

EL TEATRO DE FILIACIÓN ANARQUISTA EN MÉXICO E HISPANOAMÉRICA

Alejandro Ortiz Bullé Goyri*

RESUMEN

El teatro llamado libertario en Hispanoamérica, fue -a no dudarlo- una de las experiencias más amplias y diversificadas en la renovación teatral de buena parte del mundo de habla hispana en la primera mitad del siglo XX, particularmente en los albores del siglo. Una característica propia y común fue la de estar vinculado con prácticas sociales de reivindicación política y de organización gremial. Se trata también de un genuino teatro "de anticipación social", que muestra las duras contradicciones de la realidad social en América Latina y que ofrece un testimonio de primera mano de la permanencia de una desigualdad humana que el modelo modernizador de la economía y de los modos de producción en nuestros días no han hecho otra cosa que agudizar lo que en las primeras décadas del siglo XX los movimientos anarquistas y sus llamados "cuadros artísticos" habían ya anunciado con una mirada esquemática y un tanto maniquea, pero a todas luces, con una claridad sorprendente.

ABSTRACT

The theater called libertarian in Latin America, was not-a-doubt one of the largest and most diversified in the theater renovation of much of the Spanish-speaking world in the first half of the twentieth century, particularly in the early century experiences. A very common feature was to be linked to social practices of political demand and trade organization. It is also a genuine theater of "social advance" which shows the harsh contradictions of social reality in Latin America and offering a first-hand account of the permanence of human inequality that the modernizing model of the economy and modes of production in our days have done nothing to aggravate it in the first decades of the twentieth century anarchist movements and their so called "art boxes" had already announced a schematic and somewhat manichean view, but clearly, with stunning clarity.

* Profesor-Investigador del Departamento de Humanidades de la UAM-Azcapotzalco.

PALABRAS CLAVE

Teatro anarquista, dramaturgia anarquista, contracultura, anarquismo en Hispanoamérica, Literatura contestataria.

KEY WORDS

Theatre anarchist, anarchist drama, counterculture, anarchism in Latin America, protest movement literature.

Tú no puedes permanecer neutral; vendrás y tomarás el partido de los oprimidos, porque sabes que lo bello y lo sublime -como tú mismo- está del lado de aquéllos que luchan por la luz, por la humanidad, por la justicia.

Kropotkin

[El teatro llamado libertario en Hispanoamérica, fue –a no dudarlo– una de las experiencias más amplias y diversificadas en la renovación teatral de buena parte del mundo de habla hispana en la primera mitad del siglo xx, particularmente en los albores del siglo. Una característica propia y común fue la de estar vinculado con prácticas sociales de reivindicación política y de organización gremial. Algunos autores importantes para la consolidación de los teatros nacionales formaron parte de los repertorios de los grupos y clubes dramáticos anarquistas en diversas partes como fue el caso de Florencio Sánchez con algunas de sus obras más representativas como *Canillitas* o *Barranca Abajo*. Pero también se sabe de autores europeos como Enrique Ibsen, cuya obra *Un enemigo del pueblo* fue muy apreciada para su escenificación, dentro de asambleas gremiales o sindicales, en virtud de que por su temática permitía el debate y la discusión en torno de ideas anarquistas, como puede ser la de la conciencia individual y la libertad e independencia de pensamiento.

En este texto se comentarán, como parte de un primer acercamiento al tema, algunas experiencias teatrales desarrolladas en el ámbito de las luchas sociales en las primeras décadas del siglo xx en México para compararlas con otros ejemplos conocidos en

Hispanoamérica, como fue el caso del teatro anarquista en España y Cataluña, Argentina y Chile.

TEATRO ANARQUISTA Y PRÁCTICAS CULTURALES

Podemos decir que la experiencia de teatro libertario en Hispanoamérica parece no ser la de un discurso homogéneo orientado exclusivamente a ser una herramienta de divulgación de la ideología anarquista; más bien se trató más allá de eso, de un instrumento eficaz para la promoción de foros de discusión y de agitación y propaganda; pero al mismo tiempo se utilizó como un medio para que las uniones obreras de filiación anarco sindicalista se allegaran de fondos económicos para su lucha. Es claro, y será un elemento muy importante para la indagación y la contrastación de experiencias, que las orientaciones del teatro libertario no siempre fueron en el mismo camino, por una razón fundamental: se trata de un teatro configurado con toda claridad como un discurso emergente en el que no se pretendía ni una indagación estética en primera instancia, ni tampoco su trascendencia en el tiempo. Se trató de un teatro de la inmediatez y en ello radica su virtud. Pero a pesar de ello se pueden encontrar ejemplos que de manera paradójica trascendieron en el tiempo y en ocasiones al espacio propio de su contexto de enunciación.

Un aspecto, por demás interesante que debe destacarse, es que el teatro de filiación anarquista en Hispanoamérica, es que más allá de su propio contexto o de la inmediatez de las acciones teatrales que se emprendían, había un objetivo común, que es el uso del teatro como un espacio de interacción comunitaria. Esto es lo que al respecto menciona Carlos Fos, refiriéndose a las prácticas teatrales rioplatenses y que puede aplicarse, en términos generales, a la mayoría de las experiencias teatrales anarquistas hispanoamericanas:

Es evidente que la práctica escénica era para nuestros anarquistas un arma de combate más. La cultura anarquista parte desde la concepción clara de que la lucha es la vida y, por lo tanto, las representaciones de esa cultura remiten siempre a esa vida, a esa lucha. Punto de coincidencia entre los diversos matices estéticos del pensamiento ácrata es reivindicar el “arte en situación”, el acto

creador por encima de la obra en sí. Las obras teatrales no fueron una excepción a esta regla. Los anarquistas promueven un “arte de la disconformidad”¹

Históricamente se puede ubicar al teatro libertario de filiación anarquista en Hispanoamérica en las primeras décadas del siglo xx, en particular las décadas del 10 y del 20. La razón estriba no solamente en el hecho de la difusión de las ideas anarquistas en América², sino también en relación con el tiempo histórico concreto del movimiento y su relación con la conformación y organización de organizaciones obreras a partir de la naciente industrialización en el subcontinente, así como a determinados momentos álgidos en las luchas sociales de los distintos países. El ejemplo más preciso no lo es Argentina –cuyas experiencias de teatro libertario suelen referirse como las más significativas– sino México. La Revolución Mexicana, sus luchas sociales y sus vínculos en sus inicios con las organizaciones obreras militantes que desde las fábricas y las uniones obreras combatieron a la dictadura del general Díaz, mucho antes de que Madero enarbolar la causa por la democratización del país. A pesar de que no contemos hasta ahora con numerosos ejemplos de dramaturgia de filiación anarcosindicalista, las obras y testimonios con que se cuentan, nos hacen ver la importancia que el teatro tuvo, como medio de propaganda y como práctica social y cultural. El teatro durante décadas formó parte de un discurso emergente, en un campo cultural muy poco reconocido en la historia social de la revolución mexicana. La diversidad de discursos, las divergencias sociales y ante todo el discurso oficialista de la re-

¹ Fos, Carlos, “Palabras preliminares” en Verzero, Lorena, (Edición y Compilación), *En las tablas libertarias (experiencias de teatro anarquista en Argentina a lo largo del siglo xx)*, Buenos Aires, Editorial ATUEL, 2010, pp. 10-11.

² La dramaturga e historiadora del teatro Marcela del Río observa, en el caso de México, la manera como el anarcosindicalismo fue difundándose a lo largo del periodo de entresiglos, hace ya más de una centuria: “Los textos políticos del anarquismo europeo, desde los pioneros, Stirner y Godwin del siglo xix, hasta los editados durante el periodo revolucionario (1910-1921), fueron llegando a México en etapas sucesivas. Se conocieron por diferentes publicaciones, autores como Proudhon, Bakunin y Kropotkin. Las ideas se divulgaron y la corriente anarquista consiguió tener influencia en un periodo que va de 1860 a 1920. La divulgación se llevó a cabo por las actividades políticas propiamente dichas, a través de los periódicos de oposición a la dictadura de Porfirio Díaz y de los teatros populares y auditorios de los centros fabriles y sindicales”. Del Río Marcela, “El teatro anarquista mexicano” *Universo de El Búho* [México] Año 7, núm. 76, Julio 2006, pp. 5-11.

volución triunfante, en cierta medida acallaron las voces de la práctica teatral en particular y de la cultura obrera anarquista en general. Tal pudo ser el caso del teatro de Ricardo Flores Magón y el de otros dramaturgos todavía ignorados o que simplemente que yacen en el anonimato. Con el fin de reconocer la estructura y la temática común a la dramaturgia del teatro anarquista en México e Hispanoamérica, conviene revisar aquí, brevemente una de las obras más representativas de Flores Magón, que junto con *Tierra y Libertad*, se constituyeron en los modelos canónicos de este movimiento teatral a lo largo del siglo xx.³

*Verdugos y Víctimas*⁴ de Ricardo Flores Magón (1917-1918) es una obra dramática que desde el título establece ya la contraposición melodramática entre el bien y el mal. En este caso, asociado a la lucha de clases. El Estado y la burguesía se constituyen en los verdugos y las clases trabajadoras y el pueblo desposeído en las víctimas.

Se trata en muchos momentos de la acción a lo largo de sus cuatro actos, más que de un espectáculo teatral, propiamente dicho, de una arenga política dramatizada, como ocurre de manera particular en el acto cuarto en donde los obreros unidos han conseguido realizar una huelga general en el país. José, el obrero consciente, politizado y el más radicalizado de todos, expone a lo largo del acto sus argumentos para que la lucha proletaria sea defendida con las armas y no con alianzas con gobiernos cuya única función no está en mantener el estado de derecho, sino en proteger a la burguesía de cualquier intento de rebelión de las masas populares. La idea de la lucha de las víctimas contra sus malvados verdugos es expuesta aquí de manera ejemplificadora, aun a costa del martirio y muerte de sus paladines obreros. Los cuales, encabezados por José, el obrero anarquista, enunciarán en cada momento arengas y peroratas en relación con los senderos de la lucha proletaria.

³ Véase Alejandro Ortiz Bullé Goyri, "Teatro y anarquismo en la lucha popular del México revolucionario y posrevolucionario", *Ficción y Realidad en América Latina*, México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, Recinto de Homenaje a Benito Juárez, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, Universidad de Alicante. 2011 pp. 197-206.

⁴ Ricardo Flores Magón, "Verdugos y víctimas", en Río Reyes, Marcela del, *Perfil y muestra del teatro de la Revolución Mexicana*, México, FCE (Colección Tezontle), 1997, pp. 369-393.

Pero, como hemos dicho, *Verdugos y víctimas* no vale tanto como obra dramática, sino como un extraordinario testimonio de la manera como era usado el teatro como medio de agitación social en reuniones sindicales y en diversos círculos anarco-sindicalistas del México del porfiriato y revolucionario. La manera como se cuestionan las bondades del triunfo revolucionario a través de las arengas del personaje Carlos y del proceder del personaje del General, puesto aquí como un cobarde y sanguinario, es muestra de lo que en buena medida acontecía en los ámbitos populares y sobre todo en el del trabajo y las nascentes organizaciones sociales, como pudo haber sido en sus orígenes la célebre Casa del Obrero Mundial.

En el caso del anarquismo mexicano, en la primera mitad del siglo xx puede observarse la utilización del teatro como recurso de agitación social, como es el caso de la dramaturgia de Ricardo Flores Magón y la de Rafael Pérez Taylor, los dos autores dramáticos libertarios mexicanos más reconocidos. En el caso de Flores Magón, sus obras *Tierra y Libertad* y *Verdugos y víctimas*, la norma se cumple con precisión al grado de que por momentos más parecen arengas políticas que obras de teatro; aunque su duración y división en largos actos rompa la regla. No así con el teatro sintético de Rafael Pérez Taylor, que sigue al pie de la letra el canon anarquista en cuanto a los aspectos formales como es el caso de las obras *Un gesto*, *Lo que devuelve la ciudad* y *Contrastes de la vida*.

Un caso interesante es el de la Casa del Obrero Mundial en México⁵, en donde se organizaron no sólo cuadros dramáticos y tertulias o veladas artísticas a beneficio de la causa anarcosindicalista o de determinada unión de trabajadores, sino que por añadidura, se organizaron en su sede aulas en las que se impartían cursos de distinta índole, como se observa en este testimonio de José Estévez y Ramón Gil, luchadores sociales:

⁵ La Casa del Obrero Mundial (com) fue una organización obrera de filiación anarcosindicalista, que ocupó un papel preponderante en las luchas obreras en México durante la Revolución Mexicana a partir de 1912 y hasta 1919. Si bien fue motivo de críticas ante su aparente apolitismo y falta de congruencia en cuanto a su orientación ideológica, como fue el caso de su apoyo al Carrancismo en su combate a los zapatistas a través de los batallones rojos, también es cierto que su influencia fue notable en la conformación de las leyes laborales emanadas de la Constitución de 1917.

Para cumplir con este papel doctrinario se efectuaban en sus salones conferencias y cursos, sobresaliendo de entre quienes realizaban esta labor Antonio Díaz Soto y Gama, Lázaro Gutiérrez de Lara, Adolfo Santibáñez, Santiago R. de la Vega, Rafael Pérez Taylor, José Santos Chocano e Isidro Fabela. Los cursos que se impartían eran gramática, taquigrafía, aritmética, geometría, historia general, cosmografía, física, así como la enseñanza de oficios; el sastre Luis Méndez, el zapatero Juan Lozano, el linotipista Fredesvindo Elvira y Jacinto Huitrón daban clases de corte, dibujo, música y declamación.”⁶

Sabemos también que Rafael Pérez Taylor no sólo escribió obras de teatro para la Casa del Obrero Mundial, sino que llegó a representarlas con los propios cuadros artísticos surgidos de esta organización gremial.

En el puerto de Veracruz, —bien valga como ejemplificadora experiencia comentarlo— como lo han estudiado Mary Carmen Lara y Daniel Nahmad Molinari, en sus respectivos estudios, durante los años veinte, época de radicalismo político y luchas de reivindicaciones sociales y de organizaciones gremiales en esta importante ciudad mexicana, el teatro jugó un papel muy importante en la configuración del anarco-sindicalismo dentro del amplio espectro de lo que fue la Revolución Mexicana como movimiento aglutinante de discursos sociales en las primeras décadas del siglo veinte.

EL CASO ARGENTINO Y ESPAÑOL

En cambio, en otros países de Hispanoamérica la práctica teatral vinculada al anarquismo alcanzó incluso una cierta autonomía hasta llegar a los espacios convencionales de representación teatral y, casi diríamos, reconfigurarse como una práctica en un plano discursivo hegemónico. Tal fue el caso de Florencio Sánchez, cuyas obras como *M'hijo el dotor*, y *Barranca abajo*, forman parte claramente del canon de la dramaturgia rioplatense, pero que en su tiempo, en la primera década del siglo xx, formaron parte de los repertorios de los círculos y veladas anarquistas, junto con su tam-

⁶ Citado en <http://memoriapolitica-demexico.org/Efemerides/9/22091912.html>, (mayo 2011).

bién célebre obra *Canillita* (1903), que expone las vicisitudes de un vendedor de periódicos en una sociedad moralmente corrompida. En España también ocurrió lo mismo con autores como Joaquín Dicenta, cuya obra tuvo una enorme influencia en Hispanoamérica en los ámbitos radicales de izquierda. Pero sobre todo en España misma, pues incluso una de sus obras más conocidas, *Juan José* (1895), que expone las diferencias de clase en la sociedad española de su tiempo, se representaba con regularidad durante las conmemoraciones del Primero de Mayo.

Por otra parte es bueno recapitular que en términos amplios, asumiendo que el teatro de filiación anarquista se desarrolló en Hispanoamérica bajo el esquema de un proyecto político social, que trascendía fronteras, se pueden encontrar un número interesante de coincidencias, como lo hace notar Eva Golluscio en relación con la práctica teatral anarquista rioplatense.⁷ Por ejemplo en cuanto a lo tocante al ámbito en que se desarrolló. No se trataba de un teatro que tuviese una cierta autonomía como fenómeno artístico, sino que se trató de un artefacto cultural –por así decirlo– que se insertaba en un campo más amplio, como lo fue el de la práctica cultural anarquista. Las obras se representaban dentro de asambleas y festejos y solían culminar con un baile y una fiesta. En México, por ejemplo se organizaba lo que se llamaban “Jamaicas” o “kermess”,⁸ como podría denominarse actualmente a ese tipo de festejos populares. En Argentina esto es lo que nos dice Eva Golluscio al respecto:

La función dramática ofrecida por los centros libertarios tuvo rara vez una existencia autónoma; siempre integrada dentro de un programa extenso –himnos, conferencias, intervenciones sindicales, debates, piezas teatrales, recitados, bailes, tómbola, música – la representación teatral constituía un eslabón dentro de un conjunto más vasto, el del acto militante [y añade más adelante] El programa típico terminaba generalmente en un baile, lo cual no deja de hacer pensar en los circos rioplatenses [...] en los cuales el programa circense

⁷ Golluscio de Montoya, Eva,, “Elementos para una “Teoría” teatral libertaria (Argentina 1900), *Latin American Theatre Review*, Fall 1987, pp. 85-93.

⁸ Véase la tesis de maestría de Mary Carmen Lara, *La estética anarquista como práctica escénica emergente, en la ciudad de Veracruz en 1922 y 1923*, Xalapa [Tesis de Maestría en Artes Escénicas], Universidad Veracruzana, 2011, 174 pp.

concluía con la representación de un drama gauchesco coronado por "Apoteosis y baile".⁹

Se trató de un teatro que en un cierto sentido continuaba la tradición propia del teatro de los siglos de oro, de insertar al teatro dentro de la fiesta; aunque claro está, no se trataba propiamente de fiestas religiosas, evidentemente, sino todo lo contrario.

Otro aspecto que mantiene una cierta uniformidad es en cuanto a la estructura de las obras representadas. Eva Golluscio, al referirse a la dramaturgia libertaria rioplatense, enumera una serie de características, que no sólo son comunes sino que, como bien lo hace notar ella en su artículo, se trató de una auténtica "Teoría" teatral libertaria, en la que se pueden observar de manera recurrente las siguientes pautas:

1. La claridad extrema en la organización de los contenidos.
2. La fuerza y la convicción en el tono.
3. La sencillez en el lenguaje.
4. La economía de matices expresivos.
5. La brevedad.
6. La repetición.
7. La simplicidad de la anécdota
8. El uso del tono altisonante y didáctico sobre todo evidente en las intervenciones del personaje "encargado de transmitir el mensaje".
9. La preponderancia del discurso didáctico sobre la acción dramática.¹⁰

La práctica teatral anarquista en Argentina se llegó a desarrollar un verdadero modelo de dramaturgia, interpretación actoral y de puesta en escena. Como lo demuestra el investigador Carlos Fos, al recuperar la voz testimonial del militante anarquista, el inmigrante de origen alemán, Kurt Welk, quien formó parte del célebre falansterio de Entre Ríos en la primera década del siglo xx, quien de acuerdo con Fos, "era un ferviente defensor del arte como liberador de los pueblos y especialmente confiaba en el tea-

⁹ Golluscio de Montoya, Eva, *op. cit.*, pp. 66.

¹⁰ *Op. cit.*, pp. 85-93.

tro como vehículo de ideas y creador de espíritus críticos”¹¹. Carlos Fos recupera más adelante el testimonio del mismo Welk quien narra con precisión su idea del teatro y de la interpretación escénica, cuando participaba en el falansterio de Jean Joseph Durando en Entre Ríos¹²:

Yo me hice cargo de las clases de teatro, pensadas como un medio de enriquecimiento cultural, sin intención de crear actores profesionales. Junto a la banda de música preparamos un soliloquio que presentamos durante 1908. Traté de reflejar en él la ignorancia de los que atacaban nuestro proyecto sin conocernos y el texto era didáctico pero mis indicaciones para representarlos buscaban un efecto de juego. Así con palabras adustas expuestas en tono burlón desde los actores, que rotaban al representarlo, aumentaba el objetivo de atraer por la propia parodia (...).¹³

Como se observa en el testimonio, había así una noción de la escritura dramática destinada a un concepto de interpretación actoral y de puesta en escena que sorprende por su alejamiento de los modelos convencionales de teatro de la época. Un teatro que no sólo denunciaba la explotación del hombre por el hombre, la

¹¹ Carlos Fos, “La producción teatral de los socialismos vernáculos. Una primera mirada desde la memoria de sus militantes”, en Verzero, Lorena, (Edición y Compilación), *En las tablas libertarias (experiencias de teatro anarquista en Argentina a lo largo del siglo xx)*, Buenos Aires, Editorial ATUEL, pp. 33-52.

¹² De acuerdo con el diccionario de la Real Academia Española, esta es la definición concreta de “**falansterio**.”

(Del fr. phalanstère).

1. m. Comunidad autónoma de producción y consumo, en el sistema de Fourier, socialista utópico francés de principios del siglo XIX.

2. m. Edificio en que, según el sistema de Fourier, habitaba cada una de las falanges en que dividía la sociedad.

3. m. Alojamiento colectivo para mucha gente.

<http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=falansterio> (junio 2014)

En muchos países hispanoamericanos las ideas de socialismo utópico de Fourier fueron llevadas a la práctica durante los primeros años del siglo XX, tal fue el caso del falansterio de Entre Ríos, en Argentina o el de Puebla o la llamada Comuna de Topolobampo en México. Véanse las páginas electrónicas: <http://elblogdemiguelfernandez.wordpress.com/2012/12/22/charles-fourier-1-772-1-837-el-socialismo-cooperativista-utopico-los-falansterios-viviendas-sociales-futuristas/> (julio 2014)

El origen del socialismo en México, los primeros pioneros, <http://www.marxist.com/origen-socialismo-en-mexico-primeros-pioneros.htm> (julio 2014)

¹³ Citado por Carlos Fos, *op. cit.*, p. 41.

explotación de los recursos y riquezas naturales por parte de los poderosos, sino también procuraba que el teatro y los llamados cuadros filodramáticos fueran un espacio de desarrollo y de toma de conciencia social e individual. Y aquí vale la pena volver a citar su testimonio:

Más allá de que nunca intenté crear actores profesionales, ya que el espíritu del colectivo estaba muy alejado de la fama y los privilegios de los intérpretes burgueses, propugnaba porque cada miembro del cuadro filodramático se reservara el derecho de pensar por sí mismo, muchas veces en oposición al personaje. Buscaba cierta concientización en la acción misma. Y esa acción no concluía en el escenario ya que el espectador no debía delegar poderes en el personaje para que piense ni para que actúe en su lugar; al contrario, él mismo tenía que asumir su papel protagónico. Para luchar por la plenitud de la libertad en la comunidad el teatro también tenía cosas para decir, puede ser que no sea revolucionario en sí mismo, pero seguramente es un ensayo de la revolución.¹⁴

¿Qué tanto de todo esto antecede a las ideas de Brecht en torno al teatro épico?, ¿y qué tanto Augusto Boal tomó de las experiencias de este teatro anarquista para desarrollar sus propuestas del teatro del oprimido? No lo sabemos, pero no deja de ser notable y sorprendente la claridad con que este viejo luchador del socialismo utópico de la Argentina de hace un siglo expresa sus ideas sobre el teatro y sus posibilidades para generar una toma de conciencia en el actor y en el espectador mismos.

EL CASO CHILENO

En el caso chileno, al parecer las tendencias seguían un modelo similar. Sergio Pereira al estudiar al teatro anarquista en Chile menciona las siguientes obras: *Suprema Lex* (1895) de Rufino Rosas, de *Los vampiros* (1929), de Nicolás Aguirre Bretón, *Un hombre* (1914) y *El Sábado* (1923) de Adolfo Urzúa Rozas, *Los grilletes* (1927), de Alfred Aaron, y *Los Cuervos* (1937) de Armando Treviño, (Pereira, 2009: p. 158). De hecho, no puede hablarse aquí tampoco concre-

¹⁴ *Idem.* P. 46.

tamente de autores o de obras dramáticas de manera autónoma, pues muchas de estas obras fueron representadas por cuadros artísticos de filiación anarquista que formaban parte de organizaciones obreras o de trabajadores en general. Un ejemplo concreto fue el llamado grupo Arte y Libertad (1913), y que de acuerdo con la investigadora Sara Rojas, estuvo ligado al diario *El despertar*, así como otro colectivo denominado Arte y Revolución el cual duró más de una década y cuya principal misión no fue específicamente la de hacer teatro, sino la de “apoyar a la tarea socialista”. Algunos periódicos contestatarios llegaron a publicar en sus páginas obras teatrales o diálogos dramáticos, como el titulado *Rebeldía* (1914) firmado por los autores Adriana Palomera y Alejandra Pinto y publicado en el diario *La batalla* (ROJO, 2008: p. 87). y que con seguridad, habrían de ser representados posteriormente entre los cuadros artísticos anarco sindicalistas chilenos; como sabemos que ocurrió también en México, como lo hicieron los estridentistas en los años veinte en su revista *Horizonte*, con las obras de Elena Álvarez, como *Muerta de hambre o Diálogo doloroso* ¹⁵.

Algunas de las obras chilenas, contienen un sentido testimonial y no sólo de denuncia social, lo cual podría añadirse a las observaciones de Eva Golluscio, comentadas anteriormente. Por otro lado, al parecer existió una tendencia a hacer énfasis en ambientes locales o en personajes legendarios, como fue el caso de *Joaquín Murrieta*, obra escrita por Antonio Acevedo Hernández en 1936 y que le sirvió al autor para exponer un discurso anarquista, como lo manifiesta en la siguiente reflexión, citada por Sara Rojo: “Hay [en *Joaquín Murrieta*] el grito de una raza dividida en países; pero que es una sola; y que debe unirse si quiere conservar su hegemonía y su honra!”. ¹⁶

UN TEATRO HUMANO SIN DIOS NI MAESTRO

Es claro que estas notas son, a final de cuentas, un acercamiento inicial a lo que fue el discurso teatral ubicado en contextos sociales

¹⁵ Cf. Ortiz Bullé Goyri, Alejandro *Cultura y política en el drama mexicano, posrevolucionario (1920-1940)*, Alicante, Universidad de Alicante, (Cuadernos de América sin nombre núm. 20), 2007, 216 pp

¹⁶ Cit. en Sara Rojo, “Teatro chileno y anarquismo (desde comienzos de siglo xx hasta el período dictatorial)”, *Aesthesis*, núm. 44 (2008): p. 88.

poco reconocidos históricamente, en el amplio horizonte de las prácticas escénicas y dramatúrgicas hispanoamericanas del siglo xx. Sirvan estas líneas para iniciar un reconocimiento más amplio de lo que fueron prácticas discursivas bastante alejadas de los discursos dominantes en los campos culturales de la América Hispánica. No se trata de reivindicar aquí determinadas ideas de la calidad artística de las obras y de los espectáculos, sino de abrirle espacio a la recuperación de la memoria histórica de una serie de prácticas culturales en donde el teatro dio voz a poblaciones marginadas, oprimidas y que además encontraron en la práctica teatral algo que suele no estar presente en los dominios del llamado "teatro de arte": una interacción humana que dio un sentido de pertenencia social a sectores poblacionales, consiguiendo con ello que el teatro como medio de expresión humana, se constituyese como factor de cambio. Y de eso mucho tenemos que aprender en nuestro tiempo y circunstancias. El teatro llamado libertario en Hispanoamérica, fue —a no dudarlo— una de las experiencias más amplias y diversificadas en la renovación teatral de buena parte del mundo de habla hispana en la primera mitad del siglo xx, particularmente en los albores del siglo. Una característica propia y común fue la de estar vinculado con prácticas sociales de reivindicación política y de organización gremial. Se trata también de un genuino teatro "de anticipación social", que muestra las duras contradicciones de la realidad social en América Latina y que ofrece un testimonio de primera mano de la permanencia de una desigualdad humana que el modelo modernizador de la economía y de los modos de producción en nuestros días no han hecho otra cosa que agudizar lo que en las primeras décadas del siglo xx los movimientos anarquistas y sus llamados "cuadros artísticos" habían ya anunciado con una mirada esquemática y un tanto maniquea, pero a todas luces, con una claridad sorprendente. Un teatro que no siguió las consignas de las corrientes teatrales de su tiempo, sino que mantuvo su esencia de discurso emergente y contestatario, antes de que la noción de teatro social o teatro político se configurara en el teatro hispanoamericano del siglo xx. Un teatro fiel a la máxima anarquista: "Sin Dios ni maestro".

OBRA CITADA O CONSULTADA

- Colson, Daniel. *Pequeño léxico filosófico del anarquismo* de Proudhon a Deleuze. Buenos Aires, Ed. Nueva visión. 2003.
- Del Río Marcela, "El teatro anarquista mexicano" *Universo de El Búho* [México] Año 7, núm. 76, Julio 2006, pp.5-11.
- Ferrer, Christian (ed), *El lenguaje libertario. Antología del pensamiento anarquista contemporáneo*, Buenos Aires, Altamira, 2000.
- Golluscio de Montoya, Eva, "Elementos para una "Teoría" teatral libertaria (Argentina 1900), *Latin American Theatre Review*, Fall 1987, pp. 85-93.
- Golluscio de Montoya, Eva, "El escenario anarquista (Río de la Plata 1880-1911). Datos para una reconstitución de su funcionamiento", en *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, Año: 2005 Núm.: 48 – 49 <http://www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/issue/view/11697/showToc> (junio 2014).
- Lara, Marycarmen, *La estética anarquista como práctica escénica emergente, en la ciudad de Veracruz en 1922 y 1923*, Xalapa [Tesis de Maestría en Artes Escénicas], Universidad Veracruzana, 2011, 174 pp.
- Maria y Campos de, Armando, *El teatro de género dramático en la Revolución Mexicana, México*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana (INEHRM), 1957.
- Mugercia, Magaly, *Teatro Latinoamericano del siglo xx, Primera modernidad (1900-1950)*, Santiago de Chile, RIL Editores, 2010, 312 pp.
- Nahmad Molinari, Daniel, *Teatro anarquista, La obra dramática de Ricardo Flores Magón y los sindicatos veracruzanos*, Oaxaca, Secretaría de Cultura del gobierno del Estado de Oaxaca, (Colección Parajes), 2009, 108 pp.
- Nomland, John B., *Teatro mexicano Contemporáneo (1900-1950)*, (Trad. Paloma Gorostiza y Luis Reyes de la Maza), México, INBA, 1967. 340 pp.
- Ortiz Bullé Goyri, Alejandro *Tema y variaciones de literatura*, # 23 (El teatro mexicano del siglo xx), (editor), México, UAM-A 2005, 403 pp.
- Ortiz Bullé Goyri, Alejandro, *Teatro y vanguardia en el México pos-revolucionario (1920-1940)*, México, UAM-A 2005, 285 pp.

- Ortiz Bullé Goyri, Alejandro *Cultura y política en el drama mexicano, posrevolucionario (1920-1940)*, Alicante, Universidad de Alicante, (Cuadernos de América sin nombre núm. 20), 2007, 216 pp
- Ortiz Bullé Goyri, Alejandro "Teatro y anarquismo en la lucha popular del México revolucionario y posrevolucionario", *Ficción y Realidad en América Latina*, México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, Recinto de Homenaje a Benito Juárez, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, Universidad de Alicante. 2011 pp. 197-206.
- Pereira Poza, Sergio "La dramaturgia anarquista en Chile. Un discurso de resistencia cultural", en *Estudios Filológicos*, 44: 2009. Pp. 149-166,
- Pereira Poza, Sergio. *Antología crítica de la dramaturgia anarquista en Chile*. Santiago de Chile, Editorial Universidad de Santiago/Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. 2005.
- Rojo, Sara, "Teatro chileno y anarquismo (desde comienzos de siglo xx hasta el período dictatorial)", *Aesthesis*, núm. 44 (2008): pp. 83-96.
- Rojo, Sara, *Teatro y pulsión anárquica, (Estudios teatrales en Brasil, Chile y Argentina)*, Santiago de Chile, Editorial USACH, 2010, 215 pp.
- Verzero, Lorena, (Edición y Compilación), *En las tablas libertarias (experiencias de teatro anarquista en Argentina a lo largo del siglo xx)*, Buenos Aires, Editorial ATUEL, 2010, 214 pp.

FUENTES ELECTRÓNICAS

- <http://memoriapolíticademexico.org/Efemerides/9/22091912.html>, (mayo 2011)
- Pereira Poza, Sergio. La dramaturgia anarquista en Chile: Un discurso de resistencia cultural. *Estud. filol.* [online]. sep. 2009, no.44 [citado 14 Mayo 2011], p.149-166. Disponible en la World Wide Web: <http://mingaonline.uach.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132009000100009&lng=es&nrm=iso>. ISSN 0071-1713
- <http://elblogdemiguelfernandez.wordpress.com/2012/12/22/charles-fourier-1-772-1-837-el-socialismo-cooperativis>

ta-utopico-los-falansterios-viviendas-sociales-futuristas/ (junio 2014).

El origen del socialismo en México, los primeros pioneros, <http://www.marxist.com/origen-socialismo-en-mexico-primeros-pioneros.htm> (julio 2014)
<http://buscon.rae.es/drae/> (julio 2014).