

Rosa, María Fernanda de la

El principio de autoridad construido desde el teatro anarquista porteño, 1910-1930

Temas de historia argentina y americana N° 23, 2015

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Rosa, María Fernanda de la. "El principio de autoridad construido desde el teatro anarquista porteño, 1910-1930" [en línea], *Temas de Historia Argentina y Americana* 23 (2015). Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/principio-autoridad-teatro-anarquista-porteno.pdf> [Fecha de consulta:.....]

El principio de autoridad construido desde el teatro anarquista porteño, 1910-1930

MARÍA FERNANDA DE LA ROSA

UCA

f3delarosa@yahoo.com.ar

RESUMEN

El objetivo de este artículo es indagar sobre la construcción del principio de autoridad elaborada por los dramaturgos libertarios. El teatro se transformó dentro del ideario anarquista porteño en uno de los medios propagandísticos por excelencia por un doble motivo: por un lado, al apelar tanto a la imagen como a la oralidad permitía llegar fácilmente a un público perteneciente a la extracción social más baja de la ciudad, que tenía escasa o nula alfabetización, y mínimos recursos económicos. Por otro, fue un instrumento proselitista, portador de un mensaje con un claro contenido ideológico que pretendía reafirmar en el espectador su filiación libertaria o en su defecto, crearla. Dentro de este contexto, esta investigación se propone analizar la manera en la cual los personajes de las piezas teatrales se enfrentaron con las instituciones estatales para transmitírsela al espectador los principios de esa lucha.

PALABRAS CLAVES

Anarquismo – Teatro – Autoridad-Estado

ABSTRACT

The objective of this article is to investigate about the construction of the authority principle elaborated by the dramaturgos libertarios. The theatre was transformed in one of the most influential propagandistic media of the ideas of the anarchism of Buenos Aires for two motives: to

appeal the image and the voice, allowing an easy access to the lower class public that had low or none alphabetization and scarce economical resources. And on the other hand, it was an instrument of the proselytism, bearer of a message with a clear ideological content that pretended to reinforce in the spectator/audience his affiliation libertaria, or in order to create it. Within this context, this research is set to analyze the way in which the characters of this theatrical pieces faced the State institutions to transmit the audience the principles of that battle.

KEYWORDS

Anarchism – Theatre – Authority-State

INTRODUCCIÓN

Si tenemos en cuenta las condiciones económicas de la mayoría de los hogares proletarios y la situación precaria de muchos compañeros condenados a forzosos paros, podemos decir que la velada teatral de ayer fue un éxito clamoroso. El teatro Marconi estuvo concurrido al extremo de agotarse las localidades. Actos de esta índole son exponentes de la cultura y demostraciones de solidaridad: nos capacitamos mediante esas manifestaciones de arte realista y contribuimos a sostener nuestros órganos de propaganda y lucha¹.

Probablemente el trabajador que habría asistido a la función representada en el teatro Marconi aquel miércoles 21 de agosto de 1925, experimentaría cierto placer al leer la reseña de la función publicada en el periódico *La Protesta* al día siguiente, y saber que tanto su presencia como su solidaridad hacia el movimiento eran reconocidas y alentadas por sus camaradas. Lo más factible era que hubiese concurrido luego de una larga jornada laboral, acompañado por su familia y que no sólo asistiese a aquella función sino a la mayoría de las actividades culturales que ofrecía permanentemente el círculo libertario al cual pertenecía. Era probable que formara parte del público que frecuentaba las veladas publici-

¹ Autor Anónimo, *La Protesta*, 25 de febrero de 1925.

tadas en *La Antorcha* o en *La Protesta* en las asociaciones y centros de otros barrios porteños.

También es posible que en aquella oportunidad hubiera asistido al teatro Marconi no sólo por el carisma del dramaturgo o por el éxito de la obra sino porque era su deber moral contribuir a sostener las actividades culturales de un movimiento que le daba un marco de contención y lo hacía sentir que formaba parte de una comunidad: la comunidad libertaria; la cual no sólo luchaba y defendía sus derechos sino que también le brindaba espacios de dispersión y esparcimiento. Tal vez aquel trabajador que se hallaba entre el público no lo sabía pero el teatro era un medio simbólico para reafirmar su identidad socio-cultural, y al ver la representación de la obra, comprendía, sentía y veía lo mismo sus protagonistas

Esta concepción del teatro como manifestación de una ideología que buscaba confrontar con el poder político y transformarse en un arma de lucha nos conduce a formular como eje de la investigación el siguiente interrogante ¿De manera los dramaturgos libertarios construyeron a través de los personajes el principio de autoridad?

CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL TEATRO ANARQUISTA

Más allá de deleitar al trabajador en su tiempo dedicado al ocio, el teatro se transformó dentro del ideario anarquista porteño en uno de los medios propagandísticos por excelencia por un doble motivo: por un lado, fue un instrumento proselitista, portador de un mensaje con un claro contenido ideológico que pretendía reafirmar en el espectador su filiación libertaria o en su defecto, crearla. Por otro, al apelar tanto a la imagen como a la oralidad permitía llegar fácilmente a un público perteneciente a la extracción social más baja de la ciudad, que tenía escasa o nula alfabetización, y mínimos recursos económicos. Paralelamente, muchos espectadores eran extranjeros con lo cual hablaban muy mal el castellano y no reconocían los matices del idioma, el sentido de gran parte de las expresiones o giros idiomáticos. De esta manera, no existió un medio más rápido y efectivo que el escenario teatral para transmitir la ideología, y la doctrina ácrata.

Se considera que todas las obras representadas fueron instrumentos de propaganda que comportaron una marcada finalidad ideológica; a través de las cuales se atacó tanto a la figura del Estado como a la religión y al sistema capitalista. Asimismo, la persuasión cultural se efectuó por medio diversas actividades culturales que se desplegaron alrededor del teatro en las Veladas Libertarias; conferencias, declamaciones, recitado de poemas, cuentos, narraciones, debates, canciones y bailes.

El discurso de una obra de arte, en general y del teatro, en particular abarcaba un amplio abanico de la realidad para operar sobre un público formado por seres concretos: lo que transmitía, la manera en que lo transmitía y a quien se lo transmitía no eran realidades inocentes sino que estaban cargadas de un fuerte contenido ideológico y didáctico. Las obras artísticas libertarias no fueron inocuas ni neutras, intervenían en la cosmovisión del espectador incluso más allá de la intención de autor. Por un lado, se buscaba instruir al público y obligarlo a reflexionar sobre una determinada realidad; por otro, se apelaba a su subjetividad y se lo incitaba a adoptar una determinada postura ideológica.

Asimismo, dentro de esa concepción en la cual toda manifestación artística suponía un eslabón más para colapsar el sistema capitalista y poder constituir una sociedad sin clases; el arte filo dramático constituyó parte integradora de la revolución social al comportar una clara función combativa. En efecto, fue un arma cultural; en cuyas temáticas se manifestasen las creencias, aspiraciones y problemáticas del trabajador².

Paralelamente, el discurso teatral se apropió de todas las tesis que buscaba difundir el anarquismo: desde la lucha contra cualquier principio de autoridad, la abolición del Estado y de la propiedad privada, el rechazo a la economía capitalista y el ejercicio de la libertad absoluta del individuo. Las piezas tenían una trama narrativa sencilla y lineal basada en un orden temporal de los acontecimientos; sin ambigüedades ni situaciones que requiriesen que el espectador realizase un ejercicio mental profundo para

²MARC ANGENOT, *El discurso social. Límites históricos de lo pensable y lo decible*, Buenos Aires, Argentina, Siglo XXI, 2010, p. 99.

deducir enunciados en clave. Los textos poseían un lenguaje comprensible, sencillo y directo para que el auditorio lo entendiese fácilmente³.

De acuerdo a sus objetivos proselitistas debían transmitir una idea clara, concisa y dejar en el espectador más certezas que dudas, por lo tanto las piezas teatrales se caracterizaron por la esquematización de contenidos y la repetición tanto de temas, conflictos y moralejas como de perfiles de los personajes. Se enaltecía la lucha del héroe anónimo como contraposición al retrato del antihéroe representado generalmente por la autoridad estatal, el clérigo y el burgués. De esta manera, estos arquetipos funcionaron como contrapuestos que con sus defectos y errores realzaron las bondades de los personajes ejemplares.

Los dramaturgos libertarios recurrieron a personajes arquetípicos para construir los protagonistas de sus obras. Para definir el arquetipo nos basamos en la teoría de Gustav Jung. A su juicio, los arquetipos responden a la manera en la cual la conciencia humana elabora una determinada representación del mundo a modo de respuesta frente a experiencias positivas o negativas que resultan inexplicables; como la vida, la muerte, la enfermedad, el odio o el amor⁴. Se expresan por medio de símbolos o imágenes que resumen un modelo originario arquetípico, y su historización en una determinada cultura, grupo o individuo. Son universales y comunes a todos los hombres; y están contruidos por la estética, el arte, la religión y la mitología. El arte libertario no escapó a ellos y los encontramos representados en la mayoría de sus obras.

EL PRINCIPIO DE AUTORIDAD CONSTRUIDO POR EL DRAMATURGO LIBERTARIO

César: Vaya, vaya [...] puesto que debemos hablar de anarquía, entremos ahora mismo en el asunto. Vea usted, yo también reconozco que las cosas andan mal y que debemos buscar algún remedio. Pero es menester evitar las utopías y sobre todo se debe huir de la violencia [...] el gobierno debería consagrarse a la causa de los trabajadores.

³ M. DANTE, "Notas Teatrales. Un Estreno, Flor Silvestre por José de Maturana", *La Protesta*, N° 345, 1915, Buenos Aires, p. 5.

⁴ De acuerdo a este autor, el psique humano se divide en tres partes: el consciente, el inconsciente y el inconsciente colectivo; los arquetipos se generan en esta última.

Jorge: El gobierno no quiere saber nada de los intereses de los trabajadores y se comprende.

César: ¿Cómo se comprende?

Jorge: El gobierno emana de los propietarios: necesita para sostenerse de su apoyo: sus miembros son también propietarios. ¿Cómo podría pues obrar a favor de los intereses de los trabajadores? Por otra parte, aunque el gobierno quisiese no podría resolver la cuestión social [...] para resolverla importa cambiar radicalmente todo el sistema que el gobierno tiene precisamente por misión defender.

César: Pero entonces, si el gobierno no puede o no quiere hacer nada ¿qué remedio encuentra usted? Aunque hicieran ustedes la revolución será después necesario que pongan otro gobierno; y como usted dice que todos los gobiernos son iguales, resulta que después de la revolución nos habremos quedado como antes.

Jorge: Es precisamente por esto que no queremos gobierno. Usted sabe que yo soy anarquista y que anarquía significa sociedad sin gobierno.

El diálogo “En el café”, escrito por Enrique Malatesta, fue publicado el 1º de agosto de 1897 en el periódico ácrata *La Protesta Humana*. Si bien el anarquista italiano hacía tiempo que había abandonado el país, sus ideas junto con las de muchos líderes europeos, ejercieron una importante influencia en gran parte de los trabajadores argentinos. Heredero de la filosofía de la Ilustración y de la Revolución Francesa, el anarquismo constituyó la oposición a todo principio de autoridad encarnado en las figuras del capitalismo, la religión y el Estado. Este último como generador de vínculos opresivos fue enjuiciado por un lado, al ser considerado responsable de la división de la sociedad entre gobernados y gobernantes; explotados y oprimidos. Por otro, encarnó la representación del poder político permanente e instituido, expresión de los intereses de cierta clase social que lo ejercía de una manera perversa, negando la libertad del individuo. El Estado no sólo fue el núcleo desde donde emanaba el principio de autoridad dentro de la sociedad capitalista burguesa; sino también una construcción artificial que se opuso a la organización que el hombre había implementado de manera natural y armónica, bajo los principios de solidaridad, libertad y justicia

“El poder corrompe”, fue una frase reproducida innumerables veces en periódicos, conferencias y folletos. Desde esta concepción los militantes se caracterizaron por lo que Álvarez Junco llamó “*purismo*”; es decir, mantener la pureza del movimiento mediante el rechazo radical a los partidos políticos. De tal manera que, por medio de sus facultades autoritarias sustentaba un sistema corrupto y violento. Al mismo tiempo, el anarquismo rechazó todo intento de conquistar del poder político. Razón por la cual, no compartieron aquellos proyectos revolucionarios que pretendían tomar las instituciones estatales. No se buscaron reemplazar un sistema de gobierno. La substitución de la élite gobernante por la dictadura del proletariado no incluía a todos los proletarios, sino solamente a “algunos proletarios” afirmaban los militantes ácratas. Por el contrario se pretendía un cambio radical con respecto al orden imperante.

Como consecuencia, el anarquismo incitaba a sus seguidores a adoptar la postura de abstención electoral para no continuar sustentando la estructura estatal. Esta postura apolítica implicó una aversión a entrar en el juego político, a participar en la lucha parlamentaria. Por supuesto, el voto fue entendido como una anulación de la propia voluntad; es decir, una actitud totalmente servil que aceptaba sin objetar las decisiones de una minoría. Por medio de diversas frases y expresiones se buscó persuadir al trabajador de no participar de la vida electoral: “trabajadores, no vayamos a las urnas”, “trabajadores, no votéis”, “el voto es el enemigo de la libertad”, “huelga de electores”, “no podemos enterrar con el voto nuestra soberanía a las urnas”, “los obreros no votan”; entre otras. Advertía Diego Abad de Santillán:

Todos los partidos políticos prometen a los pueblos unas series de reivindicaciones, unos se apoyan bajo los auspicios del sistema gubernativo existente, otros se declaran revolucionarios porque quieren tener por completo en sus manos el timón del Estado; únicamente los anarquistas no prometen nada, ni por medio de la reforma ni por medio de la revolución [...] aquellos que [...] acuden a las urnas nos producen una gran tristeza, porque sabemos que sus esfuerzos son dirigidos a reafirmar los males que quieren combatir. Los hom-

bres no deben forjar ilusiones y esperar de otros lo que solo pueden realizar con sus propias fuerzas⁵.

En resumen, la triada Estado-religión-capitalismo implicaba el ejercicio de actos de corrupción, especulación y ausencia de valores; tanto como la explotación física y espiritual ejercida sobre al trabajador. “La autoridad es el principio del mal”; por lo cual la adversidad libertaria hacia el poder instituido se dio en una suerte de rechazo en bloque a la sociedad y a sus instituciones⁶. En efecto, el anarquista se rebeló contra todo lo que el resto de la sociedad considera sagrado y tradicional: la familia, el estado y la religión. Coincidimos con Álvarez Junco, para quien el movimiento anarquista ve en la autoridad un instrumento que anula al hombre desde una perspectiva tanto jurídico-política como psicológica. Puesto que monopoliza la justicia, la salud, la instrucción.

Esta autoridad emanada desde el Estado anuló las relaciones naturales de los hombres cuando se introdujeron las leyes. En efecto, los pactos que realizaban los hombres de acuerdo al Derecho Natural como a sus costumbres y tradiciones fueron destruidos por la sanción de normas imparciales que no sólo favorecieron a unos pocos; sino que fueron generadoras del principio de la violencia en cualquiera de sus manifestaciones.

LA FIGURA DEL ESTADO

Desde diversos ángulos, los dramaturgos hicieron alusión al rechazo ácrata a la figura del Estado y del capitalismo; por lo cual resulta muy difícil deslindar el principio de autoridad que ambos encarnaban sin tener en cuenta el contexto de la obra. “¡Ni altares ni sanciones ni banderas! ¡No encuentren los esclavos donde atarse”, recitaba Alberto Ghiraldo⁷.

⁵ DIEGO ABAD DE SANTILLÁN «Nuestro Programa», *La Protesta*, 9 de febrero de 1925, Buenos Aires, p. 3.

⁶ JOSÉ ÁLVAREZ JUNCO, *La ideología política del anarquismo español (1868-1910)*, Madrid, Siglo XX, 1976, p. 229.

⁷ ALBERTO GHIRALDO, “Chicago. Las horcas”, *Ideas y Figuras*, 11 de noviembre de 1909, Nº 20, p. 8. Consultar: MARCELA GENE; LAURA MALOSETTI COSTA (coord.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009.

Las obras teatrales que transcurrían dentro de los límites de la ciudad se referían al principio de autoridad específicamente desde la estructura estatal y la violencia hacia los más débiles. Mientras que los personajes que vivían en el mundo rural, aludían al Estado de manera completamente diferente. Su abuso estaba representado por los jueces y la policía, tanto como “el patrón de la estancia”. No todos los personajes contruidos por los dramaturgos ácratas que estaban contra del principio de autoridad fueron militantes y activistas anarquistas. Hay piezas en las cuales los autores compusieron protagonistas que si bien no tenían una postura ácrata definida, podían ser potenciales aliados del anarquismo; dado que compartían sus mismos intereses: aversión a la autoridad, lucha por la libertad y la justicia aun a costa de su propia vida.

Las piezas teatrales enaltecieron la lucha del héroe anónimo como contraposición al retrato del antihéroe representado generalmente por el funcionario estatal, el clérigo y el burgués. De esta manera, estos arquetipos funcionaron como contrapuestos; con sus defectos y errores realzaron las bondades de los personajes ejemplares. “Ni Dios, ni Patria, ni Ley”; fue uno de los lemas más citados en la prensa y discursos anarquistas. En efecto, la crítica libertaria sobre estas figuras e instituciones se hallaba teñida de un discurso moral que implicaba actos de corrupción, especulación y ausencia de valores; tanto como la explotación física y espiritual ejercida sobre el trabajador.

LA IMAGEN DEL MILITANTE LIBERTARIO Y SU LUCHA CONTRA LA AUTORIDAD

Resulta imposible hablar de la lucha contra la autoridad estatal sin hacer referencia a la concepción del dramaturgo acerca del militante libertario. “Era un antigua costumbre que en momentos de gran peligro, el gobernante de una ciudad o de una nación diera su amado hijo para que muriera por el pueblo” afirmaba Filón de Biblos en su escrito “Sobre los Judíos”⁸. Ciertamente, la construcción de la figura del militante libertario

⁸ JAMES GEORGE FRAZER. *La rama dorada*, México, Fondo de Cultura Económica, 1951, p. 329. “El escrito Sobre los Judíos” forma parte de su obra *Historia Fenicia*, VICENTE RISCO,

respondió a un arquetipo asociado al ritual del hijo sacrificado, que desde la antigüedad se realizó como una ofrenda para aplacar la ira de los dioses y obtener el favor divino. Construido bajo la influencia de diversas culturas, este ritual no sólo fortalecía los vínculos de solidaridad de la comunidad sino que también afirmaba su cohesión y garantizaba su mantenimiento a través del tiempo⁹. Si bien la tradición occidental registró una importante influencia del sacrificio de las culturas antiguas, resultó fundamental la aparición de la religión cristiana en la construcción del retrato del hijo sacrificado. La imagen de Cristo en la cruz fue elaborada desde el cristianismo como ejemplo de humildad, sacrificio y sumisión. Y su muerte, recordada semanalmente en la ceremonia de la misa que convocó a partir de entonces a la comunidad de fieles; quienes por medio de la eucaristía comenzaron a renovar mística y sacramentalmente aquel sacrificio.

En un claro paralelismo con esta imagen del hijo que se inmolaba para salvar a sus comunidad; en la simbología ácrata encontramos la figura del héroe libertario que ofrecía su vida por su camaradas tanto para

Historia de los Judíos. Desde la destrucción del templo, Valladolid, Maxtor, 2005, pp. 93-94. Consultar: MARÍA ALBA PASTOR, "Sacrificio y reproducción. Del sacrificio humano al sacrificio de Cristo", *Nueva Época*, Universidad de México, N° 624, Junio 2003, <http://anteritica.tripod.com/id34.html>.

⁹De hecho, los sacrificios humanos fueron practicados por motivos religiosos por los *griegos, romanos, celtas, cretenses, vikingos* y otros antiguos pueblos europeos. También el sacrificio humano fue una costumbre en diferentes culturas del Antiguo Medio Oriente y Norte de África. Durante algunas épocas del Antiguo Egipto, se sacrificaron sirvientes y oficiales para que fueran sepultados junto con el faraón recién fallecido. Por otro lado, la Biblia se refiere a los sacrificios de niños realizados por ciertos pueblos, como tribus de cananeos, fenicios y algunos *israelitas*. Es conocido el relato bíblico de cuando *Dios* ordena a *Abraham* ofrecerle sacrificio a su hijo Isaac en un monte ceremonial, luego no consumado. El Corán también menciona que el sacrificio humano habría sido practicado por algunos pueblos semitas preislámicos de la Antigüedad. Por su parte, cuando los chinos fundían una campana, la costumbre decretaba el sacrificio de por lo menos una doncella con el propósito de mejorar el tono de la campana; este pueblo también tenía la costumbre de sepultar en las murallas a los albañiles que habían muerto al construirla. También en Japón, el tipo de sacrificio humano más común fue la práctica de enterrar vivo a la víctima debajo de *diversas construcciones como una oración a los dioses*. Paralelamente, el sacrificio humano en las diversas teocracias del mundo *mesoamericano* está documentado tanto por los códices como la iconografía precolombina en general, especialmente la azteca y las inscripciones mayas.

derribar un sistema injusto que impedía la construcción de una sociedad mejor; como para vengar a sus compañeros víctimas de la violencia ejercida por la autoridad. De manera tal, que su figura se construyó alrededor del arquetipo del hijo doliente y marginal sin lugar en este mundo; el cual fue abordado desde dos ángulos. En primer lugar, a partir de aquel que con el anarquismo como norte aceptaba una vida llena de privaciones tanto materiales como espirituales; y como consecuencia su vida oscilaba entre el presido y la clandestinidad, y viceversa.

En segundo lugar, cuando el militante se sacrificaba por la comunidad libertaria su muerte tenía un costado romántico e idealista; pues la inmólación por un ideal era considerada una ofrenda para hacia el movimiento. La muerte implicaba el pasaje hacia la libertad; recordemos que para el militante ácrata el individuo libre no podía aceptar leyes ni sumisión a ninguna autoridad. Bajo una clara influencia del Romanticismo, que asociaba el amar con el morir, el hombre romántico amaba el amor por el amor mismo, aunque este sentimiento lo condujese a la muerte. No le temía sino que la deseaba pues en ella había un principio de vida: “la muerte de amor es vida, y la vida sin amor es muerte”, afirmaba esta corriente a fines del siglo XVIII. De la misma manera, en el héroe anarquista estaba presente la idea de tragicidad. Por un lado, prefería la muerte; puesto que vivir sin libertad era igual a estar muerto. Por otro, la muerte lo liberaba de la opresión del sistema capitalista: lo hacía libre. Moría en busca de su libertad y de la de sus camaradas.

Este militante fue definido por Florencio Núñez como “mártir de la idea”; ya que, aun sabiendo que al cometer un atentado consumaba su propio sacrificio, nunca trataba de escapar ni abjuraba de su ideología. Ni siquiera frente al tribunal de ejecución¹⁰. Sus acciones, condenadas por el resto de la sociedad, fueron reivindicadas dentro del movimiento; pues se consideraba que el sentimiento que se alojaba en el alma de aquel militante era la búsqueda de la libertad y el deseo de lucha contra la autoridad. De esta manera, la violencia funcionaba como una metodología

¹⁰ RAFAEL NÚÑEZ FLORENCIO. *El terrorismo anarquista, 1888-1909*, Madrid, Siglo XXI, 1983, p. 128.

en el camino hacia la revolución social. A partir de esta tesis, dramaturgos buscaron la identificación del espectador con el protagonista; en determinadas situaciones las acciones violentas constituían la única vía posible para derribar el sistema capitalista.

“Simplemente reaccionan ante una situación violenta. No son los anarquistas los violentos, sino los hechos”, justificaba Diego Abad de Santillán¹¹. Como consecuencia, diversos sucesos inspiraron muchos textos de la dramaturgia libertaria. Entre los cuales se destacaron tanto las constantes conmemoraciones por la condena a Ferdinando Nicola Sacco y Bartolomeo Vanzetti; como el atentado producido por Simón Radowitzky y su posterior martirio en la cárcel de Ushuaia, primero; y el de Kurt Wilckens y su asesinato en la Penitenciaría Nacional, años más tarde.

Siguiendo esta temática se destacaron tanto la pieza de Alberto Ghirardo, *Columna de Fuego*; como la de Rodolfo González Pacheco, *Hijos del Pueblo*. Ambos autores respondieron no sólo a la dinámica histórica del intelectual comprometido; sino también a la premisa ácrata cuyo principal blanco de ataque fue la figura del Estado capitalista. Asimismo, fueron dramas sociales que concibieron y desarrollaron un suceso que simbolizaba en forma concreta y directa un conflicto humano. La idea de muerte del personaje principal, con una fuerte carga simbólica que se reconstaba sobre el ritual del hijo sacrificado, comportaba un claro objetivo ejemplificador de lo que significaba la ética anarquista.

La primera de las obras mencionadas, estrenada en 1913, fue escrita en un contexto de desempleo y bajo la clara influencia de la represión desatada después de los festejos del Centenario. Las autoridades organizaron para la semana previa a su conmemoración una serie de festejos que incluían grandes desfiles, recepciones de gala, funciones teatrales extraordinarias, inauguración de monumentos, exposiciones y visitas de primeros mandatarios e importantes personalidades. El movimiento anarquista advirtió la gran trascendencia de los festejos. Sus instituciones

¹¹ SOLEDAD GALLEGO, “Entrevista de Diego Abad de Santillán”, en: *Sábado Gráfico*, 20 de marzo de 1976; citada en *Anthropos*, N° 138, Barcelona, Noviembre, 1992, pp. 16-18.

liderados por la Federación Obrera Regional Argentina (en adelante FORA), llamaron a huelgas generales, paros y realizaron diversos actos de sabotaje en los días previos a los festejos. Paralelamente, se decretó un paro general. Estos sucesos generaron una gran preocupación en la clase dirigente que temía que los disturbios sociales impidiesen la celebración de los actos¹².

Como consecuencia, se detuvo a los redactores de los periódicos libertarios *La Protesta* y *La Batalla*, y del semanario sindicalista *La Acción Socialista*. Asimismo, el presidente José Figueroa Alcorta declaró el estado de sitio. La gran mayoría de los locales anarquistas y socialistas fueron asaltados e incendiados por grupos nacionalistas. Hubo enfrentamientos en las calles, heridos y muertos. El anarquismo respondió con la edición panfletos clandestinos que llamaban al pueblo a la lucha, detonando algunos pequeños explosivos; las grandes luces del festejo fueron objeto de numerosos sabotajes que no las dejaron lucir como esperaban los organizadores. Junto a estos sucesos, aumentó la reacción y el temor de gran parte de la sociedad que vivió jornadas de inquietud.

Los festejos del Centenario se celebraron bajo el estado de sitio, con las prisiones repletas, numerosos extranjeros deportados a su país de origen y muchos militantes argentinos remitidos a la cárcel de Ushuaia. Sin embargo, un hecho precipitó la sanción de una nueva ley que limitó aún más el accionar anarquista; en junio del mismo año, estalló una bomba en el Teatro Colón causando lesiones a varios de los espectadores¹³. La Cámara de Diputados respondió con la aprobación de la llamada Ley de Defensa Social, cuyo fin era erradicar para siempre la amenaza anarquista.

¹² ELENA ZUBIETTA. “Representar y Polemizar: el humor de Caras y Caretas en el Centenario”, en: HUGO BIAGINI; ARTURO ROIG (editores), *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Biblos, 2004, T. I, pp. 507-525. Para los preparativos y festejos del Centenario consultar: FRANCIS, KORN; SILVIA SIGAL, *Buenos Aires Antes del Centenario*, Buenos Aires, Sudamericana, 2010. FERNANDO DEVOTO, *El país del Primer Centenario*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2010.

¹³ En el año 1902, se aprobó la llamada Ley de Residencia que norma que facultó al Poder Ejecutivo, en manos de Julio. A. Roca, a excluir del territorio nacional a todo extranjero sospechoso de provocar perturbaciones o conmociones sociales.

La norma limitaba la actividad sindical e impedía no sólo el ingreso de extranjeros que hubiesen sufrido condenas anteriores; sino que su presencia fue considerada como un hecho comprometedor y perturbador del orden público. Asimismo, prohibía cualquier tipo de propaganda anarquista. Como consecuencia, se produjo un marcado retroceso de la fuerza del movimiento obrero en general, y del poder contestatario del anarquismo, en particular.

A fin de revertir esta situación, se implementaron desde el anarquismo diversas tácticas. Una de ellas fue transmitir un claro mensaje que convocaba enérgicamente desde las tablas de los escenarios teatrales a la unión del anarquismo para devolverle el poder contestario, mermado después de 1910. Dentro de este marco se destacó el drama *Columna de Fuego*. El argumento giraba alrededor de un conflicto gremial suscitado en el puerto de Buenos Aires entre los obreros portuarios; cuando la huelga para presionar a los patrones se vio amenazada por la traición de los carneros. Ghiraldo reflejó el ambiente político y social teñido de un fuerte nacionalismo que no toleraba la presencia del militante obrero; sinónimo de extranjero insurrecto y revolucionario. Dado que constituían un grave escollo para la Argentina que se estaba construyendo siguiendo los cánones de la modernidad, y que se pretendía mostrar al mundo.

Por el escenario desfilaban tanto los personajes de los huelguistas como de los rompehuelgas. La lucha de los trabajadores contra la patronal al igual que sus contradicciones internas fueron representadas por un lado, a través del accionar del protagonista, León Almeida; un organizador anarquista perteneciente a la FORA. Por otro, por medio de su contrafigura, Marcos, un viejo militante forista que obligado por su situación desesperante al ser el único sostén económico de sus hijos, decidía con amargura retornar al trabajo; aún a costa de traicionar la huelga. El autor exploró los motivos y las causas por las cuales dos fuerzas obreras destinadas a marchar juntas, representadas por León y Marcos, se dividían en corrientes opuestas y luchaban entre sí en lugar de formar un frente único contra el enemigo común.

La misma idea de contradicción y tensión fue utilizada al presentar otro actor, el ejército. A través de los diálogos mantenidos entre los soldados, tenientes y sargentos, Ghiraldo transmitió un claro mensaje a fin de legitimizar no sólo la lucha del trabajador explotado; sino también revelar que, entre quienes debían reprimirlos, surgían voces discordantes que justificaban el accionar de los huelguistas. “Hablando de plata, yo creo que los hombres tenían razón. El trabajo es duro, es pesado y no pagan... yo sé lo que es trabajar, agachar el lomo, sudar el quilo, reventarse en la huella, solo para tener pan”, reflexionaba uno de los soldados comprendiendo los motivos de la huelga¹⁴.

Frente a las consecuencias sufridas por el anarquismo luego de las persecuciones del Centenario, Ghiraldo se manifestaba partidario de lograr la unión sindical aún con corrientes no anarquistas. Como observó Martín Manuli detrás de muchos diálogos estaba su propia concepción a favor de la unidad sindical de los trabajadores, aunque no necesariamente debían adherir a la teoría ácrata:

Un Ghiraldo incansable, levanta su vieja bandera: la unidad de la clase como prerequisite para vencer al Capital. Y lo hará de una manera contundente, mediante una estrategia ambiciosa que busca responder a las muchas necesidades del momento¹⁵.

Bajo esta premisa, el autor reflexionaba sobre otro de sus dilemas: la necesidad de incorporar a la lucha obrera a los desocupados. A su juicio, ambos sectores pertenecían a la misma clase social. El personaje Salvador, un intelectual anarquista comprometido, representaba el *alter ego* Ghiraldo:

¹⁴ ALBERTO GHIRALDO, “Columna de Fuego”, *Teatro Argentino*, Buenos Aires, Americalee, TII, 1946, p. 149.

¹⁵ LUCIANO ALDERETE, MARTÍN MANULI, “La crisis y la revolución en el mundo actual. Análisis y perspectivas”, en: *VIII Jornadas de Investigación Histórico Social Razón y Revolución*, Buenos Aires, 10 al 12 de diciembre de 2009, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, p. 4.

Una Voz: ¿Y si no existe el trabajo para todos?

Salvador: LA forma sería repartir el que hubiera, mientras se prepara la gran revolución, que ha de dar en tierra con la organización y la injusticia social presentes... en la actual lucha obrera no es posible continuar dejando olvidada esa enorme fuerza latente formada por los sin trabajo¹⁶.

Por último, en el desenlace de la obra estaba presente el tópico del sacrificio del revolucionario. En efecto, León, no sólo se veía expuesto a una vida cargada de sufrimientos y privaciones incompatibles con su vida de militante activista. Antes que bajase el telón, León trató impedir la reincorporación al trabajo de quienes querían abandonar la huelga y retomar sus tareas. Desesperado por impedirlo, Marcos le disparó. De esta manera, León sufría el trágico destino del héroe anarquista que con su sacrificio hacía posible la continuidad de la comunidad libertaria: “Yo me debo a la causa (...) ¡Aquí o allá! ¡Esta es mi sangre! ¡La doy! (...) ¡Qué no me venguen! ¡Viva la huelga!”¹⁷.

Con el fin de conmover al espectador; la descripción del velatorio le otorgaba aún más dramatismo a la última escena. En una carrera contra reloj, sus compañeros no sólo lograron la autorización de la FORA para que se abriesen los locales ya cerrados, a fin de notificar a los militantes la muerte de su camarada; sino que se redactaron una circular para ser publicada los diarios comunicando su “heroico” sacrificio. Para ahondar en la idea de la inmólación, uno de los presentes a través de un extenso monólogo alegaba con la grandilocuencia propia de la época:

Como un bueno, como un hombre fuerte, él cumplió su misión conquistando su minuto inmortal de gloria. El nombre de León Almeida queda incorporado a la historia del proletariado argentino en la lista sangrienta de los mártires [...] en esta hora solemne, en esta hora trágica y desesperadamente doliente, que yo mía la afirmación nobilísima: “Vamos al provenir con nuestros muertos” [...] ¿Veis? ¡Muerto y todo, está triunfando!¹⁸.

¹⁶ ALBERTO GHIRALDO, *op.cit*, p. 174

¹⁷ *Ibidem*, p. 169

¹⁸ *Ibidem*, p. 179.

En síntesis en la pieza *La Columna de Fuego*, Ghiraldo mostró por un lado, al obrero libertario actuando en el conflicto moderno que no fue únicamente la lucha entre el capital y el trabajo; sino también entre la legislación y los hábitos dominantes que transmitían conceptos que sucintaron en las clases trabajadoras el anhelo por mejorar su situación laboral en un corto plazo¹⁹. Por otro, buscó concientizar al espectador que luego de la represión de 1910 era necesario tanto construir un movimiento con un poder capaz de hacer frente al sistema estatal; como legitimar la lucha del pueblo explotado.

Dentro de esta línea, se enmarcó la pieza *Hijos del Pueblo*, de Rodolfo González Pacheco; cuyo nombre remitía al himno oficial anarquista. Estrenada en 1921, días antes de celebrarse en la ciudad de La Plata un congreso de la FORA del IX Congreso al que asistió una delegación de la FORA del V Congreso; en el encuentro se alentó la fusión de ambas organizaciones²⁰. Recordemos que el anarquismo durante este período fue un movimiento sumamente heterogéneo, marcado por una serie de conflictos internos que ahondaban las diferencias existentes entre sus militantes. Cuando meses más tarde se celebró en Buenos Aires una reunión de delegados, las consecuencias de la desconfianza de los quinquistas hacia la campaña de fusión y la falta de unificación en cuanto a las tácticas e ideas, dieron como resultado el abandono total del proyecto de conciliación²¹.

¹⁹ JOAQUÍN CASTELLANOS, “Mi opinión”, *Ideas y Figuras*, Buenos Aires, 29 de mayo de 1913, N° 91, p. 3.

²⁰ En el año 1905, FORA celebró su 5° Congreso en el cual se aprobaron los principios económicos y filosóficos del comunismo anárquico. En 1915, la institución celebró su 9° Congreso donde eliminó la adhesión al comunismo anárquico, lo que llevó a la desafiliación de varios sindicatos anarquistas. Por lo cual, desde 1915 existieron dos centrales: la FORA del IX Congreso (sindicalista) y la FORA del V Congreso (anarquista o quinquistas).

²¹ Afirmó Diego Abad de Santillán: “El congreso de fusión sin embargo se hizo, concurriendo sindicatos de la Federación del noveno congreso y otros autónomos y fue entre ellos entre quienes se convino en marzo de 1921 constituir una nueva central obrera en sustitución de la F.O.R.A. sindicalista. Surgió así la Unión Sindical Argentina... lo más grato del congreso de fusión es el abandono del nombre de la F.O.R.A. por los llamados sindicalistas. Desde marzo de 1921 queda el campo obrero delimitado más claramente: la F.O.R.A., por un lado, la Unión Sindical Argentina, por otro, en La F.O.R.A.” *Ideología y trayectoria del movimiento obrero*

La obra *Hijos del Pueblo* evocaba el heroísmo de un anarquista activista, Claudio, que luego de pasar un largo tiempo en el presidio de Ushuaia regresaba a su hogar. Al reencontrarse con su hermana y su madre comenzaba a debatirse internamente entre abandonar la militancia como ellas le imploraban, o retornar a la lucha. Aunque esto último implicase la posibilidad de regresar nuevamente a la cárcel; incluso, peor aún, perder la vida. Si bien en un primer momento desistió de volver a la militancia; al presenciar la represión de sus camaradas en la huelga de los metalúrgicos, y ver como era asesinado uno de sus compañeros decidía unirse a ellos. La obra finalizaba con los obreros fuertemente reprimidos mientras cantaban el himno *Hijos del Pueblo*.

A juicio de Luciano Alderete y Martín Manuli:

Rodolfo González Pacheco, estaría usando todas sus herramientas (desde su periódico y desde la tribuna del teatro) para limar asperezas en aras de lograr la tan buscada unidad del movimiento ácrata. Que no lo haya podido lograr no es demostrativo de que fue un mal intento, sino de la enormidad de la tarea buscada y de la imposibilidad de establecer puentes cuando otra fuerza busca la separación a ultranza²².

De esta manera, tanto Ghiraldo como Pacheco sobre el trasfondo de un movimiento profundamente dividido y con un claro fin proselitista exhortaron desde sus piezas teatrales a la unidad sindical; con el objetivo de otorgarle más fuerza al anarquismo en su lucha revolucionaria.

EL GAUCHO, UN POSIBLE ALIADO DEL ANARQUISMO

Como ya hemos mencionado, existieron otras obras que si bien no estuvieron protagonizadas por militantes ácratas, sus protagonistas fueron potenciales aliados del anarquismo; pues, al igual que aquellos, polemi-

revolucionario en la Argentina, Buenos Aires, Proyección, 1971, p. 262. Ver: FERNANDO TRUJILLO. *Vidas en rojo y negro*, La Plata, Letra Libre, 2005. LUCIANA ANAPIOS, "Compañeros, adversarios y enemigos. Conflictos internos en el anarquismo argentino en la década del 20", en *Entrepasados*, Año XVI, N° 32, fines de 2007, pp. 27-41.

²² LUCIANO ALDERETE, MARTÍN MANULI, *op.cit.*, p. 10.

zaron con la figura del Estado y de la propiedad privada. Estos personajes fueron contruidos a fin de ser tomados como ejemplo por el público que acudía a presenciar la obra. Dentro de esta línea argumental se destacó la obra *Alma Gaucha*, en la cual Ghiraldo excedió la problemática exclusivamente anarquista para ocuparse de todo un sector social marginado desde hacía décadas por la clase dirigente: el gaucho. La obra buscaba reflejar las injusticias que sufrían los más desamparados expulsados de las fronteras de la civilización.

De esta manera, su argumento conjugaba varias cuestiones propias de los dramas libertarios: Cruz, un joven gaucho libre, tomado prisionero por evadir la ley de enrolamiento e incorporado al ejército. Si bien logró escapar, fue detenido nuevamente y enviado a la agreste prisión de la Isla de los Estados²³. El tópico que cruzó el desarrollo de la obra fue la lucha por la libertad, uno de los conceptos fundamentales alrededor del cual se vertebró la teoría anarquista²⁴.

Paralelamente, por medio de los conflictos que vivía el protagonista se cuestionó la conducta arbitraria de la autoridad. Los personajes no polemizaron con la institución laboral en sí misma sino con la injusticia ejercida por un lado, desde el sistema judicial con sus leyes imparciales y poco equánimes, personalizadas en el Jurado que tenía en sus manos el destino de Cruz. Por otro, la autoridad que en lugar de velar por la seguridad de aquellos a quienes tenía que proteger los encarcelaba o reprimía injustamente²⁵. Asimismo, en el desarrollo de la pieza subyacía el debate

²³ Un espacio geográfico de un gran valor simbólico en el imaginario ácrata fue la cárcel; la Penitenciaría Nacional y el presidio de Ushuaia constituyeron una muestra del compromiso de la clase dirigente argentina tanto con el discurso higienista como con el proyecto de consolidación del Estado moderno a través de un sistema de punitivo estatal implementado con las cárceles. Tierra del Fuego se transformó en una vía de escape perfecta para remitir a quienes de una manera u otra ponían en peligro no sólo la seguridad sino también la moral de la nación; allí fueron destinados-desterrados detenidos sociales y políticos que junto a delincuentes comunes fueron considerados de alta peligrosidad.

²⁴ El número de la revista dedicado al estreno de *Alma Gaucha* fue ilustrados con más de 15 fotografías de las representaciones de las obras. Hecho poco habitual en las diversas publicaciones ácratas por un motivo económico, dado que era costoso imprimir imágenes.

²⁵ Dentro de la teoría anarquista el Estado fue identificado con la organización militar. Los dos ejes del militarismo fueron tanto la sumisión del individuo a la autoridad como la producción

existente entre el anarquismo y el marxismo con respecto a la conquista del poder estatal; y el establecimiento de la dictadura del proletariado.

Como era previsible Cruz fue condenado a muerte. Ghiraldo mostraba como la coacción en el intento de incorporar al gaucho libre al sistema oficial sólo desencadenó un destino fatal, posiblemente evitable si se lo hubiese dejado vivir libre. De acuerdo el análisis de Pablo Ansolabeherre, su objetivo fue transmitirle al espectador que la rebeldía era innata al ser del gaucho; consecuencia de la idiosincrasia de aquellos hijos de la fusión racial de hombres de sangre española e indígena. De esta manera, buscó en los pobladores originarios de América el germen de la nacionalidad. No era casual que el padre de Cruz fuese un indio²⁶.

Por consiguiente, el autor se propuso incorporar al gaucho al sistema contestario al mitificar su figura, resaltar su búsqueda de libertad, su entereza y coraje. Tanto su aversión a la autoridad como su rebeldía ante la ley lo obligaron a huir permanentemente, y vivir en la marginalidad excluido de la sociedad. Como consecuencia, buscó crear una tradición con la cual entroncar la lucha de los trabajadores criollos que habían quedado desdibujados y desplazados en medio de una argentina cosmopolita. Retrató el medio rural de una manera casi bucólica; con el objetivo de remitir al espectador a la etapa anterior al surgimiento del Estado. Ghiraldo, en particular y varios de los dramaturgos libertarios, destacaron también del gaucho su fidelidad hacia su familia y su afición por el trabajo.

En efecto, fue este autor quien primero buscó romper con el imaginario nacional dentro del cual sólo los inmigrantes participaban de los movimientos revolucionarios; para imprimirle a la dramaturgia libertaria un color local al incorporar el registro gauchesco. Convencido que el gaucho era un amante nato de la libertad, consideró que la ideología ácrata podía ganar adeptos entre ellos; pues su lucha era la misma: terminar con

de armas, municiones, cuarteles y provisiones, sin los cual el militarismo no podía funcionar. De esta manera, existía una conexión entre el militarismo, el Estado y el Capitalismo. Los tres encarnaban el principio de la violencia.

²⁶ PABLO ANSOLABEHERRE, *Literatura y Anarquismo en Argentina (1879-1919)*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2011, p. 131.

la propiedad privada y el caudillismo, y no someterse a ninguna autoridad. Bajo esta mirada, “el rescate del gaucho significaba reivindicar una figura que, al menos en la literatura, pretendía vivir sin recortes su libertad individual y aborrecía al amo, la ley, la patria y el ejército”. Dueño de una actitud trasgresora, el gaucho se había transformado de héroe de la independencia de los marginales²⁷.

Dentro de un contexto cultural que buscó crear una tradición nacional, y en el marco del cual se debatieron ciertas cuestiones fundamentales que apuntaban a definir los rasgos que constituirían esa idiosincrasia propia del ser argentino; el anarquismo no quedó fuera de este debate. Ghiraldo buscó argentinizar el movimiento para lo cual debió cambiar ciertas claves de su discurso e incorporarlas en sus textos y producciones. Como consecuencia, se propuso generar la alianza: inmigrante-criollo-gaucho; tres sectores unidos por la opresión, explotación y su baja condición social²⁸.

Su prototipo del gaucho fue el protagonista del poema de José Hernández, *Martín Fierro*²⁹. Un gaucho trabajador de las pampas bonaerenses, que vivía junto a su mujer y sus dos hijos, fue reclutado forzosamente para servir en un fortín e integrar las milicias que luchaban defendiendo la frontera argentina contra los indígenas; lo cual lo obligaba a dejar desamparada a su familia. Cuando en un duelo Fierro mató a un hombre, se convirtió en un gaucho matrero. Perseguido por la policía debió vivir fuera de la ley. Paralelamente, el sargento Cruz, inspirado por la valentía de Fierro se unió a él. Huyendo de la ley, ambos encontraron como única opción irse al desierto junto a los indios, esperando encontrar allí una vida mejor. Fierro y Cruz concluían que era mejor vivir con los salvajes, que

²⁷ JUAN SURIANO, *Anarquistas. Cultura y política libertaria en Buenos Aires. 1890-1910*, Buenos Aires, Manantial, 2001, p. 85.

²⁸ Con respecto a otras vertientes ácratas respecto al tema ver PABLO ANSOLABEHERRE “Anarquismo y Criollismo”, en *Entrepasados, op.cit.*, pp. 43-57.

²⁹ El poema de Hernández fue escrito en el año 1872, y es una obra literaria considerada ejemplar del género gauchesco en Argentina, Uruguay y Río Grande del Sur. Asimismo, tiene una continuación, *La vuelta de Martín Fierro*, escrita en 1879. El poema es, en parte, una protesta en contra de la política del presidente argentino Domingo Faustino Sarmiento de reclutar forzosamente a los gauchos para ir a la frontera contra los indígenas.

en la civilización autoritaria edificada por la clase dirigente a través tanto del Estado como del capitalismo:

Mi gloria es vivir tan libre
como pájaro en el cielo;
no hago nido en este suelo,
ande hay tanto que sufrir;
y naides me ha de seguir³⁰.

De esta manera, la lucha de Fierro era la misma que la del anarquismo: “el grito de una clase luchando contra las capas superiores de la sociedad que la oprimen, es la protesta contra la injusticia”³¹. Desde el vocabulario de Pablo Ansolabehere

Martín Fierro puede representar, a comienzos de siglo, casi como ningún otro nombre, al tipo de gaucho que les interesa rescatar a los anarquistas: un modesto trabajador que por negarse a votar la lista de un juez es enviado al ejército, que tiene valor de desertar al servicio de fronteras y de enfrentarse —y vencer— a la autoridad policial que lo persigue³².

En el año 1904, Ghiraldo inspirado en la obra de Hernández fundó la *Revista Martín Fierro. Revista Popular Ilustrada de Arte y Crítica*. Desde sus páginas no sólo discutió con otros sectores del movimiento ácrata el concepto de lo rural, la figura del criollo y la del gaucho; sino que también puso a disposición del lector la literatura gauchesca a través de textos de Hernández, Hilario Ascasubi, Andrade, Esteban Echeverría, Rafael Obligado e Hidalgo³³. Su objetivo fue que el lector advirtiese que los males y abusos que denunciaba el gaucho eran propios de la sociedad burguesa: el abuso de autoridad del Estado, del poder Judicial, de la Iglesia, la propiedad privada, el servicio militar, el fraude electoral, la explo-

³⁰ JOSÉ HERNÁNDEZ, *Martín Fierro*, Biblioteca Virtual Universal, [citado 2015-7-15]. Disponible en Internet: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/131056.pdf>.

³¹ “Martín Fierro y su creador”, *Martín Fierro*, Buenos Aires, N° 1, 3 de marzo de 1904, p. 1.

³² PABLO ANSOLABEHERE, *op.cit.*, p. 113.

³³ ARMANDO V. MINGUZZI (estudio preliminar e índice bibliográfico), *Martín Fierro. Revista Popular Ilustrada de Arte y Crítica (1904-1905)*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras / CeDInCI, 2007, 230 páginas.

tación laboral; es decir, los mismos temas que combatía el anarquismo³⁴. Como consecuencia, Ghiraldo apuntaba a demostrar que el gaucho debía ser incorporado al movimiento ácrata no sólo local, sino que fue más allá y propuso su incorporación a la tradición anarquista internacional.

Esta temática gauchesca la plasmó en sus piezas teatrales; de las cuales se destacan dos: *Los Salvajes* y *La Copa de Sangre*. La primera de ellas giraba en torno a un conflicto amoroso en el cual se jugaba el honor de un gaucho, Facundo, y de Don Carlo, un inmigrante italiano. Más allá de la trama argumentativa, interesa rescatar el personaje de Martín Fierro que aparecía en el segundo acto para evitar el duelo entre ambos hombres; y a través del cual el autor se propuso retratar la voz de la cordura y de la sabiduría. Cuando luego de una pelea iniciada por Don Carlo, Facundo lo mataba e iba a entregarse a la justicia, el gaucho Fierro le advertía que la autoridad no era justa sino arbitraria y violenta. “No hay más justicia que la conciencia, muchacho” lo prevenía; y le aconsejaba que huyera de la ley y se ocultase en las tolдерías para lo cual le entregaba su propio caballo.

En efecto, Ghiraldo recurrió nuevamente a la figura de un gaucho, Martín Fierro, para hallar la naturaleza del ser argentino. No fue casual que en el primer número de la revista, justificase la elección del nombre porque el personaje de este gaucho encarnaba las mismas creencias, instituciones y costumbres que el pueblo trabajador libertario.

Dentro de esta temática, para componer la obra *La Copas de Sangre* se inspiró en el asesinato de Facundo Quiroga, cometido en 1835. No fue un dato menor que el protagonista de este drama histórico fuese el autor material del crimen del caudillo riojano, el gaucho Santos Pérez³⁵. Con

³⁴ La revista *Martín Fierro* fue editada por Ghiraldo desde el 3 de marzo de 1904 hasta el 6 de febrero de 1905.

³⁵ Santos Pérez fue un gaucho que trabajó de peón en las provincias de Córdoba antes de servir como soldado bajo las órdenes de los hermanos Reinafé, en el departamento cordobés de Tulumba; desde la época en que la provincia estuvo gobernada por el general Bustos, 1820-1829. Emigró junto a ellos a Santa Fe, cuando el general Paz se apoderó del gobierno cordobés. Incurrió por las sierras de esta provincia cumpliendo órdenes de sus antiguos jefes y estableció en aquellos lugares una pequeña republiqueta. Regresó a Córdoba junto a hermanos Reinafé con el ejército confederado. A fines de 1834 estalló una guerra civil entre las provincias de Santa y

esta obra Ghiraldo ilustró una etapa de la historia nacional; la cual entre 1810 y 1840 había experimentado la existencia de variados proyectos constitucionales y diversos órganos políticos que habían resultado ineficaces. Como consecuencia, generaron un sistema de poder que se institucionalizó en torno a la figura del caudillo. Jefes cuyos territorios habían estado signados por el monopolio de la fuerza y el centralismo; tanto como por la ausencia de sociabilidad y de cultura.

Asimismo, habían construido su poder en torno a un sistema personalista asentado por un lado, en el control de los medios económicos; por otro, en la coacción, asesinato político, venalidad y el nepotismo. “Vendrá otra vez Facundo y asolará la tierra”, profetizaba temeroso uno de los gauchos de la obra³⁶. Ghiraldo recreó detalladamente el asesinato del caudillo riojano; cuyos autores intelectuales fueron los hermanos José Vicente, Guillermo, Francisco y José Antonio Reinafé. No obstante, Santos Pérez estuvo a cargo de la emboscada y el asesinato junto a toda su comitiva en Barranca Yaco; cuando volvían de Tucumán de una misión encomendada por el gobierno nacional, en febrero de 1835.

El personaje de Pérez fue compuesto como el más valiente de los gauchos; luchador nato por su libertad y el único capaz de detenerlo para evitar que volviese “sobre Córdoba la bella a derramar la sangre de sus hijos”. Ghiraldo a través de diversas experiencias atravesadas por el protagonista buscó su defensa. El mismo Pérez se justificaba: “este crimen que no era un crimen”; pues confundido antes de la emboscada acudió al santuario de la Virgen de Tulumba a preguntarle qué debía hacer. “La Santa” le había respondido que sólo dando muerte al caudillo salvaría a la Patria³⁷.

Jujuy, y fue enviado Quiroga a mediar entre ambos gobernadores. Si bien cuando regresaba del norte supo que había planes para asesinarlo, continuó su camino. Efectivamente, el 16 de febrero de 1835 el capitán de milicias Santos Pérez asesinó al caudillo riojano. Tomado prisionero, fue condenado a muerte luego del juicio por Barranca Yaco, al norte de la provincia de Córdoba, junto a tres de los hermanos Reinafé y a un grupo de integrantes de la partida.

³⁶ ALBERTO GHIRALDO, *La Copa de Sangre*, *op.cit.*, p. 181.

³⁷ *Ibidem*, p. 185-188.

El autor apeló a la confusión y dependencia que creaba la religión en los hombres. Por esta razón, Pérez turbado ante la imagen de la Virgen, creyó escuchar su voz que lo alentaba a asesinar a Facundo. Sin embargo, a través del canto de los payadores, el autor negaba la veracidad de experiencia del protagonista con la Virgen, entendida sólo por la cooptación religiosa³⁸. Con el objetivo de humanizar la figura de Santos Pérez, lo presentó arrepentido hasta casi la locura de aquel crimen; ya que en la comitiva iba un niño, quien había asesinado a pesar de su corta edad.

Finalmente, el protagonista si bien logró de huir y esconderse fue atrapado, y trasladado a Buenos Aires; luego de ser juzgado se lo condenó a muerte. El autor hizo hincapié en que ninguno de los presentes en el juicio entendió el móvil que tuvo Pérez para asesinar al caudillo; pues no conocían el alma del gaucho que albergaba la búsqueda de la libertad, la aversión a la autoridad y el anhelo de justicia.

En síntesis, fue en aquellos gauchos compuestos por Ghiraldo donde el espectador encontró los tópicos del pensamiento anarquista. La realidad indicaba, como lo afirma Adolfo Pietro, que los autores ácratas al buscar cooptar a los sectores populares con fines revolucionarios

No pudieron prescindir de la población nativa, ni dejar de lado el empleo de los recursos expresivos que circulaban en su nombre, y en el de los numerosos extranjeros que encontraban en esos mismos recursos formas apropiadas de asimilación. La reclusión con que emprendieron este contenido salta a la vista en la tironeada composición de algunos de sus textos de propaganda política³⁹.

Dentro de esta temática, Rodolfo González Pacheco retomó la idea Ghiraldo. Sin embargo, la diferencia entre ambos radicaba en que Pacheco apelaba al gaucho como sujeto colectivo desde un costado de peón rural. Sin embargo, no permanecía ajeno a la explotación capitalista ya que sufría las mismas presiones que el obrero urbano; debido a la arbitrariedad

³⁸ *Ibidem*, p. 191.

³⁹ ADOLFO PRIETO, *El discurso criollista en la formación de la Argentina Moderna*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2006, p. 165.

de la propiedad privada tanto como a la conducta déspota de los patrones. Desde estas premisas revalorizó el potencial revolucionario que tenía el gaucho. Si desde el anarquismo se le reconocía que sus infortunios y adversidades eran los mismos que los del trabajador urbano podría por un lado, salir de su aislamiento; y por otro, unirse a ellos para reivindicar sus derechos. De manera que los militantes y líderes ácratas encontrarían en el habitante del mundo rural un camarada más.

Asimismo, esta temática se reflejó en la pieza *Natividad*. La construcción del personaje principal giraba alrededor de la imagen de un gaucho; quien sin haber tenido contacto con la ideología anarquista, luchaba por los mismos ideales que el militante ácrata. De esta manera, la lucha por la libertad y la oposición al principio de autoridad atravesaron todo el argumento desde el accionar del protagonista, Natividad. Por medio del diálogo y monólogo de los personajes, el autor buscó la empatía con el público; quien se enteraba que el protagonista había sido huérfano, que era un luchador nato a favor de la justicia y que su propósito era educar al “gauchaje” para que supiesen y pudiesen defender sus derechos frente a los patrones.

El conflicto comenzaba cuando las autoridades querían embargar la pequeña estancia en la cual trabajaba el protagonista invocando leyes injustas; que en el campo “siembran violencia y trillan libertades”⁴⁰. Natividad fue tomado prisionero cuando intentó defender al dueño del campo. El autor apelando al recurso de la interpelación, un clásico utilizado por la narrativa libertaria, instaba a que el espectador tomase posición con respecto a la injusticia cometida para con el gaucho. Paralelamente, en aquella estancia había pasado una temporada Miguel; un activista que recorría los campos transmitiendo las ideas de justicia, libertad y revolución. Enseguida había notado que él y Natividad compartían la misma ideología.

⁴⁰ RODOLFO GONZÁLEZ PACHECO, “Natividad”, *Teatro Completo*, Buenos Aires, La Obra, 1953, T. I, p. 222.

Como consecuencia, a la salida de la cárcel para evitar que la autoridad lo persiguiese nuevamente, Natividad se trasladó a la ciudad donde comenzó a trabajar en la misma fábrica que los compañeros de lucha Miguel. Rápidamente fue considerado uno más. Desde un conflicto entre los obreros y la patronal, el gaucho se reforzó como un aliado potencial del anarquismo. Aquel que sin pertenecer al movimiento podía marchar al lado de los militantes, siendo aun el más enérgico a la hora de tomar decisiones. Evidentemente, Pacheco buscó concientizar al espectador que la lucha debía ser llevada a cabo desde dos frentes: el urbano y el rural. Podemos rastrear la intención, igual que en Ghiraldo, de establecer un puente entre ambas geografías para contrarrestar la imagen de la corriente libertaria como sinónimo de un movimiento exclusivamente urbano.

En el desenlace de la obra, el autor apeló a argumentos que comportaban una clara intención pedagógica, y diálogos que ahondaban en las virtudes del campo como la vuelta a ese estado natural tan añorado por los anarquistas. Natividad luego de enfrentarse a la patronal y a los obreros dispuestos a negociar acusándolos de traidores, decidía retornar a su tierra. No sólo porque era su lugar de pertenencia; sino también porque el gaucho debía luchar contra los mismos males que el trabajador en la ciudad. “Él es gaucho y sabe mejor que nadie como se pelea con los gringos”, afirmaba uno de los obreros explicando a sus compañeros los motivos por los cuales Natividad abandonaba la vida urbana⁴¹.

Este mismo tópico lo encontramos en otra de sus piezas teatrales, *La inundación*. Si bien sus protagonistas no fueron militantes libertarios, también compartían diversos principios y opiniones íntimamente relacionados con la teoría anarquista. En esta oportunidad Pacheco realizó una fuerte denuncia sobre la modernización que sufría el mundo rural; puntualmente representada con la llegada del ferrocarril. Su extensión fue paralela a la extensión de la propiedad privada, ampliando la brecha ya existente entre las clases sociales. La fuerte denuncia contra la injusticia social fue el denominador común alrededor del cual se fueron entrelazando las experiencias de los distintos personajes.

⁴¹ *Ibidem*, p. 226.

Si bien el proceso de mecanización fue paralelo en el mundo urbano como en el rural; se consideraba que en contraposición este último aún no había sido corrompido excesivamente por el capitalismo. Por lo cual, se transformaba en el “contraveneno para la moderna civilización industrialista y mecánica”⁴². La ciudad se convertía en un grave obstáculo a la hora de pensar en una sociedad libre; una vez abolido el sistema capitalista el agro se presentaría como el sitio donde debía edificarse la sociedad futura.

El autor desplegó nuevamente dos posturas antagónicas través de la construcción de los protagonistas. Por un lado Adrián, representante de la pequeña burguesía agraria trabajaba desde hacía años tierras expropiadas a los pueblos originarios; como consecuencia vivía atemorizado que el gobierno le cediese su campo a la burguesía terrateniente porteña. Por otro Maciel, prototipo del burgués, arribaba para expropiar y tomar posesión de aquellos terrenos. Ante la negativa de Adrián a cedérselos se planteaba el conflicto.

Desde esta trama Pacheco retrató la realidad del pequeño propietario rural; tan víctima de la explotación del sistema capitalista como el peón. Ambos se hallaban sujetos a las decisiones de los grandes hacendados que abusaban de su poder económico y de sus amistades políticas; igual que le sucedida al trabajador urbano. La injusticia no reconocía geografías ni procedencias; ni tampoco dominaba los caprichos climáticos que podían hacerle perder al pequeño propietario lo que le había llevado años construir. Ante diversos desastres naturales como las sequías, inundaciones, tormentas, incendios, entre otros, no recibía ningún tipo de ayuda estatal.

El temor de Adrián y su hija Pampa, no era infundado; puesto que se veían amenazados no sólo por la posible expropiación de sus campos, sino también por las periódicas inundaciones. La crecida de los ríos cre-

⁴² DIEGO ABAD DE SANTILLÁN, “Nuevos caminos”, *La Protesta*, Buenos Aires, 4 de marzo de 1929, p. 6. “En la sociedad futura que queremos los anarquistas no habrá estos antros consumidores de hombres, como los llamó un sociólogo; no habrá estas ciudades tentaculares, como las llamó un poeta. Bella es la vida en el campo, hermoso es ver cómo nacen las flores y es una delicia escuchar la orquesta de los pájaros, pero hasta no salir vencedores en esta contienda a la muerte en la que estamos empeñados con la burguesía, no tenemos derecho a la paz”, en: “Beatus Ille”, *La Protesta*, Buenos Aires, 18 de septiembre de 1919.

aba muchísima incertidumbre en estas familias; cuya existencia, más allá de poseer una pequeña capacidad de ahorro, era ya bastante difícil. Olvidados desde siempre por las autoridades de turno tanto temor le tenía a los nuevos empresarios rurales como a la inundación; ya que de una manera u otra quedarían en la ruina.

El prototipo del modelo de conducta antiburguesa fue construido por el autor desde la figura del ingeniero Leonardo Robles; quien había llegado para realizar tareas de canalización y riegos en las tierras que Maciel había adquirido⁴³. El joven al confrontarse con la vida sombría de Adrián y su familia; y considerar una injusticia que se lo desalojase de la tierra sufría una súbita transformación que lo llevaba a querer terminar con aquella cadena de inequidades y volver todo a un estado natural. Esta idea la materializó luego de la muerte de Adrián, en un confuso episodio que tuvo lugar al encontrar a Marcial tratando de abusar de Pampa. Convencido que solamente un cambio drástico podía salvar a todos los explotados, arrojaba al río su título universitario junto a sus instrumentos de trabajo, símbolos de su estatus social. A su juicio no le servían para ayudar a aquella gente sino por el contrario colaboraba con los intereses estatales y burgueses. Como consecuencia, tomaba la drástica decisión de dinamitar los diques que prevenían y protegían los campos de las inundaciones para vengar a los más desposeídos.

Ya está vengado. Él, y la vida, y todos. [...] Volé con dinamita los diques. Y nada se salvará. Hombres y fieras, víctimas y victimarios, seremos arrebatados del valle, como papeles. El suelo mismo, la tierra criada en la arena será arrastrada de un manotón a la mar. Y todo volverá a ser como años atrás: estéril, bárbaro pero de nadie. ¡Libre!⁴⁴.

En esta decisión desmesurada del joven, Pacheco a través de la dinamita vindicadora buscó transmitir la idea roussoniana del regreso del

⁴³ Ver: JORGE DUBATTI, “‘La inundación’ (1917) de Rodolfo González Pacheco: progreso, justicia y libertad en un drama antiburgués”, en: *La revista del CCC* [en línea]. Mayo / Diciembre 2010, n° 9/10. [citado 2011-03-29]. Disponible en Internet: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/182/>. ISSN 1851-3263.

⁴⁴ RODOLFO GONZÁLEZ PACHECO. *op.cit.*, T. I, p. 81.

hombre a un estado primitivo de pleno contacto con la naturaleza y en plena libertad. Asimismo, la obra comportaba un claro mensaje pedagógico: “si en ello se nos va la vida, no importa, sirve para allanar el camino a la sociedad futura”; aún a costa de la destrucción total de la propiedad privada y de la muerte⁴⁵. Es claro que el autor, a través de este hecho, tomaba posición con respecto al empleo de la acción directa o propaganda por el hecho; es decir, justificaba el accionar violento como respuesta a la injusticia generada por el sistema capitalista.

En síntesis, el principio de autoridad fue abordado por el teatro anarquista desde la construcción de los anti-héroes. Por un lado, se buscó que el espectador entendiese, y aceptase los principios y reflexiones que transmitían los actores a través de sus diálogos y monólogos. Por otro, el tópico de la injusticia social cruzaba todas las obras a fin de educar y crear una conciencia de lucha al espectador que había asistido a presenciar la obra. Frente a esta tensión en la cual se colocaba al público-trabajador se proponía una posibilidad de cambio, que sólo la ofrecía el anarquismo.

CONSIDERACIONES FINALES

El espectador era tanto un sujeto referencial, se podía reconocer a sí mismo en alguno de los personajes de la obra, como real. El dramaturgo buscaba una sintonía para mantenerlo cautivo; en una clara estrategia de persuasión para captar su atención. Asimismo, no sólo apelaron a consolidar una masa crítica dentro del auditorio; sino que las obras fueron una manera de comunicarse y vincularse con el militante.

Los dramaturgos tenían un sentido de la realidad muy alerta, y su relato apelaba a la simbología y conceptos conocidos por el público que asistía a presenciar las pizas teatrales. Por supuesto, su fin era satisfacer las expectativas de aquel trabajador que luego de su jornada laboral asistía

⁴⁵ GONZALO FOLCO, “El agro en el teatro de Rodolfo González Pacheco”, en *Razón y Revolución*, N° 22, p. 56; [citado 2015-06-21]. Disponible en Internet: http://www.ceics.org.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=190:revista-razon-y-revolucion-nd-22&catid=28:revista-razon-y-revolucion&Itemid=38.

con su familia a presenciar ver aquella obra. Por lo tanto, el argumento giraba en torno a la desdicha del protagonista, víctima de la explotación capitalista; consecuencia de un mundo totalmente injusto que marcaba de antemano su destino. Su contrapartida fue la figura del antihéroe.

Asimismo, bajo un perfil propagandístico, estos dramas debían dejar huella en los espectadores; tanto para reafirmar su adhesión al anarquismo como para crearla en quienes asistían por primera vez. El objetivo era que optasen por asistir nuevamente a presenciar las piezas libertarias en lugar de elegir que se representaban en el circuito que tenía su epicentro en la calle Corrientes. Paralelamente, se pretendía generar en el trabajador sentado en la butaca de aquella asociación, biblioteca o centro un sentimiento de valentía y coraje para hacer realidad el sueño libertario: construir la una sociedad sin clases.