta, la que al mismo tiempo definió un proceso histórico. Específicamente hablaremos de la contribución de mujeres proletarias en la creación, representación y recepción de la dramaturgia anarquista chilena de principios del siglo XX. Ello como un modo de autoría indelible, no solo en la constitución de los personajes, sino también en el aporte encubierto de voces femeninas silenciadas, pero que, no obstante, en estos textos dramáticos de agitación están plenamente presentes a nivel valórico; expresándose en una subjetividad creativa femenina que se diferencia de la voz masculina con nitidez. Lo anterior asumido desde la perspectiva de la antropología literaria.

Palabras clave: autora encubierta, dramaturgia anarquista, mujer chilena, principios siglo XX.

* Artículo de investigación. Este artículo ha sido elaborado en el contexto del proyecto Fondecyt Regular N° 1151112, 2015 tres años, *Consagración cultural, espectáculo y mujer en América Latina*, del cual el autor es coinvestigador. Cómo citar este artículo: Alvarado Borgoño, M. (2016) Mujeres dramaturgas obreras a principios del siglo XX en Chile y la estrategia de la escritura solapada. *Hallazgos*, 13(25), 89-110 (doi: <http://dx.doi.org/10.15332/s1794-3841.2016.0025.04>).

** Antropólogo; magíster en Sociología; doctor en Ciencias Humanas mención Literatura y Lingüística, y postdoctorado en Ciencias del Lenguaje de la Universidad de Goettingen (Alemania). Es profesor titular del Instituto de Filosofía de la Universidad de Valparaíso (España) en la Facultad de Humanidades e Investigador del CD del PMI en Artes Humanidades y Ciencias Sociales de esta misma universidad. Correo electrónico: miguel.alvarado@umce.cl

Working-class dramatist women in Chile at the beginning of the XX century and the strategy of underhand writing

ABSTRACT

This article is from the exploratory study and presentation of a scriptural creation which in turn is an “writing”, which was instituted in a particular dramaturgical word, which in turn defined a historical process, specifically we talk about proletarian women’s contribution in the creation, representation and reception of Chilean anarchist drama of the early twentieth century. This as a way of undeniable responsibility, not only in the constitution of the characters, but concealed the contribution of female voices silenced, but nevertheless these dramatic texts of agitation, are fully present to value level; expressed in a female creative subjectivity that differs from the male voice with clarity. It assumed from the perspective of literary anthropology.

Keywords: Covert author, anarchist drama, Chilean women in early twentieth century.

Received: August 13, 2015

Evaluated: September 11, 2015

Accepted: September 28, 2015

Mulheres dramaturgas proletárias no princípio do século XX, no Chile, e a estratégia da escritura solapada

Recebido: 13 de agosto de 2015

Avaliado: 11 de setembro de 2015

Aceito: 28 de setembro de 2015

RESUMO

Este artigo explora a criação escritural de mulheres, no Chile, ao mesmo tempo em que é considerada uma “não escritura”, a qual foi instituída em uma palavra dramaturga concreta, definindo um processo histórico. Portanto, abordamos a contribuição de mulheres proletárias na criação, representação e recepção da dramaturgia anarquista chilena do início do século XX. Isso é visto como um modo de autoria real, não só na constituição dos personagens, mas também nas vozes femininas silenciadas, mas que, nestes textos dramáticos de agitação, estão plenamente presentes e audíveis, expressando-se em uma subjetividade criativa feminina que se diferencia da voz masculina com sólida nitidez. Tomamos como base para esse estudo a antropologia literária.

Palavras-chave: Autora encoberta, dramaturgia anarquista, mulher chilena, século XX.

INTRODUCCIÓN

En este artículo abordaremos la autoría de mujeres desde una perspectiva antropológico-literaria (Alvarado, 2011), con lo cual la autoría toma otro matiz. No solo es una estrategia narrativa, sino también una forma de realización social del texto. El texto dramático anarquista chileno de principio del siglo XX será visto por nosotros como un artefacto etnológico, en el que se mantiene una relación dialéctica texto/contexto, con una función social, en la cual la no identificación de la autora empírica es, además de una estrategia textual, un modo político de activar dos revueltas: una revuelta espiritual en la mujer (y también en su relación con los hombres y con sus hijos) y una revuelta social frente a la opresión más radical del capitalismo. Esto fue un esfuerzo que se desarrolló con autonomía de la Iglesia y el Estado, y que nos remite analíticamente más a “ritos de revitalización” (en un sentido etnológico) que al estricto canon de la literatura occidental.

Entre las culturas tradicionales o arcaicas, la creación verbo-simbólica no tiene una preocupación ni un sostén en la autoría explícita. Según Levi Strauss (1993), el texto primordialmente oral consiste en la dimensión verbal de ritos que remiten a mitos, los que son el archivo esencial desde donde se explica el mundo y se le da sentido a la vida; aquello desde la escatología total hasta la parusía. Si se trata de ritos que representan mitos, es decir, conductas colectivas que expresan ideas y especialmente valores, entonces ninguna importancia tiene quién elaboró un texto. Lo fundamental en el contexto de producción y recepción de estas obras fue “eficacia simbólica” del texto (Strauss, 1993)

y la capacidad “abreactiva” (Lacan, 2008) de sus múltiples creadores, ocultos y solapados para ser capaces de internarse en los modos de pensamiento y subjetividades de sus receptores, y para que estos tengan un rol activo en la representación de ese mito, en ese específico rito dramático.

En este artículo sostenemos que un conjunto de mujeres de principios del siglo XX vieron en la creación verbo-simbólica de corte anarquista una posibilidad no solo de expresión, sino también de cambio social; pero su estrategia por lo disruptor de la propuesta valorica anarquista en un contexto de opresión capitalista tenía claros sus fines políticos y no estético-autoriales. Ello en el sentido de que no se intentaba rescatar una individualidad creativa; por lo tanto, el resultado fue la conformación de un corpus donde la huella de la mujer está presente. En casi todas estas obras se utilizó el nombre de hombres, pero las mujeres publicaban paralelamente y daban a conocer oralmente textos que dan un sustento meta-textual a las obras (Mignolo, 1984). La mujer participa en toda la obra desde su producción y montaje, y siempre actúa en su representación; no obstante, la prescindencia del nombre de la mujer da cuenta de dos cosas: ser autora es peligroso por razones políticas y por razones de género, ambas cosas obviamente estrechamente unidas, y también por que la meta última era agitar, más que destacar como autora. La mujer se siente entonces parte de un movimiento y su autoría invisible es un modo de autoría que privilegia al mensaje y no a sus creadores o emisores. Ello está más cerca del rito, visto desde la antropología literaria, propio de las sociedades tradicionales o arcaicas, donde es la eficacia simbólica lo importante, no el

autor, porque se asume que la autoría no es un asunto relevante, por cuanto se trata de una voz colectiva que desea, más que hacer literatura, generar cosmovisión y acción, y en este caso concientización y movimiento social.

El texto propio de la dramaturgia anarquista parece simple e ingenuo porque sus temas y valores son claros y reiterativos, y por sobre todo pedagógicos, como el fundamento cosmovisional desde donde se escribe, pero es otra su sofisticación: ella se origina en el nivel pragmático y guarda relación con la dialéctica texto-contexto. Los textos de esta dramaturgia, como expresión de una clase en formación, operan místicamente: son eficientes cuando denuncian y de tanto hablar logran su intención, que es movilizar. Por lo tanto, si los comparamos con la dramaturgia burguesa, estos rompen con dos principios del texto “literario” de la cultura occidental: con el primado de la racionalidad formal que privilegia la originalidad y con el principio que sobrevalora una concepción específica y occidental de belleza. En este contexto, la autoría es un asunto que toma en el canon dramaturgístico anarquista chileno un carácter totalmente distinto (Alvarado, 2006).

En la dramaturgia anarquista de principios del siglo XX en Chile, la voz de la mujer define la acción histórica. Esto, visto desde la metáfora del “coro griego” de la dramaturgia presocrática, era un coro bajo la forma de un veneno que resultaría peligroso para el orden burgués y también, o a lo menos embarazoso, para el orden falocéntrico, incluso de la propia corriente libertaria. La mujer del norte de Chile que vivía en las oficinas de extracción del salitre y que participaba

en el desarrollo escénico y creativo de obras de teatro de agitación, no solamente replica lo que el obrero y el intelectual ácrata plantean y dramatizan; no solo escolta la voz de los actores y autores nominales-textuales; lo femenino es un sujeto enunciador persistente, actuante y determinante, y ello es posible de ser identificado por medio de un análisis textual en el que esta dramaturgia olvidada se convierte en un punto de mira desde el cual es posible identificar aquella imagen femenina borrosa, y llevarla así hacia la nitidez, así como asumirla plenamente como un actor social y una gente fundamentalmente político, es decir, como una suerte de “veneno invisible”. Su antídoto es, en su contexto de producción y recepción, revelar su operación concreta como praxis histórica; antídoto que revela que no se trata en lo profundo de un veneno, sino de un bálsamo indispensable, es la presencia de su voz aunque no claramente de su imagen. Sin embargo, es una luz tenue, es el faro que alumbra en la oscuridad de una noche sin luna; pocos nombres incluso nos quedan: “Los centros femeninos ‘Belén de Sárraga’”, fundados después que ella dejara Chile, ponían en escena obras de teatro popular, donde actuaban numerosas mujeres, entre ellas Teresa Flores, Aida Osorio, Ilia Gaete” (Pavelic, 2013).

TEXTOS METALINGÜÍSTICOS Y SUSTENTO DE LA COCREACIÓN

Sostenemos que esta dramaturgia recibió un significativo aporte femenino en textos externos, por cuanto en paralelo al desarrollo

¹ Belén de Sárraga Hernández (Valladolid, 1874, México, 1951) fue una feminista del partido Republicano Federal; realizó giras de propaganda y prolongadas estancias en Iberoamérica.

de las obras y sus representaciones escénicas, eran estas mismas actrices y colaboradoras en distintos roles las que desarrollaban textos accesorios, pero explícitos con un carácter metatextual (Mignolo, 1984), en los que por medio de cartas, artículos periodísticos o panfletos desarrollaban los mismos valores que se exponían en las obras. La simultaneidad de estos textos no es casual, simplemente la autoría se reconoce en el texto corto de agitación, pero en las obras de teatro se oculta. La participación directa de la mujer en todo el desarrollo de la obra de teatro libertario está probada, en cuanto hay registro de ellos en periódicos y memorias, lo que a nuestro entender es por su paralelismo con las obras dramatúrgicas ácratas y porque sus autoras son actrices y participantes de las obras teatrales. Resulta curioso, y ese es nuestro tema central, que sea siempre una con participación la que nos habla de una coautoría solapada; lo importante no era que apareciera el nombre de la mujer, sino la difusión colectiva de la “idea”; importaba más la organización que el artefacto creativo:

Entre las múltiples actividades de estos centros, las mujeres preparaban conferencias sobre temas de su interés, realizando lecturas de poesía, y pequeñas obras de teatro. Estas veladas se constituyeron en uno de los medios más difundidos para entregar recreación y educación a las pampinas y sus familias. En el caso de la ciudad de Iquique muchas de ellas participaron en el grupo teatral Arte y Revolución, agrupación ligada al Partido Obrero Socialista y al Despertar de los Trabajadores [...] Teresa Flores e Ilia Gaete fueron las principales figuras retratadas por la

prensa durante la primera década de Arte y Revolución, ya que ambas trabajaron como actrices, participaron en la organización de las veladas y hablaron a sus compañeras desde los escenarios [...] a partir de estas experiencias culturales, se formaron dramaturgos aficionados, que plasmaron en sus obras la realidad social nacida al alero de la industria salitrera. Las principales creaciones dadas a conocer por la prensa obrera están relacionadas con el discurso socialista. Se trata de obras provocadoras y cuestionadoras de la realidad, marcadas por la heterogeneidad cultural de la zona, la cual facilitó el desarrollo de una obra híbrida en la cual ellos exponían no solo las precarias condiciones de vida de los sectores populares, sino también sus proyectos y deseos de transformación social. (Corea y Ruiz, 2013)

Cabe destacar la fuerza y convicción de la palabra de Belén de Sárraga, que influye fuertemente en el espíritu de muchas mujeres, como por ejemplo en Teresa Flores. En *El Despertar*, del 10 de abril de 1913, aparece una carta al redactor:

Permítame que desde las columnas de nuestro periódico haga saber a las lectoras de Iquique que en el vecino puerto de Antofagasta se ha organizado el viernes último un centro de mujeres libre-pensadoras que tomó por nombre “Belén de Sárraga”, un recuerdo y homenaje a la valiente mujer que, por predicar la liberación de la conciencia, ha recibido el grosero y abyecto ataque del clero[...] Invito a mis amigas y compañeras de ideas a organizar aquí en Iquique un centro análogo al

de Antofagasta [...] Me permito invitar a las mujeres de todas las edades que quieran adherirse a esta idea que concurren a nuestro local para firmar una acta de adhesión a esta obra, a fin de realizar una reunión en cuanto hayan unas veinte o más firmas. Teresa Flores. (Bravo Elizondo, 2003)

Algunas mujeres se atrevieron a poner sus nombres, pero su argumento, estilo y valores no podían representar aquello que hoy entenderíamos por demandas de género. Así se pudo percibir en una de las pocas obras de teatro anarquista firmada expresamente por una mujer:

El cura- Calla, calla, condenado; tú no sabes lo que dices; tus expresiones y frases son los síntomas de una alteración mental; yo te perdono, pero calla [...].

- El pensador- ¡Callar! ¿Cómo callar? Imposible callar cuando siento en mi todo el peso de vuestra miseria moral; callar cuando siento el deseo inasible de la venganza, las ansias locas del exterminio, de la destrucción completa de todo lo que prostituido me rodea; callar cuando siento aquí a mi lado, el grito de dolor de mis hermanos. Mi acento de rebelde llegue hasta allá donde reside todavía el embrión de la libertad. (Choffat, 1914)

Mientras que otras mujeres reivindican textos en la prensa que tiene un marcado tinte de género, en lo que cabe a denuncia y reivindicación, sus textos en muchos casos son paralelos y simultáneos a las obras de teatro anarquista y representan la metalengua que desde lo femenino da sentido a los valores

que desde una perspectiva de género (aunque muy vinculada al modelo falocéntrico de la época) las creadoras y actrices ácratas daban a su vida y a sus obras de teatro:

A ti mujer me dirijo, a ti, tú que puedes con tus sentimientos más humanos que los del hombre impedir esa fiebre patrioteril que se desarrolla entre nuestros hijos, hermanos y compañeros, no permitamos que la cicuta de esa educación torpe y grosera dada en las escuelas, se infiltre en los cerebros infantiles de nuestros pequeñuelos; extirpemos esos fanatismos tradicionales de “patria” y de “raza” que modelan en esos virgos corazoncitos, para dar cabida a sentimientos más sublimes, más humanos (Bórquez, 1920).

Como la anterior, también están los casos de Olimpia Vicencio e Isolina Bórquez.:

Necesitamos para conquistar nuestras aspiraciones económicas y morales, del funcionamiento de todas las compañeras, que perteneciendo a un oficio o profesión cualquiera —si no conocen lo que es y lo que vale una organización— se preocupen de remediar la miseria reinante, pues si las obreras federadas se encuentran en mala situación, con mayor razón lo están las que desconociendo lo que son los capitalistas, estos abusan de su ignorancia, pagándoles salarios irrisorios y haciéndolas trabajar como a bestias de carga. (Vicencio, 1920)

Mujeres realicemos lo que los hombres han sido incapaces de realizar: la confraternidad de los pueblos [...] Mujeres, no seamos por más tiempo

la esclava de la escoba y del delantal; aprendamos a ser fuertes, aprendamos a luchar, ajitemos la tea lumínica de las sacras rebeldías y preparemos el advenimiento de la sociedad igualitaria, que nuestro es el porvenir. (Bórquez, 1920)

Eran un veneno para el orden patriarcal, pero el antídoto era el que su voz fuera escuchada, antídoto para la disonancia de la presencia de lo femenino en la cultura popular anarquista, veneno, porque eran lo inesperado, lo insólito y por ello lo ocultado, para ser culturalmente correctos pudiendo posibilitar ser políticamente tanto incorrectos(as) como eficientes, en cuanto movimiento libertario y anticapitalista que enarbola estas obras como sus banderas más encendidas. Lo anterior considerando que no hay veneno que se equipare, como metáfora, al hecho siniestro de una represión genocida. Esta dramaturgia fue el principal medio de agitación que determinó la gran huelga obrera del Salitre en Iquique (norte de Chile), y especialmente que tuvo como consecuencia la llamada Matanza de la Escuela Santa María de Iquique², donde fueron asesinados, sin provocación, alrededor de 3000 hombres y mujeres chilenos, peruanos y bolivianos, todos y todas obreros, junto a sus mujeres e hijos. Esto surgió de un impulso dado por hombres que intentaban zafarse de algunos rasgos de su falocentrismo, pero del mismo modo fue

una chispa que encendió rápidamente una pólvora muy seca y latente.

La formación de los primeros organismos de la clase obrera, como las Sociedades en Resistencia, las Mancomunales, la FOCH y el POS, abrieron nuevos cauces para que la mujer chilena se incorporara a la vida política y sindical. [...] Trataban de mejorar el nivel cultural de la mujer proletaria, alentándolas a actuar en los grupos de teatro que fueron creando desde la pampa salitrera hasta Punta Arenas. “En esta ciudad, el 8 de Julio de 1916, Recabarren dictó una conferencia titulada La Mujer y su educación, publicada ese mismo año por la Imprenta Socialista de Punta Arenas. Respaldó el periódico feminista “Alborada”, que se había fundado en Valparaíso en 1905, dirigido por Carmela Jeria” (Pavelic, 2005).

En este artículo se examina el papel de la mujer asumida como autora. En el contexto del canon de la dramaturgia anarquista chilena de principios del siglo XX, esto se trata de una paradoja cultural y filológica, pues la mujer es autora anónima o solapada—tema recurrente—, actriz y espectadora, pero su papel explícito es siempre marginal, como el coro griego. En términos lacanianos “no existiendo” aquella mujer, sino tras la imagen del hombre. En este canon dramático y de agitación política se forma un terreno empírico para elicitarse una voz, huele y sujeto(a) histórico(a) desde el análisis de discurso y la semiología, siendo nuestra meta dar cuenta de una sujeto-autora implícito y solapado, pero del mismo modo presente y actuante, que expresa la contradicción propia de la cultura latinoamericana

2 La huelga salitrera propiamente tal, estalló el 10 de diciembre en la oficina San Lorenzo, extendiéndose rápidamente a todo el cantón de San Antonio. Cinco días después, una columna de más de dos mil obreros caminó a Iquique en demanda de mejoras salariales y laborales, bajo la firme decisión de permanecer allí hasta que las compañías salitreras dieran respuesta a sus peticiones. El 21 de diciembre el general Roberto Silva Renard ordenó a sus tropas hacer fuego en contra de la multitud.

entre el sistema valórico barroco-tridentino y falocéntrico, desarrollado en paralelo con una sociabilidad con caracteres marcadamente matriarcales, contradicción y del mismo modo desafío analítico para la filología y para las teorías de género:

Inédita resulta para la dramaturgia de la época el que esta clase de obras delegue en la mujer ácrata el cumplimiento de las más honrosas tareas [...] El ejemplo de rectitud y consecuencia que entrega la mujer en las obras libertarias es el mentís a la visión ideologizada que de ella entrega el discurso burgués, atribuyéndole un perfil negativo en términos de desconocer su presencia dentro del proceso de modernización de la sociedad. (Pereira 2008, p. 115)

AUTORÍA FEMENINA Y MOVIMIENTO SOCIAL

La autoría es en sí una estrategia narrativa, pero así como es una presencia evidente, marcada y enarbolada, puede ser una ausencia latente y deliberada y, no obstante, puede no perder su peso perlocutivo y su eficiencia simbólica e histórica. En estos casos debemos rearmar lo desecho y evidenciar lo negado, y ello es siempre una postura, una hipótesis y lacanianamente una forma de delirio: es siempre una apuesta, tentativa, analíticamente desafiante, pero en el caso que analizamos aquí es un asunto éticamente necesario.

Lo que primero fue una escritura encubierta en una coautoría solapada, que hace ver a la mujer como un aporte secundario, una presencia decorativa; es toda una instalación ético-política que apelaba a la rebeldía contra

el capitalismo, pero que contenía una revuelta íntima al decir de Kristeva (1997)³, que no era siquiera plenamente consciente para sus actores. La dramaturgia anarquista proviene del anarquismo como ideología europea y eurocentrada, no es una reivindicación ni de la cultura vernácula, ni de la mujer en sí misma, pero aún desde estas condicionantes es reinterpretada desde la lógica del buen salvaje y la mujer es la mujer.

Ello lo vemos aún más intensificado en la hembra, solapada y del mismo modo actuante en esta sobras; ella está allí, no puede aparecer, pues incluso para la visión anarquista se “normaliza”, cuando adquiere esta ideología refigurada desde la cultura sudamericana y patriarcal. Pero como en toda la cultura sudamericana, su voz y sus actos son fundamentales, ella, desde una visión tradicional: mujer madre, mujer trabajadora doméstica e intrafamiliar, mujer honesta en el plano del uso de su cuerpo y su placer; es también una presencia, que desde el personaje denota la autora en una visión solapada como si ella debiera ser pensada, lo que es una forma de tener autonomía desde la apuesta sujeción que el varón le abre para tener esa presencia.

No se trata de autoras o actrices libertarias que imiten o intenten superar al hombre. La misión del coro está clara, pero ello no involucra una voz masculina, la mujer protege su honra sometándose a este rol subalterno, aunque sabe que involucra poder ser lo no evidente y visible. “Teresina ya no es la niña orgullosa del burgués. Teresina, merced de los libros que a mí proporcionan y que ella también lee se ha “normalizado”,

3 Hablo de lo que la semióloga Julia Kristeva ha denominado *revuelta íntima*.

hasta el punto de que ya piensa libremente, y ya pronto será uno más de nosotros” (Aguirre Bretón, 1912, p. 273). La mujer está “normalizada”, pero esta normalización es una estrategia inversa que hace que supere lo esperado; no es la que emula al hombre sino la que lo empuja, sin darse el hombre mucha cuenta.

Nos interesa acá destacar que en el plano de lo legítimo se reconoce el imperio de los valores patriarcales y en esto vemos que el estilo y el modo de creación no transgrede la esencia de la sociedad a la cual cuestiona, solo cuestiona la superficie de sus formas y los satiriza: “[...] Teresina está ya en edad de elegir hombre que la mime, que así como ella aportará un buen capitalito en su dote, él también lo aporte que la luzca (Aguirre Bretón, 1912, p. 277), y se recurre incluso a la jerga popular: “Sí como tú eres así tan a la “pará de la llana⁴ [...] lo vez todo de color de rosa” (Aguirre Bretón, 1912, p. 271). La crítica tiene aquí un tono romántico femenino, al estilo de la estética romántica del siglo XIX: “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, p. 278). Una de las formas de hacer invisible a la mujer ha sido, como estrategia política y forma estética, negando su autoría, evitándola, ninguneándola, dándola como algo obvio pero no fundamental. Todo ellos antes de la fundación del partido comunista en este país, y como preámbulo de la Masacre de la Escuela Santa María de Iquique, uno de los crímenes masivos más

importantes de la primera mitad del siglo XX en Latinoamérica.

Mujeres de obreros, madres parejas e hijas, analfabetas en algunos casos o en muchos casos semialfabetizadas, participaron del montaje, creación textual, producción escénica y del circuito pragmático de varias decenas de obras. Usualmente el autor declarado es un hombre, pero a la manera de los evangelios, el autor es una marca textual. Era difícil en ese contexto que una mujer pusiera su marca y su responsabilidad en una obra de agitación, tanto por razones políticas, por el peligro que ello significaba, como también por el modo como la visión patriarcal está inyecta en la cosmovisión y el modo de operar del propio movimiento libertario. La “idea” o “cosmovisión anarquista”, como la denominaban sus seguidores, obreros e intelectuales que la difundían, poseía todas las marcas culturales de la época, y por tanto portaba la paradoja esencial de necesitar a la mujer para realizar la agitación política y por ende la obra dramaturgica, pero no era importante ni tampoco apropiado darle un lugar destacado en las obras. La mujer podía firmar y publicar panfletos, textos periodísticos breves, llamamientos, pero siempre convocando a otras mujeres; era peligroso apelar a un receptor más amplio, al menos de manera explícita.

UN CONTEXTO PARA LA FANTASÍA VS. LA DOMINACIÓN

Imaginemos un lugar desértico, el desierto más seco del mundo, donde llegaban trenes que día tras día venían desde el sur o centro de Chile; inmensos trenes cargados de manos de obra, hombres para el trabajo y mujeres para secundar a nivel doméstico

4 Orgullosa.

esta labor junto a niños producto de las relaciones entre ellos. También, pensemos en un contexto de semianalfabetismo y de lo que hoy entenderíamos como *deprivación sociocultural* y la cultura popular se desdibuja: no existían los medios de comunicación ni de entretención modernos, son grupos de personas aislados y pauperizados, mano de obra barata que vive al servicio del capital y que aunque proviene del latifundio oligárquico tradicional es capaz de darse cuenta de que su situación es verdaderamente inaguantable. Por revelarse contra esta situación son masacrados en 1907 en la Escuela Santa María. Desde una dramaturgia casi olvidada es posible comprender las formas de operación que de la negación y la invisibilización llegan al asesinato masivo.

La mujer en la dramaturgia anarquista chilena en apariencia es una imagen débil o sombra, se inserta en una retórica falocéntrica que hace eco del actor hombre, quien define el proceso; pero los valores anarquistas dentro de una concepción global de humanidad surgen en Chile desde problemáticas habituales y dilemas cotidianos, o menos frecuentes: el huache río (bastardía), la pobreza, el hambre, la humillación en la explotación, la miseria, el avasallamiento de la mujer, la negación de elementos de la cultura de élite que permitirían un reclamo y una defensa de clase eficaz; todo ello en un contexto donde la clase media era el reino de los “siúticos”⁵, emuladora precaria del estilo de vida de la élite que aún no se hacía del poder para superar al poder de los mineros y hacendados, con una conciencia de clase aún difusa.

Pero nunca hay que olvidar algo central: esta dramaturgia fue realizada por obreros para obreros y representada por obreros, en un contexto donde no habían medios de comunicación masivos, a excepción de la prensa proletaria, y no dejar de lado tampoco el considerar que había una gran mayoría analfabeta, por falta de estudios formales o simplemente por desuso. Por lo tanto, estas representaciones estaban más cercanas a la tragedia griega que al teatro moderno, a excepción de lo que Brecht realizaría décadas más tarde en Alemania. Asumiendo que la mitad de sus partícipes eran mujeres, es evidente que ellas daban el andamiaje para que esta dramaturgia como acto estético y político fuera posible.

Muchas preguntas asaltan y también algunas certidumbres: en este contexto quizás lo fundamental sea la red denominación del substrato semántico cultural que recubre a estos textos, en lo relativo especialmente al uso del concepto de anarquismo (optando por el concepto de *substrato semántico*, ya que resultaría complejo hablar de una ideología). Este substrato se recubre de las categorías anarquistas europeas, pero en lo fundamental su apelación es básicamente libertaria, y ello surge de la constatación cotidiana y de la pugna con las relaciones sociales de producción, por cuanto estas acarreaban un costo social insostenible, y sobrepasaban cualquiera forma de ideologización del movimiento obrero. El concepto mismo de ideología se nos hizo limitado para dar cuenta del proyecto cultural que estas obras: contenían, portaban y eficazmente transmitían.

5 Aquellos de la clase media que intentaban emular el estilo de vida de la oligarquía en los siglos XIX y XX.

AL PIE DEL MAR DE LOS DELIRIOS

Esta dramaturgia no provenía de una ideología de clase solamente, sino también de un estilo de vida en el sentido etnológico del concepto. No vemos en las obras que componen el canon dramático libertario chileno de principios del siglo XX, ni en sus márgenes, una ideología del todo coherente, más bien vemos una denuncia del costo social del proceso de modernización capitalista, pero de la denuncia no llegamos a la ideología, al menos no a una ideología política medianamente uniforme. Más bien identificamos en el dramaturgo(a) autor textual un don de carácter profético que convierte a los actores y al público en conjunto, en partícipes de un rito definido desde un estilo de vida. Este estilo de vida dejó muchas otras huellas pero fue folclorizado, se convirtió al movimiento social en un exitismo que desaparece al momento que desaparecen las “oficinas salitreras”, debido a la crisis que produjo para la economía chilena la aparición del salitre sintético. La dramaturgia libertaria es expresión de un modo de vivir y de trabajar, pero para dar sentido e identidad a un sistema sociocultural: “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” (Pereira, 2006, p. 144).

La invisibilización del anarquismo en Chile durante el siglo XX se genera como el producto de la hegemonía del sistema republicano. Desde el bloque histórico derechista

hasta el partido comunista, todas las sensibilidades políticas se adaptan al sistema democrático burgués, con un poder legislativo independiente (relativamente hasta la dictadura de Pinochet donde adquiere el carácter de un siervo del ejecutivo) y representativo de la variedad de bloques históricos que interactuaron en Chile durante el siglo XX. Pero ello no significa la inexistencia de una “cultura anarquista” surgida de su estilo de vida, tanto como sistema de valores como de prácticas, ella existe y se reelabora: primero en un estilo de vida específico vinculado al trabajo en el salitre, segundo en un conjunto de producciones verbosimbólicas que, si bien no han tenido una teorización anarquista que las acompañe, representan una producción estético-ideológica que se sustenta al nivel más profundo en una metalengua de las producciones anarquistas, desde la dramaturgia anarquista de principios del siglo XX hasta la novelística de autores chilenos como Manuel Rojas o José Santos González Vera. ¿Qué factores determinaron las fortalezas de las culturas políticas como la comunista y dieron pie a esta invisibilización del anarquismo? Sin duda la crisis del proyecto histórico libertario, pero también la desaparición de su estilo de vida o al menos su debilitamiento. Más que hablar de una ideología anarquista, vemos hoy ciertas formas culturales remanentes en el movimiento obrero, particularmente en sus formas de asociatividad mutualista; no obstante, allí solamente encontramos el vestigio, una huella difusa; su verdadera sobrevivencia está dada por su literatura, que vive sin duda un proceso de decantamiento desde la dramaturgia, especialmente aquella con un sentido altamente pedagógico, hasta su literatura.

SITUACIÓN DE LA MUJER (TAMBIÉN EN AQUEL TIEMPO)

¿Qué es una mujer proletaria chilena a principios del siglo XX? Esto, más que una condición u orientación sexual, es un modo de relación tecno-ambiental, es un estilo de vida y una constitución psicocultural. Si debiéramos resumirlo en algunas palabras, es una procreadora especialista en el arte de sobrevivir, legalmente tiene un rol subalterno, no puede heredar, legar ni tener autonomía económica, a excepción de las dueñas de chinganas (o restaurantes proletarios) y las dueñas de prostíbulos.

El sentido de intentar definir el perfil psicocultural de la mujer proletaria chilena del norte salitrero de principios del siglo XX debe evitar caer en la tentación de la ideologización como de la naturalización. No podemos ver en ella a la vanguardia de la clase obrera protagonista única y esencial del proceso histórico, pues por muy apartado que se encontrara el norte de Chile, no era tan lejos como para ser radicalmente distinto al universo y devenir vital de las mujeres obreras, mujeres unidas en mancomunales en Valparaíso o de la mujer pobre de la periferia de Santiago, en contacto con el trabajo por su labor doméstica y por vivir en su cotidianidad los resultados de la opresión, rara vez obrera, pero pilar del pesado edificio de la operación capitalista. No es la líder evidente ni solo la conciencia crítica, en su mente y en su discurso deben haber amalgamado en ella temores. La mujer anarquista no es la madre luchadora de Máximo Gorki, ni es la emancipada mujer por la que luchó Simone de Beauvoir; entonces, ¿quién era? Una mujer definida por los valores falocéntricos de su contexto, pero del mismo

modo una mujer que va adquiriendo conciencia de la opresión de la que es víctima, básicamente, no porque sea una suerte de übermensch, sino simplemente porque era una “ente” superficie donde llegan todas las injusticias y oprobios del sistema, una mujer que no contaba con la libertad expresiva ni de movimiento del hombre. Por lo tanto, era la más oprimida entre los oprimidos de su contexto; por ello la dramaturgia anarquista no fue solo su mecanismo de expresión, sino también su instrumento. Deslindar sus características sin naturalizar ni ideologizar como intentamos nos permite dar cuenta de su huella como una forma específica de autora en este caso: dice en la dramaturgia ella así lo que no puede decir abiertamente y consigue lo que no logra alcanzar en otros contextos; es una autoría de la acción, del testimonio y también de la contradicción.

En el caso del norte chileno, en la época a la que nos referimos, es una migrante campo desierto, en condiciones sociológicas francamente terribles, en el desierto de Atacama uno de los dos más secos del mundo. Su labor es doméstica, se da poco la proletarianización directa como mano de obra, pero la sostiene todo el andamiaje que significa una casa que sea un hogar, aunque sea un cuarto mal iluminado y mal ventilado. Esta mujer tiene hijos y muy comúnmente es dejada por el padre de estos; ocasionalmente cambia de pareja cuando es abandonada, pues requiere la figura del varón para evitar el acoso sexual y como complemento de la estrategia de sobrevivencia; su nivel de instrucción formal es mínimo y muy comúnmente es analfabeta; no es raro que tenga hijos con más de un hombre y que deba llevar la casa sola, por medio de trabajo doméstico asalariado: lavandera, artesana menor, empelada

doméstica, vendedora, etc. Un punto de especial importancia lo impone su vida íntima, que no cambió mucho en la segunda mitad del siglo XX, el hacinamiento involucra una ausencia absoluta de intimidad: para el acto sexual, la higiene e incluso la camaradería de género. Su tema esencial es su rol reproductivo, tener y cuidar a sus hijos es lo fundamental; allí se mezcla el matriarcado simbólico constituido en el Barroco, como también las necesidades estructurales de hombre, que como mano de obra nominalmente libre sean creados y luego ya adultos cuidados. El hombre pasa de las manos de su madre a las manos de su mujer. Ella no tiene ninguna libertad, ningún permiso, ninguna evasión, su honor está en su sexualidad y la infidelidad es legal y socialmente castigada; también es impensable una mujer abiertamente alcohólica, y nunca ella jamás abandonaría a sus hijos. Una mujer proletaria haciendo teatro, representándolo, presenciándolo es un milagro sociológico, estético y moral. Es por ello la importancia radical que tiene el vínculo entre mujer y dramaturgia anarquista en Chile de principios del pasado siglo “los moralistas burgueses sin moral” (Centore, 1900, p. 2) “[...] moral servil del día” (Centore, 1900, p. 8). La cuestión mortal es por eso la cuestión sexual, una cuestión fundamental para revelarse (Centore, 1900, p. 10). Todo estaba en contra de la autoría femenina, y por lo mismo esa autoría solapada era una necesidad de primer orden, tanto en lo político como en el plano moral.

UNA SOLAPADA PRESENCIA, UNA SOLAPADA AUTORÍA

La discusión respecto de que es un autor resulta bizantina para los efectos de este artículo, bástenos recordar a nivel conceptual

la inter y transtextualidad y a nivel sociológico la homología, estas dos categorías hacen dudar poderosamente de quien escribe; sabemos para quién y para qué, quien lo hace parece ser un sistema de producción textual, en el cual es el hombre el que sume la autoría, pero vemos rasgos donde sociológica y transtextualmente son los temas y tipos textuales femeninos de la época los que dominan. En este punto, más allá de un pacto con el receptor, hay un acuerdo implícito que remarca ciertos valores y descalifica otros: lo femenino, ellas poseen otro sistema valórico y espiritual que no es tocado por la ideología libertaria: “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, p. 278).

Aquí el cuerpo es un terreno de lucha y rebeldía, agente simbólico: el cuerpo femenino es terreno del pudor y vemos un modo de biopoder muy distinto del discurso emancipatorio español anarquista que aparecerá solo en unas décadas más en Europa. La mujer defiende su honor de una forma que reedita mucho del patrón antimachista o antiburgués, se trata de una visión muy cercana a la identidad barroca sudamericana y al vínculo occidental entre honor, virtud y recato sexual: “[...] aguanta (espera) [...] es necesario que me oiga soy rico; yo con Ud., está loco, suélteme. Suelte Ud. o grito!” (Aguirre Bretón, 1912, p. 307). “No, no, que importa a mí si soy suya, toda tuya...si no quiero vivir más que pa vos⁶, pa quererte,

6 Para ti.

pa⁷ adorarte" (Aguirre Bretón, 1912, p. 309). La hombría en estas obras guarda relación con el honor que tiene como recurso de legitimación la violencia: "Por la...te mato... ahora soy voz el que soy mío, perro lirón⁸ [...]" (Aguirre Bretón, 1912, p. 309). "Este Juan, ya sabes que está trabajando...es que quiera hablar a solas con voz...es lástima porque sabes que es tiempo perdido (Urzúa, 1923, p. 12).

Se plantea también claramente una querrela contra la bastardía, la condición de huacho es de esmero y femeninamente; es decir, desde una voz situada en ese contexto de género, apela a la necesidad de asumir la paternidad en aquel aspecto que la mujer no puede, o más bien no es legítimo que reemplace al hombre: "le dijiste a la Quiteria⁹ que al querías y la engañaste, a la pobre se le murió el hijito de su corazón y a la infeliz las padres la echaron de casa...y ya que no pudiste hacer lo mismo conmigo me persigues ahora [...]" (Urzúa, 1923, p. 16). La cotidianidad se apela necesidades cotidianas y domésticas propias de la urdimbre y de las urgencias de la vida doméstica femenina. "Habitación pobre pero limpia [...]" (Urzúa, 1923). "Teresina será mi dulce compañera, la que hará menos amarga mi existencia" (Aguirre Bretón, 1912, p. 309).

Existe aquí muy marcadamente una apelación moralista, la disciplina que se apela contradice el esquema machista de ese mismo contexto: no al alcohol, no a los prostíbulos, crítica del adulterio, vida familiar; ello va a ser retomado como ética o el partido comunista, pero estamos hablando de un

movimiento y un proceso previo a la fundación por parte de Luis Emilio Recabarren: "Vengo a pedirte que me preste unas dos planchas (dinero), sientono poder servirle pero yo misma buscaba en mi memoria a usted pa pedirle aunque sea solo una...y tu marido no gana más de diez pesos...pero lo gasta todo en emborracharse de lunes a sábado" (Urzúa, 1923, p. 29).

La viudade Apablaza por su parte, aunque estrenada más de una década después, repite la misma lógica donde el personaje Remigio termina exclamando "Q'era¹⁰ más rehombre que todos nosotros!" el argumento de *La viudade Apablaza* nos remite a un tema prototípico desde la dramaturgia presocrática, esto es el del tabú del incesto; en términos sencillos el argumento puede ser sintetizado en la experiencia deseante de una viuda, la viuda de Apablaza, quien carece incluso de nombre si no es por su identidad de viuda. Por lo tanto, existe debido a la ausencia física del varón, así su identidad se remite al patriarcado; no obstante, Luco Cruchaga reconoce la autonomía del deseo quizás a la manera de Madame Bovary, de Flaubert; esta viuda ha criado a un hijo huacho¹¹ de su marido, de nombre "Ñico", lo ve crecer y llegar a ser un hombre, pero el afecto recio y simultáneamente maternal que siente por él se permuta por un deseo intenso que supera el plano de lo erótico; en medio de la obra la viuda reflexiona: ¿de qué le sirve el dinero como posesión si ella no es poseída, es decir, como lo expresa el personaje, "si no tengo dueño¹²". La viuda (abatida y sentimental). Diez años viuda...Diez años que

7 Para.

8 Perro repugnante.

9 Nombre propio de mujer.

10 Que era.

11 Bastardo.

12 Un hombre.

me dejó sola el finao¹³ Apablaza... Solita... Y ¡entuvavía¹⁴ toy¹⁵ rebosando juventú¹⁶! La sangre me priende¹⁷ juego en el corazón... ¡Pa¹⁸ qué querré tantas tierras y tanta plata, si me falta dueño! (Luco Cruchaga, 1999).

YOCASTA SABE LO QUE DICE: EL PAPEL DEL CORO

Una señora, esposa de un diputado, cuando leyó en los periódicos que mediante los buenos oficios de su marido se abriría próximamente una escuela de mujeres en un lugarejo vecino a su hacienda, exclamó de esta manera dirigiéndose a su esposo: ¡Más escuelas. I de mujeres! Son necesarias, hijas; le respondí...Necesarias ¿para qué? ¡Para que los rotos se insolenten más! [...] (Valdés, 1910, p.68). La cobertura del movimiento anarquista en Chile tuvo un ámbito de legitimidad ilustrado y por ende fuertemente racionalista, pero también creemos que en sus formas literarias, entendidas como artefactos culturales, se va manifestando una visión, la que lejos de la ideología anarquista representa una utopía con una fuerte matriz metasocial escatológica, donde la mujer es autora relevante del mito que da origen y sentido al movimiento. Hay un mesianismo y un utopismo, que antropológicamente podría ser calificado, este último, como religioso, en función a que apela a una trascendencia sacral y no se remite a un futuro cronológico, ya que de todo ello logra generar

integración social en el movimiento obrero de las primeras décadas del siglo XX.

Resulta imposible no imaginar, en las primeras décadas del siglo pasado, a la manera de la novela de Rivera Letelier *La contadora de películas*¹⁹, que la tarea primordial del agitador libertario fue generar movimiento social desde la seducción de un relato. Antes que el cine, la conversación y la dramaturgia cumplirán el fin de sacudir en una narración, que en apariencia resulta compleja, pero que reproduce las contradicciones de las cuales los sujetos son portadores; reproducirá libertad y machismo, igualdad y mesianismo, cercanía y ascetismo. La utopía se convierte en forma pedagógica que se transmite, pero no como un sistema ideológico, sino como una suerte de anuncio, una parusía, donde se juega con el tiempo y se trastoca la lógica del latifundio y del sistema capitalista: es la pedagogía de un mundo que no puede ser de este mundo, pero surge de la profundidad de este. La mujer se distingue borrosamente como voz, pero “es”, existe.

Hablar de agitación es hablar del acto social pedagógico en el norte de nuestro país a principios del siglo XX, pero también es hablar de la emergencia del proletariado como actor social: el costo social fue inmenso, su corolario es la Matanza de la Escuela Santa María de Iquique, allí nacieron los movimientos populares modernos en nuestro país. Pero la utopía surgió de un mito y allí se hizo vida tan radicalmente que en algunas circunstancias llevó a la muerte. No podemos decir que la utopía es el ámbito

13 El ya muerto.

14 Todavía.

15 Estoy.

16 Juventud.

17 Prende.

18 Para.

19 *La contadora de películas* es una novela del escritor chileno Hernán Rivera Letelier, publicada por primera vez el 2009 y traducida a varios idiomas.

de lo inalcanzable, de esa forma la llevamos al plano del significante flotante, inocuo y decorativo; tampoco podemos confundirla con la ideología; más bien la entenderemos como una medida del tiempo y en otro plano, no menos importante, como un instrumento pedagógico: es medida del tiempo por cuanto define una temporalidad escatológica y, por otra parte, es instrumento pedagógico puesto que da sentido axiológico a los estilos de vida. Su lucha no era solo nominal o simbólica:

Al cuando no había alimento en las pulperías de las oficinas salitreras surgía el conflicto de las “cocinas apagadas”. Los comités de dueñas de casa iniciaban la movilización hacia el sindicato. Los hombres llegaban a almorzar. Al no encontrar a las mujeres y viendo que no había que comer, también se iban al sindicato. Nos íbamos a la línea por donde venía el vagón con los hombres —traídos como animales—, nos cruzábamos por delante haciéndolos bajar y obligándolos a ir al sindicato. Las directivas obreras y de dueñas de casa partían a la oficina central, al Bienestar, a tratar el asunto con los patrones. Llegaban carabineros, pero tenían miedo porque las mujeres les agarraban el trasero, lo que los ofendía mucho (Pavelic, 2005).

La base de la dramaturgia anarquista en lo referido al papel de las mujeres no podría ser tiempo, ni transmisión cultural: es un mito. ¿Qué es un mito? Es un sistema de explicación del mundo, un detonante de una cosmovisión, es la recuperación cíclica del horizonte que permite a una cultura definir, desde múltiples alternativas, su

rumbo. Pero no se trata de una luz tenue, sino de una lámpara precisa, ello en el orden sintagmático de las ideas. Toda cultura construye una utopía que define su lugar en la memoria histórica; la utopía definirá al devenir histórico, pero se encuentra más allá de la historia; es el movilizador social que define los estilos de vida; igualmente, es aquel espejo en que la realidad se retrata, es un modo de asumir la esencia de un Eros cultural porque define el estilo de vida, la utopía proyectada en las relaciones sociales y en los cuerpos; es una suerte de arcoíris que va policromamente, desde la mente hacia las relaciones humanas para, en medio, hallar valores, relaciones sociales y formas culturales. Es simbiosis y los estilos de vida expresarán el modo como la utopía define las formas concretas del círculo que se completan entre lo social y de percepción intrapsíquica de la realidad. En este devenir, el lenguaje rondará como antecedente y consecuencia de la utopía, como fenómeno metasocial.

Pero hay más, es esa imagen de la mujer desdibujada, pero hoy clara, que surge de la cotidianidad y de la carencia en lo privado, en el reino del matriarcado que contradictoria y dialécticamente convive con el machismo, en el hogar, en lo íntimo, reino femenino y origen de su conocimiento y de su acción: racionalidad propia de la carencia cotidiana y de las relaciones cara a cara de la comunidad doméstica: la mujer es quien es el aguijón indispensable de todo el movimiento; no solo estimula, sino que también da sentido y participa; desde la huelga de las “estufas apagadas” (Pavelic, 2005), propiciada por las mujeres pampinas: ni comida y verosíblemente tampoco sexo. Una pregunta analítica fundamental es: ¿cómo

se devuelve la imagen de la mujer reflejada en los otros y otras de su contexto? Respecto de ello la apariencia es bastante tradicional, incluso machista, es una imagen defensora de la virtud, portadora de la cordura, reactiva a la violencia opresiva, solo en raras ocasiones (como en *Laviudade Apablaza*) es capaz de orientarse a un deseo no legitimado socialmente pero, ¿cómo concuerda esto con su participación historiográficamente demostrada en el movimiento anarquista chileno de principios del siglo XX? Se trató para ellas de revolucionar la vida sin perder la virtud. Cuando el honor se encuentra en el uso del cuerpo y específicamente en los modos de vivencia del placer propio y ajeno, la revolución es ante todo una inmensa revuelta íntima solapada en un gesto aparentemente muy tradicional; la mirada especular que es devuelta no debe soslayar ni contravenir la noción tradicional de virtud, más vale respetar las leyes para subvertir la ley como estructura opresiva a nivel macrosocial.

LA IMAGEN ENMASCARADA Y TRASCENDENTAL DE LO FEMENINO

Gershon Scholem (2009) dijo que: “el Dios que se manifiesta es el dios que se expresa”. En la dramaturgia anarquista que estamos reseñando no hay aquí ni siquiera una renuncia al tema del mal, hay un tema de enfrentarlo desde la palabra misma, y la imagen de la mujer es la principal víctima como imagen de primera línea de enfrentamiento a ese mal, y la hembra enfrenta al mal; por lo tanto, lo trascendente se manifiesta en ella, por ella, para ella. El punto de articulación de ideas y pulsiones entre hombres y mujeres enfrentados al problema del mal,

como manifestación del modo de producción y de sus relaciones sociales, a pesar de la distancia del mar inmenso de la diferencia de género (cuerpos historizados que desean), es también, sin dudarlo, diferenciación ante horror al cuerpo. A diferencia de la cábala nuestro lenguaje sudamericano y occidental evade el problema del mal para indefinirlo y así utilizarlo, y el cuerpo con el mal tienden a equipararse semánticamente, pero el mal está presente y la mujer pampina lo sabe: “Allí viene el gerente de la compañía cual; él lo debe todo a haber sabido hacerse el lesa cuando Mr. N. le hacía la corte a su mujer[...] cuantas cosas más, señor, ¡que la pluma se resiste a estampar en el papel! (Valdez, 1900, p. 212).

Sin dejar de ser un diagnóstico brillante el realizado por Julieta Kirkwood (1990), respecto de la mujer como parte del coro griego que replica, pensamos que lo expresado en la dramaturgia anarquista se replica en otros ámbitos de las relaciones de género en Latinoamérica. El rol aparentemente secundario deja de serlo si es visto desde una visión dialéctica y no funcional, es lo trascendente, el coro griego expresa, delimita, motiva, obliga, manda. Por medio de esa sabiduría se desarrolló un tipo de acción social, política, jesuítica, solapada, subrepticia, pero evidente en el texto, deja de serla voz indirecta para ser un susurro, agobiante y necesario, manipulación y apelación ética del mismo modo, donde los afectos, la sexualidad, los temores, las dependencias operan ya no como un forma de subjetividad y variable lateral, sino como acción social; en términos webereanos, es acción que deriva de una racionalidad y tiene un efecto en la conducta. Sin descuidar el rubor, la honra, el recato, frente a las y los otros y

frente a sí misma, la mujer induce, determina replica, susurra, aburre y convence. La mujer no tiene salida ni se puede dar a sí misma excusas, su reclusión está poblada de los fantasmas de la carencia; por ello, su rebeldía es trascendente y trascendente su autoría no explicitada, pero presente, como acción y no como denominación o propiedad autorial.

CONCLUSIONES: HICIERON LO QUE ASOMBRA

El coro no solo replica, sino que se convierte en una suerte de “oratorio barroco”, donde la mujer musita al oído o declama su opinión, y desde ese acto manda en lo cotidiano y esencial; por lo tanto, interviene autoralmente en el arte escénico aquí analizado y en muchas instancias de la vida toda: su poder se genera desde la claridad que proporciona lo cabal, claridad y sufrimiento originados en la carencia, la cual es más fuerte en la soledad de la “pieza²⁰”, donde la familia se agolpa, en el pilón²¹ de agua, la fuente de agua potable que está lejos y siempre el transporte involucra un calvario; y no es solo el agua, o el hacinamiento lo que involucran opacidad, sino todo el transcurrir de lo cotidiano y fundamental de la vida de la mujer: la higiene, la alimentación, la sexualidad, la intimidad. Porque sin duda es mayor la opresión de la soledad doméstica, donde la instancia comunitaria socializa activamente desde esa experiencia compartida: sin vida comunitaria no es posible soportar tanta oscuridad.

Superando la sociabilidad, en la clase y en el contexto ecológico, en muchas instancias el canon burgués respecto del “recato”, para ser un remedio, al menos parcial, por medio de ²²*cahuineo*, respecto de la vivencia íntima de soledad y del abuso. Ello sumado al despotismo doméstico del hombre por el alcoholismo o simplemente por la frustración de la explotación brutal y de la conciencia de ambos cónyuges de tener a los “hijos mal comidos” hacen de la mujer no solo la más oprimida de las actrices de ese gran escenario que es la pampa salitrera de la época, sino también la más lúcida y trascendente. Esto por su contacto íntimo y directo con todos los órdenes de subordinación y abuso, desde el sexual o el de la agresión física doméstica, hasta la vivencia compartida con las congéneres de esa inequidad de la que son plenamente conscientes, y como lo demuestra esta dramaturgia: actantes y no meras observadoras pasivas. No importa quién dice, porque lo que dice se fraguó en esa intimidad de la experiencia de la dominación y la inequidad. Los árboles en la intimidad de las ramas dejan ver un bosque afligido.

Sin duda, el movimiento anarquista y sus formas culturales eran un ámbito de negación para las ciencias humanas en Latinoamérica hasta hace pocos años; era un plano de lo negado en el contexto de redemocratización de finales del siglo XX, tanto para la izquierda como para los bloques históricos mesocráticos o francamente conservadores y derechistas. Ello se produce debido a la suposición desarrollista de la identidad

20 Habitación única donde habita toda la familia.

21 Fuente de agua usada colectivamente para la alimentación y la higiene personal, desde donde mujeres y niños transportan el agua a sus hogares.

22 De: *CAHUÍN*: chisme u opinión; cahuinero, cahuiniento. Diccionario etimológico de las voces chilenas derivadas de lenguas indígenas americanas (1904), Rudolf Lenz Imprenta Cervantes (1904), Chile, p.158.

entre estructura y valor, es decir, la confianza en que el cambio social determinaría identitariamente el cambio cultural. Opera esta ilusión bajo la cobertura de un sistema republicano estable, donde el concepto de desarrollo era un concepto hiperónimo²³, que cobija proyectos históricos altamente disímiles. Pero ninguno de estos proyectos deseaba verse asociado al anarquismo, por cuanto ello involucraba no solamente la deslegitimación del sistema republicano, sino también el cuestionamiento del orden racional de la sociedad que veía a la manera hegeliana al Estado como punto de articulación de la razón en la organización de las relaciones sociales.

En las últimas décadas en Latinoamérica el anarquismo fue el exotismo, tal como lo indígena, lo popular, lo femenino e incluso lo homosexual: se rescató de él su raigambre moral, su búsqueda de posesionar valores, como la igualdad en el centro de los discursos sociales y de las articulaciones de sentidos. Pero fuera de algunas líderes muy del estilo occidental como Belén de Sarraga, nunca se habló del papel de la mujer como ideóloga, agitadora colectiva y anónima, sino solo en citas marginales que buscaban ser políticamente correctas, más que aportar información científica. La negación de la autoría explícita en la dramaturgia libertaria estudiada respondió a la matriz ilustrada que el anarquismo posee, del mismo modo que la política republicana: la apelación libertaria es común a todos los movimientos sociales chilenos progresistas del siglo XX. El tema gravita en que en la búsqueda de la construcción del orden deseado, los movimientos y los actores sociales

mismos cedieron libertad para lograr estabilidad, ello en el juego democrático burgués, aunque fuera justamente el orden burgués abiertamente cuestionado. Lo anterior sin duda determinó una democracia sólida que posibilitaba la convivencia y cierta fraternidad democrática chilena en gran parte del siglo XX, la que se suponía sería rota por la introducción de formas culturales antisistémicas que, como el anarquismo, romperían la adhesión implícita al sistema democrático y al Estado como regulador de la convivencia. En este contexto histórico el hecho de que una mujer reconociera una autoría de un texto de agitación era un suicidio social e incluso físico.

En el tenor de esta búsqueda sobre la disfrazada imagen de lo femenino, desde un escenario social hasta el fenómeno concreto de la autoría, solapada pero identificable y caracterizable, sin duda, la perspectiva para acceder a la imagen de “lo femenino” y especialmente a la imagen de la mujer adulta proletaria, en estricto rigor definiéndola con la acepción marxista es “la que ha generado prole”, es decir, aquella que desde cualquier circunstancia oficia como madre de familia, o de aquella mujer que potencialmente puede serlo o posee la legitimidad cultural de haberlo sido. Se requiere para entender y describir esta autoría femenina más que nada una estrategia, que se asemeje jamás que al arqueólogo que deduce desde los indicios que le entregan los artefactos culturales, a la perspectiva del antropólogo que deriva conclusiones desde un rasgo somatométrico, posiblemente descontextualizado, pero que asume como parte de un organismo; aquí evidentemente ni las comunidades ni los movimientos sociales son organismos, ¿qué alternativa tenemos?,

23 Palabra cuyo significado engloba el de otra u otras.

asumir a las obras de la dramaturgia anarquista como un canon textual en el cual la obra artefacto cultural se mueve por sus propios códigos, lógicas y contradicciones. Somos coautores-lectores participantes que desde la lejanía de esta dramaturgia deducimos un universo desde el tesoro de significantes que es ante todo nuestro. Este tesoro son sus obras, las que elaboraron y en las que figuraron como voz, presencia y acción concreta de actuar, coescribir, producir escénicamente (con las limitaciones naturales de la pobreza imperante) y presenciar la puesta en escena. No obstante, la interpretación es siempre nuestra y es hecha en función de nuestras disyuntivas históricas y socioculturales de principios del siglo XXI.

La mujer “existe” irrefutablemente en la dramaturgia anarquista, por cuanto se apela a valores que son distintos de los que definían la cosmovisión masculina: 1) existen artículos y panfletos de las actrices anarquistas donde se desarrolla una textualidad metalingüística respecto de los textos dramáticos ácratas; por lo tanto, es imposible no vincular textos en los que firman como autoras y su participación en la creación dramática; 2) la crítica a la bastardía en que se “deja a la mujer” embarazada y sin protección social; 3) la crítica del alcoholismo como desestructurador, no solo del movimiento social, sino también de la familia; 4) la protección de los hijos; 5) la detracción de la prostitución; 6) la reivindicación de la mujer en el movimiento social mismo; 7) la apelación a una mayor equidad de género. No son ideas que surjan solo de voces masculinas, sino valores y acicates que provenían del sufrimiento doméstico y de la socialización comunitaria femenina.

Todas estas son formas de estar presente, pero aún sin el protagonismo funcional del actor, el coro griego declama, pero no como una especie de eco, sino como un elemento en un par binario mutuamente necesario respecto del hombre: el papel de la mujer no es solamente decorativo o de apoyo en la producción de estas obras, sus demandas de género, reivindicaciones específicas de ese momento histórico y, en ese contexto, están presentes en la obra y su pragmática; pero en la estrategia de solapamiento, porque cualquier protagonismo excesivo, en el contexto de la época y la situación, menoscabaría su honor como mujer. Así “donde termina la rebeldía comienza el honor”, pero “el honor también está en la rebeldía”. Por paradójal que parezca, la mujer es autora con la mayor profundidad y en el mayor sigilo en estas obras. La mujer en esta dramaturgia fue una sombra que expulsaba fantasmas y definía rumbos colectivos y específicamente comunitarios; el peligro que corría lo evidencia la Matanza de la Escuela Santa María de Iquique; no era solo amenaza, era terrorismo de Estado y aniquilación física a lo que se exponía. Frente a una situación de opresión asfixiante fue una autora que ahora es una huella.

REFERENCIAS

Fuentes primarias

- Aguirre, B. N. (1912). *Flores Rojas. Boceto dramático en un acto. Iquique*. Santiago de Chile: El Despertar.
- Bórquez, I. (1920). ¡A ti mujer! *Periódico Verba Roja*.
- Centore, M. (1900). *De la vida i el amor*. Valparaíso: Gillet.

- Choffat, E. (s. f.). *Aclaraciones entre un pensador y una cura. La Batalla*, 1914. www.nodo50.org/mujerescreativas/Elisa%20Choffat.htm
- Luco, C. G. (1999). *La viuda de Apablaza*. Santiago de Chile: LOM.
- Treviño, A. (2005). Los cuervos. En *Antología crítica de la dramaturgia anarquista*
- Urzúa, A. (1923). *El sábado. Drama en un acto*. Santiago de Chile: Excelsior.
- Valdez, C. J. (1910). *Sinceridad, Chile íntimo en 1910*. Santiago de Chile: Bad.
- Vicencio, O. (1920). *Periódico Verba Roja*.
- Kirkwood, J. (1990). *Ser política en Chile. Los nudos de la sabiduría feminista*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Kristeva, J. (1997). *La révolte intime*. París: Fayard.
- Lacan, J. (2008). *La dirección de la cura y los principios de su poder. Escritos 2. Siglo XXI*.
- Lévi-Strauss, C. (1993). *Regarder, écouter, lire*. París: Plon.
- Mignolo, W. (1986). *Teoría del texto e interpretación de textos*. México, D. F.: Ediciones de la Universidad Autónoma de México.
- Palomeras, A. y Pinto, A. (2006). *Mujeres y prensa anarquista en Chile*. Santiago de Chile: Espíritu Libertario.
- Pavelic, H. (2013). *La mujer en la lucha social en Chile*. Santiago de Chile: Centro de Estudios Miguel Enríquez [CEME].
- Pereira, S. (2003). *Dramaturgia social de Antonio Acevedo Hernández*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad de Santiago.
- Pereira, S. (2005). *Antología crítica de la dramaturgia anarquista en Chile*. Santiago: Editorial de la Universidad de Santiago.
- Pinto, J. (2007). *Desgarros y utopías en la pampa salitrera. La consolidación de la identidad obrera en tiempos de la cuestión social (1890-1923)*. Santiago: LOM.
- Scholem, G. (2009). *La cábala y su simbolismo*. Madrid: Siglo XXI.

Fuentes secundarias

- Alvarado, B. M. (septiembre, 2011). *La antropología literaria*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Alvarado, B. M. (2006). Reseña al libro *Antología crítica de la dramaturgia anarquista en Chile. Estudios Filológicos*, (41), 296-298.
- Bravo, E. P. (2003). El despertar de los trabajadores (1912-1922). *Periódico, Partido, Cultura Proletaria*.
- Correa, M. J. y Ruiz, O. (2013). *Memoria de las mujeres: espacios e instancias de participación*. Prensa Feminista, Centros anticlericales Belén de Sárraga y Teatro Obrero. Centro Género y Estudios Culturales, Universidad de Chile.