

## **La dramaturgia urgente del teatro obrero anarquista clásico argentino y la conquista de América como temática problematizada.**

**Carlos Fos**

Las creaciones artísticas de los movimientos obreros argentinos, sus luchas, sus logros, sus convicciones y aún sus contradicciones han sido víctimas de aproximaciones ensayísticas superficiales, con olvidos premeditados. Este fenómeno es apreciable en textos escolares o de divulgación no especializada. Así, la maquinaria de la simplificación y el ninguneo planificado silencia la rica experiencia de diversas expresiones de los trabajadores organizados argentinos en el devenir de su historia. Esta experiencia incluye una producción artística numerosa y destacable, concebida como alternativa a otras pergeñadas desde los centros de poder. Quedan, pues, esquemáticos y borrosos retratos de proyectos “derrotados por la ingenuidad de sus planteos”. Este presupuesto es el que abonan las burguesías locales, en su esfuerzo por edificar esquemas de pertenencia a un “todo nacional” funcional a los fines que persiguen. En el mejor de los casos, estas agrupaciones clasistas son estereotipadas como “románticas”, sin capacidad para entender las estructuras del poder. Tal pintura es aceptada cuando la fuerza de las mismas es inexistente y el triunfo de los sectores que sostienen “el orden” parece asegurado. De lo contrario, éstas utilizarán todos sus medios para caracterizar como extremistas peligrosos (nuevas terminologías que reemplazaron al obsoleto epíteto de maximalistas) a los actores gremiales revolucionarios. Esta crónica oficiosa, que cristaliza contenidos en la mente de los “habitantes de a pie”, poco tiene que ver con la historia científica, trivializándola, arrebatándole su capacidad transformadora. El movimiento anarquista ha experimentado esta operación de disolución en la memoria común durante décadas. En las últimas dos décadas este proceso se ha corregido a través de la aparición de publicaciones especializadas y de la producción de estudios realizados con rigurosidad y sostenidos en bases epistemológicas adecuadas.

En este sentido, he desarrollado una investigación dedicada al rescate de procesos históricos oscurecidos por los discursos hegemónicos.

Con acciones concretas y utilizando como herramientas a la etnohistoria y a recolección científica del relato he desarrollado vías para la restitución en el imaginario colectivo del discurso de los libertarios y su proyección en otras opciones políticas en Argentina. Mi tarea nunca la he planteado como la del buscador de objetos muertos o decorativos, sino como el camino para que a través de esta memoria parcialmente restaurada renazca la voz y la producción cultural de los olvidados. Y siempre teniendo en cuenta que cada pieza oral redescubierta se convierte en pilar de erección de originales y futuras producciones culturales. Con entrevistas pautadas, realizadas a cientos de militantes libertarios, he podido trazar un detallado mapa del accionar del movimiento en nuestro país. Enfocado en el desarrollo de sus proyectos culturales y educativos, he tenido las herramientas suficientes para desenterrar un espacio muy dinámico, generalmente ausente en los tratados generales de historia o reservado a estudios específicos.

Mi pretensión ha sido rescatar a luchadores que no ocuparon espacios legitimados y de gran visibilidad en el movimiento ácrata local. Muchos de ellos carecen de descendencia y su aporte al teatro político aficionado hubiera muerto con su desaparición física. Por ello es que no deseo generar textos fuentes, sino colaborar en la reflexión sobre el valor del teatro como elemento de convivio festivo a pesar del carácter didáctico de la propuesta. Cuando el acceso al documento escrito es imposible o está seriamente dificultado por diversas causas, debemos recurrir al uso de herramientas alternativas. En los últimos años los recursos provistos por la recolección científica del relato desde la historia y la antropología, se convirtieron en aliados adecuados para completar huecos en los procesos relevados. Y a ellos nos acercamos para revisitar, con miradas diferentes, las categorías establecidas en el pasado y aún para ayudarnos en la conformación de un original corpus teórico para el análisis de las expresiones teatrales contemporáneas. En mi investigación sobre la producción dramática libertaria, el rescate de las voces de los protagonistas me permitió comprender la relevancia del fenómeno y los alcances del mismo. Así, fue surgiendo un discurso, diluido por la voz hegemónica de la memoria oficial, de una riqueza impensada de acuerdo a los mitos establecidos por los sectores

dominantes en el colectivo social. Luego de registros generales me centré en los testimonios de los obreros y luchadores anarquistas anónimos, es decir, en aquellos que no habían ocupado cargos de conducción en gremios o contaran con prestigio como teóricos pero que sí hubieran desarrollado una tarea encomiable en la difusión del ideal a través del teatro.

Junto a las huelgas, las acciones directas y la propaganda formal anarquista surgió una actividad teatral rica y de gran circulación, ya que no necesitaban recursos exagerados para asegurarla. En las voces y recuerdos de los viejos anarquistas vamos hallando el hilo que nos permite recrear la madeja. Es complejo definir una estética libertaria única, ya que, como dijimos, nos encontramos con un movimiento polifónico, con discursos muchas veces contradictorios. Hay constantes, no obstante, que nos permitirían acercarnos a ciertas nociones básicas que son recurrentes en los textos dramáticos ácratas.

El anarquismo parte de considerar al arte como expresión indispensable en la vida de los pueblos y los individuos, en tanto se trata de una praxis que fusiona la imaginación con el trabajo, con la actividad humana. De esta manera, se convierte en una herramienta fundamental para mejorar la condición del hombre, hacerlo permeable a la sensibilidad necesaria para la construcción de una nueva sociedad. No se busca el arte por el arte mismo, ni hay deseo de reconocimiento o fama de acuerdo a la concepción burguesa. La fe en la razón y en la educación crítica como la ruta para la liberación de las mentes alienadas, requerían de un teatro con fines propagandísticos.

Al hablar del teatro como instrumento ideológico no debemos pensar solamente en producciones rústicas, ya que si bien éstas primaron, ha habido otras de elaborada factura. Antes de componer sus obras o diseñar proyectos educativos, los libertarios realizaban un minucioso diagnóstico del público al que se dirigían. Los grandes puertos como Buenos Aires y Rosario con sus zonas de influencia ofrecían un auditorio potencial de criollos semianalfabetos y de inmigrantes, con un precario conocimiento del idioma castellano. Además, contaban con poco tiempo y escaso dinero para invertir en actividades culturales. Para evitar la confusión que pudiera surgir en un público no entrenado, las piezas recurrían a situaciones cotidianas de lucha, con un criterio próximo-distal. Utilizaban fórmulas sencillas y la repetición como resorte de estructura dramática para asegurar el objetivo didáctico y proselitista. La reiteración, en ocasiones exasperante, en los dramas anarquistas aparecía en los temas, la fraseología y la elección de personajes identificables estereotipados, entre los que destacaban el esclarecido, emisor del mensaje y el oponente, vinculado a los sectores burgueses. Este maniqueísmo era resuelto en el final de la pieza con el triunfo real o moral del héroe ácrata, y la aparición de un joven o niño que tomaba la posta en la lucha. En las organizaciones libertarias hemos visto en los cuadros filodramáticos, especialmente en los surgidos en las escuelas del movimiento, un esfuerzo colectivo de sacralización que exige del participante una apertura del espíritu y ofrece a cambio el control de sus propios medios de expresión. Estos aficionados, formados en el seno mismo de la masa anarquista, no trabajaban por dinero, sino por convicción ideológica, y ese fenómeno demuestra la comprensión que el problema del teatro estaba unido estrechamente al poder económico. El teatro burgués, determinado por la estructura económica, dependía del consumo. Su objetivo era cubrir la sala de espectadores, aún apelando a burdas obras de entretenimiento. Se trataba de una mercancía para vender, y su estructura estética estaba determinada por la demanda. El teatro libertario, en cambio, intentaba emanciparse de esta perversa lógica comercial para crear productos culturales determinados por el contenido social e ideológico. Así, el teatro volvía a manos del pueblo como arma ideológica y cultural y con una fuerte eficacia educadora. La escasez de medios en los cuadros filodramáticos deviene en una suerte de economía de puesta, con una escenografía mínima y generalmente con vestuarios propios o elaborados en talleres de las escuelas racionalistas. Esta situación promueve maniobras de simplificación y de condensación, reduciéndose personajes, la línea argumental (que en ocasiones se lleva a un bosquejo) y los signos escénicos. Favorecía el éxito de los dramas, como vehículo de principios básicos, el que los códigos ideológicos utilizados fueran compartidos por buena parte de la concurrencia. El monólogo fue utilizado por los libertarios porque requería de mínimos elementos para su representación y porque facilitaba su redacción al minimizar los recursos necesarios.

La creación de los centros y los círculos ácratas es un fenómeno inédito por su producción y por la originalidad de su labor. La importancia del circuito de producción teatral libertaria en Argentina, que estos espacios integraban, es indiscutible, especialmente hasta mediados de la segunda década del siglo XX. Podemos analizar las diferencias entre conciliadores y puristas en el seno del movimiento, pero aún los primeros - que aceptaban las obras naturalistas de reconocidos dramaturgos - tenían diferencias profundas con esta propuesta estética. Mientras que los naturalistas pretendían lograr una reproducción fotográfica y extremadamente verista del mundo, los ácratas intentaban expresar el ideal subyacente de esta realidad. La tarea de su teatro era educativa y por lo tanto iba más allá de cualquier imitación de los sucesos en aras de superarlos positivamente. En el discurso e imágenes escénicas anarquistas, mucho más simbólicos y alegóricos que reales, se luchaba por reflejar las causas del comportamiento social humano. Esta descripción, especialmente cuando se trataba de hechos históricos, proporcionaba argumentos para presentar el mundo como transformable. Se explicitaban, a través de los personajes concientizados, los pasos necesarios para una verdadera revolución horizontal, donde las decisiones fueran tomadas por el pueblo esclarecido y no por conducciones mesiánicas ocasionales. Es que el realismo aceptado era el que plasmaba un relato de los problemas sociales dentro de un marco de optimismo sobre el porvenir. Este optimismo que, generalmente era expresado en escena por un joven o un niño como metáfora del futuro, estaba basado en la fe inquebrantable en el triunfo final de una sociedad organizada bajo los parámetros de la libertad y la solidaridad. No sólo había que indicar vicios y virtudes del colectivo a cambiar, también se señalarían claramente derroteros que condujesen a este progreso social.

Los espectadores contarían con herramientas para comprender críticamente su entorno, pero también para convertirlo en un espacio anarquista. Con esta misión apostólica los dramaturgos libertarios no profesionales escribirían textos inspirados en ideas francas y atrevidas, de real libertad y justicia, de generosos sentimientos de fraternidad, de paz y armonía. No hablamos entonces del teatro anarquista como una categoría estética original, sino como una forma de producción al servicio de objetivos políticos y sociales.

La estrategia del movimiento fue crear sus propios espacios de creación y difusión cultural, en un intento por trasladar de los lugares burgueses de dominancia en el campo, el peso excluyente de los núcleos de concentración del poder real, tanto económico como político. No era intención plasmar una simple controversia verbal en barricadas y mítines o epistolar mediante periódicos adictos; se proponían establecer redes, que pelearan palmo a palmo con el discurso hegemónico patronal, hasta que las producciones del movimiento forzaran un cambio definitivo de su visión de mundo en los ámbitos proletarios. Textos sencillos, plagados de barroquismos y de conceptos ideológicos de profundidad inusual, se apoyaban en la repetición para salvaguardar el mensaje a transmitir. La pobre calidad final de muchas de las propuestas dramáticas se debe a la falta de recursos y a la inexperiencia de los improvisados teatristas. A pesar de las dificultades, en nuestra investigación, descubrimos obras de erudición remarcable, escritas con oficio, comparables en su estructura y bondades estéticas a las que poblaban la cartelera porteña. Por supuesto, lo que variaba era la temática y el ideario que les animaba.

Este era el ánimo que perseguía el taller de don Enrico Giulio, obrero ceramista y poeta, devenido en escritor de monólogos. Giulio pretendía que todos sus alumnos intervinieran en la elaboración de los textos dramáticos que preparaba. Solía comenzar los encuentros con un breve discurso sobre el significado de la democracia burguesa, las trampas del republicanism sostenido por los sectores concentradores del poder o las traiciones cometidas hasta entonces por los autodenominados partidos populares, en especial el radicalismo y los socialistas reformistas. Terminada la breve alocución, siempre acompañada de un tono enfático y ademanos, exhortaba a los miembros del taller a discutir críticamente su posición y a escribir sus impresiones al respecto. Así lograba un rico debate, que se traducía en una extensa redacción a la que Giulio pulía en estilo y la daba forma de monólogo. El proceso descrito podía durar semanas y no se completaba hasta oír la opinión fundamentada de cada uno de los noveles escritores. Una vez que consideraba finalizado al texto, se elegía al personaje que serviría de canal de transmisión del mismo. En general se optaba, en una suerte de respuesta a convenciones preexistentes- por un obrero o joven militante anarquista, que representaban

como sujetos de pensamiento crítico, al movimiento en conjunto. Para concretar esta segunda fase, solían leer el producto escrito en voz alta, siendo frecuente realizar nuevos ajustes si algún fragmento sonaba poco convincente o si surgían ideas que amplificaran con mayor acierto lo expuesto. Tan sólo restaba seleccionar al encargado o encargada (la participación de mujeres en este taller fue importante) de presentarlo en público. Quería, con sus producciones, problematizar al obrero, para que entienda que solamente le ofrecían las migajas de un festín que disfrutaba la burguesía. A medida que el taller contó con mayor cantidad de concurrentes, aunque siempre el número fue inestable, las ambiciones de Giulio crecieron e intentó generar textos de mayor extensión y con temáticas diferentes. Preocupado por el desconocimiento que los obreros tenían de la historia de la humanidad, decidió presentar núcleos fundamentales de la misma para incorporarlos como disparador de futuras obras de teatro. La conquista de América por los europeos y el posterior proceso de sustracción de sus riquezas en su beneficio fue el primer punto sobre el que enfocó su interés. Decía Giulio: “La necesidad de formar nuevos militantes exigía de un esfuerzo mayor por parte de todos nosotros. Las dificultades eran demasiadas y la escasez de recursos económicos y humanos era evidente. A pesar de ello, no bajamos los brazos y continuamos con nuestra tarea, indispensable para reconstruir un movimiento con posibilidades de pelear palmo a palmo el terreno a la oligarquía. Una de las cosas que me preocupaba era la ignorancia manifiesta de los que se acercaban al taller sobre la historia universal. Los que contaban con algunos datos habían sido enajenados por la educación burguesa y repetían hechos aislados desde la posición dominante. Me di cuenta, rápidamente, que estos jóvenes trabajadores sólo contaban con retazos de una historia oficial que deformaba la realidad. Ante tal estado de cosas escribí un pequeño monólogo que sirviera como generador de debate.”<sup>1</sup>

Sólo preservamos algunos fragmentos de este texto inicial, resguardado por el propio Giulio en cuadernos de anotaciones, amarillentos y de dificultosa lectura. En uno de los momentos recuperados para esta investigación, el cacique de una comunidad exclama ante el atropello del español:

“Cacique: Ustedes dicen ser los civilizadores, los hombres que nos traen a un Dios bueno y generoso. Pero ignoran nuestras creencias, nos persiguen y no veo bondad en robar nuestras pertenencias. Nosotros respetamos la armonía con la naturaleza y sólo tomamos lo que necesitamos para subsistir prósperamente. No nos guía la codicia ni matamos por ella. Ustedes por el contrario sólo buscan el metal dorado, despreciando la vida y arrebatándola a los indefensos. Sus mentiras deben ser descubiertas. No llegaron a estas tierras a colaborar, sino a conquistar y a convertirnos en sus esclavos. Desprecian nuestras civilizaciones y cierran nuestros templos y hogares. No podemos seguir permitiendo que nos usen como a animales porque somos seres humanos con dignidad. Y por ello, les comunico a mis hermanos que la hora de la resistencia ha llegado.”<sup>2</sup>

En este primer momento de la obra se observan dos características que atraviesan a la producción libertaria teatral: la presentación del problema y la apelación al público a través de la arenga política. Siguiendo esta estructura que se reitera en los textos ácratas en el final del monólogo hallamos, desde el personaje esclarecido, la salida al estado de situación.

“Cacique: Pero la hora de nuestro pueblo está llegando. Los hermanos de todas las regiones debemos unirnos, dejar de lado viejas diferencias y enfrentar al tirano. No hay que temerles porque la verdad está de nuestra parte. Este mensaje es fundamental y tiene que ser llevado a todos los rincones, hasta los más lejanos. La batalla por nuestra liberación ha comenzado y los españoles y sus aliados serán expulsados de nuestras tierras. Y volveremos a labrar, a cantar y a danzar como en el pasado. El secreto está en retornar a nuestros principios de vida, tan alejados de los valores que desean imponernos. ¡Qué retumben las voces de los antepasados! ¡Alcemos nuestras voces y despertemos! Porque la tierra que ellos llaman América no es dócil y se levantará frente al opresor. Cada uno de los pueblos es testigo de que el europeo sólo se mueve

---

<sup>1</sup> Entrevista personal a Enrico Giulio, Rosario, 1984.

<sup>2</sup> Fragmento de monólogo en suelto sin editar, aportado por Enrico Giulio.

por interés y pretende repartirnos como esclavos para enriquecerse. Aunque sus libros cambien la historia nuestra resistencia y nuestra palabra deberá ser escuchada más allá de los tiempos.”<sup>3</sup>

El texto sufrió cambios luego de ser presentado ante los integrantes del taller, en virtud de elementos emergentes en las discusiones que el colectivo del taller consideraba enriquecedores y clarificadores. Vemos en el comienzo de esta obra, recursos visitados asiduamente por la producción dramática anarquista, como la reiteración de principios éticos (para fijarlos en la audiencia) y el discurso vibrante exhortando a la acción directa y a la reflexión. Sin embargo, tal vez por la elección de un proceso de escritura no transitado habitualmente por el movimiento, la solemnidad y el lenguaje barroco fue evitado. Prevaleció, entonces, un tono coloquial (aunque no ordinario o primitivo) y cercano al obrero no formado en el ideal ácrata. Este tono no significaba abandonar ese delicado equilibrio entre la presentación de un estado de cosas explicadas desde la historia y la apelación al cambio posible a través de la acción solidaria. Tampoco suponía el uso de recursos de alivio que aligeren la tensión dramática. Luego de tres meses de trabajo y lecturas cada vez más pautadas, el monólogo se convirtió en un melodrama breve en el que se conservaron los elementos estructurales de la idea original pero se enriqueció el producto final mediante el diálogo entre los personajes. Respetando el maniqueísmo de la mayor parte de las obras nacidas en los espacios aficionados y anti organizadores del movimiento libertario, las disputas (en términos de apurada dialéctica) entre el cacique y el líder de los conquistadores ganó en intensidad y profundidad. Con el título de *El despojo silenciado*, fue representada por un cuadro filodramático creado para la ocasión durante un acto anarquista en recuerdo de las víctimas de Chicago. La continuidad de las funciones estuvo comprometida por la debilidad que mostraba el movimiento en 1927 que no permitía contar con suficientes militantes o espacios apropiados para las actividades artísticas. Las creaciones de Giulio solamente muestran cambios con respecto al resto de los elaborados en el seno del movimiento en el proceso de responsabilidad compartida que les dio forma. El texto final no busca una estética de renovación o ruptura con respecto a los modelos burgueses. No hay un interés en hacerlo ya que la innovación no debe buscarse en las poéticas utilizadas, sino en la búsqueda de un lenguaje funcional a la lucha cultural que también se libraba contra las propuestas dominantes. Repasemos un fragmento de la primera colisión verbal entre los protagonistas de la pieza:

“Cacique: He llegado hasta aquí bajo la fuerza de sus cadenas. Pero no pienso callarme ante la barbarie que representan. Hasta que me torturen y maten, como otros de mis hermanos, voy a gritar las mentiras que dicen y el sanguinario comportamiento con que se manejan. Usted se reclama civilizado y cristiano mientras que sólo se interesa por despojarnos de la tierra, robar a nuestras mujeres y hacernos esclavos. Trae la cruz y la espada, que son una, para doblegar nuestro espíritu. Pues, bien, sepa que yo nunca aceptaré las razones de la codicia, las razones de la fuerza, que resultan sus únicas razones. Han querido borrar nuestras costumbres, nuestro modo de vida armónico. Han negado nuestro pasado para borrarlos de la memoria futura. Tal vez, con sus armas modernas, sean capaces de asesinar a muchos de nosotros. Pero sepa, señor conquistador, que nunca triunfarán. Los ideales que guiaron nuestra existencia se sostendrán por siempre en la resistencia de las comunidades.

Don Gonzalo: Salvaje no puedo entender tus palabras. Ustedes son bestias andrajosas que sólo están capacitados para servirnos. Deberían agradecer nuestra generosidad al mostrarles al verdadero Dios y salvar sus almas. Hablas de codicia pero en realidad se trata de negocios. Somos una Nación desarrollada que no puedes comprender en tu ignorancia y vivimos del comercio. Necesitamos el oro que ustedes no utilizan y las tierras que apenas laboran por pereza. Un nuevo tiempo se abrió para América. Un tiempo de luz y nadie podrá detenerlo. Si quieres morir, pues cumpliré tu voluntad. Ustedes son poco más que animales de carga y no me tiembla el pulso terminar con uno que se rebela y se muestra inútil. Te recomiendo que aceptes el destino, que te doblegues ante el Rey y que seas sumiso. En la historia es el papel que te ha tocado y cualquier resistencia sería vencida con facilidad. Ahora te ordeno que vuelvas a tus tareas y no molestes a quien debe pensar en temas de importancia.

---

<sup>3</sup> Ibídem cita 2.

Cacique: Es mejor que te regodees en este momento. Han ganado, conquistadores, una batalla. Pero las luchas continuarán hasta que seamos libres nuevamente. Bebe de tu vino y come nuestra comida. Algún día nuestros pueblos o los desheredados del mundo de ese tiempo se alzarán contra los usurpadores ya que no hay dominación que pueda perpetuarse.”<sup>4</sup>

Este tipo de obras siguieron repitiéndose con las dificultades ya señaladas de un movimiento que contaba con escasos medios. El segundo gobierno de Yrigoyen, jaqueado por las presiones políticas internas y la delicada situación económica mundial, agravada por la grave crisis del capitalismo, sucumbió ante el primer golpe militar del siglo, que puso en escena al partido militar. Muchos de los emprendimientos libertarios que sobrevivieron quedaron librados a su suerte. El sistema teatral argentino avanzaba hacia nuevas concepciones estéticas e ideológicas, que culminarían en uno de sus períodos más fecundos, el teatro independiente.

Las mujeres tendrán una presencia esporádica en las estructuras gremiales de mayor importancia del movimiento libertario. Como cuadros medios, las encontramos en ciertos sindicatos con preponderancia de miembros femeninos y en las Federaciones, aunque por ejemplo, su estancia en la FORA fue corta. Propiciaron la creación de ámbitos propios, siempre ubicados en los núcleos urbanos más desarrollados (en especial Buenos Aires y Rosario) y sumaban a las luchas generales del anarquismo problemáticas del sector, como la esclavitud sexual, la trata de blancas, el concepto de las prácticas sexuales en el debate sobre el amor libre y la pelea contra las restricciones que la moralina imperante les imponían. Las encontramos en tareas secundarias pero fundamentales durante medidas de fuerza, como la confección y distribución de volantes y libelos informativos, intervención en periódicos con artículos propios y haciéndolos circular entre los obreros, etc. No son muchas las mujeres en posición de ocupar lugares sensibles en las conducciones de círculos, sindicatos o asociaciones varias. El escaso número de dirigentes femeninas disponibles era un obstáculo para que no se dispersara su tarea y se diluyera en la vorágine de actividades desarrolladas por el movimiento ácrata. Aún en un espacio que, desde el discurso y la práctica en términos generales, se llamaba a integrarlo sin diferencias de género se aprecian tendencias de sobreprotección sobre las militantes mujeres. Esta actitud, en muchos casos, es freno para una exposición más directa de las militantes femeninas. Desde los sectores de la reacción era aún más resistidas sus protestas porque cuestionaban al modelo capitalista desde lo económico, pero también denunciaban las prácticas sexistas que generaba. Por lo tanto lejos estaban de cumplir con el papel de “monja hogareña” asignado desde las estructuras familiares conservadores. Desde esta denuncia su peligrosidad para el patriarcado oligarca era doble. Asimismo, la detención prolongada o la deportación de sus compañeros, las colocaban en el rol de sostén de hogar, dependiendo sus hijos del dinero que aportaran con su trabajo. Si sumamos que, cumpliendo con el atávico mandato patriarcal de la división del trabajo en el seno familiar, la mujer se ocupaba de las tareas domésticas y cuidado de la prole luego de prolongadas jornadas de labor y lucha, es concebible su agotadora “obligación”. E insisto que contaban con la ayuda y comprensión del compañero, y su palabra era escuchada como par en las asambleas. No obstante, su función como pieza fundamental en la constitución familiar, asignada como reflejo del imaginario masculino colectivo, primaba. Se trataba de una tensión continua entre los reclamos de una sociedad con fuertes estereotipos y el deseo de activar con persistencia en la búsqueda de soluciones reales a sus reclamos. Por lo mencionado, las mujeres anarcosindicalistas suelen ocupar sitios de relativo poder, aunque debemos reconocer que sigue siendo secundaria en cantidad y protagonismo con respecto al varón. Desempeñaron una destacada acción en las escuelas -taller racionalistas, en las bibliotecas y en los cuadros filodramáticos, como actrices aficionadas, y esporádicamente como dramaturgas “revolucionarias. Y serán personajes de muchas obras de teatro del sistema de producción libertario, en la mayoría de las cuales activarán como heroínas y no como meros soportes del hombre. En estos textos nos enfrentamos a una polifonía de voces estéticas, ninguna original del anarcosindicalismo. Esta paleta responde a las características mismas de una propuesta que se basa en la discusión, a veces exagerada, de todos los tópicos, sin la pretensión de verdades reveladas. El teatro como propuesta didáctica, como herramienta civilizatoria, como recurso para llevar los principios básicos del anarquismo, tiene un lugar destacado junto al resto de las

---

<sup>4</sup> Fragmento de *El despojo silenciado*, texto sin editar aportado por Enrico Giulio.

artes. Es la solidaridad y no la competencia barata y efímera por un cachet mejor o por un lugar en la marquesina, lo que se enseñaba y promovía. Se incentivaba la idea de que se debía partir desde la condición e intereses del obrero, que debían ser conocidas, para elevarlo y prepararlo para el futuro cercano soñado. Un futuro hijo de las batallas del presente aparece en las temáticas espejadas en las piezas ácratas en formatos determinados por los espacios escénicos disponibles y la carencia de elencos y dramaturgos profesionales. Los esfuerzos de los cuadros de actores aficionados fueron, por momentos, insuficientes. A pesar de ello, se multiplicaron los dramas sociales, los monólogos y los melodramas, con una energía sorprendente.

El centro *Libres o mártires*, de sólo cinco años de existencia en la zona de Barracas (1916-1921), creó un cuadro filodramático dirigido por Olga Torgan, una activista de origen ruso, que había tenido un papel destacado en diferentes experiencias pedagógicas del movimiento. Junto a otras militantes decidieron montar una particular versión de *El Quijote* de Cervantes, trocando en mujer al protagónico masculino. Luego de esta experiencia, la propia Torgan comenzó a escribir una historia centrada en el proceso de la conquista de América. Esta militante formaba de un movimiento que le permitía expresarse con mayor libertad y capacidad de acción en relación con otras expresiones políticas y sociales contemporáneas. Tensionada entre la ruptura con el patrón patriarcal que la oprimía y las exigencias puntuales de la lucha, la mujer anarquista coincide en el ataque al sistema capitalista desde espacios muy diferentes aunque complementarios. Ese sistema que comercializa y convierte en objeto transable a la mujer debe ser derrotado y reemplazado por una sociedad en equilibrio, donde las discriminaciones de todo tipo dejen su lugar a la armonía solidaria. El sometimiento sexual es analizado por la mayoría de las libertarias como un producto más del egoísmo capitalista de los hombres y no como una natural respuesta a un imaginario colectivo impuesto por pautas culturales no coyunturales. El hombre concientizado abandonaría esa posición al ser develado el beneficio de las relaciones entre géneros basadas en el respeto mutuo. Sólo por la educación real, la alienación que atrapa al hombre cederá y, con ella, los deseos de utilizar al otro como un ser inferior. Las anarquistas comprenden su realidad desde los contenidos teóricos que reciben, pero fundamentalmente a través de sus propias experiencias. Estas experiencias les permiten contar con elementos para debatir con fundamento cierto los principios ideológicos del sector del que son parte. En el anarquismo, los reclamos de género acompañan las luchas de pares fuera de él. No es extraño que conformen grupos, algunos de vida esporádica, para librar batallas que suponen propias y que exceden los límites del movimiento. Por eso, en ocasiones concretas suelen sumarse a otras compañeras socialistas reformistas y aún de partidos populistas en protestas puntuales. Algunas querían ver en ciertas moderadas conquistas (como el voto en regiones de Europa o el acceso a la educación universitaria) un camino sin retorno hacia la igualdad. Otras preferían posiciones más cautas, pues sabían que estas medidas tan sólo aseguraban parciales logros a sectores de mayor poder económico, dejando a las mujeres pobres (la mayoría) en el mismo sitio de explotación. Además consideraban que una institución tan arraigada como el patriarcado no sería fácilmente derrotada, sobre todo las que pensaban que sólo en entramado social revolucionario este estado de cosas se transformaría positivamente. En sus trincheras, la ciencia interesada de la época, respondía con una justificación para las jerarquías de sexo y el darwinismo era un argumento preferido por los poderosos renuentes a cualquier instancia de cambio, por más superficial que fuese. En la conformación de los sindicatos en la Argentina, desarrollados al calor de la inmigración, varias serán las mujeres que harán su aporte, en aras de la obtención de derechos que les eran negados. El nivel de organización alcanzado, así como la persistencia en las demandas, es cambiante de acuerdo a variables tan disímiles, como asociación de pertenencia, zona de asentamiento, etc. En general, las mujeres anarquistas descollaron en las huelgas junto a sus compañeros, en los talleres-escuelas y en las prácticas artísticas, con un alto sentido de compromiso y entrega. Torgan utilizará el texto *Una América en llamas* para denunciar la barbarie de la invasión europea en los siglos XVI y XVII y para afirmar su posición sobre el papel de la mujer en relación con los puntos recién expuestos. Terminada a fines de 1921, la obra nunca llegó a exhibirse públicamente por disolución del centro. La vida de este lugar había estado amenazada desde su nacimiento, lo que lo mantuvo en inestabilidad constante. La imposibilidad de mantener el local, sumado a la dispersión de varios de sus integrantes,

desembocaron en un fin anunciado. Martina Hunsen, una de las jóvenes obreras costureras que fue parte de la experiencia nos aporta un suelto sin edición en el que aparecen momentos aislados de la creación de Torgan. En uno de ellos una indígena exclama:

“Irupé: No piensen que tengo miedo al denunciar mi situación. Era feliz junto a mi pueblo, en una vida sencilla pero sin penares. Hasta que un día llegaron los invasores y me arrebataron de mi tribu para hacerme esclava en una de sus grandes casas. He sufrido la humillación, el maltrato y los golpes de los que se consideran mis amos. Destruyeron nuestras moradas y separaron a los miembros de la comunidad. No les importó que niños fueran arrebatados de sus padres para usarlos en trabajos denigrantes. Me quisieron borrar la lengua, mis creencias y valores. Me obligan a estudiar los principios de otra religión que habla de amor y no veo ejemplo de ello en la soberbia de los conquistadores. Éramos simples, recorríamos los montes busca de hierbas y plantábamos el maíz. Cada estación tenía su significado y sus fiestas y en ellas hallábamos la felicidad que mantenía unida y fuerte a la tribu. No escucharon las palabras de los sabios ni nuestros primeros ruegos. A lomo de sus caballos hundían sus resplandecientes espadas en los cuerpos indefensos de quienes se oponían. Pero no hay lugar para el llanto ni para la súplica. Soy una mujer y una india, como ellos me llaman. Mas no se equivoquen, pues como mujer e india me levantaré contra el ladrón español. Me pueden registrar y no hallarán armas como las que ellos portan. Pero tengo el arma más poderosa: mi fe inquebrantable en la causa justa de los pueblos. Con esta bandera, que se extenderá por toda la región, arderá en llamas el reclamo de libertad.”<sup>5</sup>

Hemos recogido en nuestra investigación sobre el teatro obrero, por lo menos, cinco obras más que comparten la temática tratada. Con los ejemplos desarrollados comprobamos el interés de este espacio de producción teatral por denunciar al sistema capitalista y sus consecuencias, usando versiones de hechos históricos a través de la óptica de los sometidos. En cada texto, las comunidades originarias se expresan a partir de un héroe que puede y debe emparentarse con las características del obrero libertario.

Estas piezas construidos, según los principios del melodrama, y desarrollada de acuerdo con sus leyes, sin incoherencias ni errores de importancia, requiere inexorablemente de un héroe, personaje libre y analítico que anuncia con su ejemplo de vida el Ideal. Este héroe carece de imperfecciones, y en muchas ocasiones puede asemejarse a las construcciones esquemáticas de las hagiografías de santos. Ese comportamiento no puede explicarse alegando simple convencimiento o mayor poder de sacrificio; los motivos que lo llevan al martirio son más complejos y exceden el marco de este ensayo. Se trata de una serie de factores combinados para transformar a un hombre común, sin aspiraciones mayores, en un individuo capaz de luchar por un proyecto que lo comprende pero que lo excede. Proyecto que debe ser internalizado, pasado por su mente y cuerpo antes de sentirlo como propio. Cuando se llega a la instancia de poner su vida al servicio del colectivo, sin preguntas o cuestionamientos, la entrega a un fin superior se alcanza. Por supuesto que el camino es arduo, puede estar plagado de dudas y no se estructura en la enajenación del futuro héroe sino en la reflexión crítica que le permitirá aceptarse como tal. Esa misión impostergable que le fue encomendada tiene sentido en su racionamiento y no habrá obstáculos que se interpongan, tan sólo su eliminación física. Es un mandato histórico, y de su accionar depende la salud del movimiento todo. No hay posibilidades honorables de escapar a este sino sin perder su dignidad, una dignidad de la que debe dar cuenta frente al colectivo cuyas estructuras debe cambiar y del que procede. Ha comulgado con los que debe liderar, siempre en el sentido positivo de sostener la horizontalidad. Un par que puede compartir imaginarios colectivos con la comunidad sojuzgada por la que luchará, pues ha emergido de ella, compartiendo en el pasado las mismas humillaciones, privaciones y esquemas de dominación. No teoriza sobre el mal uso del poder pues ha flagelado su cuerpo, lo ha experimentado, puede desarmar sus artilugios ya que alguna vez lo mantuvieron dócil. Este héroe puede movilizar desde el ejemplo de acción, pero también desde universos comunes con los empobrecidos que envía al conflicto. La confianza que éstos le tienen proviene de la ética con que se maneja y del sentirlo par. No es un ser superior con atributos mágicos: es un esclavo como mano de obra barata de un capitalismo torpe e insaciable, que se atrevió a decir basta. Así

---

<sup>5</sup> Fragmento de *Una América en llamas*, suelto sin edición aportado por la militante Martina Hunsen.



dijeron basta los personajes de los pueblos originarios elegidos por los ácratas, entendiendo que los procesos de conquista son atemporales aunque puedan tener un anclaje textual.

### **Bibliografía general**

Carr, E. H. *Michael Bakunin*, 1970 (1948). *Michael Bakunin* ( Barcelona, Ediciones Grijalbo).

Fabbri, Luigi 1923. *Dictadura y revolución*, (Editorial Argonauta, Buenos Aires).

Fos, Carlos. 2010. *En las tablas libertarias* (Buenos Aires, Editorial Atuel)

Fos, Carlos.2009. *Del teatro anarquista al teatro comunitario*, (Buenos Aires, Ediciones Artes Escénicas).

López Arango, Emilio. (1925) *El anarquismo en el movimiento obrero* (Barcelona, Ediciones Cosmos).