



PONTIFICIA  
**UNIVERSIDAD  
CATÓLICA**  
DEL PERÚ

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

Teatro Obrero Anarcosindicalista en la Lima de 1911-1926. El Cuadro Artístico de Vitarte

Tesis para optar el título de Licenciado en Historia que presenta el

Bachiller:

Rafael Inurritegui Cattaneo

Asesor:

Dr. Gastón Antonio Zapata Velasco

Lima, 07 de diciembre de 2017



## Índice

Introducción.....	p. 1
Capítulo I: Marco teórico y metodológico.....	p. 16
Historia Social y Cultural.....	p. 16
Clase.....	p. 17
Conciencia de clase.....	p. 18
Anarquismo, Sindicalismo y Anarcosindicalismo.....	p. 19
Definiciones de Cultura. Hegemonía versus proyecto Cultural Contra -Hegemónico.....	p. 22
¿Qué es el teatro? Orígenes, definiciones de teatro popular, realista y obrero.....	p. 24
Capítulo II: Estado de la Cuestión.....	p. 27
Clases, sociedad, nación y economía en el Perú desde finales del siglo XIX y las dos Primeras décadas del siglo XX.....	p. 28
Anarquismo, sindicalismo y movimiento obrero peruano.....	p. 31
Cultura, Política y Educación.....	p. 37
Teatro.....	p. 42
Capítulo III: La cultura –el teatro- como agente conductor de ideología. La importancia del anarcosindicalismo en el campo de la educación popular y la estética para la construcción de un proyecto contrahegemónico.....	p. 47
Capítulo IV: El Teatro Realista y el Modelo Cultural Libertario.....	p. 63
El Modelo Cultural Libertario: racional y positivista. La Protesta y el Teatro Obrero ¿Fue un proyecto contracultural o más bien alternativo?.....	p. 63
Las Universidades Populares González Prada y las Bibliotecas Obreras: su importancia e impacto dentro del modelo de cultura anarcosindicalista deseada.....	p. 69
Características del público consumidor de la obra teatral.....	p. 71
La audiencia y sus particularidades.....	p. 71
Intenciones y Objetivos del Teatro Libertario.....	p. 72
Capítulo V: Análisis de las Piezas Teatrales.....	p. 74

Joaquín Dicenta y su drama Juan José (1895). Breve reseña del autor, contexto de la obra y análisis de la misma.....	p 74
Florencio Sánchez y sus dramas: En Familia (1905) y Los derechos de la Salud (1907). Breve reseña del autor, contexto de la obras y análisis de las mismas.....	p. 77
Conclusiones.....	p. 85
Bibliografía.....	p.88



## Sumilla

La tesis aborda la cuestión social y cultural del proletariado limeño tomando como caso de estudio al Cuadro Artístico de Vitarte, conformado en su totalidad por obreros vitartinos. Esto durante los años de 1911 a 1926, período que coincide con la denominada República Aristocrática y el Oncenio de Augusto B. Leguía. Dicho periodo marca los inicios del Perú en la inserción económica moderna en el contexto de la segunda industrialización y años del capitalismo global y la apertura de mercados. En este sentido nuestro trabajo cobra importancia en tanto la ideología anarquista mediante el teatro obrero sólo se entiende dentro de los parámetros de la modernidad y la ciencia positiva. Sumamente importante es que la economía capitalista de inicios del siglo XX y la división del trabajo, permitieron el nacimiento del elemento crucial, el proletariado. Entre los años de 1905 y 1906 la Federación de Panaderos Estrella del Perú inicia una labor de agitación y propugna métodos combativos en lugar de las anteriores medidas de socorro y asistencia propias de las mutuales. Nace de esta manera el proletariado limeño bajo la conducción ideológica del anarquismo. Una de las ideas fundamentales propuestas en el trabajo es que sólo bajo la conducción de la vertiente anarcosindicalista, el incipiente movimiento obrero pudo desarrollarse, adquirir conciencia de clase, y luchar, para finalmente lograr reivindicaciones sociales y económicas. Por ello, la hipótesis planteada busca resolver la interrogante acerca de la relación entre cultura e ideología y grupos sociales, y en este caso particular establecer ¿de qué manera el teatro sirve de vehículo, posiciona y permite la penetración del anarquismo en los grupos proletarios?

Igualmente importante es mostrar que la ideología anarquista, y en este caso el movimiento obrero limeño, pretendieron llevar a cabo un proyecto cultural contrahegemónico, que sirviese de alternativa al propuesto por las élites oligárquicas, burguesas y la tradición nacional. Por ello el énfasis a lo largo de la investigación se centrará en mostrar la importancia de una educación y cultura libre y autogestionada, lo mismo que el interés obrero por la escuela racionalista y postulados positivistas de mejoras técnicas y progreso social. En este punto se puede decir que hay similitudes entre el anarquismo, el marxismo y el aprismo, pero hacemos énfasis en que por su misma naturaleza, sólo a los anarquistas les interesaba realmente auspiciar una cultura libre de contaminaciones y tendencias ideológicas dogmáticas y centralizadoras.

## Introducción

La presente investigación intentará demostrar que la segunda década del siglo XX fue para el proletariado limeño la de mayor trascendencia en lo que respecta a su despertar y desarrollo cultural. Fue durante esta década, principalmente, que gracias al arte, la educación y la libre cultura, los dirigentes anarcosindicalistas encontraron los medios idóneos para difundir y esparcir las ideas libertarias para así ser partícipes y, de igual manera, hacerlo con la masa de obreros que ellos lideraban. Por ello, a la pronta y decidida acción sindical en la toma de calles y fábricas por justos reclamos laborales, apreciaremos también, una labor dinámica y comprometida con los aspectos de la cultura y la creación artística por ser estos redentores y liberadores.

De manera más específica, nuestro trabajo abordará el tema del teatro obrero anarcosindicalista como objeto de estudio y de igual manera, verá la relación de esta herramienta social y cultural -de la cual los obreros dispusieron- para llevar a cabo su cometido de impulsar una cultura alternativa que dotase de significado, conciencia y unidad a su movimiento. Todo ello con el objetivo mayor y, en consonancia con la época, de llevar a cabo la transformación social o humana en todos sus aspectos: terminar con todo signo de dominio y explotación sea este político, cultural o de las estructuras socioeconómicas.

Por todo esto nuestra principal hipótesis intentará resolver la interrogante acerca de si el teatro sirvió de vehículo y permitió posicionar y logró la penetración del anarquismo en los grupos proletarios. Asimismo, otra de nuestras hipótesis será la de establecer que el proyecto anarcosindicalista y sus anchas miras de transformación social pueden verse como un proyecto cultural alternativo y contrahegemónico.

Para ello, hemos escogido analizar tres obras teatrales que serán oportunamente explicadas y analizadas en el capítulo cinco. La primera de ellas es de autoría del español Joaquín Dicenta y se titula *Juan José*. Este drama fue estrenado en el Teatro de la Comedia de Madrid en 1895. Los obreros de Vitarte la adaptaron y pusieron en escena en 1911. Inmediatamente después, trataremos dos de las muchas obras escritas por el gran dramaturgo uruguayo Florencio Sánchez. Se analizarán *En Familia* y *Los Derechos de la Salud*, escritas

ambas en el Río de la Plata y, estrenadas en 1905 y 1907, respectivamente. Esto ya que sabemos que fueron representadas por uno de los cuadros Filodramáticos más importantes de obreros, el *Centro Artístico de Vitarte* o *Centro Artístico Nueve de Enero* (como pasará a llamarse tras la huelga de 1914) sobre los años de 1920.

A través del análisis de los textos escogidos, y de un repaso y exposición de las ideas anarquistas en cuanto a la estética, la cultura y la educación, vamos a ver cómo esas ideas fueron tomando forma y moldeando la capacidad de autogestión de la naciente clase obrera y de su vertiente anarcosindical. De igual manera, creemos que el análisis de las obras teatrales, nos permitirán conocer de manera más exacta a la sociedad de la época pues ello nos permitirá ponernos en contacto con la visión de la clase subalterna—esto en tanto haremos una interpretación de los textos que ellos mismos tuvieron a mano y pusieron en escena, probablemente con algunas adaptaciones-. Otro de los objetivos que nos planteamos en la investigación, es poder llegar a conocer las características, ideas y moral del mundo oligárquico y burgués, es decir, las estructuras mentales y culturales del poder y del Estado y, de esta manera, contraponerlo a la particular visión que la ideología anarquista, en este caso por medio del teatro, planteaba como proyecto contrahegemónico.

El orden de la investigación, será el siguiente: en el primer capítulo vamos a desarrollar *el marco teórico y metodológico*. En ese acápite, explicaremos y definiremos todos los conceptos y presupuestos teóricos que serán mencionados a lo largo de nuestro trabajo. En el siguiente capítulo, anotaremos las investigaciones más importantes que han sido previamente desarrolladas sobre los temas que veremos. Es decir, vamos a establecer una suerte de *estado de la cuestión*. Luego de ello, en el tercer capítulo, comentaremos y analizaremos las ideas más importantes del arte—el teatro especialmente- y su relación con la ideología anarquista, la educación popular y la estética para la conformación de un proyecto alternativo. Por ello este capítulo lleva el título de *La cultura—el teatro- como agentes conductores de ideología. La importancia del anarcosindicalismo en el campo de la educación popular y la estética para la construcción de un proyecto contrahegemónico*. El capítulo cuarto se titula *El teatro realista y el Modelo Cultural Libertario*, y en él, explicaremos qué se entiende por teatro realista para luego definir y explicar qué tipo de cultura deseaban y buscaban los ácratas limeños. En el capítulo cinco, como ya mencionamos

líneas arribas, vamos a analizar y anotar las ideas más importantes de los dramas que hemos elegido para nuestra tesis, y que como veremos, sustentarán nuestras hipótesis. Y como ya hemos mencionado también, nuestra atención estará puesta en la función didáctico-propagandística del teatro, por ser este un medio idóneo de vehicular ideología ya que como sabemos combina las formas orales y escritas. Por último, vamos a anotar algunas conclusiones que den peso a todo lo que desarrollaremos a lo largo de la investigación. Tales conclusiones nos mostrarán que acorde con la teoría libertaria, los obreros anarcosindicalistas pudieron- con relativo éxito- dotar de conciencia y dar sentido de pertenencia al proletariado y artesanado que ellos lideraban.

Como bien dijimos al inicio, el marco temporal de la presente investigación se circunscribe, básicamente, a la segunda década del siglo XX, y va desde los años de 1911 hasta 1926; período emblemático en tanto el diario anarquista más importante, *La Protesta*, ve la luz. Durante los últimos años de nuestra investigación, importantes instituciones para el movimiento obrero peruano como *las Universidades Populares González Prada*, *La Fiesta de la Planta* y *Las Bibliotecas Obreras* empiezan a cobrar notoriedad y se destacan como órganos de concentración y difusión social, cultural y política proletaria. Dichas instituciones son sumamente importantes para el movimiento obrero organizado y por ello nos interesa mencionarlas y tratarlas porque en un inicio cuentan con la venia de los líderes anarcosindicalistas. Sin embargo, luego son absorbidas por los intereses de comunistas y apristas, y ello, cambiará los designios y el sentido del movimiento.

En las siguientes líneas contextualizaremos el período que vamos a trabajar en nuestra investigación –el gobierno de Nicolás de Piérola, la República Aristocrática y el Oncenio de Augusto B. Leguía. Por ello, vamos a ver el trasfondo político, social y económico bajo el cual surgió el movimiento obrero peruano. Antes que nada, es menester anotar que durante la república, y luego de la inicial devastación de las actividades económicas producto de las guerras independentistas, las materias primas peruanas fueron exportadas hacia los centros productivos industriales europeos, principalmente, Inglaterra y Francia, rompiendo con ello, el antiguo monopolio implantado por España. Como consecuencia, la importación de las manufacturas europeas, limitaron cada vez más los vestigios de la artesanía colonial, y con ello el escaso desarrollo de una industria nacional.

Luego, con el boom de la economía peruana, gracias al salitre y al guano, productos de fácil explotación, la economía de exportación logró un desarrollo espectacular, truncado por la crisis de 1876 y la guerra con Chile.

Los aspectos socioeconómicos, están marcados por la demanda de los industriales o empresarios de mano de obra. Pero no existía por ese entonces -mediados del siglo XIX- trabajadores libres ni gran concentración urbana que pudiera proporcionar trabajadores asalariados. Por ello, se recurrió a la contratación de esclavos la cual fue abolida hacia fines de 1854, y también a la contratación de coolíes chinos, los cuales en la realidad se asemejaban más a la condición de trabajadores serviles o semif feudales que a la de asalariados o libres. Estos trabajadores fueron destinados principalmente, a las islas guaneras, a las plantaciones costeras del norte de algodón y azúcar, y a la construcción de ferrocarriles. Por hallarse en puntos inconexos, lo mismo que la fragmentación étnica, social y clasista de la nación peruana –en particular hacia el indígena - estos trabajadores no tuvieron conciencia de clase, ni pudieron articular sus demandas en un nivel organizativo más allá de revueltas esporádicas.

Uno de los argumentos que esgrimió la nueva clase dominante -hacendados de la costa y la nueva burguesía comercial financiera- para la construcción de vías ferroviarias y de comunicación, fue la movilidad de la masa indígena que por esos tiempos y dado el costo que significaba mantener coolíes, eran progresivamente captados, muchas veces con ardides, leguleyadas y bajo formas semilegales y coercitivas, para el trabajo en los centros productivos, trastocando de esta manera las antiguas y tradicionales formas de trabajo andino precapitalista. Poco a poco, las formas de tenencia de tierras comunales y demás protecciones indígenas, fueron quedando abolidas por políticas liberales, favoreciendo así la creación de latifundios por parte de los hacendados. En consecuencia, la masa indígena quedó enajenada de la tierra y se vio forzada a trabajar la tierra de estos hacendados y gamonales, y a depender de ellos, con formas combinadas de capitalismo y tradición; es decir, trabajo libre y asalariado, con medidas paternalistas y semif feudales. Sobre el último cuarto del siglo XIX, podemos afirmar que:

[...] la crisis de los años 1876-1894, marcada por el decaimiento de la explotación del guano y por la guerra con Chile, cortó la evolución económica del país. Por ello se puede decir que, si bien el desarrollo de la economía de exportación del siglo XIX

colocó al Perú profundamente en la órbita del capitalismo industrial de los países centrales e inició un proceso de transformación de las estructuras tradicionales, no alcanzó a crear un mercado de trabajadores libres ni dio lugar a relaciones sociales capitalistas de producción. Estos elementos empezaron a surgir en una etapa posterior, al finalizar el siglo (Sulmont 1975: 32).

Con ello Sulmont nos recuerda que tanto la corrupción de la época del guano, la llamada “prosperidad falaz” por Jorge Basadre y la consecuente bancarrota del Estado, agravado por la Guerra del Pacífico –que no hizo más que destrozar la ya anquilosada economía- impidieron el nacimiento de la clase proletaria propiamente dicha. De igual manera, la crisis europea de 1893 -1894 y el cambio de moneda del patrón plata al de oro perjudicaron a la mayoría de la población, con excepción de algunos grandes hacendados, financistas y comerciantes nativos y extranjeros.

Luego de la debacle que significó la derrota en la Guerra del Pacífico, fueron los grupos de poder agrupados en torno al civilismo<sup>1</sup>, los que lograron adaptarse y acumular las nuevas fuentes de riqueza, insertándose así en la nueva economía mundial. Klarén nos dice que fue Piérola el que logró modernizar y diversificar la economía devastada. Se dieron varios factores para ello, en especial que en comparación con la década de 1870 del siglo XIX, ya no dependíamos de un solo producto exportador. Ahora había una amplia gama de recursos y las élites se empeñaron en sacarlas al mercado internacional y tratar de crear y fomentar las inversiones privadas capitalistas imperialistas, sumando a ello el control y resignación de las masas (2004: 256). A su vez Yepes menciona que hasta aproximadamente 1895 los capitales para la “reconstrucción nacional” fueron básicamente nativos y de hijos de inmigrantes ítalo-peruanos afincados en el país. Sus actividades cubrirán tanto las necesidades del mercado interno pero especialmente la exportación de materias primas. Este mismo autor enfatiza el rol preponderante que tuvieron los capitalistas locales por esta época (1992: 12). Y ello se explica entre otras razones porque ningún país europeo quería prestarle

---

<sup>1</sup> Esta clase dominante estaba conformada por grandes terratenientes, banqueros, dueños de casas comerciales y empresarios (principalmente inmigrantes). En 1896 estos sectores organizaron las principales asociaciones de propietarios (Sociedad Nacional de Agricultura, de Minería y de Industrias) que hasta principios de la década 70 actual tuvieron un papel destacado en la defensa de sus intereses y en el desarrollo de la conciencia de clase de la burguesía peruana, reemplazando en cierta forma a los partidos políticos, casi ausentes después de la crisis del Partido Civil del siglo XX.

dinero al Perú pues ya cargaba con una inmensa deuda, además de la ya mencionada crisis europea.

El ejemplo máximo de inserción comercial mundial será el de los ingenios azucareros de la costa norte ya que éstos requerían una tecnología compleja y una alta densidad de capital. Por ello, estos grupos se vieron altamente favorecidos, y en aquellos enclaves se combinaron las formas capitalistas con las precapitalistas de trabajo en forma de “enganche” o semiservil. Pero todo ello se modificará a partir de 1895 pues la situación cambia en Europa. Se supera así la crisis y entran con fuerza los capitales foráneos, principalmente ingleses y norteamericanos. Esta última idea es compartida por Yepes, Klarén y Cotler. De todas maneras, a pesar del cada vez mayor número de trabajadores asalariados sobre todo en el sector de las haciendas azucareras, en la minería o cualquier otro lugar lejano a la capital y ciudades principales; por su misma condición de enclaves, ello retardó la formación de sindicatos y gremios bien constituidos y que pudiesen articular sus demandas.

En los llamados “países centrales” de Europa y Estados Unidos, el desarrollo de la gran industria y el proceso de monopolización capitalista creciente alrededor de los bancos trajeron importantes consecuencias sobre la economía mundial y la situación de los países dependientes “periféricos”. Por un lado, se incrementaron las necesidades de los países centrales en materias primas (productos agrícolas, minerales y petróleo) y aumentaron las exportaciones de sus productos manufacturados hacia los países periféricos, expandiéndose el comercio internacional, estimulado por la modernización del transporte marítimo y la construcción del canal de Panamá. Por otro lado, los monopolios financieros intensificaron la búsqueda de nuevas fuentes de inversión para sus excedentes, incrementándose la tendencia a exportar capitales, sea bajo formas de inversión directas, sea bajo formas de préstamos. Esta internacionalización del capitalismo financiero industrial, que fue acompañada de una política agresiva de dominación de los países centrales sobre los países periféricos, inició la fase propiamente imperialista del capitalismo, la cual será decisiva para la formación de una incipiente clase obrera en el Perú (Sulmont 1975: 32-34).

De esta manera, la nueva dinámica exportadora consistirá en menos producción para el consumo interno pues lo más importante para la élite y sus aliados – gamonales y capitalistas extranjeros- era el excedente agrario –minero. Y lo que es más, Yepes afirma que desde fines del siglo XIX este excedente será fundamental para la transformación del país, pero que a su vez ello trastocará la economía tradicional y planteará nuevas exigencias a los propietarios locales (1992: 18). Tanto Sulmont como Yepes comparten la idea de que el movimiento obrero proletario fue débil y escaso en las primeras tres décadas del siglo XX.

Sin embargo, debemos acotar junto con Yepes que la excepción a la regla la constituyeron las industrias textiles y de alimentos en la ciudad. Por otro lado, el anarquismo como ideología primero y luego el anarcosindicalismo como praxis caló hondo en la mente tanto del artesanado como del naciente proletariado. Yepes del Castillo afirma que fue debido a las circunstancias y no solamente por una cuestión ideológica que los artesanos y los gremios de socorros mutuos tuvieron que sindicalizarse; esto como medida de protección y lucha para lograr sus mejoras contra la patronal. A su vez, Klarén afirma que los logros relativamente altos en materias culturales y educativas revelarían el predominio y liderazgo del artesanado en el movimiento obrero, al menos en un inicio (2004: 277). En todo caso, la ideología anarquista sirvió para concientizar tanto a artesanos como a proletarios y justamente por vivir en la ciudad, no pudieron desligarse del todo de la cultura letrada, y esto es una de las razones por las cuales el proyecto de estos luchadores debe verse como contrahegemónico y no contracultural, pues no pretendían romper con todos los vínculos sociales y culturales sino apropiárselos, resignificarlos y hacerlos extensivos al grueso de la población.

Otro ejemplo paradigmático de la inserción nacional a la economía global fue el caso de los mineros de la Cerro de Pasco Mining Company de propiedad estadounidense. Pero esto se dio con más fuerza sobre los años de 1920 y en este caso aunque tradicionalmente se puede considerar como un enclave, creemos que en este lugar si se formó una suerte de conciencia proletaria básicamente por dos motivos: por un lado, la poca tradición servil de la población del valle del Mantaro y en consecuencia la débil relación de sujeción que mantuvieron con los hacendados, y por el otro, la situación de los trabajadores de saberse explotados por el capital, y efectivamente estar bajo la condición de asalariados. Siguiendo a Yepes podemos afirmar que al revés de lo que se pensaba, no fue el ferrocarril lo que impulsó el desarrollo modernizador y las transformaciones técnico- sociales sino que fue más bien el cuadro de las relaciones y los cambios socioeconómicos los que posibilitaron el mediano éxito de la primera. De esta manera, “un fenómeno distinto ocurrirá en la sierra central, donde casi al tiempo que llega el ferrocarril se dan los inicios de un proceso de producción donde el trabajo empieza a subordinarse lentamente al capital aun cuando no controla todavía a plenitud la organización del proceso productivo (1992: 31)”.

Durante los años de 1895 a 1919 Klarén afirma que el Perú ingresó a un periodo singular en su historia moderna puesto que se dieron las condiciones para la estabilidad política y un crecimiento y desarrollo autónomos. A este periodo la historiografía peruana - Basadre para ser más específicos- la llamó la República Aristocrática. En todo caso tenemos ciertas reservas acerca de la afirmación del desarrollo autónomo –este se dio en un inicio- pero la oligarquía civilista y burguesa estuvo aliada con el poder represor del gamonal, y lo que es más, sometida a los designios del capital imperialista. Luego veremos que durante el Oncenio esta penetración fue mayor y el tipo de Estado cambió con Leguía, haciéndose más fuerte, centralizado y corporativista. Pero de momento nos enfocaremos en explicar los sucesos más importantes ocurridos entre los años de 1895 y 1919. Primero trataremos de dar una definición de lo que se ha venido a llamar República Aristocrática, que no es nada fácil pues dentro de esta clase que como veremos no fue en absoluto homogénea, como se pensaba, coexistieron varios elementos tales como hacendados y gamonales, comerciantes y financistas y siempre estuvo presente el interés y capital foráneo que de alguna manera truncó el sueño de una clase dominante con designios nacionales. A todo esto debemos sumarle la antes mencionada fragmentación étnica, clasista y racial del Perú de los siglos XIX y XX. Klarén nos dice que según la teoría dependentista:

Un gran corpus bibliográfico, que data de la década de 1960, atribuye el crónico subdesarrollo peruano en el siglo XX a la formación de una red estrechamente entrelazada de personas acaudaladas, con intereses y orientaciones ideológicamente similares, que llegaron a ejercer el dominio político y económico del país luego de la Guerra del Pacífico. Esta élite cerrada y paternalista (también denominada «burguesía» o «plutocracia»), formada mediante el matrimonio entre un pequeño círculo de prominentes familias, no sólo ganó supuestamente el control del Estado y sus recursos durante la República Aristocrática, sino que la usó para promover sus propios intereses individuales y de clase. [...] (2004: 266)

Este mismo autor señala que esta clase oligárquica- plutocrática- aristocrática – burguesa fue más moderna y empresarial que lo antes mencionado. Nosotros sí comulgamos con la postura dependentista y creemos que Cotler también –quizá con algunos matices- que dicha oligarquía civilista tuvo una mentalidad rentista, que fue una élite cerrada, endogámica y paternalista, ideológicamente homogénea, lo mismo que sus egoístas intereses de clase, y que los antepusieron a un verdadero desarrollo nacional. Pero también tenemos que aceptar junto con Cotler y Klarén que sí existieron ciertas fisuras e intereses heterogéneos y que algunos de sus miembros en ciertas circunstancias trataron de propiciar el desarrollo

industrial. Pero nos parece que esto es más una excepción que regla. Sí es indudable que este sector, aliado con el poder gamonal -de raigambre andina, feudal y precapitalista- privilegió la exportación de materias primas y nuestros recursos más importantes al tiempo que importaron capital, finanzas, tecnología y manufacturas. Igual no podemos dejar de mencionar que por más que el capital foráneo imperialista tuvo primacía, muchos miembros de esta élite también se vieron grandemente beneficiados en todos los aspectos del poder, y que en ocasiones los capitalistas nativos tuvieron preponderancia y lograron cierto desarrollo autónomo. La teoría dependientista en palabras de Klarén plantea, “que ella fue una clase social regresiva de mentalidad rentista, que inhibió el desarrollo y fue incapaz de promover la modernización (2004: 266)”. Para Contreras y Cueto, la República Aristocrática en su definición más simple era una:

Sociedad gobernada por las clases altas, que combinaba la violencia y el consenso, pero con la exclusión del resto de la población. Asimismo, el término alude a un orden señorial, a una democracia limitada y a un país todavía desintegrado socialmente, donde la sociedad civil era aún demasiado incipiente como para hacer representar sus intereses frente al Estado (2004: 199 -200).

Por el contrario, Quiroz sugiere que esta clase fue mucho más moderna, capitalista, empresarial y que actuó de manera racional al promover y diversificar las actividades del mercado y que generó industria y modernización. Y atribuye los problemas de la economía peruana de los años de 1920 a otros factores, pero creemos que autores como Klarén, Yepes y Cotler coinciden al decirnos que dichos problemas se dieron durante la coyuntura favorable de 1915 a 1919 ya que el Perú, a diferencia de otros países de la región no tuvo la voluntad política de hacer una industrialización por sustitución de importaciones (ISI).

A partir de 1905 la acción obrera estuvo destinada a la consecución de la jornada laboral de las ocho horas. En dicho año sólo se logra para los obreros portuarios del Callao, conocidos como los del muelle la dársena. Pero es igualmente cierto que a partir de ese entonces podemos apreciar la solidaridad obrera y anarquista pues los obreros panaderos rompen con su gremio y comandados por Manuel Caracciolo Lévano y su hijo Delfín, se sindicalizan e inician una labor de agitación social anarquista bajo el sindicato de los *Trabajadores Estrella del Perú*. A partir de este momento, los obreros textiles y en especial

los de Vitarte cobrarán notoriedad pues se empiezan a consolidar como pueblo obrero con todo lo que ello trae: demandas y mejoras salariales, de vivienda, salubridad, culturales, etc. Todo ello marcado por la influencia anarquista, la formación de sindicatos y la consolidación de una conciencia de clase que se siente explotada y en la misma situación de dependencia y deferencia capitalista. Y esto fue así y se diferencia de la dinámica que ocurría en los enclaves y haciendas por la misma concentración demográfica y la posición estratégica citadina pues en estos lugares los sindicatos sí prosperaron con anterioridad a los otros lugares; entre otras razones porque contaban con el apoyo de intelectuales, periodistas y estudiantes universitarios progresistas o adeptos a su causa. Como señala Blanchard (1982):

Dado que estaba concentrada en la capital, la clase obrera de Lima- Callao era más dinámica que sus contrapartes rural –provinciales. Los trabajadores tenían allí acceso a dirigentes políticos e instituciones nacionales y extranjeros, y a las ideas de periodistas e intelectuales con los que podían contar para apoyarlos en sus demandas y en sus movilizaciones (Citado en Klarén, 2004: 275).

Por otro lado, durante los gobiernos de Cáceres, Piérola, y en general el de la oligarquía civilista, y luego Leguía: cuando fracasaba el control social bajo los medios tradicionales de clientelaje, jerarquía vertical de la autoridad o del poder gamonal, se pasaba al uso excesivo de la represión y la exclusión como factores que otrizaban y relegaban a las clases subalternas de sus justos reclamos (Klarén, 2004: 259). Justamente el proyecto anarcosindicalista mediante al arte y demás flancos planteó una lucha firme contra este abuso de la autoridad estatal y patronal.

Una fecha significativa para el movimiento obrero organizado fue 1911, año en que se dio la primera huelga general en Lima, la misma que fue apoyada por distintos sindicatos y en varias ciudades del país. Como veremos en los capítulos tercero y quinto, a partir de esta huelga los obreros de Vitarte dieron vida al *Centro Artístico de Vitarte* y pusieron en escena el drama Juan José. Esto nos importa en tanto queremos dejar sumamente clara la idea de que las luchas sociales y económicas iban de la mano con las culturales. Es en este momento que podemos hablar con total seguridad de una conciencia y solidaridad de clase pues dichos sindicatos pelearon de manera unida en pos de sus ansiadas reivindicaciones y no de forma inconexa o aislada. Sin embargo, debemos tener presente que los anarquistas y los sindicatos que ellos lideraban creían más en las federaciones y asociaciones y a pesar de que podemos hablar de la génesis y consolidación de la centralización sindical con objetivos comunes, eran

más libres y se autodeterminaban si las comparamos con sus pares marxistas más propensos a un centralismo doctrinario, ideológico y táctico. También marcarán diferencia con el posterior surgimiento del APRA de Víctor Raúl Haya de la Torre en 1924, el mismo que creía en un frente policlasista y se inspiraba en una lucha que involucrase a todos los actores de la nación –obreros, campesinos, clases medias- pero bajo la tutela de los intelectuales.

En 1912 se fundó la *Federación Obrera Regional del Perú (FORP)*, en Lima. De inmediato inició una campaña por la jornada laboral de las ocho horas. La Federación estaba integrada por la *Sociedad de Resistencia de los Obreros Galleteros y Anexos*, la *Federación de Electricistas*, la *Federación de Obreros Panaderos Estrella del Perú*, la *Unificación Textil de Vitarte*, la *Unificación Proletaria de Santa Catalina*, y otros gremios anarquistas. También la Federación recibía el apoyo de grupos específicamente anarquistas como *Luz y Amor* y *Luchadores por la Verdad* y diversas publicaciones libertarias. En noviembre, en el Teatro Municipal de el Callao y en la Unión Local de Jornaleros se iniciaron las primeras reuniones, finalizando en una asamblea general. También participó la reformista *Confederación de Artesanos Unión Universal*, opuesta a las medidas de acción directa, con la que entrarían en conflicto los anarquistas. El 15 de diciembre se realizó la segunda asamblea, y se impuso realizar una campaña por la jornada de las ocho horas. El 28 de diciembre se concluyó el pliego de reivindicaciones durante la tercera asamblea (Cappelletti y Rama, 1990: C).

El 5 de enero de 1913 la *Unión General de Jornaleros* exigió la jornada laboral de las ocho horas, aumento salarial, cobertura médica en accidentes de trabajo, y otras reivindicaciones, dando un plazo de 24 horas antes de iniciar una huelga general por un tiempo indeterminado. El día 7 estalló la huelga luego de rechazar la propuesta patronal. La huelga alcanzó en el Callao el paro total, adhiriéndose a la misma, gasistas, molineros, tipógrafos, panaderos y otros gremios.

El 9 de enero el presidente de la República exhortó a los obreros a levantar el paro y envió tropas para retomar el orden. Los obreros rechazaron la exhortación y continuaron el paro. La empresa del muelle tuvo que ceder y concedió las reivindicaciones, con un aumento salarial del 10%. Este ejemplo fue seguido por otros gremios, que iniciaron sus campañas por la jornada laboral de las ocho horas en todo el territorio del Perú. El 12 de enero la *FORP* y

el periódico *La Protesta* organizaron en el Callao un mitin para festejar la reivindicación obtenida y continuar la lucha. Tras los discursos y arengas de destacados militantes, la multitud recorrió las calles de la ciudad festejando el triunfo obrero (Cappelletti y Rama, 1990: CI).

La lucha por la jornada laboral de las ocho horas se extendió a otras partes del país, desatándose una ola de huelgas. Hubo conflictos en Talara, Lagunitas, Loritos y Negritos. La *FORP* también llevó adelante un paro contra la Fox Duncan y Cía, para la reincorporación de sesenta obreros despedidos, que terminó dando marcha atrás con los despedidos.

La Primera Guerra Mundial generó a la clase empresarial del Perú grandes beneficios en la exportación de materias primas, pero a la vez hubo un aumento en los precios locales debido a la especulación en los productos básicos. Los magros salarios no aumentaban, lo que provocó que en abril de 1919 los sindicatos anarquistas retomaran una campaña para el abaratamiento de los bienes esenciales, el Comité Pro-Abaratamiento de las Subsistencias creado inicialmente en 1916 (Cappelletti y Rama, 1990: CI). Durante todo este tiempo 1914 a 1919, y a pesar que desde 1915 el Perú se vio grandemente favorecido por los precios internacionales en temas de exportación, la clase dirigente se mostró indolente, y hasta podríamos decir poco inteligente pues en lugar de desarrollar una sólida industria aprovechando la coyuntura, siguió importando bienes y los precios de los productos de primera necesidad, lo mismo que el costo de las viviendas se incrementaban de manera exponencial. Autores como Klarén, Cotler y Yepes sugieren lo anterior, y en parte ello explica las grandes huelgas acaecidas entre los años de 1918 y 1919 que terminaron por asestarle al golpe definitivo no a la oligarquía civilista pero sí a su República Aristocrática.

La conquista de las ocho horas de trabajo a nivel nacional se dio el 15 de enero de 1919 y fue obra exclusiva de los obreros y artesanos liderados por los anarcosindicalistas. Ese hecho marca la culminación de un amplio proceso de organización y lucha de los trabajadores. Yepes del Castillo señala que “esta conquista permitió el avance de la centralización sindical, constituyéndose al calor de la lucha por las 8 horas la Federación de Tejidos del Perú, la Federación Gráfica y la Federación de Choferes (1989: 14)”. Como veremos más adelante en los capítulos tercero y quinto, al año siguiente de esa loable consecución, los obreros vitartinos pusieron en escena dos obras de Florencio Sánchez, con

lo que volvemos a recalcar la idea que las mejoras socioeconómicas, laborales y morales sólo iban de la mano con progreso cultural y educativo, al menos en el imaginario anarquista.

El 13 de abril publicaron un manifiesto que exigía el abaratamiento de los alimentos y artículos de primera necesidad, transportes y alquileres, pero el gobierno se negó a escucharlos. El 1 de mayo declararon la huelga general, y el 4 de mayo se reprimió violentamente una manifestación en Lima. En el Callao, que sufrió un paro total, hubo serios enfrentamientos entre el ejército y los obreros, con un alto número de muertos y saqueos. El 26 de mayo, en el local de la *Sociedad Hijos del Sol*, la policía detuvo a los dirigentes obreros anarquistas Nicolás Gutarra y Carlos Barba. Frente a ello, el Comité decretó una huelga para el 27 de mayo. Adalberto Fonkén asumió la Secretaría pero luego fue detenido. En Chosica hubo también dos muertos y varios heridos (Cappelletti y Rama, 1990: CI- CII).

El gobierno impuso la Ley Marcial, y allanó domicilios particulares, locales anarquistas y sindicales. Pero el movimiento popular no se retrajo. El 4 de julio el presidente de la República José Pardo y Barreda fue depuesto por un golpe de estado propiciado por Augusto Leguía y apoyado por la gendarmería. El Comité Pro Abaratamiento de las Subsistencias aprovechó el derrocamiento de Pardo para pedir la libertad de los obreros presos. El 12 de julio fueron liberados los detenidos y hubo manifestaciones populares de júbilo.

El 22 de julio el Comité Pro-Abaratamiento derivó en una nueva central sindical: la *Federación Obrera Regional Peruana (FORP)*, de corte anarcosindicalista, continuadora de la anterior Federación (Cappelletti y Rama, 1990: CIII). En su Declaración de Principios, la *Federación Obrera Regional del Perú* consideraba que los capitalistas acaparaban los beneficios, monopolizaban el mercado y reducían los salarios, que existía una carencia absoluta de moralidad y justicia en la sociedad, y que esta injusticia social obligaba a los trabajadores a buscar medios para lograr un mejor estado social de libertad integral e igualdad económica. La Federación declaraba:

Que ella es internacional, cobija en su seno a todos los obreros sin distinción de raza, sexo, religión y nacionalidad; conmemora el 1º de mayo como día de alta protesta del proletariado internacional y afirma que: "La emancipación de los trabajadores tiene que ser

obra de los trabajadores mismos (Martínez de la Torre, 1928: 17-19)". En esta declaración podemos apreciar sin lugar a dudas un marcado carácter clasista e internacionalista propio del pensamiento ácrata. Asimismo, como hemos anotado anteriormente, el movimiento anarcosindicalista pregonó desde sus inicios que la lucha era de ellos y no de agentes foráneos. Sí estimaban su ayuda más no permitían intromisiones ni que éstos últimos tomaran las decisiones referentes a su agenda.

El gobierno de Leguía buscó modernizar el modelo capitalista peruano, pagando un alto precio al depender en demasía del control capitalista extranjero y por esa razón, las utilidades se iban de nuestro suelo en lugar de ser reinvertidas y generar industria (Klarén, 2004: 262). También, dicho presidente se erigió como el “protector” de la raza indígena y en un inicio apoyó la causa del pueblo pero todo ello para granjearse el apoyo de estos sectores y de la pequeña clase media pues era una suerte de hijo bastardo de la oligarquía civilista. Posteriores acontecimientos como la pretensión de consagrar la nación al Sagrado Corazón de Jesús –acto visto como una congratulación con la vieja oligarquía civilista- y la represión al movimiento estudiantil y sindical, con las consecuentes deportaciones, no hacen otra cosa que mostrarnos el doble discurso o rasero de Leguía, quien finalmente puede ser considerado como un vende patria al permitir de manera casi frenética la penetración del capital imperialista yanqui. Si bien en un inicio rompió con la oligarquía civilista y le quitó poder a los gamonales, luego de un tiempo inició un proyecto de mayor control y centralización del aparato estatal, con sus nuevos allegados y clientes, viendo en este proyecto nada más que una continuación de la corriente católica –orgánica y patrimonial en el manejo del Estado y el poder (Cotler, 2004: 40).

Los sindicatos anarquistas no solo se limitaron al mundo urbano, sino que tuvieron participación en los movimientos rurales, en especial los obreros azucareros. En 1923 los anarcosindicalistas trataron de formar una *Federación Regional de Obreros Indios*, rápida y vigorosamente reprimida por el gobierno (Cappelletti y Rama, 1990: CIII). También se crearon en 1921 la Federación de Campesinos del Valle de Ica, en 1922 la Federación de Yanaconas y en 1925 la Confederación Obrera Ferrocarrilera (Yepes del Castillo, 1989: 14).

Durante la década de 1920 la represión del gobierno del presidente Augusto Leguía fue incrementándose. Urmaechea, el director del periódico *El Proletariado* y otros militantes

fueron obligados a exiliarse. Los miembros de una segunda *Federación Obrera Local de Lima (FOLL)*, se adhirieron al aprismo y al marxismo, y finalmente rompieron tácitamente con los sindicatos y grupos libertarios en 1925, al no invitarlos a la celebración del 1 de mayo. De todos modos, la FORP se disolvió en los hechos al poco tiempo de su relanzamiento, y los esfuerzos para relanzarla no fructificaron. Por todo lo anterior, los movimientos anarcosindicalistas rechazaron de plano toda mediación con el Estado y la patronal y de esta manera, comenzaron a perder terreno frente a los reformistas sindicales y a los socialistas, que preferían la "política obrera" a la acción directa de los anarquistas. Aunque debemos anotar que Yepes del Castillo es enfática al señalar que a pesar de esta penetración capitalista en su fase imperialista, ello condujo a un crecimiento del trabajo asalariado en manufactura, minería e industria (1989: 14). Al respecto Sulmont señalaba que hasta los años de 1930 no existía un proletariado propiamente dicho, en todo caso ya hemos señalado la convivencia de proletarios y artesanos por la misma singularidad del caso peruano y su poco desarrollo burgués –industrial, que tuvo que convivir con formas feudales y la no superada fragmentación social. Sin embargo, ya por estas épocas seremos testigos del desplazamiento de los líderes anarquistas de la conducción del movimiento obrero, en tanto apristas y comunistas tomarán la posta, lo mismo que es fundamental señalar que a partir de 1926 - 1927, una razzia policial prácticamente terminará con el movimiento obrero organizado, al menos el de los anarcosindicalistas. Finalmente, el 17 de mayo de 1929 se funda la Confederación General de Trabajadores del Perú (CGTP) -integrada por marxistas y apristas- en la cual los anarcosindicalistas casi no tuvieron intervención.

## Capítulo I: Marco Teórico y Metodológico

La presente investigación se inserta dentro de lo que podríamos denominar historia social y cultural. Esto ya que por un lado nuestro trabajo trata sobre una clase social en particular antes que en la historia de grandes personajes. Dicha historia reseñará a la clase obrera, tanto proletaria como artesana. De igual manera, es social por la metodología que utilizaremos a lo largo del trabajo, esto es, entrevistas a protagonistas de la época –mediante bibliografía especializada- que nos darán luces, lo mismo que ideas y datos sobre el tema a tratar: el teatro obrero llevado a cabo por los anarcosindicalistas de Vitarte durante el período de 1911 a 1926. Dentro del universo social, la clase obrera está en una posición de dominación y deferencia. Denis Sulmont, nos dice:

Las relaciones sociales están marcadas por el trabajo. Estas, adquieren contenidos específicos según el modo de producción al que correspondan. Un modo de producción, y especialmente el modo de producción capitalista, implica un modo de acumulación, es decir un modo de apropiación y de control del fruto de la actividad productiva de los hombres en sociedad. Exceptuando el caso socialista, los demás modos de producción implican contradicciones y antagonismos de clase, llegando a constituir dicotomías tales como explotadores- explotados y dominantes- dominados (1975: 14).

Esta idea de Sulmont, refuerza nuestra intención de reconstruir el universo social y cotidiano de la clase obrera peruana, y en especial, de los obreros fabriles de Vitarte. Ellos tuvieron que llevar a cabo un ambicioso proyecto de regeneración y redención social en constante pugna y valiéndose de las dicotomías propias de una sociedad racista, clasista, fragmentaria y que relegaba de ciudadanía y derechos a la inmensa mayoría de los sectores populares.

Sin dejar de reconocer la importancia real que tienen las condiciones materiales y el análisis de las estructuras socioeconómicas en el proceso de constitución y lucha de las clases sociales, a lo largo del trabajo vamos a plantear la idea sobre la importancia primaria de la cultura- entendida en su sentido más amplio- como agente transmisor de ideología, conciencia y sentido de pertenencia. Por esta razón, creemos que nuestra investigación aborda también aspectos de la historia cultural y de las mentalidades. A lo largo del mismo, vamos a ver lo referente a las ideas y pretensiones del proyecto ácrata y su influencia en el movimiento anarcosindicalista, y la particular visión del mundo que tenían y pretendían

implantar como un proyecto de vida alternativo y contrahegemónico. En oposición a ello, queremos también llegar a conocer las ideas, valores y moral de las clases dominantes, es decir, la clase civilista –oligárquica y burguesa y su reforzamiento en el Estado como institución encargada de velar por los intereses de aquellos y mantener el statu quo.

En lo que respecta a la metodología, vamos a utilizar las obras dramáticas como fuentes históricas primarias; y de esta manera, por medio del análisis e interpretación de las mismas, vamos a reconstruir el mundo y los valores de la época, que como presupuesto creemos común a la mayoría de países latinoamericanos en situación de explotación capitalista dependiente. Obviamente, cada sociedad tiene sus particularidades y, los obreros anarcosindicalistas –conscientes de ello- escogieron los dramas a representar teniendo en cuenta las posibilidades de adaptación de las mismas. De igual manera, reforzaremos nuestras ideas con algunos datos obtenidos básicamente de los periódicos anarquistas más importantes como *La Protesta* y *El Obrero Textil*. También, hemos hallado interesantes apuntes en el *archivo Arturo Sabroso Montoya*, importante líder anarcosindical de la época. Todo ello será parte de nuestras fuentes primarias. De manera complementaria utilizaremos toda una bibliografía secundaria que será explicada, comentada y nos permitirá teorizar y contextualizar nuestra investigación.

Antes de pasar a la exposición de los argumentos que sustenten nuestra tesis, es necesario aclarar y explicar algunas cuestiones preliminares y conceptuales. De este modo es fundamental que en este capítulo aclaremos las nociones de clase y conciencia de clase, las acepciones de cultura, de hegemonía, de proyecto contrahegemónico y las nociones de teatro, tanto popular como político (obrero). De igual manera, queremos dejar en claro qué entendemos por anarquismo, sindicalismo y con mayor precisión aun, intentaremos esclarecer lo que se ha venido a llamar anarcosindicalismo.

La clase la definiremos tomando como referencia al historiador marxista Edward Thompson quien señala que ella es: “Un fenómeno histórico unificador de un cierto número de acontecimientos dispares y aparentemente desconectados, tanto por las respectivas condiciones materiales de existencia y experiencia como por su conciencia. Interesa hacer hincapié en que se trata de un fenómeno histórico (1977: 7)”.

Entonces, la clase no puede entenderse como una estructura ni categoría, sino como algo real, constituido por los hombres que la conforman y su historia. En 1966, este autor rompe con las tradicionales perspectivas sobre la conciencia de clase obrera, que veían la formación de dicha conciencia en factores determinados ya sea por las clases dominantes, el Estado o las relaciones productivas con el Capital internacional - todas ellas guardan en común el factor externo y ajeno a la clase obrera- e insiste en que ésta “es un fenómeno que surge de las transformaciones de las tradiciones culturales de la clase ante situaciones como la intensificación de la explotación, la desvalorización de la mano de obra calificada o la crisis del artesanado (Citado en Archila Neira 1989: 74)”.

De este modo, la conciencia de clase es la manera como se traducen las experiencias a términos culturales, encarnándose en tradiciones, sistemas de valores, ideas y formas institucionales. Thompson señala que "a diferencia de la experiencia, la conciencia de clase no aparece como algo determinado." [...] "La conciencia de clase surge del mismo modo en diferentes momentos y lugares, pero jamás de la misma manera exactamente (1977: 8)". Esto significa que la conciencia de clase se va creando en todo momento y conforme al desarrollo cultural de las sociedades o grupos sociales.

No obstante, lo anterior, la externalidad de la conciencia sigue teniendo un papel, aunque accesorio y ya no como lo veía Hobsbawn; como una conciencia planeada o adscrita. En todo caso, el énfasis de Thompson “está más en las formas de apropiación y desarrollo de las tradiciones culturales por parte de la clase (Archila Neira 1989: 75)”. Esto quiere decir que si bien en un inicio la conciencia de clase puede ser influenciada por agentes externos – piénsese para el caso peruano en intelectuales como Manuel González Prada, Cristian Dam y los miembros de la Pro –Indígena- ellos no determinan a dicho grupo ya que son sus propias tradiciones, valores e ideas los que fortalecerán y garantizarán su particular visión del mundo.

Como una de nuestras principales hipótesis, postulamos la idea de que aproximadamente cien años atrás, el anarquismo tuvo una influencia decisiva sobre los movimientos obreros mundiales al ser este el agente -en un inicio externo- conductor de ideología liberadora y redentora; una suerte de movimiento encargado de dar al hombre el primer impulso, y de esta manera mostrarle las bondades e ilimitadas posibilidades de la cultura auto-gestionada. Adelantamos la idea de que cien años atrás, los dirigentes

anarcosindicalistas, mediante el fomento del teatro y demás artes afines, lograron llevar a cabo un proyecto alternativo y contrahegemónico dotando de conciencia, significado y pertenencia al incipiente movimiento obrero limeño. En suma, a lo largo de la investigación plantearemos la interrogante acerca de la relación entre cultura e ideología y grupos sociales, y en este caso particular establecer ¿de qué manera el teatro llevado a cabo por los obreros vitartinos sirvió de vehículo, posicionó y permitió la penetración del anarquismo en los grupos proletarios? Además, dejaremos en claro que a pesar de ciertas similitudes entre anarquismo, marxismo y aprismo, sólo los primeros estuvieron en reales condiciones de auspiciar una cultura libre de contaminaciones y tendencias ideológicas dogmáticas y centralizadoras, por ello el énfasis puesto en la libre educación y cultura autogestionada acorde con los postulados racionalistas y positivistas de la época para lograr las mejoras técnicas y el progreso social.

### **Anarquismo, Sindicalismo y Anarcosindicalismo**

Cuando nos refiramos al concepto de anarquismo, tendremos que tener en cuenta, en primer lugar, que nos referimos a un término que por su misma concepción es equívoco y difuso y más que buscar sus raíces en movimientos y acciones políticas de hombres, debemos hacerlo en la vasta literatura que teóricos y filósofos socialistas y utópicos escribieron al respecto.<sup>2</sup> En segundo lugar, el anarquismo como movimiento radical, se constituyó -desde un inicio- como una feroz crítica a las instituciones sociales existentes y se vio a sí mismo como medio y fin para alcanzar la plena felicidad humana. Ello ya que suponía la bondad ingénita del hombre en contraposición a la perversión de las instituciones sociales –sean cuales fueran- por ser estas externas y represivas. Los distintos predicadores anarquistas enfatizaban en la condición natural del hombre hacia la vida social y comunitaria, dándole primacía a la espontaneidad y a la cooperación voluntaria y veían la realización en la ayuda mutua y en el igualitarismo, más no en la primacía de las especies más fuertes, por lo que eran contrarios a todo ese científicismo darwiniano. Por todo ello, consideraban que la Religión, el Estado, la Economía monetaria, la Industria, la Policía, la Política, la Autoridad y demás instituciones

---

<sup>2</sup> En especial las ideas de Proudhon, Kropotkin y Bakunin que las podemos encontrar en varias obras pero cito dos en particular. “El Anarquismo frente al Marxismo y el Perú” de Hugo García Salvatecci (Mosca Azul Editores, Lima 1972) y “Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales Volumen I” (Aguilar, Madrid 1974)

eran coercitivas y coaccionaban la libertad y capacidad del ser humano. Al mismo tiempo, buscaban el autogobierno y proponían para ello que los medios de producción estén al servicio de todos y que la gente se asocie en libres comunas o federaciones.

Sobre el término sindicalismo, debemos tener en cuenta que nace influenciado por las ideas radicales del anarquismo y va más adelante en la consecución de sus objetivos. Así, más que teoría, el sindicalismo es acción o práctica revolucionaria llevada a cabo por los sindicatos –una organización local de una sola industria-. El filósofo británico liberal Bertrand Russell nos dice que “la doctrina esencial del sindicalismo es la lucha de clases, que debe ser conducida por los métodos industriales más que por los políticos. Los principales métodos industriales que ellos predicán son la huelga, el boycott, el sabotaje y el label (1961: 83)”. Tanto anarquistas como sindicalistas tienen en común muchas cosas, entre ellas las pretensiones de derrocar al Estado opresor y a todo signo de autoridad y concuerdan en que los medios tienen que ser necesariamente apolíticos –es decir- directos (toma y control de plazas, calles y fábricas). Este punto es fundamental pues los diferencia del socialismo marxista y parlamentario. Pero difieren en la táctica –y esto es sumamente importante- pues los anarquistas más “puros” son de acciones más individuales, espontáneas y algo más violentas, en tanto los sindicalistas creen más en la organización por medio de los sindicatos aunque tienden a la descentralización.

El anarcosindicalismo o sindicalismo revolucionario<sup>3</sup> es una de las ramas del anarquismo vinculada al movimiento obrero a través del sindicalismo. Es un método de organización y de lucha de los trabajadores a través de sindicatos autónomos del poder político. Es el resultado de la síntesis del anarquismo y la acción sindical revolucionaria. Se diferencia de otros movimientos anarquistas en que su ámbito de actuación característico (aunque no exclusivo) es el mundo del trabajo, complementándose con otras organizaciones de similar ideología para la consecución de los fines perseguidos, como por ejemplo podría serlo el marxismo pues hacia fines de los años de 1920 en el Perú, José Carlos Mariátegui

---

<sup>3</sup> Estos términos no son siempre iguales para todos los anarquistas pero en ocasiones pueden llegar a establecerse como una síntesis y creemos que para el caso peruano el movimiento obrero fue influenciado por los anarquistas no individualistas sino más bien comunitarios o comunistas –forjados bajo las ideas de Proudhon, Bakunin y Kropotkin- y justamente estos sindicatos tendían a una organización revolucionaria de esa índole, es decir, organizada y tácticamente apolítica pero siguiendo casi siempre los postulados de los pensadores anarquistas.

veía en el sindicalismo revolucionario un medio para la revolución socialista y la toma del poder y la consiguiente dictadura del proletariado.

Por último, el mismo Russell nos dice que tanto el marxismo como el anarquismo son en esencia filosofías que en su origen denotan la influencia de agentes externos a la clase a la cuál vienen a representar. La primera tiene sus orígenes en la burguesía mientras que la segunda es decididamente aristocrática. En cambio, el «sindicalismo» es indudablemente obrero en su origen y en su finalidad y no debe casi nada a las «clases» y tiene, en efecto, un deseo decidido de desarraigarlas (1961: 87).

En ese sentido, suscribimos las ideas de Archila Neira en lo que refiere al estudio de la formación de la conciencia de clase –sobre todo en Latinoamérica- y, refutamos con él, a la historiografía tradicional que ha visto siempre en el factor externo, la característica primaria en dicha formación. Así, ello es insuficiente pues:

- 1) Implícitamente cierra las puertas a un desarrollo consciente de la clase desde dentro; 2) asigna un papel exagerado al intelectual externo a la clase mientras a ésta la deja inscrita en una actividad enmarcada en parámetros fijos; y 3) en su afán de enfatizar una forma de conciencia como verdadera, dando pie a su dogmatización, excluye las ricas tradiciones culturales autóctonas que impactan la conciencia que cada clase tiene de sí misma (1989: 69).

Y esto es así pues si nos remitimos al caso peruano podemos ver algunos ejemplos. En lo concerniente al papel exagerado del intelectual ajeno a la clase obrera podemos decir que si bien González Prada siempre colaboró con la causa de éstos, fueron los propios obreros quienes se autodefinieron y representaron tanto en la redacción y difusión de periódicos, como en otras artes, en especial el teatro que será analizado posteriormente. De momento basta solo con mencionar a personajes de extracción proletaria tales como los Lévano, Julio Portocarrero, entre otros. También podemos adelantar la idea exagerada que la historia aprista le ha concedido a Víctor Raúl Haya de la Torre en la consecución de la jornada de las ocho horas laborales ya que su papel fue sólo accesorio y de mediador. Por último, *la Fiesta de la Planta de Vitarte* –que comentaremos más adelante- es otra muestra de las iniciativas obreras por forjar su propia identidad clasista, y lo que es más, en este caso apreciaremos una celebración de la naturaleza que se puede entender y mezclar con raigambres autóctonas, lo que supone un aporte de los anarcosindicalistas peruanos al movimiento anarquista mundial.

## **Definiciones de Cultura. Hegemonía versus proyecto Cultural Contrahegemónico**

El significado moderno de cultura, dominado y, en consecuencia, difundido por el poder burgués y sus agentes estatales /oficiales, ha hecho la idea general de que la cultura es producto de las mentes y espíritus superiores. En esencia restringido y monopolizado sólo por aquellos privilegiados por los poderes políticos, económicos y sociales. Un proyecto que por su misma estructura y origen eurocéntrico, judeocristiano, es mono-lineal, impositivo, dominante y tiende a la pretensión de homogeneidad y unidad; pero todo ello con claros visos de aculturación y asimilación. Por ello, la hegemonía o dominio del mundo representado por la burguesía y sus ideas, han logrado tener éxito en la modernidad. Al desarrollo del poder político, la fuerza y el Capital, le ha acompañado el manejo de la información y la tecnología, y han logrado crear todo un sistema filosófico –racional, encontrando los medios idóneos para difundir sus intereses clasistas y hacerlos pasar como nacionales. De todo ello, concluimos que gracias al poder cultural y hegemónico que la burguesía y las clases dominantes han ejercido y todavía ejercen sobre el resto de la población, logran mantener subyugados, sin unidad de criterio y en un estado acrítico en cuanto al pensamiento y cultura al pueblo. En el Perú, esto es paradójico pues dicho grupo dominante oligárquico-civilista y burgués convivía y no se puede entender sin la presencia de agentes feudales –gamonales- precapitalistas y con resabios señoriales que mantenían totalmente marginados y excluidos a la población indígena, término con el cual se referían a casi todo el pueblo. Así:

A través de la cultura, la dominación se legitima, unifica al conjunto de la sociedad en función de los intereses de la clase dominante. A través de la extensión de su cultura, las clases dominantes transforman su particular manera de ver y actuar en el mundo en la manera “natural” y “espontánea” del conjunto de la sociedad: van construyendo su “hegemonía” sobre el conjunto de la sociedad (Educación Popular y Cultura Popular 1984: 36).

En adelante, cuando nos refiramos al mundo burgués u oficial, esto es lo que entenderemos por cultura y por hegemonía, en tanto su cosmovisión y moral plasmaban aquellas ideas. Es decir, valores y pretensiones de una cultura eurocéntrica, afrancesada y que vivía totalmente de espaldas al Perú real. En todo caso, los intelectuales de la oligarquía civilista pensaban que al indio y al pueblo se les podía y tenía que enseñar una buena dosis de cultura occidental y cristiana para que en un futuro puedan llegar a ser considerados “ciudadanos”.

En contraposición, la acepción de cultura que consideramos más adecuada por ser inclusiva y característica de todos los hombres en tanto hombres, es la que se maneja en el mundo de las Ciencias Sociales y Humanas de la actualidad. Esta visión, evidentemente amplia, entiende la cultura como un producto humano y en respuesta ante las interrogantes de la vida. Por medio de ella, estructuramos nuestras acciones –unas más conscientes y racionalizadas que otras- y nos adaptamos al medio en que nos toca desarrollarnos. Por ello, esta definición no acepta las pretensiones de homogeneidad y unidad –entendidos estos en sentidos mono-culturales- sino que más bien está en convergencia con las posturas democráticas, plurales y difusivas de la cultura como ente creador y liberador del ser humano.

El problema surge cuando la burguesía y sus aliados ejercen la hegemonía desde sus niveles más profundos y aparentemente más sutiles e inconscientes. Paralelo a ella, en el mundo popular, existe también todo un sistema de valores, modos de vida y conductas, prácticas y tradiciones propias y antiguas, que conviven y en ocasiones antagonizan con las importadas desde el mundo burgués y occidental moderno. El resultado de todo ello es que:

Desde la práctica de los dominados, va surgiendo también una cultura, pero que está fuertemente determinada por la «hegemonía» que haya alcanzado la clase dominante. Así, la cultura de los dominados posee limitaciones importantes en relación a la posibilidad de ir desarrollando la autonomía e influencia de estos sectores en la perspectiva de la transformación social (Educación Popular y Cultura Popular 1984: 36).

Por ello en el Perú y dado el hecho o herencia colonial, las clases más desfavorecidas no lograban la autonomía del poder hegemónico impuesto desde arriba por la clase dominante, viviendo de este modo una exclusión legal dada su condición de monolingües quechuas o aimaras, y siendo sus ricas tradiciones y valores culturales relegadas a la condición despectiva de folklore. En ello vemos un claro ejemplo de la dicotomía occidental –andina. Es así que las características de la cultura popular son: una visión del mundo poco elaborada, asistemática y con poca capacidad de crítica. De igual manera, los integrantes de la cultura popular conforman un todo no homogéneo, es decir, es una cultura poco o nada unificada, con escaso sentido o conciencia de clase y pertenencia. Esta cultura heterogénea, se nutre de más de una concepción del mundo, coexistiendo visiones tradicionales y del pasado con concepciones del presente. En suma, un mundo de lucha donde los extremos son representados por las visiones, ideales y discursos prestados y alienantes de una cultura ajena,

la burguesa, por un lado, y por el otro tenemos los que se denomina los “núcleos sanos”<sup>4</sup>, los cuales vendrían a ser los pocos aspectos no contaminados y que le quedan de autonomía a la cultura popular. Estos son conformados, principalmente, por tradiciones autóctonas, conductas y discursos propios, y algunas otras estrategias que los miembros de las clases subalternas, en ocasiones desarrollan para llevar a cabo algún tipo de protesta de manera no abierta ni confrontacional.

A lo largo de la investigación, vamos a tratar de demostrar que sólo tras la llegada de los anarcosindicalistas a la dirigencia y organización del movimiento obrero, y su énfasis puesto en la autogestión cultural, pudieron llevar a cabo ese ambicioso proyecto de proveer conciencia, sentido, lucha, unidad y sanidad moral e intelectual a los integrantes de la cultura popular. De este modo se empezaría a formar una cultura política<sup>5</sup> en la conciencia del pueblo, en tanto empezaban a hacer notar sus intereses y sus reclamos. El proyecto de construcción de una cultura alternativa o contrahegemónica tomaba forma, en tanto los líderes anarcosindicalistas se dieron cuenta de las ventajas del arte y la cultura como medio idóneo para transportar ideología y moral. De esta manera, sus propios discursos, sus visiones del mundo, sus ideas y todos sus planteamientos podían ser llevados y enseñados al grueso de la población; todo era cuestión de enfoque y método.

### **¿Qué es el teatro? Orígenes, definiciones de teatro popular, realista y obrero**

Los antecedentes de la tragedia y en consecuencia del teatro, se remontan a la danza coral; cuando los hombres se disfrazaban de animales con la idea de asemejarse a los dioses y asimilar algo de su poder, es decir, como un rito o acto estrictamente religioso<sup>6</sup>. Hacia el siglo VIII o VII a.c. el culto a Dionisos, el dios de las vides, invade Grecia, y aquellas antiguas danzas corales fueron incorporadas e identificadas con aquél nuevo Dios. Los que las

---

<sup>4</sup> Estos núcleos sanos podrían ser representados por la vanguardia proletaria anarcosindicalista.

<sup>5</sup> Política en el sentido que sus reclamos iban en consonancia con la idea de ser considerados hombres libres e iguales, con derechos y deberes pero no pretendían ser considerados “ciudadanos” en el sentido tradicional del Estado burgués ya que éste promueve y se sustenta en un sistema parlamentario y estatal. Como hemos visto, los anarquistas se definen como apolíticos en tanto todas estas instituciones de gobierno son consideradas como coercitivas, y ven en ellas, algún signo de dominio.

<sup>6</sup> BOWRA, C. "Historia de la Literatura Griega" Fondo de Cultura Económica, México: 1973, p.61

representaban solían vestirse con piel de chivos o macho cabríos, y así representaban el espíritu de los bosques y la vida silvestre.

El teatro es un género literario, ya sea en prosa o en verso, normalmente dialogado, concebido para ser representado; las artes escénicas cubren todo lo relativo a la escritura de la obra teatral, la interpretación, la producción, los vestuarios y escenarios. El término drama viene de la palabra griega que significa “hacer”, y por esa razón se asocia normalmente a la idea de acción. En términos generales se entiende por drama una historia que narra los acontecimientos vitales de una serie de personajes. Como el adjetivo dramático indica, las ideas de conflicto, tensión, contraste y emoción se asocian con drama. Una representación consta sólo de dos elementos esenciales: actores y público. El teatro se ha utilizado como complemento de celebraciones religiosas, como medio para divulgar ideas políticas o para difundir propaganda a grandes masas, como entretenimiento y también como arte en sí mismo.

Por teatro popular<sup>7</sup> vamos a entender un teatro producido básicamente con fines comerciales y, en ocasiones con pretensiones de aculturación desde arriba, con una fuerte carga psicológica y subjetiva (tendencia del teatro y temática burguesa). Un teatro que busca fines estéticos y promueve ideales nacionales, románticos –heroicos, costumbristas y que pretende establecer un sentido unificador, que finalmente llega a mostrar atisbos de reacción vista a la luz de los hechos si tenemos en cuenta los procesos sociales (dicotomía burguesía-proletariado) que sucedían en todo el mundo alrededor de las primeras décadas del siglo XX (Castrí 1978: 21).

Uno de los antecedentes del teatro realista fue el naturalismo que a mediados del siglo XIX tuvo un marcado interés por el detalle realista, las motivaciones psicológicas y la preocupación por los problemas sociales. Antes de definir lo que entenderemos por teatro obrero o socio-político, definiremos de manera sucinta –junto con Augusto Boal- lo que entendemos a su vez, por pueblo: “incluye sólo a los que alquilan su fuerza de trabajo” [...]

---

<sup>7</sup> Teatro popular que debemos entenderlo como una herramienta muchas veces usada por la burguesía para distraer y pasar el rato, y no para instruir como si lo será el teatro obrero. Entonces, en ocasiones, este teatro popular se podría identificar y hasta confundir con el teatro nacional. Es en ese sentido que quizá podamos, en este punto, equiparar nacional con popular.

designación genérica que engloba a obreros, campesinos y a todos aquellos que están temporaria u ocasionalmente asociados a los primeros, como los estudiantes (1972: 21).

Pues bien, por este teatro, entendemos la acción decidida y manifiesta de obreros e intelectuales comprometidos con la causa de los primeros de llevar a cabo un proyecto educativo y regenerador que por medio de la puesta en escena de obras de diverso contenido –pero en especial- temática moral, ética, cultural, anti-imperialista, cuestionaran el sistema imperante y llevaran a la concientización de la clase proletaria primero, y al pueblo, después. De esta manera, el teatro es utilizado como una herramienta para consolidar en su propio grupo una ideología y un discurso. Lo ideológico es asumido de forma simbólica, aparentemente no política. La ideología política es asumida e interiorizada por el público que participa en la obra. Es reapropiada y adaptada por los mismos actores, y ayuda a mantener el ideal colectivo.



## Capítulo II: Estado de la Cuestión

En esta sección, vamos a establecer un eje argumentativo, es decir, una suerte de discusión historiográfica a partir del tema planteado: *el teatro obrero anarcosindicalista*. Al momento de ver cómo se ha abordado y estudiado el tema en cuestión, vamos a utilizar una serie de fuentes y autores que no serán siempre de carácter histórico, pero que creemos se pueden tender puentes y dialogar de manera constante. Creemos que, de alguna manera, nuestro estado de la cuestión –por la complejidad y riqueza del tema- debe ser abordado desde distintas disciplinas y perspectivas. Obviamente que la mirada histórica será la que prevalezca. No obstante ello, utilizaremos también textos sociológicos, filosóficos, literarios y políticos pues estamos seguros que la riqueza de un trabajo depende de miradas interdisciplinarias.

Para facilitar el repaso de lo que se ha escrito sobre el teatro obrero anarcosindicalista, hemos decidido dividir este capítulo en cuatro subtemas y así, podremos profundizar de manera adecuada en cada uno de ellos. Esto ya que necesitamos establecer las ideas más importantes en lo que a nación, estado, clases sociales, cultura, economía, educación, política y teatro refieren- en especial para el caso peruano y limeño.

En primer lugar, vamos a repasar las ideas más importantes sobre la nación, sociedad y economía del Perú desde fines del siglo XIX e inicios del XX. En el segundo punto anotaremos las características más importantes sobre el anarquismo, sindicalismo y los movimientos obreros, tanto mundiales como para el caso peruano. Iremos por la tanto de lo más general a lo particular. En tercer lugar, veremos los aspectos de la cultura y política –y el objetivo de ello es mostrar la relación que la cultura, la educación y la política tuvieron al momento de establecerse dentro del movimiento obrero organizado en la época en cuestión. Finalmente, veremos los estudios propiamente teatrales –cómo se establecieron, sus características- y como no existe mucha bibliografía sobre el teatro obrero peruano para los años de estudio (1911-1926), mencionaremos ciertos apuntes sobre el teatro obrero y social chileno, el cual cuenta con mayor documentación y, lo que es más, tienen puntos en común por ser ambas economías periféricas en situación de dependencia imperialista.

## **Clases, sociedad, nación y economía en el Perú desde finales del siglo XIX y las dos primeras décadas del siglo XX:**

Para este acápite utilizaremos las ideas más importantes de Julio Cotler, Peter Klarén, Isabel Yepes del Catillo /Jorge Bernedo y Ernesto Yepes en lo que a teoría sobre la nación y estado peruano refieren, lo mismo que a sus componentes o grupos sociales y la forma en que interactuaban tanto en la política como en las actividades económicas.

En primer lugar es necesario anotar que todos estos autores coinciden en la importancia que los movimientos obreros y sindicales desarrollaron a lo largo de la historia del siglo XX –y la mayoría de ellos hacen hincapié en la notoriedad que tales organizaciones tuvieron sobre las décadas de 1970 y 1980. Empero todos establecen que aquellos movimientos son depositarios de los grupos anarcosindicalistas de inicios de siglo.

Yepes del Castillo y Jorge Bernedo publican su estudio *La Sindicalización en el Perú* en el año de 1989 en un contexto de recesiones económicas y los embates de las políticas neoliberales que sufría el Perú. Dichos autores enfatizan en la labor que los sindicatos tienen como organizaciones formadoras de conciencia de clase. En este sentido, reafirman lo que a lo largo de la tesis planteamos sobre los pensadores ácratas y su influencia y liderazgo al momento de formar y conducir el incipiente movimiento obrero, tanto artesanal como proletario. Otra idea interesante de estos autores es que ven en el accionar proletario de las primeras tres décadas del siglo XX, un accionar de hecho más que de derecho pues cualquier tipo de reconocimiento y negociación con la patronal y el estado oligárquico civilista y burgués fue prácticamente inexistente por la indiferencia y subyugación que estos últimos ejercían sobre las clases populares. Fue así entonces, que los sindicatos obreros anarquistas tuvieron que realizar las medidas propias de su ideología y táctica, esto es, los paros, boicots y la huelga general. El sociólogo francés Denis Sulmont y Ernesto Yepes comparten la misma idea, en tanto comentan que durante las primeras décadas del siglo XX el proletariado peruano fue escaso en comparación con los artesanos, exceptuando quizá los enclaves mineros de la sierra central, y los ingenios azucareros de la costa norte. Pero justamente por ser estos enclaves, la conciencia proletaria no pudo formarse de manera adecuada pues se hallaban en puntos inconexos con las ciudades. En todo caso el proletariado que surgió con más fuerza durante las primeras dos décadas del siglo XX fue el manufacturero sea este fabril

o de alimentos, y sobre todo en la ciudad capital, ya que como nos dicen Cotler y Klarén, estos obreros estaban cerca de periodistas, pensadores ácratas y demás grupos afines a la causa libertaria. Ya sea por su relación geográfica con estos grupos, y por convivir con la cultura letrada, los obreros limeños y vitartinos tuvieron estrecho contacto con ellos y abrazaron las ideas anarquistas pero las llevaron más lejos al formar sus sindicatos revolucionarios y clasistas.

Todos los autores en esta parte coinciden de alguna manera con la idea anterior y en lo que respecta a Klarén, comparte lo que Yepes del Castillo pretende mostrarnos cuando afirma que no sólo la ideología sino también las circunstancias hicieron que los artesanos y los gremios de socorros mutuos se sindicalizaran como medida de protección y lucha para lograr mejoras salariales y de sus condiciones de vida. Sin embargo, estas organizaciones no desaparecieron del todo, a pesar del ataque sufrido por los anarcosindicalistas por considerarlos traicioneros a la causa.

Dos autores sumamente importantes al momento de estudiar la realidad social peruana a lo largo del siglo XIX y XX son Julio Cotler y Peter Klarén. El primero con su clásico libro de Ciencias Sociales *Clases, Estado y Nación en el Perú*, y el segundo con *Nación y Sociedad en la Historia del Perú*. A continuación trataremos de establecer paralelos y puntos en común lo mismo que discrepancias – de ser así- entre ambas obras. Para Cotler, los actores y debates de los años 1950 son depositarios de los de 1920, una tradición rescatada del movimiento obrero anarcosindicalista, reasumida y readaptada. Este mismo autor nos dice que *La Mecánica de la dominación tradicional y el cambio social* sustentaba la tesis de un colonialismo interno que combinaba la dominación racial y clasista. Y esto, para nosotros se mantiene vigente – con algunas variables- hasta la actualidad. En otras palabras, el hecho colonial es para él un factor determinante al momento de analizar las estructuras socio-económicas y del poder en nuestro país.

Klarén nos muestra un panorama similar al decirnos que el voto y por ende la representación y acceso al poder eran sumamente restrictivos. Existía un enorme abismo entre el Perú real y el oficial. En consecuencia, teniendo el manejo del aparato gubernamental, el control de los recursos, la economía y las estructuras sociales y culturales la clase oligárquica civilista y burguesa en alianza con los poderes locales, esto es, gamonales

mantuvieron al grueso de la población marginada y excluida de todo tipo de derechos y ciudadanía. Para estas clases, el indígena y demás estratos populares sólo tenían obligaciones, y ambos autores coinciden en la idea que no se puede hablar de un verdadero proyecto nacional o estado-nación sin ciudadanos que cuenten con las garantías legales y de facto. En otras palabras, no hay estado nacional posible sin integración social. A lo largo de la tesis vamos a demostrar que los obreros anarcosindicalistas pretendieron romper con esta dominación y hegemonía impuesta desde arriba.

En lo que respecta a la década de 1880 y 1890, Yepes en su *libro Economía y Política. La Modernización en el Perú del Siglo XX: Ilusión o realidad* nos dice que si hubo un crecimiento relativamente autónomo. Ello en gran medida por la crisis europea de 1893-1894, y el déficit producto de nuestras malas administraciones económicas que nos llevaron a la bancarrota y políticas al descalabro de la guerra. Entonces dicho autor, lo mismo que Cotler y en mayor medida Klarén, afirman que hacia finales del siglo XIX e incluso durante el primer lustro del siglo XX, fueron los capitales nativos y también los hijos de inmigrantes italianos afincados en el Perú los que se ocuparon de reactivar y dinamizar la economía. Este panorama cambiaría drásticamente conforme se sucedan los gobiernos de la República Aristocrática y el Oncenio de Augusto Leguía, con la cada vez más acuciante penetración del capital imperialista primero británico y luego norteamericano en los recursos estratégicos del sector exportador agro-extractivo, y sobre los años de 1920 la minería jugará un papel fundamental al ser un enclave que poco o nada deja al país y se lleva la plusvalía de los trabajadores peruanos a sus respectivos países de origen. Todo ello agravado por los poderes señoriales del agente represor gamonal donde sus haciendas funcionaban como estados dentro de otro estado, el Perú. No obstante lo anterior, estos tres autores llegan a decirnos que durante algunos periodos favorables para el país, como los años de 1915 a 1919, se logró satisfacer la demanda de bienes de consumo locales, aunque nunca se hizo lo que sí hicieron otros países latinoamericanos aprovechando la coyuntura favorable de llevar a cabo una política económica de industrialización por sustitución de importaciones (ISI).

Por último, una de las ideas más importantes para explicar el atraso peruano y la fragmentación social fue que dichos autores encuentran una suerte de continuismo político – ideológico desde el siglo XVI con la conquista española. Es decir, hasta bien entrado el siglo

XX, 1950 aproximadamente, y a pesar de habernos insertado en la modernidad y la economía capitalista global, las mismas características feudales- donde convivían modos de vida pre-capitalistas y capitalistas- impidieron un verdadero desarrollo autónomo del país. De igual manera, la clase dominante no fue un todo homogéneo pero si tuvo en común el anteponer sus egoístas intereses de clase en lugar de erigirse como los conductores de los designios nacionales, y ello en parte por la dependencia de los poderes locales, los dictámenes del capital imperialista foráneo y la misma estructura organicista, corporativista, católica del estado patrimonial peruano.

### **Anarquismo, sindicalismo y movimiento obrero peruano:**

En *Anarquía: Ciencia y Revolución*, Hugo García-Salvattecci empieza haciendo un pequeño balance sobre los antecedentes del pensamiento anarquista. Para ello se remonta a la época de la Restauración (1815) –marcada por grandes cambios políticos y sociales. Acto seguido, nos habla de lo que se conocerá como socialismo utópico y, en consecuencia, termina el primer capítulo reseñando las principales ideas de dichos pensadores; Fourier, Saint-Simon y Owen. Luego de ello, en el segundo capítulo habla propiamente sobre las revoluciones de 1830 y 1848 y del nacimiento del anarquismo. En este acápite menciona a Marx y la importancia del año 1848 –nos va mencionando las diferencias entre los espíritus franceses y prusianos. Menciona también los principales sucesos que se desarrollaron durante 1871 en la Comuna de París, de clara orientación anarquista y la considera como la última gran revolución del siglo XIX. En adelante nos hablará de las características de la revolución anarquista y, obviamente delinea los postulados de sus máximos exponentes: Proudhon, Kropotkin y Bakunin. Lo que nos interesa de esta obra es que constantemente establece paralelos con la realidad peruana en tanto compara el pensamiento de los europeos con el de Manuel González Prada.

Finalmente, en la segunda parte del libro, el autor hace hincapié en la relación existente entre ciencia y revolución y para ello es fundamental comprender la época en la que se vive, un siglo que bajo la razón y la fe positivista cree que la ciencia y el método todo lo pueden. En palabras del autor:

La ciencia del siglo XIX no sólo se distingue de la patrocinada en épocas anteriores por su mayor extensión y por su mayor divulgación, sino también y sobre todo por

el carácter social que se le quiso imprimir. El hombre del ochocientos estaba convencido que la ciencia crearía un orden social más justo y perfecto. Para comprobarlo, baste leer a Marx, a Engels, a Proudhon, a Bakunin, a Kropotkin y acá, en el Perú, a González Prada y a los viejos anarcosindicalistas (1984: 93).

Siguiendo todavía con el tema del anarquismo en un plano teórico, Bertrand Russell en su libro *Los Caminos de la Libertad: el Socialismo, el Anarquismo y el Sindicalismo*, aborda el tema de los socialismos desde una concepción comparativa, estableciendo las similitudes y diferencias que existe entre el anarquismo, el sindicalismo y el socialismo-marxista. Tanto para el anarquismo como para el sindicalismo, nos habla de sus principales postulados, sus máximos exponentes –para el anarquismo- pues el sindicalismo es más acción que idea.

*La Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales* sigue la misma línea, en tanto nos brinda un panorama general de lo que significa el anarquismo y su importancia en la sociedad. Ella nos dice que no podemos establecer una definición unívoca del anarquismo pues se ha producido “por un lado, una amplia literatura teórica, y, por otro, una serie de partidos activistas, facetas ambas sólo remotamente relacionadas (1974: 357)”. Finalmente, esta enciclopedia nos dice que para establecer las definiciones del anarquismo es mejor reparar en su vasta producción literaria que en su accionar político. Y comulgando con los autores anteriores, nos reseña los principales planteamientos de los filósofos anarquistas, llegando a establecer cinco principios básicos que resumen la filosofía anarquista.

En *El Anarquismo en América Latina*, interesa destacar el prólogo, escrito por Ángel Cappelletti. Este autor nos dice que:

El anarquismo tiene pues, en América Latina una amplia historia, rica en luchas pacíficas y violentas, en manifestaciones de heroísmo individual y colectivo, en esfuerzos organizativos, en propaganda oral, escrita y práctica, en obras literarias, en experimentos teatrales, pedagógicos, cooperativos, comunitarios, etc. Esta historia nunca ha sido escrita en su totalidad, aunque existen algunos buenos estudios parciales (Rama 1990: X).

Consideramos importante esta sección pues ella nos da algunos rasgos específicos del anarquismo latinoamericano, estableciendo algunas pautas comunes a los países de esta región. Nos habla sobre el arribo de dichas ideas al continente por medio de la migración europea, fundamentalmente vía el Río de la Plata. Menciona además la importancia que tuvo la vertiente anarco-sindical en la Argentina –y esto es fundamental para el caso peruano pues

por ejemplo algunas instituciones como la Federación Obrera Regional Argentina (FORA) y el diario anarquista *La Protesta Humana*, luego *La Protesta*, fueron tomados como ejemplo por los anarcosindicalistas peruanos. El anarquismo, como modo de ver el mundo (cosmovisión), fue adoptado por las masas obreras y campesinas que migraban al continente americano. También interesa comentar que dicho prólogo menciona algunas ideas sobre el ocaso del anarquismo para la región de América Latina – estableciendo entre ellas la notable influencia que cobró el triunfo de la revolución bolchevique desde los años de 1920 y la represión fascista que sobre los años de 1930 ensombreció el panorama latinoamericano, entre otras razones.

Por último, destacamos del libro que se menciona a una serie de escritores, ensayistas, literatos y hombres de letras de los distintos países latinoamericanos que de alguna manera comulgaron con el pensamiento y la acción anarquista. En especial, queremos mencionar el acápite dedicado a Florencio Sánchez.

García Salvattecci enfatiza en la idea de que el anarquismo carece de una doctrina unitaria, es decir, no hay lugar al consenso ideológico ni a una posible dogmatización desde una central, a diferencia del marxismo. Por ello si nos remitimos a su etimología, anarquismo significa ausencia de gobierno; lo que se puede leer como ausencia de dominación. Anarquismo se puede entender como una revolución social, donde los componentes políticos quedan al margen tanto desde una perspectiva ideológica como táctica ya que todo signo de política trae inherentemente algún grado de dominación y autoridad (1972).

En consecuencia, el ideal anarquista intentó trastocar el orden psicológico, político y cultural del dominio, por ser este coercitivo y portador de iniquidades. Fue importante, para los anarquistas, combatir el miedo y la sumisión, bases fisiológicas y psicológicas del dominio. La forma más común de anarquismo en Latinoamérica fue el anarcosindicalismo. Como tal, se empezó a organizar la autogestión obrera, desarrollando un movimiento clasista y promoviendo la toma de calles y fábricas, luchando de forma directa por las ansiadas reivindicaciones.

Tanto Russell como la *Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales* nos sirven al momento de definir el término sindicalismo. Ambos textos reparan en los antecedentes y

los conceptos básicos del sindicalismo. En ello, el texto de Russell es mucho más explícito pues es un estudio más profundo y especializado sobre el tema, empero ambos, llegan a establecer de manera clara los significados que nos sirven para entender esta práctica organizativa y apolítica llevada a cabo por los obreros peruanos.

Volviendo a los antecedentes, *la Enciclopedia* es clara al referirse al sindicalismo y nos revela una suerte de práctica que conjuga métodos e ideas tanto del anarquismo como del socialismo marxista; esto ya que:

Debido a que el sindicalismo tuvo sus orígenes en el seno de los sindicatos, se configuró como una combinación de muchas de las ideas que circulaban en los grupos radicales del siglo XIX. Proudhon era, en todo caso, la más poderosa influencia intelectual entre la elite de los trabajadores franceses. De él, y de los proudhonianos de la Primera Internacional, los sindicalistas recibieron la creencia en el taller autogobernado como unidad básica de una sociedad libre y descentralizada, así como su insistencia en el esfuerzo de los propios trabajadores como único medio para la emancipación obrera, y su desconfianza ante la autoridad coercitiva del Estado. De los marxistas, adoptaron el énfasis puesto en la lucha de clases como un principio de explicación y como una norma para la acción [...] (1976: 640-641).

Por su parte, Russell nos dice que “la doctrina esencial del sindicalismo es la lucha de clases, que debe ser conducida por los métodos industriales más que por los políticos [...]” (1961: 83). Entre estos, el más importante es la huelga general, cuyo fin supremo es la paralización y total destrucción, por parte de los trabajadores, de todo el sistema capitalista (1961: 85).

Para el estudio del movimiento obrero peruano<sup>8</sup>, tomando una perspectiva esquemática y cronológica, podemos establecer que el primer trabajo –aparte de las propias reseñas, panfletos y periódicos anarquistas, escritos por los propios protagonistas obreros en su época- fue el de Martínez de la Torre, autor de *Apuntes para una interpretación Marxista de historia Social del Perú*, en cuatro tomos en donde recopila y reproduce los testimonios y escritos de los obreros. En este trabajo podemos apreciar los materiales que dan cuenta de los sindicatos, actas, escritos sobre la lucha por la jornada laboral de las ocho horas, la formación de la CGTP, la pugna entre apuistas y comunistas y, finalmente, la propia historia

---

<sup>8</sup> Hemos tomado como referencia el artículo de Sulmont y Flores Galindo “Bibliografía sobre la Historia del Movimiento Obrero Peruano.” Taller Urbano-Industrial, Programa de Ciencias Sociales Universidad Católica, Lima: 1972 que se encuentra en: Historia del movimiento obrero: documento de trabajo.

del Partido Comunista del Perú. Esta obra aparece en 1957, fruto del trabajo realizado entre los años de 1928 y 1935.

Inmediatamente después del trabajo de Martínez de la Torre, no hay mucho más, salvo trabajos aislados de César Lévano –básicamente crónicas periodísticas-, algunos trabajos de carácter autobiográfico de Haya de la Torre, Arturo Sabroso y Eudocio Ravines. Un par de biografías de Luis Alberto Sánchez, sobre Haya de la Torre y Manuel González Prada, que inexorablemente versan sobre la temática obrera.

Luego de ello tenemos el trabajo de Wilfredo Kapsoli sobre la lucha por las ocho horas y el trabajo de Alberto Flores Galindo sobre los mineros de Cerro de Pasco. Sería un pecado capital no mencionar al gran historiador de la república, Jorge Basadre, que dentro de una perspectiva tradicional pero sumamente importante, reseña al movimiento obrero. *En su Historia de la República del Perú, tomo X*, dedica un capítulo al artesanado y proletariado industrial.

Tras un largo período de silencio, habrá que esperar hasta la década del setenta para que historiadores peruanos como Piedad Pareja y Agustín Barcelli se encarguen de reseñar al movimiento obrero. La primera con su libro *Anarquismo y Sindicalismo en el Perú (1904-1929)* y el segundo con su *Historia del Sindicalismo Peruano*, en tres tomos. Por esta época también debemos destacar el aporte desde la perspectiva sociológica del francés Denis Sulmont, con su trabajo *El Movimiento Obrero en el Perú 1900-1956*. También contamos con el libro de un protagonista de las luchas obreras, nos referimos a Julio Portocarrero y su *Sindicalismo Peruano: primera etapa 1911-1930*, de carácter testimonial y autobiográfico que ve la luz en el año de 1987. Aparte de lo mencionado, no hay mucho más, al menos desde la historiografía.

Para terminar queremos destacar algunas ideas del trabajo de Piedad Pareja, citado líneas arriba. En el prólogo de este libro, el periodista y luchador social César Lévano – heredero de la tradición revolucionaria anarcosindicalista por línea paterna- repara en la importancia que la autora le da a las ideas del naciente movimiento obrero en su relación con las condiciones materiales de existencia. Es justamente –continúa Lévano- durante el período de crisis del anarcosindicalismo (1919-1927) que el tema de la ideología toma crucial

relevancia. De esta manera, Piedad Pareja toca algunos de los temas que durante ésta época de viraje histórico se van a desarrollar dentro del movimiento. Por ejemplo, sabido es que a partir de 1917, año en que triunfa la revolución bolchevique en Rusia, el marxismo comunista entra en acción y, prontamente –debido en parte- a que responde a uno de los asuntos programáticos de la Rusia soviética, las ideas comunistas empiezan a ser exportadas a todas partes del orbe. Justamente en la prensa obrera –*La Protesta* y el *Obrero Textil*, principalmente- se dan encarnizados debates en defensa de las ideas anarquistas. Todavía para la segunda década del siglo pasado, prevalecen en dichos periódicos y en la conducción y organización del movimiento obrero tales posturas ideológicas. Prevalece aún el anarcosindicalismo como manera de organización y lucha que tienen los sindicatos para su defensa. Prevalece todavía la idea de la auto-gestión cultural y la libertad de dichas ideas. Pero es sabido también, que a causa de que el anarquismo no es tan doctrinario ni centralmente organizado como si lo es el marxismo parlamentario y el comunismo, sobre las postrimerías de los años 1920, los líderes anarquistas serán definitivamente desplazados de la conducción del movimiento obrero tanto por comunistas como por apriistas. Creemos que la autora se refiere a esto cuando habla sobre los períodos de crisis ideológicos en el seno del movimiento obrero.

En concreto, ella aborda uno de los aspectos culturales de dicho movimiento; el periodístico. Ante la ausencia de otras temáticas culturales que reflejan la importancia que ésta tuvo para la consolidación proletaria, nosotros hemos escogido investigar lo que respecta al teatro. Sobre los objetivos e intenciones de su investigación, Pareja señala que:

En la evolución del movimiento obrero organizado pueden distinguirse «períodos de crisis». En el conjunto de la sociedad, corresponden a momentos en que las condiciones sociales, políticas e ideológicas se tensan y se desencadenan procesos de cambio. El presente libro examina el estudio de los cambios en los planteamientos ideológicos y las actitudes políticas prevalecientes en el proletariado durante uno de aquellos períodos. Nuestro esfuerzo estuvo orientado a revisar algunas hipótesis sobre las condiciones que determinaron las tendencias ideológicas y los medios de acción del proletariado peruano en los comienzos de la tercera década de este siglo [...] (1978: 13).

## **Cultura, Política y Educación:**

En el libro *Lima Obrera 1900-1930*, Steve Stein pretende reconstruir a toda una sociedad – la clase baja limeña- mediante una historia social; de corte subjetivo, la cual incluye considerables testimonios personales, historias con rostro, de carne y hueso. Utiliza para ello las entrevistas y la metodología de la historia oral.

Empieza el libro con una breve descripción del proceso de urbanización y modernización que caracterizó a la ciudad de Lima, a principios del siglo XX y fundamentalmente sobre los años de 1920. Es justo con la presidencia de Leguía y con la penetración del capitalismo imperialista que se empieza a ver el gasto público y ciertas obras de envergadura. Con ello, crece la población limeña pues empieza un proceso de migración, si bien es cierto no de la importancia que tendrá la de los años de 1950. Entonces, por esta época, y según el autor, Lima se va constituyendo como una ciudad de masas.

El estudio intenta analizar a largo plazo las diversas facetas del proceso de masificación que experimentó la ciudad en esos años. Se pone especial énfasis en la reconstrucción de la vida cotidiana de los sectores populares urbanos, concentrándose sobre todo en los aspectos menos formales, menos institucionalizados de esa vida [...] (1986: 14-15).

Para estudiar todo ello de manera satisfactoria, Stein indaga sobre los orígenes mismos de las familias populares; es decir, su composición étnica y social, su estructura familiar, el trabajo popular y obrero, la religiosidad popular, sus festividades y creencias y también toca temas que tienen que ver con la escolaridad y la política popular. Y todo ello resulta de suma importancia para nosotros pues llega a establecer importantes vínculos entre política y cultura.

En el capítulo tercero, titulado *Cultura Popular y Política Popular en los comienzos del siglo XX en Lima*, se establece que la educación que los miembros de la cultura popular recibieron desde sus hogares, escuelas, y demás instituciones, no hicieron otra cosa que

reforzar un comportamiento de pasividad y resignación frente al superior y al poderoso. Y esto se ve traducido en el alto grado de personalismo político que se aprecia en los años de 1920 –momento en que las masas concurren a la vida política como nunca antes- pues se ven seducidos por dos especies de caudillos, Haya de la Torre por un lado y, Sánchez Cerro por el otro. Todo ello nos interesa en tanto queremos establecer una clara diferencia entre esta masa popular y los obreros anarcosindicalistas, donde los segundos vendrían a formar una especie de vanguardia.

El artículo de Rafael Tapia, *La Fiesta de la Planta de Vitarte*, interesa en tanto nos contextualiza y nos brinda un conocimiento sobre la situación social, cultural y política de los años 1920. De esta manera, el autor plantea la idea de que fueron básicamente tres instituciones que contando con la intervención tanto de obreros como estudiantes e intelectuales, lograron desarrollar una serie de valores, capacidades y fuerzas que actuaron sobre la moral de los obreros y esto tuvo notables repercusiones en dicho movimiento y, sobre todo, en el plano de su vida cultural y su educación.

Nos referimos a la *Fiesta de la Planta* –llevada a cabo en Vitarte-, a la creación de las *Bibliotecas Obreras* –en especial la de *Bajo el Puente*- y a las *Universidades Populares González Prada (UPGP)*. Sobre la primera fiesta, el artículo destaca que se trata de una «celebración obrera de la naturaleza». Fue asimismo:

Una institución que logró original unidad entre arte, cultura y política en un movimiento cultural que actuando sobre la sensibilidad, la creatividad y la inteligencia del movimiento social limeño de los años 20, devino expresión de sus capacidades expansivas, lúdicas y recreativas. Organizó el goce colectivo y la celebración de la alegría. Atrevida y original manera de enraizar en la conciencia colectiva valores, actitudes e ideas (1992: 187).

El artículo también desarrolla la idea de que antes de los años 1920, si bien existieron esfuerzos de los trabajadores por crear instituciones encargadas de velar por la conciencia, la educación y la cultura –prueba de ello son las sociedades mutualistas de artesanos de tendencia liberal y patriótica que venían actuando desde finales del siglo XIX- no se puede hablar de autonomía y libertad de pensamiento y accionar pues estos intentos fueron rápidamente absorbidos por la Iglesia, el civilismo y el corporativismo oficialista, mostrándonos claramente los visos de paternalismo propios de la sociedad limeña, por lo que habrá que esperar hasta la segunda década del siglo XX para contar con artesanos y

proletarios conscientes de su poder y situación y que cada vez se independizan más en aspectos morales y de trabajo.

Al final del artículo *Gramsci: Política y Cultura*, Alfonso Ibáñez nos dice que: “El poder despótico no se halla exclusivamente en el aparato del Estado, sino que también está diseminado en el cuerpo social al modo de una «microfísica del poder», como señala Foucault [...]” (1987: 44). Y ello resume bien los postulados del artículo pues nos dice que sólo mediante el control de la vida cultural y política, la clase trabajadora será capaz de enfrentarse de manera satisfactoria al poder del capitalismo y al statu quo, emprendiendo de esta manera una estrategia “contra-hegemónica” que le permita desarrollar todas sus capacidades y el autogobierno. Se trata, en suma, de alcanzar el control de sus propias vidas (en todas las esferas) para de esta manera y mediante el protagonismo popular, convertirse en la verdadera clase dirigente del país.

El artículo titulado *Educación popular y cultura popular* sugiere que la educación popular es fundamental en el proceso de construcción del sujeto político y cultural popular, pues se legitima por medio de un desarrollo en cuanto a su cultura. Por ello nos muestra y opone dos concepciones de cultura; una visión tradicional y una perspectiva más amplia e inclusiva de entenderla.

Todo esto con el objetivo de mostrarnos que el desarrollo cultural es patrimonio humano pero depende mucho de las sociedades y sus características y, en especial del dominio y hegemonía que ciertos grupos humanos o clases sociales ejercen sobre otras. Y en el caso particular de la cultura popular, ésta se encuentra sometida por el poder que la cultura dominante u oficial, por medio de instituciones (Iglesia, escuelas, filosofía) y demás instrumentos sean culturales, sociales económicos o políticos ejercen sobre el pueblo.

El artículo *Trabajadores, cultura y política*, que es en realidad un conversatorio, recoge los testimonios de algunos especialistas de las ciencias sociales que debaten en torno a la cultura popular y de masas, la cuestión de la democracia y el papel que ellos cumplen dentro de la perspectiva socialista de liderar la transformación y los designios del pueblo, todo ello en el contexto del Perú de los años de 1980. Sin embargo, nos interesa pues

rescatamos algunas aseveraciones de dos estudiosos de la cultura obrera; por un lado la palabra del sociólogo Denis Sulmont y por el otro del filósofo Eduardo Cáceres.

Así, ambos autores señalan la importancia de volver la mirada a la experiencia del movimiento obrero de principios de siglo bajo la dirección de los anarquistas, pues en dichas experiencias se pueden apreciar notables ejemplos de protagonismo popular y democracia directa de masas. Y junto a ello, Sulmont apunta ciertas características que no deben estar ausentes en el proyecto alternativo de construir un sujeto popular capaz de auto-gobernarse. Estos aspectos –y que están en consonancia con lo que los obreros anarcosindicalistas de principios de siglo pregonaron- son los siguientes:

1) la tradición indígena actualizada, retomando sus valores democráticos; 2) la creación cultural proletaria propiamente clasista; 3) lo criollo popular como afirmación popular urbana que hay que potenciar en forma democrática; 4) lo latinoamericano como reivindicación nacionalista y antiimperialista; 5) lo técnico-científico como asimilación de lo más avanzado del dominio actual del hombre sobre la naturaleza; y, 6) la cultura socialista [...] (Trabajadores y cultura política 1983: 10).

En el texto *Vida Cultural Obrera (1900-1930)*, Espino Reluce dialoga con dos protagonistas de las luchas obreras de principios de siglo; Julio Portocarrero y Lino Larrea. El primero fue anarquista y colaborador de *la Protesta*, luego primer secretario general de la Confederación General de Trabajadores del Perú y posterior dirigente comunista.

En este artículo se habla sobre la época, las huelgas, el teatro y demás experiencias que ayudaron a forjar el movimiento obrero vitartino y limeño. Consideramos que su lectura es imprescindible para los fines de nuestro trabajo pues el testimonio de luchadores sociales y protagonistas de la época en cuestión nos brinda muchas luces sobre la vida cotidiana de los obreros y dirigentes anarcosindicalistas. En especial queremos rescatar las anotaciones respecto a los autores y dramaturgos que *el Cuadro Artístico de Vitarte o Nueve de Enero* leyeron y representaron tanto en Vitarte como en algunos teatros limeños. De este texto hemos recogido todos los datos y testimonios que nos van a permitir conocer las obras y autores que en el capítulo quinto analizaremos.

En el texto *Las Bibliotecas Obreras* tenemos que “[...] masas ignorantes, constituyen los trabajadores. El oscurantismo es un impedimento real para el avance del movimiento obrero. Este es su «mal mayor»”. Con esta cita, queremos recalcar que la intención del

artículo de Espino Reluce es la de mostrarnos las bondades de la autoeducación y autogestión obrera, en especial en el campo de la cultura. Así, en dicho texto, el autor hace una revisión sucinta sobre la historia de las Bibliotecas Obreras, mostrándonos sus antecedentes en las sociedades mutuales y de auxilios, repasa también en el tiempo que fueron tomadas por los principales líderes anarcosindicalistas –período de apogeo- y termina diciéndonos que el año de 1927 es crucial en el declive del movimiento obrero bajo la conducción anarquista pues ya desde esa época, tanto el aprismo como el socialismo- comunista empiezan a disputarse la conducción del movimiento organizado de los trabajadores, al tiempo que asistimos a momentos de dura represión estatal y policial contra los obreros y, todo ello, ocasiona el cierre definitivo de estas bibliotecas – otrora espacios de luz y aprendizaje. Finalmente y siguiendo al autor, suscribimos lo siguiente en lo que a bibliotecas obreras se refiere:

Todas ellas precisaron y esclarecieron la “cuestión social”. Contribuyeron en la lucha contra la ignorancia. Se convirtieron en verdaderos espacios de creación cultural de los trabajadores. Aportaron al desarrollo de la conciencia de clase. Y acompañaron el despertar de la joven clase obrera peruana. He allí su lección de historia (1983: 42).

Por último, el ensayo historiográfico *Cultura y Conciencia en la Formación de la Clase Obrera Latinoamericana* escrito por el historiador colombiano Mauricio Archila Neira, tiene por objeto mostrarnos “las recientes elaboraciones sobre el problema de la conciencia obrera en América Latina (1983: 81)”. Para ello toma como referencia los aportes del historiador inglés y marxista, Edward Thompson, quien apunta que al momento de estudiar la conciencia de la clase obrera, se debe reparar en elementos no ya externos como lo serían la explotación capitalista y el aporte de los intelectuales sino más bien en factores culturales y de tradición propios del mundo popular y obrero. Así, “la clase obrera se hace a sí misma tanto cuanto es hecha (1983: 82)”.

### **Teatro:**

En el libro de Aida Balta Campbell, *Historia General del Teatro en el Perú*, esta periodista, literata e investigadora, aborda la cuestión del teatro en el Perú desde una perspectiva histórica de larga data. En él, se pretende establecer la historia del teatro desde sus orígenes hasta las postrimerías del siglo XX. Por ello, afirma que las primeras manifestaciones del arte histriónico, representada por pantomimas y ritos, se pueden apreciar ya desde los tiempos del hombre de las cavernas, hace unos diez mil años aproximadamente. Como ejemplo de lo anterior baste recordar que “[...] el músico, el cantor, el bailarín del Perú antiguo, han sido perennizados en los ceramios mochicas [...]” (2001: 20). Con lo anterior, podemos establecer la universalidad del teatro en tanto utiliza una multitud de lenguajes para representar un arte total. En este sentido, el teatro representa y forma parte esencial de la vida cotidiana de los pueblos –en especial en la antigüedad- pues lleva consigo toda una serie de conocimientos y herencias socioculturales que se transmiten de generación en generación, dando así un sentido de pertenencia y armonía entre los hombres y en relación con su medio ambiente y sus divinidades (2001: 25).

Prosigue reseñando gran parte de la historia teatral nacional; destacando los tiempos del Tahuantinsuyo, el Virreinato, la Independencia, la Guerra del Pacífico, la República Aristocrática, el Oncenio, el Ochenio e incluso hasta los tiempos de la violencia política y terrorista de los años ochenta. Para cada período Balta analiza las principales propuestas, corrientes, estilos y estéticas que dominaron el arte teatral y lo que es relevante, le da un

contenido político y social lo que le da un valor agregado al trabajo pues repara en las coyunturas y las explica. También menciona a los principales autores y dramaturgos para cada período y en el capítulo X, nos brinda un listado y descripción de las antiguas salas limeñas.

No queremos extendernos más en este trabajo pues aunque sumamente valioso ya que en palabras de Domingo Tamariz Lúcar, “la obra va del simple dato a la pequeña historia y de ésta a la Historia con mayúscula [...]”, y a pesar de que también le dedica un acápite al teatro popular, nada dice sobre el teatro obrero que los anarcosindicalistas representaron sobre las primeras décadas del siglo XX, y cuya manifestación e importancia no puede ser dejada de lado al momento de ver la historia del teatro en el Perú y sobre todo si ésta se entrelaza con los hechos políticos y sociales de mayor trascendencia.

Distinto es el caso de la literata e investigadora polaca Malgorzata Oleszkiewicz quien en su libro, *Teatro Popular Peruano: Del precolombino al siglo XX*, hace un repaso histórico, social y cultural del teatro peruano y de su tradición y raigambre andina y popular. Por ello analiza las tradiciones y las fiestas populares desde antes de la conquista y, toma el ciclo de la Muerte de Atahualpa como ejemplo paradigmático para establecer relaciones y continuidades entre la fiesta popular y la representación teatral hasta nuestros días.

Luego de ello, examina los aspectos teatrales que se dieron a lo largo del siglo XX tanto en Europa, como en los Estados Unidos y Latinoamérica, donde se desarrollará el llamado Nuevo Teatro, siendo este un teatro de liberación. Ella misma nos dice que “en el siglo XX se efectúa una gran renovación en el teatro occidental que busca liberarse de los cánones del teatro burgués realista (1995: 13)”. Ejemplos de lo anterior serían el teatro de agitación y propaganda que sucede tras el triunfo de la revolución rusa, el teatro desarrollado por Artaud, Brecht y Grotowski en Europa y los grupos estadounidenses Living Theatre y el Bread and Puppet Theatre.

En Latinoamérica, esta renovación se da a partir de la década de 1950, siendo Augusto Boal y su grupo Arena de Sao Paulo uno de los más influyentes y representativos. Continúa diciendo que para el caso peruano habría que esperar hasta las décadas de 1960 y 1970 con la conformación del Grupo Yuyachkani. Sobre ellos nos dice que “este grupo, al incorporar

a su visión teatral varios elementos de la cultura popular y de la tradición prehispánica, había logrado desarrollar un teatro revolucionario, no solamente en sus aspectos estructurales, sino también en sus temas sacados de la realidad socio-política del Perú de los años setenta y ochenta.” El teatro de Yuyachkani –prosigue la autora- “era una de las manifestaciones más interesantes y logradas del Nuevo Teatro peruano y podría servir de paradigma de este fenómeno a nivel continental (1995: 10)”.

Pero lo que más nos interesa destacar de su estudio, es que dedica algunas páginas para señalar la importancia del fenómeno latinoamericano y peruano de las primeras décadas del siglo XX; el desarrollo del teatro obrero. Tomando como referencia el estudio de Rafael Hernández, *Teatro obrero peruano (1908-1938)*<sup>9</sup>, señala que este teatro obrero, de marcado contenido social, aparece en el continente americano gracias a la labor de exiliados políticos europeos que traen consigo la impronta de las ideologías anarquista y socialista. Una de las principales consignas del socialismo utópico, predicado por Robert Owen era que “la educación es el factor más importante para lograr el cambio social”. “A partir de esta idea, los obreros desarrollan una intensa actividad cultural docente, incluyendo la teatral” (Oleszkiewicz 1995: 27). De esta manera se forman grupos de teatro en prácticamente todos los países sudamericanos, donde el Perú no sería la excepción.

Los grupos más importantes peruanos serían: el *Cuadro Filodramático Germinal*, el *Centro Artístico Apolo de Lima*, el *Cuadro 9 de Enero de Vitarte*, el grupo *1 de Mayo del Callao* y los de la *Oroya* y *Morococha*, al interior del país.

Uno de ellos, el Centro Artístico Apolo, se propone como meta cumplir “con el laudable propósito de contribuir al desarrollo intelectual de los trabajadores mediante la representación de obras que sean fiel reflejo de la vida práctica”. Estos grupos se dedican a la lectura de obras de teatro, la familiarización con géneros dramáticos, la asistencia a espectáculos extranjeros y peruanos, la publicación de obras teatrales y su representación. También se adaptan diversos locales para uso del teatro. Los obreros proponen un teatro de estilo realista, fiel reflejo de la vida, didáctico y de propaganda, contestatario y beligerante, que luego se transforma en un “teatro complejo, de cuestionamiento a toda la sociedad burguesa (1995: 28)”<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Texto mecanografiado, s.f., 1, Archivo del grupo Yuyachkani, Lima.

<sup>10</sup> HERNÁNDEZ, Rafael “Teatro obrero peruano (1908-1938)”, texto mecanografiado, s.f., 1, Archivo del grupo Yuyachkani, Lima. P.5

Finalmente, y una idea sumamente importante, es que este teatro obrero representado por los anarcosindicalistas –por sus características didácticas, por su lucha, adaptación y contenido socio-político- vendría a ser un antecedente del Nuevo Teatro peruano de los años 1970.

El propio Hernández en su blog virtual<sup>11</sup> señala que la huelga general de 1911 –la primera de nuestra historia- da el impulso al teatro obrero. En ella, los obreros vitartinos, a la par que lograban mejoras económicas y reducción de la jornada laboral, reivindicaron para sí el “derecho inalienable de acceder a la belleza” y a la cultura. Luego de ello y, tras “la masacre obrera en Vitarte el 9 de Enero de 1915”, no pararía este ímpetu obrero por el teatro y la cultura para lograr así la auto-educación y la auto-gestión. “En 1927 una razzia descabeza el movimiento obrero y asesta a su teatro un duro golpe que casi lo elimina.”

Hernández termina su ensayo diciendo que “la calidad artística de su más alto momento queda garantizado al contar en sus filas con el dramaturgo rioplatense Florencio Sánchez cuya proyección en el Teatro Latinoamericano no ha sido aún superada.” Y si de cultura y teatro se trata, podemos agregar que los obreros anarcosindicalistas de Vitarte y Lima, leían y adaptaban piezas de importantes dramaturgos europeos de fines del XIX, tales como; Dicenta, Fola Igúrbide, Ibsen, Mirbeau, entre otros, todos ellos preocupados por la cuestión social y la reivindicación proletaria.

Para terminar, podemos establecer algunos paralelos entre el teatro obrero peruano y el chileno<sup>12</sup>, en especial, en cuanto a las intenciones y métodos. Así, sobre el teatro obrero y social chileno tenemos que hacia finales del siglo XIX y principios del XX, los centros obreros, los ateneos y las filarmónicas –sean de carácter mutual o anarquista- entraron en escena y representaron obras con temática social. Esta temática realista que reflejaba los problemas del pueblo fue progresivamente asimilado por las masas. Prontamente, los propios obreros empezarían la representación de obras teatrales.

Tras la Guerra del Pacífico, los antiguos soldados –ahora campesinos y obreros desplazados- fueron a buscar trabajo a las salitreras, en especial a Iquique. Este hecho –

---

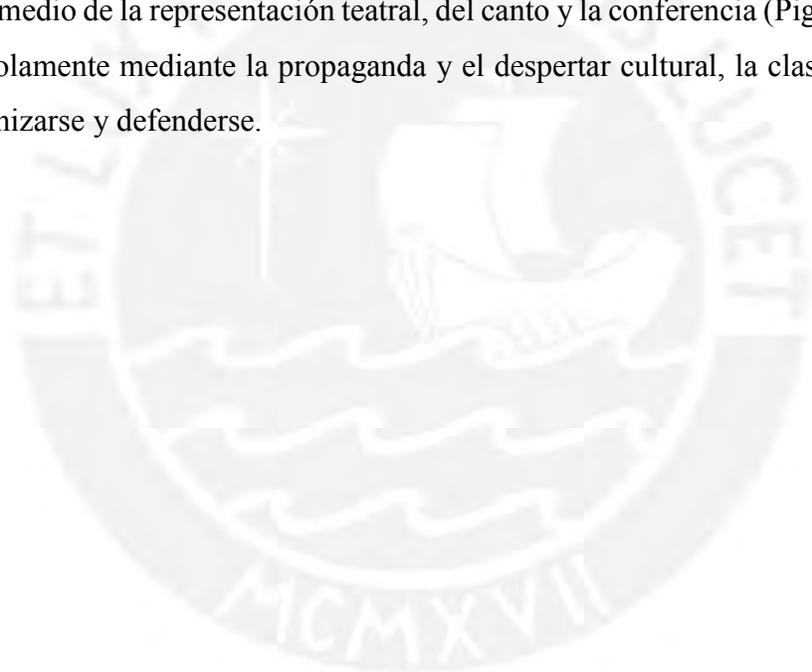
<sup>11</sup> [escrituraespacial.blogspot.com/2009/05/rafael-hernandez.html](http://escrituraespacial.blogspot.com/2009/05/rafael-hernandez.html)

<sup>12</sup> PIGA, Domingo (compilador) “Teatro chileno del siglo veinte” Publicaciones de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, Santiago de Chile: 1964

concentración de obreros en un solo lugar- dará paso a lo que se conoce como proletarización y ante los constantes abusos de los patrones, los obreros chilenos empiezan a sindicalizarse.

Podemos afirmar que las filarmónicas representan los inicios del teatro obrero en Chile y fueron ellas las que “llevaron la cultura a los sectores trabajadores y orientaron ideológicamente.” Ello por la misma ideología anarquista y también si tenemos en cuenta la alta proporción de obreros analfabetos, entendemos que el teatro es un medio de enseñanza sumamente eficiente.

Estudiosos chilenos sobre el teatro de ese país, nos señalan que el objeto de las giras artísticas, en especial la que promocionó Luis Emilio Recabarren –precursor del teatro obrero chileno y fundador de grupos teatrales en el norte grande del país-“es despertar la conciencia proletaria por medio de la representación teatral, del canto y la conferencia (Piga y Rodríguez 1964: 29)”. Solamente mediante la propaganda y el despertar cultural, la clase obrera sería capaz de organizarse y defenderse.



### **Capítulo III: La cultura –el teatro- como agente conductor de ideología. La importancia del anarcosindicalismo en el campo de la educación popular y la estética para la construcción de un proyecto contra-hegemónico**

Una primera aproximación al estudio del movimiento obrero peruano –que se desarrolló hacia la segunda mitad del siglo XX-, más específicamente, a la génesis y desarrollo de su vida cultural, debe hacerse desde un plano introspectivo, es decir, tomando una perspectiva desde el movimiento mismo para indagar sus propias raíces y orígenes. De esta forma se podrá abordar la manera en que el anarquismo influyó en una población urbana obrera. Ello sucedió por medio de la misma ideología anarquista que pregona la educación y la cultura como agentes liberadores y transformadores. Si bien es cierto que la cosmovisión anarquista fue una teoría importada desde Europa, que en sus inicios fue predicada por personas que no necesariamente pertenecían a las clases trabajadoras, su esencia buscó siempre la transformación y la auto-gestión por parte de sus propios agentes. En nuestra realidad, estos papeles fueron desarrollados por la clase obrera. Con ello se buscó cerrar filas a todo elemento foráneo que significase una alienación de cualquier tipo, lo que supondría la consolidación de una conciencia de grupo y una identidad propia popular, para luego poder hacerla extensiva a toda la sociedad.

De esta manera se fortalecería también una búsqueda y revalorización de las tradiciones populares, en su mayoría de raigambre andina, como por ejemplo la ya citada *Fiesta de la Planta*, en una sociedad como la nuestra. Es por ello que se puede afirmar que el teatro representado por los anarcosindicalistas de Vitarte buscó llevar a cabo un proyecto cultural alternativo que dotase de conciencia, identidad y unión al incipiente movimiento obrero peruano frente a la cultura hegemónica y dominante. Pero, ¿cómo fue posible ello en un contexto de indiferencia, inacción e incluso represión por parte del Estado y sus representantes? O, peor aún, dada la situación general de miseria y explotación por parte de los obreros y artesanos peruanos, es decir, del pueblo trabajador, ¿cómo se explica siquiera el hecho de intentar llevar a cabo, con relativo éxito un ambicioso proyecto de regeneración moral e intelectual, a la par que un cambio económico y social?

En este capítulo se estudiará la importancia primaria que tiene el factor cultural y la obra de arte –en especial las piezas teatrales- como agentes conductores de ideología. Es

preciso anotar las ideas fundamentales que expliquen las principales propuestas del anarquismo, en especial, su relación con la cultura y la educación popular, pues la estética anarquista propuso entablar las relaciones políticas, sociales y económicas utilizando los medios culturales como forma de expresar sus opiniones e ideas, además de concientizar al pueblo de una manera didáctica y entretenida. Porque como expone Thompson: "[...] Estoy firmemente convencido de que no podremos entender este fenómeno si no lo vemos como una formación social y cultural [...]" (1997:11). Es decir, que el arte y la reivindicación social van de la mano. Y esta lucha, en la realidad peruana, fue adoptada por el anarquismo, que se representó sobre la segunda década del siglo pasado en su vertiente anarco-sindicalista.

Cien años atrás, el anarquismo fue un movimiento social y filosófico organizado, culturalmente significativo y políticamente temido, debido a que proclamaba el derrumbamiento del orden burgués en todas sus esferas y, en consecuencia, planteaba la oposición a toda forma de dominación. Plantearon que el derrocamiento de las élites debía realizarse por todos los flancos:

Se trata de socavar y disgregar la hegemonía de las clases dominantes, arrebatándoles su legitimidad en los diferentes terrenos de la sociedad civil: en las relaciones sociales de producción y reproducción material y simbólica, en las relaciones de autoridad en la familia, la Iglesia o en la educación y la cultura (Ibáñez, 1987:43).

Aunque el anarquismo fue una ideología importada, no por ello se debe interpretar como signo de minusvalía. Fue una manera de ver el mundo, adoptada por las masas obreras y campesinas que migraban al continente americano, ya que se fue adaptando progresivamente a la realidad de cada país, sumándose a las poblaciones autóctonas.

Un ejemplo de ello se dio en países como México y Perú, donde las bases de dicha ideología coincidieron grandemente con las formas del colectivismo autogestionario en asuntos agrarios y modos organizativos precolombinos. Para el caso peruano podemos pensar en las antiguas formas andinas del ayni y la minka. De esta manera, la teoría anarquista fue tomando forma, hallando consistencia y seguridad en la vieja tradición mental y cultural de la sociedad peruana, en la mentalidad andina. Por lo tanto, conceptos olvidados o en desuso, como la solidaridad y reciprocidad andina y demás formas de cooperativismos horizontales y auto-gestionados, serán reinventados, lo que hará que se ubiquen de nuevo en el imaginario popular y supondrán una nueva aceptación en la naciente clase obrera peruana.

Ángel Cappelletti, en el prólogo del libro *El Anarquismo en América Latina*, apunta que "aun cuando, desde un punto de vista teórico, el movimiento latinoamericano no haya contribuido con aportes fundamentales al pensamiento anarquista, puede decirse que desde el punto de vista de la organización y de la praxis produjo formas desconocidas en [sic] Europa (Rama 1990: XI)". De esta manera se da cuenta que la forma más común de la influencia anarquista en los movimientos obreros latinoamericanos, en general, fue el anarcosindicalismo o sindicalismo revolucionario; esto es, anti-político. Y el Perú no fue la excepción.

A inicios del siglo XX, el incipiente proceso de industrialización y urbanización en Lima y Callao fue cambiando las bases sociales y económicas tradicionales, permitiendo la génesis y desarrollo del movimiento obrero organizado. De este modo, durante la segunda década del mismo siglo, la influencia anarquista en la conducción del movimiento obrero fue significativa. Tomó fuerza el anarcosindicalismo como forma de auto-organización obrera, la cual supuso un movimiento clasista que tomase las calles y las fábricas, luchando de forma directa para lograr las ansiadas mejoras laborales y reivindicaciones sociales. "[...] Los artesanos y otros trabajadores organizados buscarán el «progreso» y la «civilización» no exactamente en los mismos términos que las elites (Armus, 2002:138)". La visión oligárquica –civilista sobre la conducción de la nación pretendía erigirse como la única clase dominante, organizar la economía y la sociedad tomando los recursos públicos y en materias culturales y educacionales, «civilizar» al indio mostrándole las bondades de la cultura occidental y cristiana. Uno de los máximos representantes de dicha oligarquía y de los intelectuales de la generación del 900 fue Francisco García Calderón quien pensaba que era necesario “crear una oligarquía cultivada, cohesionada y «progresista». Una suerte de «cesarismo democrático» que integrase a las clases sociales siempre bajo el dominio de la oligarquía, y a la nación con el capital extranjero (Cotler, 2004: 129)”. En contrapartida, González Prada fustigó contra toda la clase dirigente republicana; presidentes, militares, iglesia, terratenientes y comerciantes por el fracaso nacional tras la derrota de la guerra con Chile. Para él, el problema del indio era social y económico, no étnico, biológico ni racial. No hay por tanto una suerte de condena sino creía que la redención se daría con tierras, educación científico-racionalista y ya en su etapa de anarquista, merced a su propio levantamiento. Por ello decía, “al indio no se predique humildad y resignación sino rebeldía”. Fue justamente

que los anarcosindicalistas vieron en esas palabras y proyecto el mejor medio para esta lucha por su bienestar, y se dedicaron de lleno a promover la organización de la clase trabajadora frente al Estado y el Capital. Propugnaron la cultura y la autoeducación como uno de los pilares fundamentales para lograr el cambio. Para los anarquistas, el desarrollo de la cultura libre y la educación era el único medio que garantizaría y acompañaría las batallas en el ámbito económico y social. Por ello, dicha década fue testigo del florecimiento de una cultura obrera capaz de autoeducarse, que corrió en paralelo con la cultura oficial y dominante. Está claro que esta cultura obrera, con su intento de proyección popular, planteó un proyecto, que por sus características, puede calificarse de contrahegemónico, pues entabló una lucha con la clase dominante que buscaba la represión del surgimiento y mejora de la clase popular. “[...] Desde arriba se ejercía presión sobre el pueblo para que reformara la cultura popular, el conocimiento de las letras iba desplazando la transmisión oral y la ilustración (se supone) se filtraba de las clases superiores a las subordinadas (Thompson 1995: 13) ”.

El hecho de que esta sea una época donde se desarrollan las veladas literarias o libertarias, es decir lugares de encuentro y reunión donde los obreros tenían la oportunidad de manifestar todo su potencial artístico y creativo, buscó la realización de un proyecto cuya intención fue la de desarrollar un arte social y formar una conciencia de grupo entre individuos que habían estado olvidados por el poder político. Estas veladas contenían todo un programa artístico sistematizado; representado en la poesía, declamaciones públicas, la creación de bibliotecas y centros de estudios sociales, las representaciones teatrales, y la difusión de ideas por medio de periódicos, folletos y panfletos. De esta manera, para los anarcosindicalistas, el medio idóneo para expresar su ideología era el arte, y como parte de éste, el teatro resultó un medio propagandístico ideal, puesto que combinaba la forma oral y escrita, y mediante la representación escénica, la función didáctica y social quedaba asegurada. En palabras de Julio Portocarrero, protagonista obrero de aquellos años, el teatro “[...] nos hacía ver que el mundo no era sólo de nosotros, sino que había un mundo que era más general, más amplio. Que la lucha, por lo tanto, de las clases trabajadoras era una cosa general, una cosa mundial. [...] (1987:105-106) ”.

Habiendo dicho lo anterior, es preciso explicar lo que se entiende por hegemonía, debido a que esta nueva cultura anarcosindicalista buscó enfrentarse a ella y acabar con su poderío. Alfonso Ibañez nos dice que “con frecuencia la hegemonía de las clases dominantes, su manera de administrar el conflicto social y de visualizar la unidad nacional, reposa sobre el principio de lo nacional-estatal (1987: 43)”. Esto quiere decir que, por lo general, la hegemonía es ejercida desde arriba por un grupo de individuos, una élite que subyuga al resto por medio del poder político, social, económico, cultural imbuida en las instituciones del Estado y sus representantes. Esta minoría selecta, con el fin de salvaguardar el statu quo y sus intereses de clase, hace funcionar un sistema de dominación vertical, donde el más débil se ve perjudicado. La idea de la clase dominante fue mentalizar a las masas en su ideología para así mantenerla sojuzgada: “[...] los problemas urbanos de Lima sólo podían resolverse si se daba a las masas una buena dosis de cultura occidental demostraba tanto la persistencia del imperativo civilizador como la idea de que los esfuerzos pasados habían sido inútiles (Armus 2002: 149)”. La única posibilidad para la clase trabajadora era aceptar la cultura y educación del poder estatal. Sin ella, desde la visión vertical de la clase dominante, estos sujetos no tendrían oportunidad de progresar ni educarse para ser ‘buenos’ ciudadanos.

La hegemonía no tiene por qué ser implementada siempre y necesariamente por la fuerza física y la coerción, sino que también adopta formas culturales como sistemas filosóficos y de representación del mundo; programas escolares y educativos; en fin, cualquier aspecto que abarque la vida humana. En consecuencia, los que tienen el poder político y económico, combinando el poder coercitivo con el poder cultural, buscan formas efectivas de dominio, por lo que gozan de una hegemonía tal, que logran o al menos intentan, llevar a cabo un proyecto nacional-estatal centralizado desde una clase única, proyectando sus intereses individuales en vez de los intereses nacionales. Ello logra alienar las vidas de los demás sectores de la población, negándoles autonomía, o peor aún, relegando sus formas de vida y tradiciones a la simple categoría de folklore.

Esta forma de hegemonía y dominación es contra lo que se luchó desde el frente anarquista. Un siglo atrás, de manera no tan consciente, racionalizada, teorizada y sistematizada como podría serlo hoy en día, los dirigentes anarcosindicalistas intentaron llevar a cabo un proyecto político, social y cultural liberador y transformador, cuyo claro

objetivo fue dejar atrás esa condición de subalternidad y ejercer ellos mismo, desde el seno del movimiento obrero, un programa que tomara las riendas del protagonismo popular. Este nuevo sistema de liberación tenía que estar instaurado desde el espacio cultural, especialmente el teatro, pues “el teatro es una forma de conocimiento, por lo tanto, es político; sus medios son sensoriales, por lo tanto es estético (Boal 1972: 28)”. El arte no sólo es bello, sino que tiene conciencia política y social, tiene un fin que rebasa las fronteras del arte mismo porque propone una ideología a seguir. Es decir, instaló un proyecto contrahegemónico, o alternativo, en tanto se intentó socavar las bases del poder oficial. Porque esta lucha se dio en todos los frentes, pero con mayor énfasis y desde sus inicios en el plano cultural. Ello lo entendieron los obreros y era neceser que fueran ellos mismos quienes defendieran sus pretensiones de reconocimiento.

Para referirse a las características liberadoras y transformadoras de la teoría anarquista, se tendrá que repasar primero algunas ideas sobre la estética anarquista. El objetivo de ello es establecer que en el arte la categoría educativa y sus manifestaciones están indudablemente incluidas y que están estrechamente relacionadas con la cultura popular. La intención de presentar esta noción es reafirmar el proyecto contrahegemónico que los obreros anarcosindicalistas intentaron desarrollar. La construcción de este proyecto alternativo supone un complejo proceso de alternancia de factores políticos, sociales y culturales, para así empezar la construcción de identidades populares. Esto quiere decir que el sujeto popular contrahegemónico tuvo que entablar su lucha en distintos frentes.

La concepción de cultura tradicional, que fue adoptada por el orden dominante, se tradujo en el establecimiento de ella como la postura oficial estatal. De esta forma, la idea de que “existe una concepción predominante de la cultura, que la entiende como ‘producto superior del espíritu’ [...] en esta acepción, la cultura está separada de la vida cotidiana y de la realidad material de los hombres y se desarrolla más allá de sus necesidades: en el plano del ‘buen gusto’, de la ‘inspiración’, del ‘genio’ (Revista de Educación y Cultura, 1984: 35)”. En otras palabras, la cultura se vio restringida y monopolizada por unos pocos privilegiados que tuvieron y han tenido el acceso a una educación y crianza “superior” y de “calidad”. En consecuencia, son sólo ellos –quienes gozan de una posición política, social y económica alta- los llamados a conducir los designios nacionales, asumiendo la responsabilidad de

educar, “moralizar”, instruir y transmitir esos conocimiento a los demás. “A su vez las ideas, gustos y expresiones artísticas que surgen del pueblo, son consideradas como parte de lo ‘folclórico’ y lo ‘típico’” (Revista de Educación y Cultura, 1984: 35)”. De esta forma se intenta subordinar el acceso al arte y la cultura a las clases trabajadoras, pues dominando su cultura, también se controla su participación social y política. Boal nos recuerda que “la continua lucha de las élites en contra del pueblo determina en el restringido ámbito del teatro, la continua lucha de ciertas élites intelectuales en contra del teatro popular. Dicha contienda concluirá sólo con la victoria del pueblo en el ámbito más general de la sociedad (1972: 9)”.

En oposición a esa concepción dominante y hegemónica de cultura, lo que se proponía era una idea más amplia e inclusiva. En esta, la cultura es entendida como un producto humano, desarrollada por toda clase social y estamento. “La cultura pasa a ser entonces la estructuración de respuestas humanas al problema de la vida. Es, antes que nada, una praxis humana mediante la cual el hombre comprende, ordena y da sentido a su vida (Revista de Educación y Cultura, 1984: 35)”. La cultura es, entonces, un conjunto de normas, modos de vida, costumbres, tradiciones, conocimientos y distintos grados de desarrollo, de determinados grupos sociales en determinadas épocas. Esto quiere decir que la cultura, como tal, es un hecho histórico y social. “Está sujeta, por lo tanto, a las determinantes que operan sobre esa vida social. En concreto, la manera como cada uno concibe y significa el mundo está atravesada por las características de la vida social, por las clases y grupos sociales en que nos desarrollamos (Revista de Educación y Cultura, 1984: 36)”. Por lo tanto, no se puede entender sociedad o grupo humano sin cultura: “no hay una cultura al margen de la vida social ni hay sujetos sin cultura. Lo que existe son desarrollos culturales diferentes según sea las características de la sociedad en cuestión (Revista de Educación y Cultura, 1984: 36)”. La cultura es algo vivo, lo que forma a una sociedad, no un ente que se puede imponer. La aceptación y desarrollo de una cultura significa la legitimación de un pueblo:

Al considerar las costumbres (plurales) como reliquias distintas, fue todo sentido claro de la costumbre en singular (aunque con muchas formas de expresión), la costumbre, no como post-algo, sino como sui generis, como ambiente, mentalité, y como vocabulario completo de discurso, de legitimación y de expectación (Thompson 1995: 14-15).

La clase dominante buscó restringir el beneficio de la cultura, la educación y el arte, por miedo a que las clases subalternas forzaran los límites mismos de su poder. De esta

manera, concentrando la concepción, creación y desarrollo cultural en una minoría, buscaban mantener el statu quo y los privilegios de clase dominante. Las pautas rígidas, normas y modelos esquemáticos se tradujeron en una indiferencia a lo que ofrecía la sociedad popular y su intención de establecer una identidad nacional. Al respecto, André Reszler nos dice:

[...] el arte es un peligro para la libre creatividad del hombre: ‘El público utiliza los grandes clásicos de un país para detener el progreso del arte. Los degrada transformándolos en manifestaciones de autoridad. Los usa, como si fueran matracas, para impedir la libre expresión de la belleza bajo formas nuevas’ (2005: 11).

Sin embargo, una característica de la estética anarquista es su autodenominada “sensibilidad anti-autoritaria”; en consecuencia, tanto en la teoría como en la práctica, el anarquista se declara un férreo enemigo del Estado, por ser esta una institución externa al individuo y depositaria de todo signo de coerción y limitación de sus libres capacidades y manifestaciones creativas, que no son otra cosa que la libertad para manifestarse ante la vida misma. En palabras de Julio Portocarrero, el arte y la ideología anarquista iban de la mano: “[...] Se estrenaba en lo que es el Segura ahora. Además Asombrina era un gran actor, también un gran recitador. Así que al término de la función, la gente se quedaba esperando que recitara. Recitaba muy bien, se ganó mucha simpatía en esa época (Espino Reluce 1983: 28)”. Había una aceptación de la ideología anarquista representada en el arte: el teatro sí funcionaba para concientizar a la gente.

Existen dos tendencias dentro de la tradición del pensamiento libertario que corren en paralelo pero que en ocasiones pueden llegar a cruzarse y formar una suerte de síntesis dialéctica. Por un lado, tenemos la vertiente individualista, que recoge y explora la potencia creadora y la originalidad del individuo. Es decir, propone un culto a lo individual, convirtiéndose en una expresión de máxima libertad. Pero también está la vertiente colectivista, o comunista, la cual pregona y exalta el poder creador del pueblo o la comunidad. Si bien es cierto que dentro del movimiento obrero peruano, bajo la dirección del grupo anarcosindicalista, la libre creación individual fue fomentada y tuvo un lugar importante en la creación de su identidad propia, las mismas características del movimiento anarco-sindical –que serían fuertemente clasistas y con claras intenciones de formar la conciencia de grupo cerrando filas a todo elemento foráneo, con un claro fin didáctico y social, sumado a las convicciones y acciones propias del sindicalismo revolucionario- fueron

las que establecieron y convirtieron la estética anarquista en una manifestación del proyecto comunitario del movimiento. Este fue el factor para establecer su nueva concepción de ‘cultura’, una que incluya a la masa obrera, que sea representativa del pueblo y no impuesta por representantes externos: “La creación de una nueva cultura supone una rearticulación de la racionalidad mítico-simbólica tradicional, más emotiva y vivencial, con la racionalidad científico-tecnológica del mundo moderno (Ibáñez 1987: 44)”. Es decir, el proyecto libertario no buscaba en absoluto una regresión al pasado sino más bien combinar las costumbres y tradiciones propias del “pueblo” con las ventajas de la época, vale decir, la ciencia positiva y sus planteamientos de progreso industrial y tecnológico universal propias de la modernidad capitalista que ellos pretendían superarla en un sentido evolutivo y utópico socialista.

Sin embargo, sea de carácter individual o colectivo, lo que une al pensamiento anarcosindicalista fue su pretensión libertaria, su alza frente a la subyugación social y cultural, que se manifestó en una oposición frente al “gran arte”, al arte y cultura de la élite, que soporta al poder hegemónico de la clase dominante. Derrumbando este sistema excluyente hubiera sido posible terminar con todo vestigio de opresión y servidumbre sufridas por las masas. Para los anarquistas, el arte del futuro debía ser el garante de la paz social y hacerse por convicción, antes que por coerción y coacción. “El arte, el arte verdadero –escribe Tolstoi en ¿Qué es el arte?- debe hacer de modo que la paz entre los hombres que viven juntos, respetada hoy gracias a medidas exteriores, tribunales, policía, instituciones de beneficencia, inspectores, etc., sea realizada por la actividad libre y dichosa de los hombres (Reszler 2005:12)”. Esta idea está en total consonancia con las de Bakunin en cuanto al papel del derecho y el Estado ya que la primera sirve para sancionar y garantizar de manera arbitraria y antinatural los derechos y propiedades de los poderosos, a la vez que mantener en situación de esclavitud a la inmensa mayoría de la población, sea en un sistema monárquico o en la forma de república burguesa parlamentaria (Aguar 2000: 114-115). Por ello, sólo un arte –entendido como las ilimitadas manifestaciones creativas del hombre- libre dará paso a una sociedad igualmente libre y sin mayores diferencias entre los seres humanos y llevará a la tan ansiada concordia universal, sin patrias ni banderas. Las agudas reflexiones de Rudlof Rucker, sobre la relación entre el arte y el Estado moderno, a propósito de los fines proselitistas y manipuladores de la que es objeto la cultura por parte del Estado-nación supone que poder y cultura son en esencia opuestos y contradictorios, y que el florecimiento

de uno no se puede concebir sin el debilitamiento del otro. Esto se debe a que “la cultura extrae sus orígenes de la comunidad entera [en cambio, el poder, ejercido desde arriba] es obra de algunos selectos individuos aislados de una minoría selecta (Reszler 2005: 16-17)”. Una de las razones del proyecto anacosindicalista contrahegemónico, fue justamente esta pretensión de establecer vínculos culturales que atañan al grueso de la población y luchar contra el poder asimilador ejercido fuerte y jerárquicamente desde arriba.

Un aspecto recurrente en el anarquismo tiene que ver con esta suerte de reminiscencia a un cristianismo sin Cristo. Es decir, propone la búsqueda de la salvación pero desde un plano netamente humano, sin una intervención exterior, es decir, supra terrena o escatológica espiritual. Y esto fue algo común a todos los proyectos socialistas sean utópicos o científicos que comenzaron a sentirse con fuerza desde mediados del siglo XIX en Europa primero y luego en el continente americano. En palabras de Manuel González Prada en su discurso en el teatro Politeama en 1888, éste nos dice que: “[...] si la ignorancia de los gobernantes y la servidumbre de los gobernados fueron nuestros vencedores, acudamos a la Ciencia, ese redentor que nos enseña a suavizar la tiranía de la Naturaleza, adoremos la Libertad, esa madre engendradora de hombres fuertes. Y añade “[...] abandonemos el romanticismo internacional y la fe en los auxilios sobrehumanos: la Tierra escarnece a los vencidos y el Cielo no tiene rayos para el verdugo”. (1985: 45-46) Vale acotar que este discurso debe tomarse en consonancia con el contexto de postguerra del Pacífico y con la intención de recaudar fondos para el rescate de las provincias cautivas, Tacna y Arica, por lo que podemos afirmar que no es aún el González Prada anarquista y por ello su crítica al romanticismo internacionalista (dado su resentimiento hacia los chilenos), pero vale asimismo rescatar la idea de que la salvación humana se encuentra en la tierra y es responsabilidad de todos los hombres, no de la intervención divina.

Otra aseveración sobre la cooperación anarquista en su vertiente comunitaria se puede apreciar en las ciudades de la península italiana, lugar donde el arte y la cultura del renacimiento florecieron, como en ninguna otra parte. Ello se debe a que, como dice Rocker, “cuanto menos desarrollado está el sentido político de un pueblo, más rica su vida cultural (Reszler 2005: 16)”. Por lo tanto, se puede correlacionar con la idea cultural que tuvo el anarquismo para la realidad peruana: al ser una sociedad en ciernes, sin una cultura política

fuerte, se podría enrolar al pueblo en una ideología comunitaria a través de las representaciones culturales y el arte.

La asignación de la cultura como una potencia primaria para el desarrollo de las capacidades y manifestaciones de los seres humanos reafirma, con total seguridad, que uno de los primeros planes de los dirigentes anarcosindicalistas, en su intento por lograr la redención y regeneración del proletariado y del hombre común peruano, fue la implementación de una política cultural en el campo de la educación. Debemos ver el plano popular como el campo de la acción educativa para que, de esta manera, se pueda afirmar que “la práctica educativa se entiende a sí misma como práctica cultural y busca insertarse orgánicamente en la misma cultura popular (Revista de Educación y Cultura 1984: 35)”. Es un supuesto asumido de que ello constituye a la vez, un medio y un fin en sí mismo. Por ello es vital tomar en cuenta algunos acontecimientos que buscaron este desenlace.

Siguiendo a Klarén, tenemos el ejemplo que el 11 de abril de 1911, tras la primera huelga general, los obreros de Vitarte lograron la reducción de la jornada laboral a diez horas. De igual manera, esta lucha abolió el trabajo nocturno para mujeres y niños (2004: 277-278). Ello supuso que el movimiento anarcosindicalista se volvió más militante y se hizo sentir con mayor fuerza. Todo ello nos permite afirmar que se da a la par la solidaridad de clase pues muchos gremios se unieron a los obreros vitartinos en dicha huelga ante la cual el gobierno tuvo que ceder. En ese mismo año, se funda el diario anarquista que tendrá mayor importancia durante la segunda década del siglo XX; *La Protesta*. Estos factores fueron fundamentales ya que supusieron un mayor tiempo para el descanso, el ocio y la recuperación del cuerpo desgastado por el trabajo. Ello, unido al crecimiento de la población obrera fabril y a las pequeñas pero progresivas mejoras en las condiciones de vivienda y asentamiento, permitió dos sucesos que guardan estrecha relación entre sí: por un lado, la constitución de Vitarte como pueblo obrero y, por el otro, la proliferación de asociaciones y organizaciones obreras para la defensa y la cultura (Tapia 1992: 188). El sueño obrero de las ocho horas de trabajo, ocho de descanso y ocho de estudio y cultura empezaba a cobrar fuerza, al menos en la agenda de los reclamos en las reuniones que se llevaban a cabo dentro del movimiento. Es a partir de este momento que podemos establecer, sin lugar a dudas, que el movimiento obrero

empezó su autogestión educativa como uno de sus principales objetivos para hacerle frente al poder estatal y al poder del Capital.

Si bien es cierto esta lucha tiene antecedentes sin los cuales no hubiesen podido conseguir dichas metas, es recién con el ejercicio del anarcosindicalismo que se consiguen victorias concretas. Uno de sus predecesores se puede encontrar en el proyecto del Mutualismo y las Asociaciones de Socorro, pues se puede apreciar desde entonces un sentido de colectividad y espíritu comunitario, que vio en la cultura un medio para mejorar las condiciones de la clase obrera. Distintos autores tales como Cotler, Yepes y Klarén, pero en especial Tapia comparten la idea de que “la primera institucionalización de las capacidades intelectuales y artísticas actuadas por los trabajadores corresponde a la labor intensa y poco estudiada de las corrientes liberales y patrióticas del artesanado mutualista a mediados y fines del siglo XIX” (Tapia 1992: 190). Sin embargo –y en este punto Barcelli es mucho más crítico-, estas sociedades mutuales y de socorros fueron rápidamente absorbidas por el Corporativismo Oficialista, por el Civilismo y por la Iglesia Católica; lo que significó que esta fase fue sólo formativa en cuanto a la cultura del trabajo y a la moral de productores, pues se vio envuelta en situación de subordinación política y social (1971). Un claro ejemplo de ello lo podemos apreciar en los reclamos que los anarquistas trataban de incorporar tanto al artesanado como al naciente proletariado para que luchasen por mejoras salariales lo mismo que condiciones adecuadas de vivienda y salubridad. Un testimonio sobre los alojamientos de los trabajadores textiles de Vitarte y la Victoria refiere lo siguiente:

[...] siguieron siendo pequeños, oscuros, húmedos [y] sin ventilación, agua potable o sanitarios, y ahora cada vez más costosos. Estaban situados en las partes más insalubres de la ciudad, donde enfermedades tales como la tifoidea, los desórdenes intestinales, la tuberculosis, la peste y la malaria eran endémicas: a orillas del río Rímac, cerca del hospital y el campamento de incurables, y cerca al lazareto, en donde estaban aislados los que sufrían de la peste. La pila de excremento era algo común en estas zonas, sumándose a los riesgos para la salud (Blanchard 1982: 51 citado en Klarén 2004: 276)

Es recién en 1905 que se puede hablar propiamente del nacimiento y propagación de las ideas libertarias y del modelo organizativo anarcosindicalista, llevado a cabo por los obreros panaderos de la *Estrella del Perú*. El grupo liderado por Manuel Caracciolo Lévano y su hijo Delfín se separan de su gremio para llevar a cabo una agitada y encomiable labor de propaganda, convencimiento y organización libertaria con fines de educar a la masa en su

lucha reivindicativa. Entre los años de 1911 a 1926, ese grupo fue el que principalmente se encargó de difundir las ideas anarquistas en el país, debido a la fundación, redacción y divulgación del periódico *La Protesta*. Por medio de éste se expusieron las convicciones anarquistas de la cultura como transporte del pensamiento libertario, siendo las notas sobre las representaciones teatrales y su aceptación, mayoritarias y elogiosas. El mismo diario sirvió como medio educativo, pues proponía la publicación de ideas y noticias, que servirían para que el mismo grupo popular se enterara de hechos que la clase y cultura dominante no mencionaban.

El campo de la autoeducación y autogestión que los obreros desarrollaron fue muy variado. Ejemplo de ello es lo sucedido con los obreros textiles de Vitarte, quienes se propusieron como política sindical impulsar una política cultural propia. Esto es ejemplar y vital para la comprensión de la función auto-educadora de los sindicatos. Alberto Flores Galindo, refiriéndose a Julio Portocarrero –obrero vitartino, actor aficionado de teatro, primer secretario general de la Confederación de Trabajadores del Perú y posterior dirigente comunista- nos dice:

Un obrero pensante: esto debería ser una redundancia, pero después, tanto comunistas como apristas se esforzaron en separar al intelectual del obrero, acataron la división del trabajo y volvieron anacrónico a un personaje como Portocarrero. No era así por los años 20, cuando los obreros redactaban sus propios volantes, editaban sus periódicos, componían obras de teatro, conformaban bibliotecas [...] (Portocarrero 1987: 12).

De esta manera se muestra que fueron los anarcosindicalistas los únicos que se preocuparon por llevar a cabo un proyecto integral de redención humana que incluyese el libre desarrollo de las capacidades de todos los hombres. Es verdad que no lo hicieron solos, deben mucho a la prédica libertaria del brillante discurso que pronunciara el maestro Manuel González Prada en el acto conmemorativo de las “navidades proletarias” –el primero de mayo de 1905 en la Federación de Obreros Panaderos- con su *Intelectual y el Obrero*. En él, este anarquista convicto y confeso comienza traduciendo los versos de un poeta para establecer un símil entre el trabajo manual y el intelectual, y nos dice:

Esta poesía nos enseña que se hace tanto bien al sembrar trigo en los campos como al derramar ideas en los cerebros, que no hay diferencia de jerarquía entre el pensador que labora con la inteligencia y el obrero que trabaja con las manos, que el hombre

de bufete y el hombre de taller, en vez de marchar separados y considerarse enemigos, deben caminar inseparablemente unidos. (González Prada, 1985: 228)

Algo que resulta paradójico, o al menos curioso, es que siendo este sector uno de los más bajos y marginados de la sociedad, haya sido acá donde se levantasen las voces de protesta, construyendo un ambicioso proyecto regenerativo y altamente progresista, que incluyó aspectos restrictivos como la no ingesta de alcohol, por ser ésta un agente dañino y corruptor para el cerebro y el alma humanas. Este discurso tiene que tomarse y estudiarse atentamente en consonancia con la época en que se desarrolló, casi un siglo de hoy. La filosofía adoptada por los obreros, la ciencia positiva, en teoría debía ser ejercida por una élite que gobernase y tuviera designios nacionales, para de esta forma ser la portadora de modernidad y bienestar para el país. Sin embargo, fueron los mismos obreros quienes tuvieron que dar un paso al frente, debido a la dejadez e indiferencia de la clase dominante. Con frases, acuñadas por estos luchadores sociales, como “instruir y educar es redimir” o “tanto fanatismo y aguardiente es lo que ha llevado a la miseria moral al indio y al trabajador”, es que el anarcosindicalismo buscó entablar una lucha contrahegemónica por el bienestar del grupo popular sojuzgado. Así, en lo referente al tema de la educación e instrucción, en diciembre de 1921<sup>13</sup>, en el *Obrero Textil* se hace un llamado clamoroso para que los obreros se matriculen en las Universidades Populares, por ser estos reductos de una educación científica, racional, pragmática y técnica, acorde con los postulados ácratas y en consonancia con los designios del positivismo científico.

El testimonio de Julio Portocarrero, protagonista de aquella gesta libertaria, esclarece algunos detalles sobre la época y la importancia de la representación teatral para los involucrados. Su voz es recogida de las múltiples entrevistas que algunos estudiosos le hicieran. Esta valiosa información recogida permite recrear eventos, personajes, algunas obras, en fin, ciertos datos, que configuran la idea que del teatro tuvieron los anarcosindicalistas de Vitarte. Ellos escogieron, leyeron, adaptaron y representaron ciertas obras, con el objetivo manifiesto de transportar y predicar la ideología anarquista al grueso de la población obrera y artesana de las primeras décadas del siglo XX (Espino Reluce 1983:

---

<sup>13</sup> El Obrero Textil Lima, Primera Quincena de Diciembre de 1921 N 30 p.2

25-33). Finalizada la huelga general de 1911<sup>14</sup>, iniciada por los textiles vitartinos, Portocarrero recuerda que tras conseguir algunas mejoras –ya mencionadas líneas arriba– él, junto con otros compañeros, todos obreros vitartinos, dieron vida al *Centro Artístico de Vitarte*, cuya intención fue poner en escena obras de teatro con contenido social para llevar el mensaje redentor a sus compañeros. En un primer momento, tuvieron la inestimable ayuda de un tal Carreras, el cual les enseñó a poner en escena una obra y cómo desempeñarse durante la función. El mismo Portocarrero nos dice sobre este personaje: “era nuestro apuntador. Luego de designarnos a los personajes, a cada uno le decía su bocadillo; a las mujeres, imitando la voz delgada de las mujeres, para indicarles que les correspondía a ellas decir en el bocadillo [...] (1987: 36)”. Ese tal Carrera se marchó al poco tiempo, no sin antes dejarlos preparados para la puesta en escena del drama social *Juan José*, del español Joaquín Dicenta. Lo poco que se sabe de este sujeto se debe a que para los anarcosindicalistas lo importante fue la relación comunitaria, el espíritu colectivo, más que los individuos que lo conformaban. Todos estaban ahí para transportar un fin mayor a ellos mismos: el mérito sería de todos y no de uno u otro, a diferencia del énfasis burgués puesto en la individualización de la sociedad y sus miembros. Esta primera camada de actores-obreros fue conformada por el mismo Portocarrero, su mujer Esther del Solar, el gran declamador Fernando Borjas, Nemesio Chévez, entre otros. En el diario *La Protesta*, para el mes de mayo de 1911 encontramos evidencia de una nota que nos muestra claramente que los obreros anarquistas consumían literatura y dramas de contenido social.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Abril de 1911.

<sup>15</sup> “La casa Bautista Fueyo nos ha remitido algunos ejemplares de su edición dramática. Tenemos a la vista, “La única fuerza” “Don Pedro Caruso” “Místico” “Final de una Tragedia” “Entre Doctores” “El Defensor de su Honra” “También la Gente del Pueblo” “Las Joyas de la Casa”; originales algunos de autores de fama ejecutoriada como Rusiñol y Roberto Bracco, de autores argentinos otros muchos de los cuales dejan entrever que hacen sus primeras armas en el escabroso campo de la literatura dramática. Los folletos de la Casa Fueyo constituyen una colección inapreciable para la propaganda de las buenas ideas en la presente lucha social y a ella deben recurrir todos aquellos que, amantes de la cultura, busquen en sus entretenimientos lo útil a la par que instructiva. Nada más aparente para hacer el gasto en las veladas obreras, ni para la difusión de ciertas ideas y conocimientos útiles, apartándose del terreno algo pesado a veces de la conferencia o del periódico. Consideramos la Colección Fueyo como un medio práctico de propaganda y cultura empleado en Europa con muy buen resultado y que no debe ser descuidado por cuantos se preocupan de la lucha social y especialmente del movimiento proletario. A estos últimos recomendamos el conocimiento de dicho lema”. En *La Protesta* Año I Lima, Mayo 1911 N-4 p. 4.

El arte y el movimiento social estuvieron estrechamente ligados, pues uno vivía por el otro, y viceversa. La función del teatro tenía que ser necesariamente social y propagandística para comunicar las ideas transformadoras de los anarcosindicalistas. Es por ello que no sorprende el cambio de nombre del *Centro Artístico de Vitarte*, que en 1915, por iniciativa de Adalberto Fonkén, mudó su nombre por el de *Centro Artístico Nueve de Enero*, en honor a la huelga que tuvo lugar en dicha fecha y que cobró la vida del obrero Vilela. Ese mismo año, presentaron la obra *El Cristo Moderno*: “Así comenzó a funcionar el teatro *Nueve de Enero* hasta que por último nos tomaron presos y se acabó todo (Espino Reluce 1983: 26)”. No obstante, el mismo Portocarrero recuerda que sobre los años de 1920, él junto con sus compañeros vitartinos, pusieron en escena obras del uruguayo Florencio Sánchez. En particular señala *El Derecho a la Salud* y *En Familia* (Espino Reluce 1983: 28).



## Capítulo IV: El Teatro Realista y el Modelo Cultural Libertario

### El Modelo Cultural Libertario: racional y positivista. La Protesta y el Teatro Obrero ¿Fue un proyecto contracultural o más bien alternativo?

Es preciso definir el modelo de cultura libertaria deseada y buscada tanto por los pensadores ácratas como por los líderes anarcosindicalistas peruanos. Para ello es imprescindible subrayar la idea de que se trata de una cultura racionalista y positivista en tanto creían –acorde con los postulados de su tiempo- que sólo mediante la razón, la ciencia (método científico) y la educación técnica y práctica la humanidad sería capaz de encontrar las leyes que los gobernarían de una manera más justa y perfecta. Se trata en última instancia de establecer un paralelo entre los avances de las ciencias naturales o exactas y el descubrimiento de dichas leyes. De igual manera, creían que las llamadas ciencias o disciplinas del espíritu también eran regidas por normas o leyes que podían y debían ser halladas y desarrolladas para lograr el tan ansiado progreso evolutivo de la civilización, y de esta manera, lograr la concordia y el bienestar general de la humanidad.

Dentro de esta cultura libertaria, el fin último fue la trasmisión de la Idea, es decir, la propaganda tomó para los anarquistas una importancia sin precedentes. Y a la propaganda se le dedicaba un día especial, el día de descanso laboral en que tenía lugar la velada anarquista, integrada por un programa extenso: conferencias, lecturas públicas, arengas políticas, la representación teatral, canto, poesía, y finalmente, el baile. Sobre este último aspecto el historiador y estudioso argentino, Juan Suriano, refiriéndose al anarquismo rioplatense nos dice que “[...] la incorporación del baile a la velada se parece más a una de las escasas concesiones a los sectores populares que una iniciativa militante, en todo caso se convertía en una estrategia para atraer gente no habituada a la aridez de las conferencias (2001: 152-153)”. Creemos que esta idea se puede hacer extensiva al movimiento libertario limeño en especial si tomamos en cuenta la original celebración vitartina de *la Fiesta de la Planta* donde los obreros se reunían en torno a una celebración que los ponía en estrecha relación con la naturaleza –viendo en esto algunas tradiciones de raigambre andina tanto en su cosmovisión como en su práctica- y dicha fiesta agrupaba todo un programa como el que hemos mencionado líneas arriba, además de contar con deportes como el voleibol, el fútbol y otras actividades pedestres. Suscribimos la idea de Rafael Tapia en tanto la *Fiesta de la Planta*

reforzaba los lazos de solidaridad y camaradería entre los participantes, toda vez que contribuía a forjar identidad de clase, y lo que es más, amor entre los participantes. En suma, en ella apreciamos la:

[...] oportunidad para la expansión de la alegría y la vida afectiva. Permitió la actuación -y aquí, quizá, su notable fuerza colectiva- de aquello que se denomina fondo pulsional de la fiesta: quienes participan de ella acaban amándose y estimándose más. Respondía a una necesidad elemental de la reproducción social: la celebración de la fiesta misma. Realización que Bajtin entiende como una forma primordial determinante de la civilización humana (1992: 195).

En lo que respecta al fútbol, éste debe ser tomado con cuidado ya que según Klarén, en el Perú dicho deporte –en un inicio practicado por marineros ingleses y asimilado, como muchas otras novedades por las élites- se tornó popular en los inicios del siglo XX. Y debemos tener en cuenta la doble función que simbolizaba este deporte pues por un lado fomentaba y creaba lazos de solidaridad y cohesión entre los obreros, pero a la vez, servía como medio de control social por parte de las élites, el Estado y la patronal (2004: 312 citado en Stein 1986, Vol. I. 141). Por ello creemos que las actividades masivas si eran tomadas en cuenta por la vanguardia de obreros anarcosindicalistas pero tenían que ser asimiladas con sumo cuidado, siempre y cuando ellas no las desviasen de su causa mayor de instruirlos en las ideas anarquistas de redención social. Sin embargo, todo ello podía y debía servir para fortalecer el impulso que los anarcosindicalistas quisieron darle a su proyecto cultural alternativo y contrahegemónico.

Pero incluso en el tema festivo –de descanso, música y baile- los anarquistas limeños eran sumamente cuidadosos en no traspasar las fronteras éticas de su filosofía y, en no caer en bajezas morales, tales como: borracheras, baile desenfrenado, prostitución, etc. De ahí que, el modelo de fiesta libertaria “no debía ser sólo un acto para pasar un momento agradable sino también un espacio destinado a consolidar conciencias y ganar adeptos para la causa emancipatoria (Suriano 2001: 156)”. Es por ello, que los líderes anarcosindicalistas se mostraban al mundo de una manera ejemplar y trataban a toda costa de enseñar a las bases los códigos de conducta libertarios, esto es; hombres educados, medianamente cultos, sanos y abstemios.

Ejemplos sobre las veladas libertarias, y en especial, referentes al teatro sobran. A continuación, y a juzgar por la temática y sus contenidos, vamos a ver en *La Protesta* algunos

de estos: En mayo de 1914<sup>16</sup>, se llevó a cabo en el Teatro Mazzi una conmemoración por el Primero de Mayo, fiesta del trabajo. El programa se inició a las 3 de la tarde con una conferencia pública en la cual se criticó a “[...] los fracasados populacheros, lacayos de los políticos que se concentraron a celebrar el Primero de Mayo, con borracheras y comilonas, música y baile [...]”. Luego por la noche se proyectó la película “Las Víctimas del Alcohol”, los compañeros Pedro Cisneros y Eulogio Otazú hablaron sobre: la esencia del anarquismo, la esclavitud del obrero, acerca de los males del régimen burgués y finalmente sobre lo innecesario de las guerras y la religión. Como colofón, el *Cuadro Filodramático “Germinal”*, puso en escena los dramas “1 de Mayo” y “Fin de Fiesta”. En palabras del cronista, El Amigo del Pueblo, “[...] esta actuación brillante y armoniosa, terminó a las doce y media de la noche, y todos los asistentes se retiraron complacidos de la cultura del pueblo que lee, estudia y se agita al calor de los nuevos Ideales, encaminando sus pasos “hacia la parte donde se eleva el Sol””.

En el número correspondiente a junio de 1914<sup>17</sup>, se reseña el éxito del tercer aniversario del movimiento obrero de Vitarte, representado por la Unificación Proletaria Textil de Vitarte. Dicha conmemoración fue celebrada el día 27 del mes pasado, y en ella, el compañero Fonken disertó sobre la perniciosa labor de los enemigos de la organización. Además, el compañero Antuñano de *La Protesta*, se refirió al tema de los beneficios de una educación racionalista, criticando de este modo la instrucción eclesiástica por un lado, y también, la secular de los colegios llamados “libres” o particulares. Hubo también como parte del programa declamaciones poéticas, y por último, el compañero Borja interpretó el monólogo “Criminal”.

También en 1914<sup>18</sup>, en el mes de agosto, el día sábado 4 se desarrolló una velada literario-artística que comenzó a las 9 y 15 de la noche con la proyección de una película. Inmediatamente después, el *Cuadro Filodramático “Germinal”*, representó “una obrita titulada “La Guerra””, un drama “Al fondo...al fondo” y finalmente, la comedia “Las Codornices”.

---

<sup>16</sup>La Protesta Año IV Lima, Mayo 1914 N 30 pp.3-4

<sup>17</sup> La Protesta Año IV Lima, Junio 1914 N 31 p.3

<sup>18</sup> La Protesta Año IV Lima, Agosto 1914 N 32

Terminando el año 1915<sup>19</sup>, se llevó a cabo en Vitarte, pueblo obrero, una velada sociológica, tomando la palabra los compañeros Parra y Cisneros, por el grupo “*Luz y Amor*” y “*La Protesta*”, respectivamente.

En el número 65 correspondiente al mes de mayo de 1918<sup>20</sup>, se conmemoró como todos los años por esta fecha, la celebración proletaria del día del trabajo, llamada por los obreros la navidad proletaria. El primero de mayo tuvo lugar “la hermosa velada anarquista en el Teatro Mazzi”. Dicha fiesta empezó con una fuerte crítica al mutualismo obrero en tanto eran vistos como “los medrantes y capituleros quienes se dedicaron a celebrar la fiesta del trabajo con paseos, regalo de juguetes para los niños, fanfarria, baile y banquetes”. Por otro lado, en el Teatro Mazzi “se daban cita los conscientes, el elemento sano y digno de la clase obrera”. Ello constituyó todo “un éxito brillante y un triunfo moral y económico para *La Protesta*”. Como de costumbre, la sala estuvo llena y “presentaba un aspecto noble y atrayente; allí estaban los hijos del trabajo; hombres, mujeres y niños, la honradez, la belleza y la inocencia en íntimo consorcio, purificando el ambiente”. Tomaron la palabra los compañeros Gutarra y Cisneros. Además, hubo poesía, sentida música en solidaridad y a favor de la oprimida raza indígena. El Dr. J.B. Ugarte “cooperó con los obreros anarquistas y dirigió el coro y la orquesta con maestría”. Por último, refiere el cronista que “[...] el público se retiró entusiasta y satisfecho de nuestra obra”.

Para el año 1921<sup>21</sup> tenemos los “Cuentos de La Protesta” donde hay una breve mención al cuento “El Gato del Vecino” de Joaquín Dicenta, hijo, lo que corrobora el hecho que sí estaban al tanto de las obras y vida de Dicenta, autor también del drama “Juan José” que los obreros vitartinos representaron en 1911 con su *Cuadro dramático 9 de Enero*.

Por último, en el mes de diciembre de 1923<sup>22</sup>, se escribieron notas sobre dos fiestas obreras. La primera de ellas, llevada a cabo por la Federación de Carpinteros, el día 23 a las 3 de la tarde, un programa llamado “*Matinée literario musical y baile familiar*” donde no faltaron los cantos obreros y las recitaciones poéticas. Hubo también dos importantes disertaciones: “Necesidad de orientar a las organizaciones obreras en un sentido ideológico”

---

<sup>19</sup> La Protesta Año IV Lima, 4 de Diciembre 1915 N 42 p.4

<sup>20</sup> La Protesta Año VII Lima, 18 de Mayo 1918 N 65 p.2

<sup>21</sup> La Protesta Año IX Lima, Enero 1921 N 92 p.1

<sup>22</sup> La Protesta Año XII Lima, Diciembre 1923 N 121 p.4

y “La autoeducación ideológica”. La segunda fiesta, organizada por los trabajadores de Vitarte, la ya conocida y tradicional “Fiesta de la Planta”, el 25 de los corrientes. El extenso y variado programa consistió en: arte, deporte físico, ciencia, educación e idealismo. Sobre dicha celebración el redactor de *La Protesta* dijo que “[...] la Fiesta de la Planta se ha traducido en Vitarte, en amor a la libertad, amor al semejante, amor a la verdad y a la selección física, moral e intelectual del individuo”. Y prosigue, “a esta simpática y educadora fiesta están invitados todas las organizaciones en resistencia o sindicales y culturales”.

Para terminar con el tema del modelo cultural libertario, se hace imperiosa la necesidad de resaltar que no fue un proyecto contracultural –pues no pretendían terminar con todo vestigio de civilización y cultura existentes- sino más bien alternativo en tanto pretendían hacerlo extensivo y democratizarlo. Sin embargo, y evidentemente, un proyecto que por su origen y énfasis clasista, fue marginal y subterráneo. Coincidimos con Suriano que el anarquismo fue un proyecto alternativo pues “[...] no estaba inventando formas nuevas de comunicación sino apropiándose de ellas y resignificándolas”. Esto ya que el diseño del acto militante no era patrimonio exclusivo de los ácratas, el socialismo marxista usaba un esquema parecido. Fue asimismo alternativo pues dentro del pensamiento libertario estaba la convicción de trastocar las bases de la sociedad y hacer una especie de giro cultural donde la cultura, la ciencia, el arte y, en fin, todas las capacidades humanas estuvieran libres de toda opresión, fuesen autogeneradas y puestas al servicio de toda la humanidad. Pero, y esto es sumamente importante, para el caso peruano primero debía ser llevado a cabo por los obreros y en este sentido fue que se desarrolló un fuerte sentimiento clasista. Siguiendo esta línea de pensamiento, hemos hallado algunas diferencias o particularidades importantes respecto a los actores dentro del pensamiento y accionar libertarios entre los sindicalistas peruanos y sus pares argentinos.

Otra vez Suriano nos dice que para el caso argentino, “la velada anarquista pretendía convertirse en un modelo alternativo, tanto a la oferta de la élite como a la cultura popular”. Dice también que aunque tenía cruces con ambas, “su patrón parecía estar más cerca de aquella que de ésta, en tanto respondía al modelo de cultura letrada o erudita de quien tomaba los moldes que eran apropiados y resignificados con contenidos nuevos acordes a los planteos de la doctrina libertaria (2001: 157)”. Y de esto se infiere que los pensadores o intelectuales

que pertenecían a las clases privilegiadas o en todo caso medias, entraban en una suerte de desclasamiento socio-económico voluntario en tanto se ponían del lado del proletariado con respecto a sus convicciones, pero, desde el punto de vista estrictamente cultural, formaban parte del sector dominante de la sociedad, de modo que, se situaban en una zona intermedia y compleja, tratando de superar la dicotomía intelectual-obrero. Si bien es cierto que el Perú tuvo hombres ilustres provenientes de las clases altas y/o medias; como por ejemplo: Manuel González Prada, padre del pensamiento anarquista peruano, brillante intelectual y librepensador; Christian Dam, dentista, masón y liberal que también apoyó la causa anarquista, Joaquín Capelo, parlamentario, sociólogo y defensor de la raza indígena; Juan Antonio Encinas, educador; Dora Meyer y Pedro Zulen, defensores ambos desde las trincheras del Comité Pro-indígena, del sector más desfavorecido; la gran diferencia es que para el caso peruano y, a pesar de la colaboración de las personas mencionadas, fueron los propios obreros anarcosindicalistas los que desarrollaron la encomiable labor de organizar el movimiento obrero, darle unidad, dotarlo de sentido de pertenencia y desarrollar entre sus miembros la conciencia de clase. Además, crearon, editaron y publicaron sus propios periódicos, panfletos, escribieron obras de teatro, adaptaron otras, escribieron y recitaron poesía, música y un sinfín de actividades culturales. Todo esto nos sugiere que en esa época –segunda década del siglo XX- la dicotomía intelectual-obrero, para el caso limeño y vitartino, era obsoleta. Pues ellos eran obreros pensantes que combinaban la fuerza del músculo con la luz del cerebro. Algunos nombres que corroboran esto serían, Manuel y su hijo Delfín Lévano, obreros panaderos ambos y fundadores del anarcosindicalismo peruano; los compañeros Gutarra y Adalberto Fonken, Julio Portocarrero, obrero vitartino, actor aficionado de teatro, primer secretario general de la Confederación de Trabajadores del Perú y posterior dirigente comunista; su mujer Esther del Solar, Fernando Borjas; Nemesio Chévez (estos últimos cuatro actores aficionados del *Cuadro Nueve de Enero* junto con Fonken); Pedro Cisneros de La Protesta; Eulogio Otazú; Arturo Sabroso.

Otra diferencia que hemos encontrado respecto a sus pares argentinos es que algunas actividades propias de la cultura popular como el fútbol por ejemplo, no era mal visto por los anarquistas peruano sino más bien todo lo contrario en tanto servía como medio para confraternizar y participar de bellas jornadas y, esto lo hemos podido apreciar pues formaba parte del programa que se desarrollaba cada año en *La Fiesta de la Planta*. Entonces tenemos

que estos líderes anarcosindicalistas si bien provenían de las clases subalternas, se distanciaban de la cultura popular en las actividades que consideraban nocivas y contrarias a la filosofía libertaria y su fuerte sentido ético, y de igual manera, se emparentaban con el proyecto letrado y erudito propio de élite, sólo en los puntos que les parecían correctos y necesarios para su proyección mayor de democratizarlo y hacerlo extensivo al resto de la sociedad; obviamente con sus cambios, adaptaciones y matices que cobraban un nuevo significado, acorde con los postulados de la teoría ácrata.

### **Las Universidades Populares González Prada y las Bibliotecas Obreras: su importancia e impacto dentro del modelo de cultura anarcosindicalista deseada.**

Por último, el tema de las *Universidades Populares González Prada (UPGP)* y de las *Bibliotecas Obreras* no puede quedar sin mención pues si bien tuvieron gran apoyo de estudiantes e intelectuales, tanto en su gestación, como en su conducción, fueron centros dirigidos para obreros y dentro de ellas el saber racionalista y científico iban al compás de las ideas más generales de la teoría ácrata y sindical. Por ejemplo, en las *Universidades Populares (UP)* eran estudiantes liberales y socialistas según Cotler, en su mayoría sanmarquinos quienes dictaban clases para los obreros, las que versaban sobre temas sociológicos, racionalistas y técnico-prácticos. En ese sentido los estudiantes e intelectuales tienen importancia pero en lo demás; conducción y organización del movimiento obrero, convocatoria para mítines y huelgas, para conmemoraciones, etc., eran los obreros quienes tenían primacía. El más claro ejemplo de esto es el año de 1919 que finalizó con la conquista de las ocho horas laborales, contrario a lo que se ha creído, Víctor Raúl Haya de la Torre, estudiante, intelectual, profesor de las UP y amigo de la causa obrera, no tuvo el rol protagónico que la historia aprista le ha querido otorgar. Medió sí, pero fue la constancia, tenacidad y lucha obrera la que hizo posible tal logro. En *La Protesta*, el número 95 correspondiente al mes de mayo de 1921<sup>23</sup>, el cronista M. Chumpitas es enfático al resaltar la destacada labor de dicho centro de estudios, ministrado por universitarios. Pero pide cambiar el horario pues coincide con las reuniones y asambleas obreras, y para los anarcosindicalistas –prosigue- “[...] la consolidación firme de los actuales gremios y la organización de las demás, con los rumbos definidos de emancipación integral es una

---

<sup>23</sup> La Protesta Año IX Lima, Mayo 1921 N 95 pp.2-3

necesidad imperiosa, superior a toda otra; porque ella es fuerza, es vida [...]”. Asimismo clama por una escuela racionalista para los niños trabajadores ya que ve en las escuelas fiscales e incluso en las llamadas “libres” o particulares una educación “rancia de prejuicios y credos absurdos”. También en *La Protesta* en 1922<sup>24</sup> se anotan los días, horarios y lugares del funcionamiento de las clases de las U.P. Así, tenemos que los martes, miércoles y viernes las clases serán en Lima, en la casa de los estudiantes; y, los lunes y jueves en Vitarte. La hora de dictado sería a las ocho y treinta de la noche. A continuación se exhorta al obrero: “Ilústrate. Acuérdate que son ocho horas de trabajo, ocho de estudio y ocho de descanso. Concurrir a la “Biblioteca Obrera” situada en la calle Trujillo N 206”. Siguiendo con la crítica a la educación tradicional, en febrero de 1918<sup>25</sup> en el artículo “La Educación y el Ideal Anarquista”, el firmante Sergio B. cita oportunamente al filósofo alemán Leibnitz, el mismo que afirma “Quién es dueño de la educación se convierte en dueño del mundo.” De igual manera el cronista critica a la escuela oficial pues dice que en ella se enseñan las doctrinas escolásticas y se educa para hacer ciudadanos pero lo que los anarquistas buscan es hacer hombres libres. En consecuencia abogan por una educación secular, objetiva y científica.

En el segundo caso, el de las *Bibliotecas Obreras*, no se puede negar el apoyo de personas y sociedades filantrópicas, amigos de la causa obrera y libertaria pero dichos centros eran manejados por obreros y eran estos mismos los que iban a leer e instruirse, tratando de seguir los postulados de “ocho horas de trabajo, ocho de descanso y ocho de cultura”. Evidentemente que todo apoyo era bien recibido –en especial la donación de libros- pues sin alguna clase de orientación, la lectura obrera hubiese sido mayormente aleatoria y desordenada. Vamos a ver con algunos ejemplos que los temas más consultados eran los de sociología, ciencia y literatura general.

Así, en *La Protesta* tenemos que para marzo de 1917<sup>26</sup>, el Centro Racionalista de Cultura Obrera “9 de Enero” anuncia que su biblioteca cuenta con más de doscientos volúmenes y que los libros de sociología, filosofía, ciencia y pedagogía son los más consultados. De igual manera, en marzo de 1922<sup>27</sup>, se informa que las horas de lectura son

---

<sup>24</sup> La Protesta Año XI Lima, Diciembre 1922 N 111 p.3

<sup>25</sup> La Protesta Año VI Lima, Febrero 1918 N 62 p.3

<sup>26</sup> La Protesta Año V Lima, Marzo 1917 N 54 p.4

<sup>27</sup> La Protesta Año XI Lima, Marzo 1922 N 103 p.4

diarias y de ocho a once de la noche. Acto seguido se hace un recuento del número de lectores de la Biblioteca Obrera que va desde el mes de junio de 1921 hasta diciembre de ese mismo año y, entre sus temas varios, tales como sociología, historia, filosofía, geografía, literatura, matemáticas, pedagogía, etc., suman un total de 1,418 lectores; siendo los libros más consultados los de sociología y literatura general.

### **Características del público consumidor de la obra teatral: la audiencia y sus particularidades**

En este punto mencionaremos las intenciones y objetivos del teatro libertario, de eso que Eva Golluscio de Montoya ha venido a llamar “una normativa o un esbozo de una teoría teatral libertaria”. Esta conceptualización que vamos a ver en las siguientes líneas, tiene como consigna a priori la aceptación de entender al teatro como un instrumento proselitista y como un elemento de esclarecimiento. En palabras de la autora, “se entiende al teatro como vehículo ideal de la difusión de la Idea (1988: 90)”. Y ciertamente lo era pues combinaba la propaganda oral (arengas políticas, declamaciones, himnos y cánticos) con la escrita (panfletos, folletos de tipo ideológico, libros sociológicos y literarios), y esto en ámbitos donde la mayoría de las personas eran analfabetas o en todo caso, semialfabetas, representaba un éxito para la correcta transmisión y recepción del mensaje. Es decir, el triunfo de lo didáctico-propagandístico estaba de esta manera prácticamente asegurado. Hemos visto en *La Protesta* algunas notas o reseñas sobre la función dramática y en ellas hemos podido apreciar que la producción y el consumo de obras teatrales tuvieron relativa importancia entre los ácratas y obreros limeños y vitartinos. De igual manera, sabemos que rara vez tuvieron una participación autónoma pues en la mayoría de los casos venían a formar una parte del todo, donde el todo vino a ser un extenso programa conformado además por poesía, arengas políticas y disertaciones sociológicas, proyecciones cinematográficas, música, y por último, en ocasiones el baile final.

Pero antes de repasar las ideas más importantes de la teoría teatral, vamos a ver de manera sucinta las principales características del público consumidor-receptor de dicho producto; es decir, básicamente, el obrero. Es en esencia un público permeable a la cultura y en este sentido entregado a la lectura y a las ganas de aprender. De igual manera es autodidacta, lo que en ocasiones puede representar una limitación ya que lee de manera

desordenada y aleatoria lo que tiene a la mano. Es también en muchas ocasiones limitado en el grado de instrucción (por ello la vital importancia de lo oral y el teatro, específicamente), dispone de poco tiempo libre pues trabaja por lo menos seis días a la semana, y por último, su poder adquisitivo es escaso, por lo que no puede gastar mucho dinero en libros y artículos de cultura. Todo ello, nos dice Golluscio de Montoya, “representa un estímulo y una limitación, a la vez, para los creadores y difusores del producto cultural (1987)”. Por todas esas razones, el teatro libertario debía y en efecto era generalmente, “ejecutado por un elenco de aficionados; en un centro anarquista y con los medios materiales de puesta en escena con los que allí se podía disponer, para un público formado por obreros y militantes y, finalmente, con el objetivo de vehicular propaganda y valores anarquistas (Instituto Internacional de Teoría y Crítica del Teatro Latinoamericano. Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo veinte 1989: 9)”.

### **Intenciones y Objetivos del Teatro Libertario**

En este acápite describiremos la teoría teatral libertaria, su normativa y correcta aplicación. Esta se puede reducir a tres consignas<sup>28</sup>:

En primer lugar, la claridad en la organización de los contenidos, para asegurar la correcta recepción del mensaje ya predeterminado por la propaganda. Esto trajo consigo una fuerte esquematización de los contenidos, donde primaba el enfrentamiento dramático entre contrarios absolutos (dicotomías): patrón-obrero, bueno-malo, laico-religioso, rico-pobre, pureza-pecado, etc. En suma, se mostraba un carácter binario del mundo, dividido entre explotadores y explotados. El personaje era dibujado cercano a la alegoría, con escasa o nula evolución psicológica. También se apelaba al trazo grueso (cómico o melodramático) para diseñar situaciones. Asimismo fue un teatro de gran brevedad, lo que se destaca como mérito de un acontecimiento que formaba parte de un acto que contenía otras expresiones artísticas, además de conferencias, arengas políticas y el anhelado baile final.

---

<sup>28</sup> Todas estas ideas y conceptos son tomadas del artículo de Eva Golluscio de Montoya. “Elementos para una teoría teatral libertaria (Argentina, 1900)” En: Latin American Theatre Review Vol. 21 N 1 1987, Kansas City, University of Kansas

El teatro anarquista se mostró poco propenso a la originalidad. Por lo contrario, incentivó la repetición de temas como un modo de apurar la recepción de los mensajes proselitistas. “La repetición de temas, de moralejas, de conflictos, de perfiles de personajes sirve perfectamente a los objetivos didáctico-propagandísticos”. (Golluscio de Montoya 1988: 90)

En segundo lugar, la fuerza y la convicción en el tono. Se usaba el tono altisonante, contrario a cualquier intimismo, pero exento de “palabras extrañas”, que el espectador no podría captar en todos sus matices. La regla de la solemnidad elocutiva regía para todos los personajes pero quien debía asumirla sin vacilaciones era el destinado a transmitir el mensaje. “A través de los actores, en una operación intertextual, se expresaban los teóricos libertarios”. (Suriano 2001: 166) Esto trajo consigo la preponderancia del discurso didáctico sobre el dramático; “el peso de lo didáctico-discursivo convierte a los personajes en “recitantes” de mensajes ideológicos”. (Golluscio de Montoya 1988: 91)

Por último, la sencillez del lenguaje. Las anécdotas eran simples, libres de “hojarasca” o floreos literarios. No juega ninguna ramificación de la historia, espacial o temporal, condensándose en una única situación de rápido desarrollo y desenlace.

## Capítulo V: Análisis de las Piezas Teatrales

Las tres obras tienen en común la temática de la miseria y la ruina material que conllevan a una pérdida de valores tales como, la honra y la vergüenza, dando paso a un desmoronamiento de la vida moral de los personajes, que influenciados por circunstancias de empobrecimiento, van dejando de lado su inicial decencia y caen en bajezas propias de un mundo cada vez más lumpen. Dichas obras, son todas ellas realistas, es decir, pertenecen a la corriente del realismo literario y veremos en ellas, problemas sociales, enfermedades, temas como la ineficacia del matrimonio como institución religiosa y social y, por último, los derechos de la mujer, en tanto reflejan o mejor dicho, pretenden reflejar la realidad tal y como es. Asimismo, son todas ellas dramas urbanos en tanto reflejan la problemática ciudadana en los procesos de urbanización que se sucedían en las postrimerías del siglo XIX y principios del XX. El drama de Joaquín Dicenta es exclusivamente obrero en tanto sus protagonistas pertenecen a esta clase social y se ven en situaciones de explotación por parte de las clases dominantes. En ella veremos los sufrimientos y como era la vida cotidiana para estas personas. Por otro lado, las obras que analizaremos de Florencio Sánchez, si bien son urbanas, tratan problemas sobre la clase media, es decir, sobre la mediana y pequeña burguesía, y como estas lucharán por sobrevivir y permanecer en dicho status y no llegar a una suerte de desclasamiento.

### **Joaquín Dicenta y su drama Juan José. Breve reseña del autor, contexto de la obra y análisis de la misma.**

Drama representado por los obreros de Vitarte en el año de 1911, según testimonio de Julio Portocarrero, protagonista de la época (Espino Reluce 1983: 26).

Joaquín Dicenta nace en Calatayud, Zaragoza en 1862 y muere en Alicante en 1917. Poeta, periodista y dramaturgo bohemio, Dicenta es uno de los mayores representantes españoles del naturalismo y del teatro de denuncia y de la cuestión social. De ideas republicanas, demócratas y socialistas, Dicenta colaboró con los periódicos El Liberal y El Germinal. Publicó sus primeros poemas en la revista Edén.

Su obra más reconocida fue el drama *Juan José*, estrenada en el Teatro de la Comedia de Madrid en 1895. Aunque estrictamente hablando dicha obra es un melodrama pues narra

una historia de celos, se dice que con ella se inaugura el drama social en España. Drama representado en tres actos, el propio Dicenta nos cuenta las motivaciones que lo llevaron a escribir esta obra de denuncia, siendo éstas; “la miseria que me llevó a convivir con los humildes y los miserables” De esto se desprende que esta obra fue escrita exclusivamente para la clase trabajadora o proletaria española. Y sigue el autor:

Entre ellos escogí modelos para personajes de mi obra; ellos, con sus dolores, con sus ignorancias, con la pobreza material y moral a que les reducían la codicia, el egoísmo y la (crueldad) de explotadores y viciosos, trajeron a mi corazón primero que a mi inteligencia el trágico poema de los desheredados, al cual quise dar vida escénica en *Juan José* (Edición digital a partir de la edición de La novela corta, año I, núm. 17 (1 de Mayo, 1916) y cotejada con la edición crítica de Jaime Mas (Madrid, Cátedra, 1982). <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/juan-jose--0/html/>

Esta obra tiene como protagonistas a Juan José, hombre trabajador y honrado y, a Rosa, su mujer, obrera también. Paco, el maestro de la obra y en consecuencia, patrón de Juan José, se enamora de Rosa y la corteja. Isidra, una señora mayor y alcahueta, mete ideas a la cabeza de Rosa de que cómo es posible que ella eche a perder su vida al lado de alguien sin dinero como Juan José, hasta que finalmente la hace dudar en demasía. La situación se agrava pues a Rosa y a Toñuela, otra proletaria y amiga de la pareja, las despiden de su trabajo y también porque en una ocasión, Juan José no puede más con los celos al ver en la taberna a Rosa cantando una malagueña para Paco y sus amigos, y lo reta. Paco despide a Juan José. Después de mucho buscar trabajo, y básicamente motivado por el amor que le profesa a Rosa, las miserias no sólo continúan sino que acrecientan, al punto de tener que vender prácticamente todas sus pertenencias, no tener ya más alimento que llevarse a la boca y ni siquiera contar con lumbre con el cuál calentarse en el frío invierno madrileño, y tras una larga discusión con Rosa –Juan José hace todo por ella y siente que ella ya no le quiere más, en todo caso, ella no puede más con esa clase de vida y, en parte movida por las ideas de Isidra- Juan José sale a la calle determinado a todo; a perder lo que no había perdido hasta el momento: su dignidad, vergüenza y sentido de la justicia. Es así que motivado por las carencias materiales pero más que nada para consolar a su mujer, Juan José comete un robo por el cual será condenado a ocho años de prisión. En la prisión madrileña, al principio Juan José se distancia de los demás criminales y guarda todavía signos de arrepentimiento –y de alguna manera trata de justificar su robo, que en realidad fue para comer- diciendo, de manera tácita, que la miseria y la explotación patronal lo habían vuelto así. Pero después de

permanecer con gente tan lumpen y baja canalla, se torna cínico y prácticamente despojado de todo sentimiento humano pues vamos a ver que cuando sale de la cárcel, cometerá un par de actos deleznable desde todo punto de vista ético y moral.

En este drama es interesante rescatar algunas preocupaciones que los libertarios tenían con respecto a la ingesta del alcohol y lo perjudicial que esto podía ser para los obreros pues no sólo gastaban su dinero en banalidades sino que perdían horas que podían ser aprovechadas para fines más nobles como su instrucción y, en especial, pensaban que junto con el fanatismo de la iglesia y los curas, las fiestas y el alcohol eran los medios que favorecían al patrón para lograr la sumisión y embrutecimiento de los trabajadores. Bien dice Suriano que “para dominar al pueblo se hace necesario las tres fatales palabras y estas son: hambre, fiestas y horcas” (2001: 155)<sup>29</sup>. Siguiendo esa línea, hemos hallado en el archivo de Arturo Sabroso Montoya<sup>29</sup>, importante líder anarco-sindicalista de la época que existen varios poemas firmados por “El Rimador Lanzadera”, condenando la ingesta y el abuso del alcohol. En ellos se ve una pretendida educación moralista por medio del ejemplo de los líderes a los cuadros medios y a la base sindical. En todo caso llaman a la ingesta moderada del alcohol. En otros poemas, se citan a varias personalidades del mundo antiguo, las cuales muestran lo nocivo de la ingesta del alcohol y, por el contrario, se muestran las bondades del libro y la cultura letrada.

Otro aspecto a resaltar en esta obra es el tema de la mujer, en este caso trabajadora. Por ello vemos una doble explotación: por ser mujer y trabajadora. Esto último es fácil de explicar pues ya sabemos la explotación que la clase proletaria recibía por parte de las clases dominantes, esto es; precarias condiciones de trabajo, nula o poca seguridad social, ínfimos salarios y viviendas malsanas e insalubres. Merece la pena detenernos en el primer punto pues vamos a ver en la obra que la mujer puede ser vista como un objeto de deseo y codicia, resignada a los designios machistas y paternalistas. Si bien es cierto que en un momento determinado, Rosa toma la decisión de abandonar a Juan José para irse con Paco, lo hace con la clara intención e interés que éste le puede ofrecer una vida llena de seguridad, lujo y *confort*, por ser un hombre pudiente. Pero vemos en ello, la visión patriarcal de la sociedad, con los roles bien definidos de que es solamente el hombre quién protege y provee. Además,

---

<sup>29</sup> Archivo Arturo Sabroso Montoya. Caja N 03 A.I. 190

antes de irse con Paco y en mayor medida luego de este acto, Juan José motivado por los celos del amor arrebatado, pierde todo el sentido de la justicia –o mejor dicho- toma la justicia por sus propias manos al finalmente matar al objeto del deseo otrora amado y a su amante, su antiguo patrón Paco. Ya ni ganas de huir tiene, cuando uno de sus amigos, Andrés le dice que lo haga. A esto Juan José responde que su única razón de vivir yace muerta.

**Florencio Sánchez y sus dramas: En Familia (1905) y Los derechos de la Salud (1907). Breve reseña del autor, contexto de la obras y análisis de las mismas.**

Dramas representados por los obreros de Vitarte aproximadamente sobre los años de 1920, según testimonio de uno de los protagonistas, Julio Portocarrero (Espino Reluce 1983: 28).

Florencio Sánchez, dramaturgo y periodista uruguayo, nació en Montevideo en 1875 y murió en la ciudad italiana de Milán en 1910. Es uno de los mayores exponentes del teatro latinoamericano de finales del siglo XIX y principios del XX. Tuvo una activa militancia dentro del anarquismo latinoamericano, desde que ingresó a colaborar al Centro Internacional de Estudios Sociales en Montevideo. En adelante, Sánchez sería un activo colaborador de la cuestión social, escribiendo en distintos diarios y medios anarquistas, tales como: “Tribuna Libertaria”, “El Trabajo”, “La República”, “El Sol”, “La Época” y “La Protesta”, todas estas publicaciones que vieron la luz en el Río de la Plata.

Escribió un total de veinte y dos obras, entre dramas, comedias, zarzuelas y sainetes. Dardo Cúneo nos dice que “la literatura condiciona la actualidad y los tiempos del teatro. A las novelas de Zola corresponden Los Malos Pastores de Octavio Mirbeau y Juan José de Joaquín Dicenta (Cúneo 1964: 17)”. Por ello, el teatro de Sánchez va más allá que la simple denuncia típica del naturalismo y la frustración y angustia en la realidad social. Su teatro es decididamente realista, “la representación pura y simple de la verdad (Cúneo 1964: 16)”. Angel Cappelletti nos dice que:

[...] El teatro de Florencio Sánchez es, en efecto, esencialmente social. Refleja las tensiones generacionales, las pugnas entre criollos e inmigrantes, las contradicciones entre la cultura urbana y la rural, la lucha de clases. Muestra los conflictos del peón del campo, del obrero, del marginal suburbano, de la pequeña burguesía [...] (Rama 1990: XX).

Nuevamente Cúneo nos recuerda que:

Era la naturaleza romántica la que en Sánchez definió la imperfección primera; quiso liberarse del método para conmovirse en la angustia, y fue, sin duda, la derrota de esa naturaleza romántica la que *Los Derechos de la Salud* realiza. El método –que no es otra cosa en él que organización posible de intuiciones y de imágenes- fue realista. De realismo le decían sus lecturas, que no fueron muchas, y la esencia positivista del socialismo que le había hecho su partidario en los días del Centro Internacional [...] (1964: 17).

El mismo Cúneo realiza una división entre las obras de Sánchez en iniciales, rurales y ciudadanas y, dentro de estas últimas, distingue entre las que versan sobre la vida pobre y “de las clases media y burguesa”, situando *En Familia y Los Derechos de la Salud* en esta última categoría. En las obras de Florencio Sánchez, podemos apreciar a una clase media empobrecida y, cómo bajo tales circunstancias, sus miembros son capaces de todo para mantener las apariencias y las formas, con tal de no sentirse desclasados. Es, en alguna medida, la lucha de la pequeña y mediana burguesía por no desaparecer y dejarse arrastrar y absorber por el mundo popular, el cuál consideran canallesco, bajo e indecente.

En la obra *En Familia*, el contexto es una familia insana y arruinada desde el punto de vista moral y ético a consecuencia del empobrecimiento material. Dicho empobrecimiento ha logrado captar a todos los miembros de la familia y parece justificarse por sí solo. La excepción viene a ser Damián y, en parte, es así pues no vive con los demás miembros de la familia en la casa paterna, cada vez más infamante por los comportamientos, actitudes y poses de sus integrantes. La madre de éste, Mercedes, es una mujer sufriendo en extremo y resignada a las malas costumbres adquiridas de su esposo, Jorge, y tratará de advertir y hacer lo que sea para que su hijo Damián no salga perjudicado al volver a casa. Éste último, se propone remendar los vicios adquiridos por su padre, esto es, borrachera, apuestas y mujeres. A su vez, Jorge ha perdido ya todo remanente de decencia y no le importa nada, con tal de satisfacer su vicio y procurar salvar en algo las apariencias y el todavía no tan mancillado públicamente nombre de la familia. El otro hermano, Eduardo, oscila entre una supuesta enfermedad y/o alguna tara moral y del alma para solventar sus gastos y trabajar. Se la pasa tirado en cama y en casa todo el día, siendo irónico y sarcástico con sus dos hermanas, Laura y Emilia, mujeres éstas con ínfulas de princesas y que no se dignan siquiera en hacer más que lo mínimo en las tareas del hogar. El último hermano es Tomasito, un crío aún pero que poco a poco va aprendiendo las mañas del viejo y va camino a convertirse en un vividor profesional. Finalmente, tenemos a Delfina, esposa de Damián.

En lo que respecta al juego, podemos afirmar junto con los anarquistas peruanos que este vicio es totalmente perjudicial para el ser humano. En el Obrero Textil se critica de manera categórica: “el juego de apostar en las carreras de caballo, por ser este vicio y perjudicial para los obreros que apuestan en lugar de gastar su poco dinero en comida y fines más nobles y elementales, como los artículos de primera necesidad y porque se dejan estafar por los timadores del juego.”<sup>30</sup> Y esto va en consonancia con la idea general del pensamiento ácrata en que sólo a través de la elevación moral del trabajo y en la importancia depositada en la cultura y la educación se podrá lograr la mejora económica y la redención social del proletariado primero y, del ser humano en general.<sup>31</sup>

La sumisión y resignación de las mujeres de la familia, esto es; Mercedes, la madre y las hijas, Laura y Emilia es propia de la educación burguesa de la época. Incluso Delfina, la mujer de Damián, la menos conservadora de todas, no escapa a los lineamientos del siglo. Esto ya que, todas ellas están en segundo plano en lo que respecta a las decisiones que se toman. La mujer era educada para respetar y acatar los mandamientos propios de una sociedad altamente machista y patriarcal. Y esto era así pues para los anarquistas “en el mundo moderno, el advenimiento de la burguesía había profundizado la sumisión femenina con la sanción legal del matrimonio y otras leyes (hechas por hombres y para hombres) que discriminaban con claridad a la mujer (Suriano 2001: 149)”. El mismo autor continúa con su explicación, diciendo que: “[...] así, en la sociedad actual se continuaba con ese proceso educando a las mujeres desde niñas para ocupar el rol subordinado de ama del hogar, y profundizar, de esta manera, su inferioridad intelectual no sólo a través de la educación pública sino de la iglesia (2001: 149)”. Por ello, los libertarios en general y, limeños en particular, propugnaban una educación “científica y racional, pragmática y técnica, acorde con los postulados positivistas de la época”.<sup>32</sup> Es en este contexto que debemos entender el constante clamor de los obreros anarcosindicalistas por una educación alternativa y libertaria, auto-gestionada, que se daba en las *Universidades Populares González Prada*; reducto para la instrucción práctica y científica de los obreros.

---

<sup>30</sup> El Obrero Textil Lima, Sábado 6 de Marzo 1920 N 6 p.3

<sup>31</sup> El Obrero Textil Lima, Martes 13 de Enero 1920 N 4 p.6

<sup>32</sup> El Obrero Textil Lima, Primera Quincena de Diciembre 1921 N 30 p.2

Como hemos visto, la educación Católica y el Estado reforzaban esta visión paternalista de la mujer pues al sancionar legalmente el matrimonio, la idea de familia se basaba en la propiedad y en la autoridad, obviamente encarnadas en el padre de familia que representaba la jerarquía, transmitía los valores sociales dominantes y ejercía el mando sobre la mujer a partir del rol asignado por el derecho de propiedad (Suriano 2001: 150).

La crítica a la Iglesia, por predicar sumisión y resignación fue férrea. En el periódico *La Protesta* ello es notorio y en la edición de Febrero de 1914<sup>33</sup> dejan constancia al citar a Emilio Zola que en *Los Hombres del Mañana*, dice:

[...] ¡Los pobres de espíritu son forzosamente rebaños, carne de esclavitud y de dolor! Mientras haya multitud de pobres de espíritu, habrá multitud de miserables, de bestias de carga explotadas y devoradas por una ínfima minoría de ladrones y bandoleros. Llegará el día que haya una humanidad que “sepa y quiera”. Hay que librar del pensamiento de la Biblia al mundo amedrentado de dos mil años ha, viviendo para la muerte, pues no hay cosa tan mortalmente peligrosa como el viejo Evangelio semita, aplicado todavía como el único código moral y social. ¡Bienaventurados los que saben! ¡Bienaventurados los inteligentes, los hombres de voluntad y acción, porque de ellos será el reino de la tierra!

Podemos apreciar que tanto Mercedes, como sus hijas Laura y Emilia, tienen roles pasivos y secundarios, desarrollando únicamente tareas hogareñas y sin mayor derecho a voto u opinión, formas que como hemos explicado, eran reforzadas por los valores sociales de la época, enseñados tanto por la educación pública como católica.

Es importante resaltar que los anarquistas intentaron, no siempre con éxito borrar esa frontera de género. Así, los anarquistas pensaban que en un futuro posrevolucionario, existiría la igualdad de sexos, y de igual manera, se lograría la abolición del matrimonio y de la familia nuclear, y finalmente el triunfo del amor libre. Para ello, tuvieron todo un discurso que se puede clasificar de transgresor en tanto pusieron estos temas en locución. Pero incluso esta suerte de vanguardismo debe verse con cuidado pues en la práctica ello no fue del todo posible ya que no fueron pocos los anarquistas que en materia de familia terminaron por aceptar los dictámenes del siglo.

En *Los Derechos de la Salud* –drama escrito en tres actos– el tema de fondo, la discusión que subyace es aquella sobre el derecho que tiene una persona enferma de estar en

---

<sup>33</sup> La Protesta Año IV Lima, Febrero 1914 N 28 p.4

todo momento informada y al corriente sobre su situación, por más delicada que esta sea. En este sentido, la protagonista, Luisa –que tiene una avanzada tuberculosis- se siente prácticamente despojada de toda su humanidad e incluso reemplazada por su hermana menor Renata, en las labores del hogar, en su condición de madre y hasta de esposa –aunque valgan verdades, esta última nunca la ha engañado con Roberto, su esposo.

En todo momento, Luisa intuye que no le dicen la verdad sobre su situación y que siempre tratan de aminorar la carga, al punto de sacrificar la verdad en pos de mantenerla tranquila y sin sobresaltos. En la escena primera del acto primero, Luisa le pide a Mijita, su criada que le diga la verdad sobre su condición. Luisa entra en una suerte de paranoia pues cree que todos ellos –Roberto, Luisa y Mijita- complotan contra ella, negándole su real estado ya que estos le dicen que el Dr. Ramos ha dicho que sólo tiene una bronquitis, la cual se curará con paciencia, mientras Luisa insiste en que le ocultan la verdad y que “más terrible es el tormento de la duda (Cúneo 1964: 449)”. Asimismo insiste en que está condenada a morir tarde o temprano, y lo que es peor, sabe que ha “perdido todos sus derechos de la vida”. Y prosigue “no puedo ser madre, ni esposa, ni amiga... Me separan de mis hijos para que no los envenene con mis besos (1964: 450)”. En este caso vemos la compasión en lugar del derecho que tiene una persona al acceso de la verdad, por más dura que esta sea. Otro claro ejemplo de lo anterior se da siempre en el acto primero, escena tercera, donde Luisa le responde a su amiga Albertina –cuando esta repara en el buen color y peso que ha adquirido en su exilio temporal en la sierra- “Calla. No te fatigues en persuadirme, en ilusionarme. Me hace más daño la caritativa ficción de ustedes, que el mismo mal que me roba la vida (Cúneo 1964: 452)”. En esta suerte de traición –o por lo menos así se siente Luisa, desengañada de todos- le pide a Albertina que sea su confidente, “el amigo fuerte, el amigo leal, sin prejuicios y sincero que me hace falta (1964: 453)”. Ella no le teme a la muerte, sólo desea afrontar lo último que le queda de vida de manera digna, con altivez y no sentirse despojada de sus derechos, no sentirse un estorbo ni un despojo humano y le huye a la conmiseración de sus seres queridos. Podemos en este punto establecer un paralelo con la manera como los anarquistas veían la vida; sobrellevarla con altivez, sin agachar la cabeza ni dejarse envolver en caridad y demás complacencias. En la escena cuarta, su hermana Renata asevera que la negativa de decirle la verdad es “el asidero de sus últimas esperanzas (Cúneo 1964: 454)”. Dice que la insistencia de Luisa por saber la verdad, revela en el fondo su incertidumbre. En

las escenas ocho y nueve, se relata la situación financiera de Roberto, un literato y, cómo ésta ha ido disminuyendo considerablemente a causa de pasar temporadas en la sierra junto con su esposa para que descanse en climas más benignos que los de la ciudad porteña. También le cuenta al Dr. Ramos de que por falta de dinero pero también por queja de algunos inquilinos, se tuvieron que marchar antes de tiempo del último hotel en el que estuvieron. Lo más grave de todo es que Luisa, encontró un antiguo escrito de su esposo, una especie de novela –algo científica también- en la cual Roberto hablaba sobre un hombre que descubre que tiene tuberculosis y además que su esposa le es infiel. Con ello pretendía estudiar las condiciones morales de los tísicos, y según el Dr. Ramos, los enfermos de dicho mal –en parte por sus alucinaciones febriles- no se dan cuenta que están enfermos pero Roberto decía que el caso de Luisa era distinto pues ella sí se daba cuenta y, lo que es peor, desde que leyó dicho trabajo, estaba más cínica y sospechosa. Hablan también sobre la conveniencia de llevar a Luisa al Paraguay ahora que se acerca el invierno y, como Roberto está endeudado y sin dinero, Renata ofrece vender sus pertenencias y darle su dinero, cosa que Roberto se niega a aceptar. En el acto segundo, escena tercera, viendo tanta indiferencia de parte de todos, Mijita le dice a Renata:

[...] La están matando ya... Luisa está más aniquilada por la indiferencia de ustedes, que por su misma enfermedad. Había regresado muy bien del Paraguay, llena de salud y de alegría, y en un mes que lleva de estadía acá, su buen humor, su apetito, sus colores, todo ha ido desapareciendo. Y con mucha razón. Ella, tan animada durante toda su vida, verse ahora, cuando más necesita de la solicitud y de la ternura de los suyos, arrumbada, abandonada como un mueble viejo e inservible [...] (Cúneo 1964: 463).

A partir de ahí, Mijita rehúsa participar del juego de los demás y dice que Roberto resultó ser como todos los hombres: “un zalamero farsante” (Cúneo 1964: 463). En la escena cuarta, cuando Roberto insinúa que sería bueno llevar a los chicos al campo por un mes o dos, Luisa se pone como una fiera herida ya que supone que los quieren alejar de ella, y expresa su sentir de manera tajante:

[...] Así han procedido siempre. Así... Así... Insidiosamente. Cuando me rebelo fingen renunciar a todo para aplacarme y recuperar mi credulidad y confianza. Pero luego empiezan los zapadores a socavar mi resistencia y una concesión arrancada hoy a mi debilidad y a mi descuido es el pretexto de otra mayor que me arrancarán mañana y de otra, y de otra, de otra, hasta que les entregue todo. (Con creciente exaltación) Así... Así... Paciente e insidiosamente han ido relajando poco a poco

mis energías, maleando mi voluntad, limitando mi independencia, mi altivez, mi albedrío, acorralándome, estrechándome, reduciéndome... Así... Así. Así... De esa manera, con procedimientos tan inicuos, tan... (Cúneo 1964: 465-6).

Y prosigue:

[...] de despojarme de mis atributos de esposa y de madre, de la facultad de gobernar mi existencia e intervenir en la existencia de los míos y de todo, por el delito de tener la salud precaria; como si los bienes de este mundo fueran un matrimonio exclusivo de la carne, más que un derecho de la salud moral (1964: 466).

En las últimas escenas del acto segundo – de la quinta a la séptima- Renata le comunica a Luisa que se marcha del todo y que le perdona por haber –de alguna manera- usurpado sus funciones de madre, de amanuense, de ama del hogar y quizá también de esposa. Le dice que lo hizo en parte porque se fue acostumbrando a la idea del fatal desenlace y que Roberto también era de esa idea. Luisa admite que sintió y que aún siente celos hacia su hermana pero la perdona y admite que ahora que se siente mejor de su enfermedad, no puede aguardar el momento de recuperarse del todo y volver a la normalidad de su vida como lo fue antes de la enfermedad. Cuando Roberto se entera de la partida de Renata, se pone furioso hasta el punto de perder el temperamento y acusa a su esposa de haber echado de cruel e ingrata manera a esa noble y dulce alma de Dios que no sólo entregó su juventud, sino que también renunció a su matrimonio e hijos propios por cuidar los ajenos, y que además, gastó su fortuna en ayudar con los costosos gastos de la enfermedad.

También se tocan temas como la autocomplacencia, pues en momentos del drama, Luisa siente que está mejorando y que esto se traducirá en un futuro y definitivo bienestar. Además, hay cierto empobrecimiento material pues costear la enfermedad no es en absoluto barato por la serie de viajes y temporadas exiliada en el campo y lugares con mejores condiciones climáticas y atmosféricas que dicha enfermedad requiere.

En la escena quinta del último acto, Roberto le confiesa al Dr. Ramos sus temores acerca de que Luisa sufre más su enfermedad en un sentido moral que de dolencias físicas y, esto lo explica por la razón de que fue él quien le tuvo que quitar el revólver a su esposa. En alguna medida –incluso se lo confiesa al Dr.- Roberto al igual que Renata, desean la muerte Luisa como un acto liberador. El arma en las manos de la enferma revela que ella también vio en el suicidio un acto igual. En la siguiente escena, Roberto le confiesa a su amigo el Dr.

Ramos su amor descontrolado por Renata, pero ella no lo sabe. Igual se siente muy culpable de ello, pero eso no quita el hecho de que eventualmente podrían esperar a la muerte de Luisa para llegar a consumarlo. Vemos en este punto un amor –el de Roberto hacia su esposa Luisa- condicionado por la enfermedad, una suerte de amor caritativo y misericordioso pero no ya uno genuino y pasional. Se ha perdido ya todo amor carnal y aquí podemos apreciar los conflictos morales y reales que hacen el teatro de Sánchez tan genial. Este dramaturgo, con esta obra, termina del todo con cualquier vestigio romántico para meterse de lleno en el realismo; como manera de ver el mundo pues vemos los problemas y conflictos carnales y morales de los protagonistas, al punto de que en este caso el matrimonio pasa a ser prácticamente una institución obsoleta y sólo se mantiene por la sanción legal y práctica que ella ejercía en la sociedad de esa época. A este respecto los anarquistas –al menos en la teoría- eran sumamente críticos pues pensaban que el amor y las uniones amorosas debían ser libres y que el matrimonio debería dejar de existir por sus iniquidades hacia la mujer por su consabida jerarquía machista y patriarcal.

También creemos, al menos necesario, mencionar un tema que persiste aún en nuestros días, y que los obreros anarquistas –con buena dosis de progresismo y vanguardismo- pusieron en locución, y que claramente podemos apreciar en este drama. Nos referimos al tema de la eutanasia, como opción del enfermo y moribundo para que sea él mismo quien pueda tomar la decisión de dejar de sufrir innecesariamente y finalmente pueda darse el acto liberador mediante la libre decisión de que si vida termine sin mayor sufrimiento físico y moral. El drama concluye en la octava escena del acto tercero cuando Roberto, luego de confesarle –sin decirlo abiertamente- su amor hacia Renata, esta se siente sumamente culpable y dice que el hecho de sólo pensarlo es ya un crimen, Luisa aparece de manera espectral mientras estos duermen en el diván, y se levantan sobre exaltados por la presencia de esta última. Como se desvanece, Renata piensa que su hermana ha muerto ya, pero Roberto al tomarle el pulso, le dice que no ha perecido aún, que sólo duerme.

## Conclusiones

A lo largo de la investigación hemos podido apreciar las ideas de la teoría ácrata respecto a la estética, la educación y la cultura. Hemos visto a su vez la relación que dichas ideas tuvieron en un contexto más amplio; en la política, la economía y la sociedad de la época. Todo ello influyó de manera decisiva en cómo los líderes anarcosindicalistas organizaron y manejaron los sindicatos y el naciente movimiento obrero. Éstos, llevaron a cabo un proyecto que ponía especial énfasis en el autogobierno y la manifestación de las libres capacidades de los obreros para lograr su redención. De igual manera, dicha redención sería capaz de desarrollarse sólo si la lucha contra el Capital, el Estado y la Iglesia, se diese en todos los flancos, y dentro de esto, el aspecto cultural tomó importancia primaria.

Y dentro de esta suerte de historia social y cultural que hemos pretendido hacer, nuestra atención se enfocó en la obra de arte –el teatro obrero, principalmente- y como éste fue un vehículo ideal para la trasmisión de la idea, en este caso, el Ideal anarquista. De ahí que, decidimos analizar y explicar las obras de teatro que tuvimos constancia histórica que los obreros vitartinos escogieron, adaptaron –según sus posibilidades- y representaron. En estas, pudimos ver la temática realista –conforme a los designios de la época- y la forma en que estos obreros-pensantes veían el mundo y trataban de cambiarlo. Es decir, en los tres dramas pudimos apreciar las miserias tanto morales como económicas y físicas de una sociedad burguesa que por sus mismas características –el lujo, la pretensión, el hedonismo y el énfasis puesto en el individualismo, principalmente- se tornaron cada vez más decadentes.

Siguiendo esa línea de pensamiento, las obras representadas más que tocar temas netamente obreros, salvo la de Joaquín Dicenta, se enfocaron en mostrarnos las miserias y pretensiones del mundo burgués. De esta manera, podemos establecer sin lugar a dudas que los obreros anarcosindicalistas vieron en estos valores e ideales una manera eficaz de llevar a cabo una feroz crítica a la degradación moral de dicha burguesía y oligarquía civilista para el caso peruano, sumamente complejo y particular por su situación no sólo de economía dependiente capitalista sino también por carecer de una burguesía capaz de llevar las riendas de la nación acorde al progreso que la ciencia positiva pretendía, y lo que es más, tener que convivir con las pretensiones de los gamonales y sus resabios señoriales.

Entonces y por oposición, este proyecto alternativo y contrahegemónico aunque no pudo ser realizado con total éxito marcó los inicios de una tenaz lucha contra todas las desigualdades antes mencionadas en una sociedad clasista, racista, indiferente a los reclamos de las capas populares y totalmente fragmentada por la herencia colonial y la radical oposición entre sus miembros. Por ello, en las obras analizadas, más que ver los valores de la cultura obrera anarcosindicalista de manera positiva y constructiva, lo hemos hecho mediante la crítica y puesta la mirada en lo negativo de la clase dominante y hegemónica. Con ello podemos establecer que indirectamente hemos mostrado los valores e ideales que los obreros anarcosindicalistas pretendían enseñar primero en sus sindicatos y luego al grueso de la población. Una suerte de destruir para luego construir.

Asimismo, hemos podido apreciar el mundo y la vida cotidiana de los obreros. A esa vida austera, miserable y en situación de explotación y deferencia, mayoritariamente –que los anarcosindicalistas pretendían cambiar- fue que intentamos contraponerla a las estructuras mentales y morales de la burguesía o clase dominante.

También es importante destacar que todos los ejemplos tomados de los periódicos anarcosindicalistas más importantes; *La Protesta* y *el Obrero Textil*, dieron verificación histórica y peso a nuestros argumentos, la mayoría de estos conceptos y teorías que fuimos viendo se podían adaptar al momento de estudiar la cultura en el proletariado limeño y vitartino. Así, en el capítulo cuarto, titulado *El Modelo Cultural Libertario*, apreciamos una serie de ejemplos y datos tomados de dichos periódicos que nos muestran la manera como eran desarrolladas las veladas-literarias. Éstas, conformaban un extenso programa y en las cuales el teatro tuvo un rol protagónico. Hemos visto que una de las principales características para que el teatro tuviese tanta aceptación y éxito, fue su función didáctico-propagandística, por un lado, y por el otro, que combinó las formas orales y escritas; y esto en un grupo donde la mayoría eran analfabetos o en el mejor de los casos, semialfabetos, fue lo óptimo.

Hemos visto también que un par de complementos ideales al teatro y a las veladas-literarias fueron las *Universidades Populares González Prada* y las *Bibliotecas Obreras*. En las primeras, no sólo se enseñaba a los obreros a leer y escribir, sino que también se dio ahí una enseñanza racionalista y técnico-científica, acorde con los postulados del positivismo y

contraria al escolasticismo conservador que aún se dictaban en las escuelas católicas y fiscales. Además, fue un lugar de reunión e intercambio entre obreros y estudiantes liberales que simpatizaban con la causa de los primeros. Vemos en este caso un rico lugar de intercambio de experiencias, vidas, saberes, ideas y cultura. El segundo caso, *las Bibliotecas Obreras*, sirvió de refugio para que los obreros encontraran el saber por sí mismos y ahí encontraron un lugar de luz y esclarecimiento en tanto podían ir a leer libros y de alguna manera autoeducarse.

Asimismo, podemos decir enfáticamente que para el caso limeño, el proyecto anarquista, si bien contó con algunos ilustres representantes de las clases medias y/o altas, fue en esencia un proyecto clasista y obrero en su conducción y organización pues hemos dejado bien en claro que fueron los obreros anarcosindicalistas los que desarrollaron dichas ideas y planteamientos y las llevaron al grueso de la masa que ellos lideraron. Pretendieron, a su vez, -y esto con relativo éxito- hacerla extensiva al grupo o cultura popular de las cuales ellos de alguna manera formaron parte. Pero se distanciaron tanto de ésta como también de la clase dominante. Formaron en este sentido una especie de vanguardia cultural y social, con un claro intento de proyección y democratización de los Ideales que vinieron a representar.

Finalmente, todo este rico proyecto en luchas y demás, terminó aproximadamente hacia la tercera década del siglo pasado pues hubo por un lado una fuerte represión estatal, y por el otro, tanto apristas como comunistas, tomaron definitivamente las riendas del movimiento obrero. Pero durante las dos primeras décadas –y en especial en la segunda- podemos afirmar a la luz de la investigación, que los obreros anarcosindicalistas llevaron a cabo –con relativo éxito- un proyecto contrahegemónico y alternativo que organizó, dotó de sentido de pertenencia y conciencia de clase a la masa de obreros que comenzaba a proletarizarse. Y en este punto la cultura tomó vital importancia dentro de este proyecto integral que les permitiría ir ganado luchas y contiendas, y que de alguna manera, les dio esperanzas en llevar a cabo la transformación total de la humanidad.

## Bibliografía

### Fuentes Primarias:

Archivo Arturo Sabroso Montoya. Caja N.03 A.I. 190

*El Obrero Textil: órgano de la Federación de Trabajadores en Tejidos del Perú.* Lima: Hemeroteca-Colección especial (2do. Sótano) PUCP, 1919-1936

Lévano, Delfín. *La Protesta: órgano de los libertarios del Perú.* Lima: Imp. Proletaria. Hemeroteca-Colección especial (2do. Sótano) PUCP, 1911-1914, 1915-1918, 1919-1922, 1923-1926, 1924 Nov-Dic.

Dicenta, Joaquín. *Juan José.* Edición digital a partir de la edición de La novela corta, año I, núm. 17 (1 de Mayo, 1916) y cotejada con la edición crítica de Jaime Mas (Madrid, Cátedra, 1982). <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/juan-jose--0/html/>

Cúneo, Dardo (ed.). *Teatro Completo De Florencio Sánchez.* Buenos Aires: Claridad, 1964

Hernández, Rafael. *Teatro Obrero Peruano (1908-1938)*, texto mecanografiado, S.F., 1, Archivo del grupo Yuyachkani. Lima, p.5

Hernández, Rafael. [escrituraespacial.blogspot.com/2009/05/rafael-hernandez.html](http://escrituraespacial.blogspot.com/2009/05/rafael-hernandez.html)

### Fuentes Secundarias:

AGUIAR, Susana. *Ideario Anarquista. Proudhon, Bakunin, Kropotkin y Otros.* Buenos Aires: Longseller, 2001

ARCHILA Neira, Mauricio. "Cultura y conciencia en la formación de la clase obrera Latinoamericana" *Historia Crítica* N1 (Ene-Jun. 1989) pp.69-84

ARMUS, Diego. "Entre médicos y curanderos". En: David S. PARKER, *Civilizando la Ciudad de los Reyes: Higiene y Vivienda en Lima, 1890-1920.* Argentina: Editorial Norma, 2002 pp.104-150

BALTA, Aida. *Historia General del Teatro en el Perú*. Lima: Universidad San Martín de Porres, 2001

BARCELLI, Agustín. *Historia del Sindicalismo Peruano*. Tomo I: 1886-1932. Lima: Editorial Hatunruna, 1971

BASADRE, Jorge. *Historia del Movimiento Obrero: documento de trabajo*. Lima: Programa de Ciencias Sociales. Taller Urbano-industrial PUCP, 1972

BOAL, Augusto. *Categorías de Teatro Popular*. Buenos Aires: Ediciones CEPE, 1972

BONET, Carmelo. *Realismo Literario*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1958

BOWRA, C. *Historia de la Literatura Griega*. México: Fondo de Cultura Económica, 1973

CAPPELETTI, Ángel /RAMA, Carlos. *El Anarquismo en América Latina*. Caracas: Editorial Ayacucho, 1990

CONTRERAS, Carlos /CUETO, Marcos. *Historia del Perú Contemporáneo: Desde las luchas por la Independencia hasta el presente*. Lima: PUCP: Universidad del Pacífico. Centro de Estudios: IEP, 2004

“Conversatorio: Trabajadores, cultura y política”. *Revista de Educación y Cultura*, N 7, (1984) Tarea. Asociación de Publicaciones Educativas, pp.3-18.

CASTRI, Massimo. *Por un teatro político Piscator, Brecht, Artaud*. Madrid: Akal Editor, 1978

COTLER, Julio. *Clases, Estado y Nación en el Perú*. Lima: IEP, 2006

DAGNINO, Julio. *“Entrevista a Julio Portocarrero: Los orígenes del sindicalismo y la Autoeducación obrera”*. *Autoeducación*, 1981 Año 1 N. 1

DELHOM, Joël. *El movimiento obrero anarquista en el Perú (1890-1930)*. Ponencia presentada en el Congreso anual de la Society for Latin American Studies, University of

Birmingham, 6-8 abril 2001, sesión Labour History and the History of Labour in Latin America

“Educación Popular y Cultura Popular”. Revista de Educación y Cultura, No 9-10, (1984) Tarea. Asociación de Publicaciones Educativas, pp.34-39.

ESPINO Reluce, Gonzalo. “*Testimonios: Lino Larrea / Julio Portocarrero. Vida cultural obrera (1900-1930)*”. Revista de Educación y Cultura, No7, (1983) Tarea. Asociación de Publicaciones Educativas, pp. 25-33.

ESPINO Reluce, Gonzalo. “*Las bibliotecas obreras*”. Revista de Educación y Cultura, N7, (1983) Tarea. Asociación de Publicaciones Educativas, pp.39-42.

GARCÍA Salvattecci, Hugo. *El Anarquismo frente al Marxismo y el Perú*. Lima: Mosca Azul, 1972

GARCÍA Salvattecci, Hugo. *Anarquía: Ciencia y Revolución*. Lima: Okura, 1984

GOLLUSCIO de Montoya, Eva. “*Elementos para una "teoría" teatral libertaria (Argentina 1900)*” Latin American Theatre Review Vol.21 N.1 Kansas City: University of Kansas, 1987 <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/download/715/690>

GOLLUSCIO de Montoya, Eva. “*Sobre Ladrones (1987) y Canillitas (1902-1904)*”. Gestos, Irvine Año 3 N 6, noviembre de 1988

GONZÁLEZ PRADA, Manuel. *Páginas Libres / Horas de Lucha*. Barcelona: Biblioteca Ayacucho, 1985

IBÁÑEZ, Alfonso. *Gramsci: Política y Cultura*. Revista de Educación y Cultura, No 18, (1987) Tarea. Asociación de Publicaciones Educativas, pp.42-44.

*Instituto Internacional de Teoría y Crítica del Teatro Latinoamericano. Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo veinte*. Buenos Aires: Editorial Galerna/ Lemcke Verlag, 1989

- KLARÉN F, Peter. *Nación y Sociedad en la Historia del Perú*. Lima: IEP, 2004
- LÉVANO, César (ed.) *La Utopía Libertaria en el Perú: Manuel y Delfín Lévano. Obra completa*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2006
- MACHUCA Castillo, Gabriela. *La Tinta, el Pensamiento y las Manos: La prensa popular anarquista, anarcosindicalista y obrera-sindical en Lima 1900- 1930*. Lima: Universidad de San Martín de Porres, 2006
- MARTÍNEZ De La Torre, Ricardo. *Apuntes para una interpretación marxista de historia social del Perú. 4 volúmenes*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1974
- MARTÍNEZ De La Torre, Ricardo. *El movimiento obrero de 1919*. En Revista Amauta N° 17-19. Lima. 1928
- OLESZKIEWICZ, Malgorzata. *Teatro Popular Peruano: Del precolombino al siglo XX*. Varsovia: Centro de Estudios Latinoamericanos, 1995
- PAREJA, Piedad. *Anarquismo y Sindicalismo en el Perú 1904-1929*. Lima: Ed. Rikchay Perú, 1978
- PIGA, Domingo (ed.). *Teatro chileno del siglo veinte*. Santiago de Chile: Publicaciones de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, 1964
- PORTOCARRERO, Julio. *Sindicalismo Peruano: primera etapa 1911-1930*. Lima: Editorial Gráfica Labor S.A., 1978
- RESZLER, André. *La Estética Anarquista*. Buenos Aires: Araucaria, 2005
- RUSSELL, Bertrand. *Los Caminos de la Libertad. El Socialismo, el Anarquismo y el Sindicalismo*. Barcelona: Ediciones ORBIS S.A., 1961
- SILLS, David. *Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales Volumen I*. Madrid: Aguilar, 1974

STEIN, Steve. *Lima Obrera 1900-1930. Tomo I*. Lima: Ediciones El Virrey, 1986

SULMONT, Denis. *El Movimiento Obrero en el Perú 1900-1956*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP, 1975

SULMONT, Denis y FLORES GALINDO Alberto. “*Historia del Movimiento Obrero Peruano*”. Historia del Movimiento Obrero: documento de trabajo. Taller Urbano-Industrial, Programa de Ciencias Sociales. Lima: Universidad Católica, 1972

SURIANO, Juan. *Anarquistas: Cultura y Política Libertaria en Buenos Aires, 1890-1910*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2001

SURIANO, Juan. *Auge y Caída del Anarquismo: Argentina 1880-1930*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2009

TAPIA, Rafael. *La Fiesta De La Planta De Vitarte*. Pretextos, No 3-4 (Dic. 1992), pp.188-190.

THOMPSON, Edward. “*Introducción: Costumbre y Cultura*”. Costumbres en Común. Barcelona: Crítica, 1995

THOMPSON, Edward. *La formación histórica de la clase obrera: Inglaterra 1780-1832*. Barcelona: Editorial LAIA, 1997

YEPES, Ernesto. *Economía y Política. La Modernización en el Perú del Siglo XX. Ilusión o Realidad*. Lima: Mosca Azul Editores, 1992

YEPES del Castillo, Isabel / BERNEDO Álvarez, Jorge. *La Sindicalización en el Perú*. Lima: Fundación Friedrich Ebert, 1989