



Carlos Fos

un teatro de obreros para obreros

jugarse la vida en escena

Colección Historia Teatral



un teatro de obreros para obreros

jugarse la vida en escena

Carlos Fos

Fos, Carlos

Un teatro obrero para obreros : jugarse la vida en escena / Carlos Fos ; ilustrado por Oscar Ortiz. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Inteatro, 2015.

164 p. ; 22x15 cm.

ISBN 978-987-3811-12-8

1. Estudios Literarios. 2. Teatro. I. Ortiz, Oscar, illus. II. Título

CDD 807

Fecha de catalogación: 21/07/2015

Esta edición fue aprobada por el Consejo de Dirección del INT en Acta N° 486/15

CONSEJO EDITORIAL

- > Carlos Pacheco
- > Rodolfo Pacheco
- > Federico Irazábal

STAFF EDITORIAL

- > Carlos Pacheco
- > Graciela Holfeltz
- > Florencia Aroldi
- > Fernando Montes Vera (*Corrección*)
- > Mariana Rovito (*Diseño y diagramación*)
- > Oscar Grillo Ortiz (*Ilustración de tapa*)
- > Teresa Calero (*Distribución*)

© INTeatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro
ISBN 978-987-3811-12-8

Impreso en la Argentina – Printed in Argentina
Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723
Reservados todos los derechos

Edición a cargo de Eudeba. Impreso en Buenos Aires, septiembre de 2016
Primera edición: 2.500 ejemplares

A los obreros anarquistas, ejemplo de coherencia y honestidad en su militancia.

A mi padre, sindicalista de base, que me legó los mismos principios.

A Lorena Verzero, por su dedicación, capacidad de trabajo y calidad humana;

a Laura Rauch, por su colaboración;

y a todos los investigadores teatrales de ayer y hoy, por sus enseñanzas.

A mi madre, a mis hijas y a Alejandra, que me sostienen con su amor.

> prólogo

el teatro anarquista. una forma de activismo artístico que atravesó el siglo xx

Este tercer libro publicado por Carlos Fos en los últimos tres años viene a seguir echando luz sobre fragmentos del pasado teatral argentino que hasta el momento no habían sido visibilizados. En el mismo sentido que *En las tablas libertarias. Experiencias de teatro anarquista en la Argentina a lo largo del siglo xx* (Atuel, 2010) y *Teatro obrero. Una mirada militante* (Atuel, 2013), la colección de ensayos que publicamos en este libro se presenta como un itinerario en el que en cada uno de los textos opera metonímicamente sobre la totalidad. En cada uno de ellos se pone el foco en un caso o en una problemática específica y es el conjunto de todos ellos el que nos permite ir completando el rompecabezas del teatro anarquista y, por ende, del entorno cultural y político en el que se desarrolló. De la misma manera, como en una suerte de cajas chinas, cada uno de los libros de Fos opera como parte de un conjunto que integralmente ofrece un panorama del teatro ácrata en distintos momentos del siglo xx. Cada ensayo, cada libro, pueden ser leídos autónomamente y también en diálogo con los demás. El lector inquieto podrá, entonces, establecer analogías, comparaciones, relaciones y contrapuntos entre los distintos agentes, casos y experiencias de teatro anarquista y trazar nuevas asociaciones.

Según leemos en las páginas de Fos, el teatro libertario ha sido producido por militantes y ha cumplido fundamentalmente funciones didácticas, pedagógicas o políticas. Con un fuerte asiento en la ideología del movimiento, los textos dramáticos, sobre los que se sustentaban económicas puestas en escena, tenían la finalidad de hacer extensivo el mensaje libertario a los pueblos. En muchos casos, no se trata siquiera de puestas en escena, sino de representaciones breves, monólogos, teatro de títeres o payadas. Y, dependiendo del contexto político, algunos artistas trashumantes trabajaban perseguidos o en la clandestinidad. En muchos casos, además, no nos encontramos con profesionales del teatro, sino con aficionados. El teatro es, entonces, concebido como herramienta para la transformación de las condiciones sociales y políticas.

Por todo esto, por la condición ontológica del teatro como arte efímero, a lo que se suma la urgencia en la transmisión del mensaje, los hacedores no han tenido la preocupación por generar archivos. Y, hasta el momento, los historiadores no han abordado el fenómeno de manera orgánica. Desde los estudios teatrales se han sistematizado las estéticas y movimientos que ocuparon lugares centrales o

cercanos al centro del campo teatral, y recién en esta etapa estamos asistiendo a la preocupación por la construcción de experiencias marginales, como es el caso del teatro anarquista.

No existen, entonces, en la Argentina documentos de archivo sistematizados, ordenados, y no es posible siquiera hallar archivos públicos organizados sobre el tema. Es por ello que Fos se ha abocado a la construcción de las experiencias, a su historización y a la puesta en disposición de materiales en bruto. La construcción de estas historias se lleva a cabo a partir de una metodología que combina herramientas de la antropología, la historia, la historia oral, la sociología y la etnohistoria, priorizando el trabajo con documentos de archivo (en general, archivos privados), y testimonios tomados por el autor en los años ochenta y noventa.

Se trata de un teatro de agitación, de urgencia y de lucha, que es recuperado en ocasiones casi un siglo después, a través de la puesta en uso de herramientas no siempre valoradas por los estudiosos, debido sobre todo a su eclecticismo. En el umbral entre los estudios teatrales, la sociología de la cultura y la historia, los ensayos de Fos ofrecen un entramado en el que es posible atravesar el siglo XX a partir de estudios de caso de anarquismo teatral.

El anarquismo ha sostenido siempre ideales contrarios al avance del capitalismo y de los modelos imperialistas, por lo que las producciones culturales que sirvieron de apoyatura a la transmisión de su ideología han ocupado lugares contrahegemónicos. Esta postura es recuperada en los enfoques de Fos en sus ensayos, por cuanto se acerca a problemáticas como las de mujeres payadoras o casos de militantes exiliados dispuestos a luchar allí donde se encontraran. Es posible observar en estas páginas una profunda coherencia entre la metodología de trabajo, el objeto elegido y la mirada del historiador. El punto de vista adoptado es consistente con el objetivo de dar visibilidad a un teatro profundamente comprometido, realizado por militantes y obreros, y dirigido también a las clases populares.

Así, en la presente publicación, se ofrecen tres grandes núcleos problemáticos: el primero de ellos está integrado por ensayos que plantean las líneas fundamentales del anarquismo teatral, y los cruces entre países europeos y la Argentina. A partir de algunos casos de teatristas, militantes u obras, se delinean las piedras basales de la actividad. Asimismo, se hace hincapié en las relaciones transcontinentales del teatro anarquista. Así, por ejemplo, hubo quienes viajaron desde América a la España de 1936 para luchar por la República, o quienes llegaron al interior de Argentina huyendo de la Alemania de Hitler y emprendieron un activismo teatral similar a ambos lados del océano Atlántico. Se trata de los capítulos “Cuando el teatro obrero interpreta historias de colonización y sometimiento” y “Un autor sin prisiones posibles y su relación con el movimiento obrero argentino”.

El modo de ocupar espacios es uno de los elementos fundamentales para comprender la manera en la que el fenómeno se extendía y podía perdurar. Fos denomina “no lugares” a los espacios abiertos, casas prestadas o galpones en los que se realizaba este teatro. Los talleres-escuela, los círculos, los centros culturales, las bibliotecas o los lugares asociacionistas fundados por inmigrantes constituyen espacios específicos en los que se presentaban las obras como parte de la transmisión del “ideal” y de construcción de un sistema de pertenencia social. Generalmente trashumantes, estos espacios no gozaban de una locación fija debido a la inestabilidad económica para mantener los alquileres en el marco de un proyecto político autogestivo y sin fines de lucro, a las persecuciones, o la necesidad de extender la propaganda y la agitación a otras localidades. Esta temática se desarrolla en profundidad en “Espacios, locaciones, ámbitos para la creación teatral en el mundo libertario” y “Cruces entre el teatro obrero, el movimiento independiente y las experiencias periféricas”.

En el capítulo “Un proyecto libertario, su multiplicación en el tiempo o la historia de la simiente” se puntualiza en el estudio de los talleres-escuela y de las metodologías educativas. El taller-escuela constituye la modalidad de formación emprendida desde el movimiento libertario en oposición a metodologías de enseñanza-aprendizaje burguesas, sustentadas en la autoridad del maestro y en el sostenimiento de las jerarquías. El ensayo ofrece un recorrido teórico por los preceptos de la Escuela Moderna ferrerista que, basada en el anticlericalismo, el anticapitalismo y el pacifismo, germinó en cantidad de proyectos. Finalmente, se plantea un caso que se dio entre los años sesenta y setenta, y entre Francia y Argentina.

El siguiente eje está integrado por dos ensayos que proponen un enfoque desde posicionamientos marginados, como es la acción de la mujer y de los jóvenes en la militancia y en el teatro anarquista (“Guitarras payadoras libertarias apropiadas por el teatro obrero. Las voces de la mujer y los jóvenes”). La temática de la educación, de las estrategias de trasmisión y de los espacios destinados a la ello representa el lazo entre este artículo y el anterior, entre este eje y el anterior.

El ensayo titulado “Vicente Castro o la pasión por la libertad en la lucha” presenta la experiencia de vida de un militante obrero, dedicado a oficios variados que escribió obras a pedido de cuadros filodramáticos o de bibliotecas durante años.

Finalmente, el último eje de este libro analiza las apropiaciones de autores clásicos por parte de este teatro (“El caballero manchego navegando en un mar picado de teatro militante” y “Cervantes, Lorca: el rol de los textos ‘burgueses’ en el teatro obrero”). El compromiso que en su vida pública habían asumido autores como Miguel de Cervantes o Federico García Lorca generaba profundos debates en el seno del movimiento respecto del carácter ético de la apropiación y reescritura de sus textos, e incluso, de la existencia misma de los mismos en las bibliotecas

libertarias. Esta es la piedra de toque que le permite a Fos explicar la distinción entre “puristas”, quienes “solo aceptaban la producción literaria y teatral nacida de los sistemas propios de producción y representadas por los grupos aficionados de actores ácratas”, y los calificados como “integristas”, “que promovían la incorporación de obras de autores ajenos al anarquismo pero con valores estéticos y éticos considerados un aporte a la cultura de la humanidad”. Es así como en estos capítulos el autor realizará una aproximación a refuncionalizaciones de los clásicos enmarcada en los debates y dilemas de las primeras décadas del siglo XX.

Las relaciones con el teatro burgués, con los textos clásicos europeos y con lenguajes populares son algunas de las temáticas que atraviesan estos textos.

Asimismo, la construcción de las identidades nacionales y la internalización del “ideal” son problemáticas de fondo que quedan expuestas a través de una cantidad de casos y de experiencias. Situaciones de grandes movimientos de personas en diferentes momentos del siglo generaron las condiciones para la transmisión de formas, contenidos y lenguajes en distintas latitudes. En los ensayos de este libro se pasa revista por la inmigración que generó la multiplicidad racial y étnica que pobló la Argentina entre fines del siglo XIX y las primeras décadas del XX; por los exilios posteriores de países como España, Italia o Alemania; y por los viajes al viejo continente para sumarse a la lucha en guerras civiles como la española del ‘36 o en coyunturas proclives al cambio, como el Mayo Francés.

Este teatro producido por obreros, militantes y aficionados, entonces, representa un hito insoslayable para pensar en las relaciones entre arte y política en el siglo XX.

Este libro deja abierta una cantidad de puertas para seguir indagando en cuestiones específicas que hacen a esas relaciones, tales como los vínculos entre este teatro anarquista y otros teatros afiliados o allegados a partidos políticos de izquierda, como el Partido Comunista. De la misma manera, es preciso seguir ahondando en las relaciones con el peronismo durante la primera presidencia de Juan Domingo Perón y durante la Resistencia. En otro sentido, quedan abiertos caminos para reflexionar en torno a las nociones de comunidad, de pueblo, de participación social y de formas de activismo artístico emergentes durante el siglo XX.

Asimismo, será posible ahondar en las continuidades de estas prácticas activistas en otras posteriores. El teatro militante de los años setenta o el teatro que actualmente se lleva a cabo en cárceles o en villas de emergencia tal vez, incluso sin saberlo, abreve en algunas de las tácticas políticas, metodologías de trabajo o lenguajes escénicos del teatro obrero libertario. Del mismo modo, ese teatro obrero

habrá entablado vínculos con otras prácticas estético-políticas, como el incipiente mundo cinematográfico o las artes plásticas, y sería de mucho interés comenzar a trazar lazos entre ellas y entre los agentes que las hicieron posibles.

Me honra, entonces, dar la bienvenida a un texto que seguramente será de referencia no solo para teatristas, estudiosos o historiadores del teatro, sino también para sociólogos y antropólogos, historiadores y público en general, ávido de conocer algunas tácticas con las que el teatro se hizo cargo de mandatos políticos contrahegemónicos.

LORENA VERZERO
Conicet - UBA

> prefacio

a manera de apertura de tranquera

He dedicado los últimos treinta años de mi vida al rescate de discursos deformados o simplemente ignorados por las historiografías clásicas teatrales. Las escasas menciones al teatro producido por y para obreros, desde su propio circuito, se refieren a la tosquedad del mismo hasta cuestionarse su real existencia como práctica escénica. Los miles de textos recogidos, los cientos de testimonios de creadores recuperados del silencio oficial y la relevancia de este tipo de propuesta en la continuidad de nuestro propio devenir teatral responden a ese cuestionamiento, al menos, desde mi punto de vista. Siempre he evitado la tentación de convertirme en un coleccionista de piezas exóticas, poco visitadas, cuyo potencial valga y descanse sobre sí mismas. Por el contrario, me enfoqué en la contextualización de los documentos duros y orales que hallaba o generaba, haciendo que los mismos dialogaran y se articularan en un devenir capaz de explicarse lógicamente desde múltiples perspectivas científicas. Debí entonces, como historiador, aunar el material considerando las características de las comunidades e individuos que los crearon. Esta es una necesidad imprescindible para cualquier análisis. De lo contrario, quedamos extasiados frente a un conjunto borroso y sin organización coherente que puede producir un halo de empatía en quien lo lee pero que no aporta nada a los estudios del teatro nacional.

Estos trabajos sirvieron para poner en debate la posible relación entre el teatro de obreros hasta la década de 1930 en Argentina, aunque sostengo algunos desplazamientos temporales basados en la continuidad protagónica de los mismos militantes o en reescrituras de sus obras, dentro del teatro independiente, el teatro militante —en categoría desarrollada por mi colega Lorena Verzero— y aun en el teatro comunitario de postdictadura.

Para adentrarme en este otero de la cartografía teatral, me apoyé en los documentos que me entregaron la etnohistoria y la historia oral, a través de cientos de entrevistas a los protagonistas o testigos, limitando el campo examinado al período que se extiende entre 1890 (época que se modifica la base poblacional y con ella, la estructura social, política y económica en Argentina por las masivas oleadas de inmigrantes europeos) y 1930. Mi pretensión ha sido rescatar a luchadores que no ocuparon espacios legitimados en el anarquismo local. Muchos de ellos carecen de descendencia y su aporte al teatro político aficionado hubiera muerto con su desaparición física. Y es por este motivo que no deseo generar textos

fueron, sino colaborar en la reflexión sobre el valor del teatro como elemento de encuentro festivo a pesar del carácter didáctico de la propuesta.

Cada fragmento, cada ladrillo de memoria, merecía sentar las bases desde construcción de originales para futuras producciones culturales. Elegir reproducir parte de los textos facilitados por los obreros fue una decisión que tomé a pedido de la mayoría de ellos, que los habían concebido para permanecer en un circuito propio, aunque este ya no existiera más. En mis últimos libros me he enfocado en los grupos más periféricos del movimiento, en los individuos que preferían la tarea silenciosa pero libre, sin relación directa con los grandes sindicatos, centros, federaciones obreras o periódicos anarquistas. Algunos, antiorganizadores por convicción, y otros, respetuosos de su independencia a ultranza, eligieron caminos signados por la continua acción, la reflexión sobre esa acción y el diálogo con miembros de las bases de otras expresiones políticas; intercambios que, en algunos casos, finalizaron en realizaciones conjuntas. No eran dogmáticos, sino fieles a sus ideales y procuraron no repetir ese reduccionismo de sus enemigos que los pintaban como violentos o románticos. Sabían, como el resto de los ácratas, del valor del teatro como herramienta didáctica, pero muchos saltaron este corsé y se atrevieron a escribir piezas de aceptable calidad en relación con los recursos con los que contaban.

El teatro es un acontecimiento que fusiona la imaginación con el trabajo. Nunca buscaron involucrarse con líneas que defendían la concepción del arte por el arte mismo desde un costado rupturista estético, porque para ellos este no puede ser separado de la acción que promueve; una acción que parta de un público crítico que es incitado a transformar la comunidad en la que vive. Por lo tanto, van a transferir esa repulsión hacia la fama o al desmedido deseo de reconocimiento correspondiente a la concepción burguesa dominante del campo.

Mi trabajo tiene también como objetivo demostrar cómo el teatro se convirtió en una de las manifestaciones artísticas más destacables del movimiento, promoviendo formatos didácticos para la circulación de su ideario. Su presencia en los talleres-escuela, círculos, centros, gremios, bibliotecas fijas y móviles, y en el cuerpo y la voz de los acólitos es un ejemplo que prueba lo afirmado. Anarquistas puristas, integradores, en definitiva, todos formaron cuadros filodramáticos y ofrecieron obras de elaboración propia o de autores cercanos a la causa. Con un sistema de recepción, crítica y producción que les pertenecía, fomentaron un reducto autónomo para su dramaturgia de urgencia.

No importan los nombres propios, solo la tarea por elaborar una oferta escénica, muchas veces en orfandad de medios económicos y *de brazos* al servicio de los trabajadores. Si un monólogo o un breve drama disparaba ideas o simplemente generaba una duda en el público —enajenado por la prédica patronal—

tenía sentido. Cualquier sacrificio, incluidas la cárcel o la deportación inmediata, se podía tolerar si se colaboraba, desde la modestia del teatro, a liberar mentes.

La propuesta radical del anarquismo se diferencia de otras manifestaciones opositoras –como el comunismo o el socialismo reformista parlamentario– en la lucha directa con las corporaciones burguesas, incluyendo cualquier organización de Estado, aun uno surgido de la revolución popular. Desconfiaban de las vanguardias esclarecidas como líderes de los procesos de cambio y de los populistas demagogos que manipulaban al individuo diluyéndolo en la masa. La autoridad y el despotismo, como ejemplo de mal uso del poder, eran enemigos irreconciliables de los libertarios y sus textos teatrales lo desarrollan. Solo importaba la praxis comunitaria, la implementación de valores de corte humanístico en un colectivo agredido por la mercantilización y la explotación del hombre por el hombre.

Los ácratas pelearon por una sociedad sin restricciones, sin ataduras de leyes impuestas, inclusive desde la buena voluntad. Esta particularidad se refleja en el mundo estético de la producción teatral de los anarquistas, especialmente en las temáticas que abordaban. Ese esquematismo que suele criticarse de sus obras se debe a una visión polarizada de la realidad, a una lente maniquea, donde el obrero esclarecido encarnaba todos los atributos positivos, y los organismos burgueses o sus habituales ayudantes eran la representación del mal en la Tierra. Algunos consideraban esta perspectiva esquemática, pero sus convicciones eran tan fuertes que siempre sentían que la razón los guiaba en la acción.

Se trataba de una acción de resistencia, pero sin el objetivo de quedarse en esa posición. Por el contrario, la clase trabajadora se emanciparía y despojaría a la oligarquía de sus puestos mal habidos. Para ello, fueron capaces de bocetar y poner en marcha determinados medios de producción y comunicación: imprentas, diarios, librerías, talleres gráficos, agrupaciones comunitarias, que funcionarían como antecedente de la praxis y reflexión cultural. Pero no solo utilizaron estas estrategias. Se valieron de las armas del adversario para que su mensaje obtuviera dimensiones nacionales. Para ello recurrieron al solitario militante o a las parejas, que recorrían los inmensos y despoblados territorios siguiendo las vías férreas que los ingleses diseñaron para la extracción de los bienes primarios. Los acólitos –tema de diferentes trabajos que he encarado– tuvieron un papel fundamental, ya que llevaron el ideal a parajes en los que la sindicalización era escasa. Mi intención de reproducir fragmentos extensos de los diálogos con los militantes artistas, especialmente con varios acólitos fue que ellos mismos describieran su llegada al teatro y su opinión sobre lo que el teatro debía ser.

Cada documento oral se transforma, entonces, en una microhistoria que ilumina al teatro obrero y batalla contra la oscuridad a la que fue condenado. Reivindicar al teatro de obreros resulta imperativo, no solo por la cantidad de

textos que escribieron o representaron, sino porque volveríamos a responder a las crónicas de los que, por error o por omisión intencionada, fueron funcionales a los modelos oligárquicos de Estado que monopolizaron buena parte de nuestra vida. Fueron simples en sus construcciones, pero no acudían a reduccionismos baratos y efectistas ni a palabras soeces sin otro sentido que divertir, es decir, no se transformaron en cómplices de la confusión que se pretendía sembrar en la clase obrera.

Esa simpleza, vista en la multiplicidad de tópicos tratados y de estéticas apropiadas, se evidenciaba en su dramaturgia. Para evitar malas interpretaciones que pudieran surgir en un público no entrenado, las piezas recurrían a situaciones cotidianas de lucha, con un criterio próximo-distal. Utilizaban fórmulas sencillas y la repetición como resorte de estructura dramática para asegurar el objetivo didáctico y proselitista. La reiteración, en ocasiones exasperante en los dramas anarquistas, aparecía en los temas, la fraseología y la elección de personajes identificables estereotipados, entre los que destacaban el esclarecido, emisor del mensaje, y el oponente, vinculado a los sectores burgueses. Este maniqueísmo era resuelto en el final de la pieza con el triunfo real o moral del héroe ácrata, y la aparición de un joven o niño que tomaba la posta en la lucha.

Con las herramientas descritas y persiguiendo las intenciones desarrolladas, he publicado mis libros anteriores y los artículos que se encuentran dispersos en numerosas publicaciones y que hoy reúno, ordenados y ampliados.

Quiero concluir estas breves palabras introductorias haciendo un nuevo reconocimiento a estos luchadores que eligieron el teatro para expresar las ideas con las que vivían. De ellos aprendí mucho más de lo que pude aportarles. Tuvieron el mismo compromiso y generosidad que en sus días de militancia, dejándome bucear en sus textos y en sus actos sin pedirme nada a cambio. Solo deseaban que no publicara las obras completas, porque no las consideraban adecuadas para medios burgueses de editorial, y que reprodujera con honestidad sus palabras. De ellos son las luchas, las penurias pasadas, las obras creadas, los cuadros filodramáticos organizados. Creo que luego de nueve libros editados, he podido honrar su memoria y proyectar el valor de su trabajo. Ellos fueron, hasta su muerte, transmisores de valores que defendieron con entereza y ética inquebrantables.

Considero que para realizar lecturas críticas del presente es imprescindible rastrear las huellas visibles de la historia que conformaron los universos culturales de las sociedades. La visión conservadora utiliza sus recursos para inventariar, amontonar aspectos sensibles a la empatía de una comunidad. A esta postura ideológicamente perversa se contrapone la que vuelve sobre el material y lo problematiza desde el presente, estableciendo relaciones y grados de representatividad en el colectivo. He puesto mi esfuerzo, entonces, en rescatar esas

paletas de identidades del mundo obrero en creación artística, una y otra vez sepultadas por la intencionalidad de los discursos oficiales o la falta de interés de otros. En esta línea de pensamiento debe comprenderse el concepto mismo de patrimonio que utilizo al sistematizar el material encontrado, alejándome de esa atracción fetichista que es potenciada por los sectores dominantes de una sociedad, interesados por cosificar elementos básicos de su universo mítico. Cuando el cansancio, las largas travesías en regiones remotas patagónicas se convertían en escollo difícil de sortear, aparecía el ejemplo de estos luchadores que seguían, desde el discurso y ejemplo de su avanzada edad, amasando proyectos. Bastaba una charla de algunos minutos con ellos para darme cuenta de que la coherencia no se declama, se ejerce.

Como lo hizo Isaac, un obrero de la cultura, mi padre. Con una humildad similar, trató de inculcarme una forma de comportamiento basado en la entrega y el espíritu de servicio hacia la comunidad. Espero no haberle fallado a ninguno de ellos.

CARLOS FOS

> capítulo 1

cuando el teatro obrero interpreta historias de colonización y sometimiento

Cuando estudiamos el devenir histórico de la escena argentina, nos encontramos con muchas propuestas que no han sido abordadas con suficiente profundidad o que esperan un tratamiento científico en pesquisas futuras. El teatro generado en el seno del movimiento obrero es uno de esos espacios grises que requieren ser visitados por especialistas que den cuenta de su producción. En los últimos años, explicados por la necesidad imperiosa de interrogarnos como colectivo social, los ensayos históricos que bucean en la vida de la Argentina han crecido con gran rapidez y con cierta tendencia a reiterar temáticas de atractivo particular en ese colectivo. El corpus resultante es amorfo y de una calidad tan dispar que es posible la convivencia de tesis de profundidad notable con revisión de fuentes, o hallazgos de otras desconocidas o protegidas por el velo de intereses espurios, con crónicas de tinte periodístico que carecen de seriedad científica. Los textos que han buceado en el teatro argentino, incluyendo el análisis de la escena cercana de postdictadura se multiplicaron, abordando el acontecimiento festivo pagano desde distintas disciplinas, en un esfuerzo notable por enriquecer las producciones pretéritas y parir categorías y periodizaciones originales. Si nos referimos a un encuentro personal creativo donde se ritualizan las expresiones artísticas, la memoria y la identidad deberían ser interpeladas y atravesadas por visiones no reducciones, propias de cristalizaciones de antaño. La producción teatral nacida en el seno del movimiento obrero argentino, en sus distintas etapas, comenzó a ser transitada y esa gruesa neblina que se había establecido sobre la misma no soportó los embates de la pesquisa. Son los primeros pasos para sortear el ninguneo y la simplificación, humillante en el tratamiento académico, que prefería dedicarle un par de frases a miles de expresiones genuinas por considerarlas didácticas o un mero canal de información sin mayores valores estéticos.

Los mitos históricos se construyen a partir del interés de los reales poderosos, de los que detentan el poder fáctico. Y su consolidación se genera a través de la propaganda, la acción de los medios de difusión, el sistema educativo controlado y sin pensamiento crítico y los libros funcionales a esta estructura, manipulando un panteón de héroes, acto imprescindible para fundar la “nacionalidad” y creando un Olimpo de caricaturas sin profundidad y con esperables discursos aptos para sostener el modelo de país elegido. En este caso, en aras del perfil agro-exportador, se sacrificarían en la pira de ese Olimpo los proyectos políticos de muchos de los personajes del siglo XIX, quedando una

imagen lavada e inocua de los mismos. En igual sentido, se aplicó el concepto de la “otredad” para estereotipar al extranjero inmigrante que sacudía y modificaba los cimientos de la sociedad en tiempos finiseculares. Ese nuevo “otro” era resignificado en la retórica conservadora en dos categorías enfrentadas: los asimilables y deseables para el desarrollo de un país moderno, y los subversivos que no aceptaban el orden impuesto por el “progreso”. Una vez que se acallaron o arrinconaron las posiciones xenófobas extremas, primó el llamado a la integración, a la pérdida de la multiculturalidad, en aras de una operación perversa de acomodación. El “otro” se convertía en el “nosotros” si aceptaba las reglas y se fundía en el celebrado “crisol de razas”, tumba de las peculiaridades enriquecedoras. Los que osaban organizarse en sindicatos o formar partidos políticos de extracción socialista eran perseguidos y sus ideas estigmatizadas en “defensa de los valores nacionales”. Para socialistas (amplio arco que definía tanto a parlamentaristas como a radicales revolucionarios) y anarquistas, el estado de cosas debía ser modificado y la lucha, aunque desigual en recursos económicos y humanos, se libraría en distintos campos, incluyendo el artístico.

Los libertarios nunca desearon convertirse en alternativa a la oferta teatral burguesa, pues no tendría sentido compartir espacio con propuestas que sentían como enajenantes y pensadas para mercantilizar al hombre. La libertad los animaba y el teatro ácrata era un apropiado canal para que circulara dicho valor en plenitud, sin ataduras a formas de producción capitalistas. Así, más allá de evidentes debilidades internas, el movimiento anarquista parió redes de producción, difusión y puesta en escena de sus propias creaciones dramáticas. Una red que tuvo un alcance impensable, aunque volátil, ante las represiones constantes. Y señalo las represiones, que crecen al ritmo del aumento de la presencia libertaria en sindicatos y que se empeñan en resolver el “peligro maximalista” a través de la desaparición física de los militantes. No alcanzaba con retratarlos como torpes o románticos empedernidos en publicaciones de dudosa empatía. Se los tildaba de terroristas crueles, siempre atentos a poner bombas en lugares públicos para acelerar el caos generalizado y obtener fines oscuros. Tal descripción perdura en dibujos en los que predomina la bomba, con formato de animación en manos de un cuerpo cubierto de negra vestimenta, como aviesas parecen entreverse sus intenciones. Quedan pues, rudimentarios y borrosos retratos de pseudomanifestaciones artísticas montadas en un ideario “derrotado por la ingenuidad de sus planteos”. Este presupuesto es el que abonan las burguesías locales en su esfuerzo por recrear los hechos y adulterarlos a su antojo, y esta crónica oficiosa, que estampa contenidos en la mente de los “habitantes de a pie”, poco tiene que ver con la historia científica, trivializándola, arrebatándole su capacidad transformadora.

El movimiento anarquista ha experimentado esta operación de disolución en la memoria común durante décadas. La escena nacional debía ser transitada con instrumentos apropiados a ese saber que le es propio, con instrumentos capaces de operar sobre los documentos y fuentes orales y escritas, y producir análisis originales. La historia de nuestro teatro no puede quedar en manos de apurados escritos periodísticos o de reiteración de interpretaciones, viciadas por la inexistencia de enfoques sistemáticos en la pseudopesquisa. De lo contrario, narraremos una crónica de tal subjetividad, cuyo valor se limitará al panfleto inflamado o a la publicidad de las voces del sistema dominante. Demandamos un cuerpo con devenir histórico, construido a partir de la memoria sin contaminaciones propias de la nostalgia impuesta. Ese fue el punto de partida de mi tarea.

He trabajado cerca de veintiocho años sobre esta temática, circunscribiendo mi investigación a la actividad teatral de los obreros antiorganizadores y a los núcleos que conformaban. En su carácter horizontal, el movimiento libertario auspició, muchas veces sin pretenderlo, la aparición de interpretaciones distintas de su ideario, aunque compartieran valores y principios comunes. De esta forma, nacieron núcleos y agrupaciones con improntas propias, por momentos, complementarias y por otros, en pugna dialéctica. El respeto por el disenso no era cuestionado y las líneas internas no tardaron en formarse. Voces tímidas que se transformaron en enfrentamientos verbales de gran intensidad y duración, enfrentamientos que minaron fuerzas o desgastaron las chances de confrontar con mayores posibilidades de éxito con el enemigo común, corporizado en el capitalismo mismo y sus personeros. Los antiorganizadores, que tampoco pueden considerarse un bloque monolítico, descreían de las construcciones burocráticas, aún las edificadas sobre buenas intenciones y compuestas por íntegras personas. Señalaban que tales instituciones, con una mayor cuota de poder, terminarían cediendo a la tentación de asociarse con otras posiciones políticas reformistas y se desplazarían, por decisiones de táctica, del camino ético que marcaba la vida del anarquista. Consideraban que lo institucional, salvo que fuera mínimo para asegurar cualquier orden interno, era incompatible con la libertad proclamada. De esta manera, eligieron alejarse de los lugares de centralidad evidente y, muchas veces, se adentraron en el territorio argentino en soledad o en pequeños grupos. Llegaron —a través de las vías que los propios expoliadores ingleses habían erigido— a lugares donde las palabras “sindicato” o “lucha gremial” no podían ser comprendidas. Con medios exiguos pero con una capacidad de trabajo y militancia encomiable, fundaron bibliotecas, círculos y talleres a lo largo de su peregrinar. Hubo partidarios de las ideas antiorganizadoras que eligieron asentarse en una zona y desplegar en ella su labor. Y el teatro siempre los acompañó como arma creativa, como una respuesta vivificante además de aleccionadora que colisionaba con tanta

humillación y tratamiento servil que sufría el obrero y el campesino. Este amor por las manifestaciones dramáticas era compartido por el amplio arco de la izquierda vernácula, conformada por la gran inmigración ya expuesta. Así, socialistas reformistas, comunistas, sindicalistas y anarquistas creían que el teatro era un vehículo de transmisión de ideas de valor incalculable y una manifestación artística que podía liberar la capacidad creativa de todos los hombres por igual. Cada uno seleccionó las formas de producción que fueran más adecuadas a sus concepciones ideológicas y varios coincidían en sus proposiciones.

Los temas que trataron las obras libertarias fueron tan variados como la misma esencia plural del movimiento que las paría. Podemos mencionar, con cierto grado de discrecionalidad y revisión futura, tres grandes grupos de asuntos que sirvieron de disparadores para la dramaturgia anarquista, aclarando que no concibieron una poética propia sino que se apropiaron de aquellas que les resultaban utilitarias por ser accesibles y/o del gusto del público obrero esperable. Así, solían expresarse a través de dramas realistas, comedias moralizantes, adaptaciones de obras de gran legitimación en el mundo burgués, monólogos discursivos, etc. La libertad, el respeto por las discrepancias, el rechazo a formas coercitivas de organización como el Estado burgués o las Iglesias, la fe en la educación y la ciencia como herramientas iluminadoras, son conceptos que no pueden ser ignorados por los textos dramáticos ácratas. Es posible hacer una división de estas temáticas en tres tópicos distintos:

- 1. Obras explicativas y con un fuerte contenido didáctico referidas a virtudes que el movimiento exaltaba.*
- 2. Obras que trabajan con la emergencia, desde una posición dramaturgica de urgencia ante hechos puntuales como huelgas, asesinatos de líderes, etc.*
- 3. Obras que desarrollan pasajes de la historia universal versionados desde la interpretación de los anarquistas. Suelen utilizar un lenguaje culto, por momentos con desplazamientos peligrosos hacia cierto barroquismo en el lenguaje que puede resultar poco comprensible para la audiencia obrera.*
- 4. Obras moralizantes, nacidas a partir de anécdotas sencillas y con un planteo maniqueo extremo.*
- 5. Obras que se apropian de textos clásicos del sistema teatral mundial y lo refuncionalizan de acuerdo a su credo ideológico.*

Esta clasificación no aspira a ser totalizadora sino a dar un perfil somero de los intereses que tienen los autores del movimiento. De lo contrario, estaríamos obligados a un largo listado que no agregaría nada al lector y tornaría este momento del ensayo estéril y de farragoso acceso. Esta polifonía nos

muestra textos con posturas contradictorias en homenaje al estricto acatamiento al derecho a la discrepancia.

El anarquismo considera el arte como expresión indispensable en la vida de los pueblos y los individuos, en la medida en que es capaz de unir la acción concreta con la vida. De esta manera, se convierte en una herramienta fundamental para mejorar la condición del hombre, hacerlo permeable a la sensibilidad necesaria para la construcción de una nueva sociedad. No se busca el arte por el arte mismo, ni hay deseo de reconocimiento o fama de acuerdo a la concepción burguesa. La fe en la razón y en la educación crítica como la ruta para la liberación de las mentes alienadas, requerían de un teatro con fines propagandísticos. En este teatro de mirada militante hay ecos festivos, pues se presenta como una trinchera donde el diálogo –sin tributos a prédicas autoritarias– y la noción de cuerpo en comunidad son imprescindibles para salvaguardar su existencia; pues no hay teatro sin presencia de los celebrantes. Es, asimismo, capaz de organizarse como revulsivo y generar discusión de alegatos heterogéneos pero inclusivos, dando lugar a la armonización de los imaginarios individuales con las síntesis colectivas no forzadas que se suceden en ese conjunto social donde se gestan.

Por eso este teatro obrero podía dar cobijo a los sujetos que no aprobaban su despersonalización y lo proponía a través de dos principios que los gobiernos conservadores fraudulentos y sus travestidos continuadores “democráticos” intentaron borrar del ideario comunitario: la *fiesta*, entendida tanto como encuentro de lucha y de preservación así como también registro de la *memoria*. Este espíritu de convivio, de reunión, puede apreciarse en cada charla con los protagonistas o en las reseñas breves de los periódicos afines. El regocijo por compartir superaba los obstáculos que se padecían y la calidad de la oferta. Textos llanos, plagados de vocablos grandilocuentes de poco uso coloquial y de conceptos ideológicos de profundidad inusual, se apoyaban en la repetición para salvaguardar el mensaje a transmitir.

Puede apreciarse en el anarquismo una tendencia a la generación de redes de comunicación que aseguraran el contacto entre distintas agrupaciones o miembros. Los antiorganizadores, a pesar de su tendencia a escoger moderadas y hasta mínimas configuraciones, seguían la estrategia de redes pues les resultaba imprescindible para no quedar aislados. Por ello, no era simple intención de estos militantes desplegar una oposición verbal en barricadas, mítines o en largas piezas epistolares en diarios partidarios.

Como quedó claro en estas páginas, estaban decididos a luchar, desde el teatro también, contra la prédica omnipresente de una escena burguesa sensible a los intereses de los opulentos patrones. Sin matices, consideraban al teatro empresarial como una peligrosa usina ideológica tendiente a la enajenación de los

sectores obreros, intentando gestar con sus producciones escénicas un cambio definitivo de la visión de mundo que el proletario tenía. No podían resignarse a lo que denominaban “divertimento barato”, síntesis equivocada (por reduccionista) de la cartelera teatral pergeñada por los productores de las salas en las grandes ciudades. Nada detendría esta gesta porque se imponía ganar la batalla cultural. Así, sin formación adecuada, con poca o nula experiencia, improvisados teatristas se lanzaron a la aventura de *teatrar* la forma de vida libertaria. En nuestra pesquisa fuimos testigos de muchos proyectos libertarios que incluyeron obras de sorprendente erudición, escritas con oficio, comparables en su estructura y bondades estéticas a las que poblaban las marquesinas porteñas.

Enrico Giulio, obrero ceramista y poeta, fue el responsable de varios talleres de escritura que fundaba en cuanto lugar se le ofrecía. Círculos de efímera existencia, sindicatos por cortos lapsos, casas particulares y hasta terrenos con edificaciones precarias sirvieron de locaciones para su accionar. Tuvo, asimismo, una etapa en la que operó como acólito en la provincia de Buenos Aires. Su especialidad era la redacción de breves monólogos, que enriquecía con el aporte de sus alumnos, y como buen defensor de la educación problematizadora, solía presentar sus textos dramáticos e instaba a los asistentes al taller a criticarlo, a buscar sus falencias con el fin de subsanarlas con sugerencias fundamentadas. El pedido de intervención que realizaba Giulio a sus discípulos no era opcional pero tampoco suponía coerción, sabía entusiasmar al que lo escuchaba con una retórica asequible pero trascendente, que incomodaba y provocaba la sana polémica. El encuentro se iniciaba con una alocución del propio maestro, que con modestia y seguridad, exponía algunas de las cuestiones que preocupaban a la clase obrera. Nos contaba don Enrico:

Tenía grupos desparejos, con jóvenes sin experiencia en la vida y la escritura y trabajadores con años de militancia y lecturas desordenadas. Desde mi primera y, por cierto fallida, prueba en un círculo cercano a Rosario, deseaba que muchas obreras se incorporaran al taller. No podíamos hablar de una sociedad sin diferencias y permitir que la presencia femenina fuera poca o de relevancia discutible. Es cierto que los otros movimientos y partidos que se llamaban revolucionarios no hacían mayores esfuerzos, desde sus conducciones, para promover a la mujer como par en las decisiones importantes, pero nosotros reclamábamos ser distintos y reiterar fórmulas patriarcales era una contradicción sin perdón. Mis charlas, con las que abría cada reunión, no ejercían condicionamientos de autoridad en la mente de los alumnos-trabajadores. Por el contrario, los incitaba a la lucha y tenían que empezar luchando con mi discurso. Así nació un mecanismo de creación de monólogos, sin reflexión previa, que me fue beneficioso para crear textos para nuestros

actores aficionados. Y no dejaba tema de urgencia o de valor atemporal sin tratar; desde los inconvenientes de los falsos profetas “democráticos” hasta las trampas de los sindicalistas a sueldo.¹

Algunos de los alumnos de Giulio recordaban cómo acompañaba con gestos ampulosos y en tono enfático su exhortación a escribir posiciones propias y hasta encontradas sobre su discurso. Lo mismo hacía con algún monólogo salido de su pluma al presentarlo al colectivo. De todo este material se generaba un largo e informe manuscrito que don Enrico pulía en estilo y le daba formato final, dejándolo listo para ser representado. Este proceso podía extenderse por semanas y se completaba al oírse la última opinión justificada de los noveles dramaturgos. Una vez que todos consideraban que el texto estaba terminado, seguía la fase de representación del mismo, en la que los cambios en la praxis escénica continuaban. El personaje que tendría la responsabilidad de ser el portavoz de la obra, en consonancia con el resto dominante de las obras anarquistas, se cargaba con las cualidades indispensables para servir de canal de transmisión de las ideas volcadas en el texto. En una suerte de respuesta a convenciones preexistentes, en general se optaba por un obrero o joven militante anarquista que, como sujetos de pensamiento crítico, representaban al movimiento en conjunto.

Ramón Almirón, integrante del taller en 1925, cuando estuvo localizado en los suburbios del Gran Buenos Aires, comparte las acciones que se realizaban después de convenir sobre el tipo y género del personaje protagonista del monólogo:

Yo aprendí mucho con don Enrico y no solo a escribir. Sus enseñanzas sobre el pensamiento anarquista, encarnadas en su propia conducta ejemplar, me acompañaron hasta hoy. Recuerdo que, luego de extensas, y por momentos, acaloradas polémicas con mis compañeros de taller leíamos el producto escrito de nuestro esfuerzo. Por indicaciones del maestro la lectura era en voz alta, sin interpretación alguna ni entonación particular que nos distrajera del contenido. Ahí tuve una nueva enseñanza, al darme cuenta de que el texto al cobrar vida muestra sus virtudes y defectos, tiene cuerpo propio. Por eso, si notábamos que alguna parte de la obra no estaba a la altura de lo esperado estábamos a tiempo de modificarla y si hallábamos alguna frase que era indispensable resaltar la reiterábamos en la medida en que surtiera su efecto formador. Giulio nos decía que toda actividad artística tenía que ser como un viento que soplara fuerte y quitara las nubes de los ojos de los obreros que obedecían ciegamente a su patrón. De allí la responsabilidad que asumíamos al escribir una obra; no era

1 Entrevista personal a Enrico Giulio, Rosario, 1984.

para entretener sino para que el compañero se sumara al combate contra la tiranía que padecía y que, tal vez, justificaba por mala educación o resignación.²

A medida que el taller contó con mayor cantidad de concurrentes, aunque siempre el número fue inestable, las ambiciones de Giulio crecieron e intentó generar textos de mayor extensión y con temáticas diferentes. Preocupado por el desconocimiento que los obreros tenían de la historia de la humanidad decidió presentar núcleos fundamentales de la misma para incorporarlos como disparador de futuras obras de teatro. La conquista de América por los europeos y el posterior proceso de sustracción de sus riquezas en su beneficio fue el primer punto sobre el que enfocó su interés. Decía Giulio:

La necesidad de formar nuevos militantes exigía de un esfuerzo mayor por parte de todos nosotros. Las dificultades eran demasiadas y la escasez de recursos económicos y humanos era evidente. A pesar de ello, no bajamos los brazos y continuamos con nuestra tarea, indispensable para reconstruir un movimiento con posibilidades de pelear palmo a palmo el terreno a la oligarquía. Una de las cosas que me preocupaba era la ignorancia manifiesta de los que se acercaban al taller sobre la historia universal. Los que contaban con algunos datos habían sido enajenados por la educación burguesa y repetían hechos aislados desde la posición dominante. Me di cuenta rápidamente que estos jóvenes trabajadores solo contaban con retazos de una historia oficial que deformaba la realidad. Ante tal estado de cosas escribí un pequeño monólogo que sirviera como generador de debate.³

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

CACIQUE: Ustedes dicen ser los civilizadores, los hombres que nos traen a un Dios bueno y generoso. Pero ignoran nuestras creencias, nos persiguen y no veo bondad en robar nuestras pertenencias. Nosotros respetamos la armonía con la naturaleza y solo tomamos lo que necesitamos para subsistir prósperamente. No nos guía la codicia ni matamos por ella. Ustedes por el contrario solo buscan el metal dorado, despreciando la vida y arrebatándola a los indefensos. Sus mentiras deben ser descubiertas. No llegaron a estas tierras a

2 Entrevista personal a Ramón Almirón, Morón, 1986.

3 Entrevista personal a Enrico Giulio, Rosario, 1984.

colaborar, sino a conquistar y a convertirnos en sus esclavos. Desprecian nuestras civilizaciones y cierran nuestros templos y hogares. No podemos seguir permitiendo que nos usen como a animales porque somos seres humanos con dignidad. Y por ello, les comunico a mis hermanos que la hora de la resistencia ha llegado.⁴

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

CACIQUE: Pero la hora de nuestro pueblo está llegando. Los hermanos de todas las regiones debemos unirnos, dejar de lado viejas diferencias y enfrentar al tirano. No hay que temerles porque la verdad está de nuestra parte. Este mensaje es fundamental y tiene que ser llevado a todos los rincones, hasta los más lejanos. La batalla por nuestra liberación ha comenzado y los españoles y sus aliados serán expulsados de nuestras tierras. Y volveremos a labrar, a cantar y a danzar como en el pasado. El secreto está en retornar a nuestros principios de vida, tan alejados de los valores que desean imponernos. ¡Que retumben las voces de los antepasados! ¡Alcemos nuestras voces y despertemos! Porque la tierra que ellos llaman América no es dócil y se levantará frente al opresor. Cada uno de los pueblos es testigo de que el europeo solo se mueve por interés y pretende repartirnos como esclavos para enriquecerse. Aunque sus libros cambien la historia nuestra resistencia y nuestra palabra deberá ser escuchada más allá de los tiempos.⁵

El texto sufrió cambios luego de ser presentado ante los integrantes del taller, en virtud de elementos emergentes en las discusiones que el colectivo consideraba enriquecedores y clarificadores. Vemos en el comienzo de esta obra, recursos visitados asiduamente por la producción dramática anarquista, como la reiteración de principios éticos (para fijarlos en la audiencia) y el discurso vibrante exhortando a la acción directa y a la reflexión. Sin embargo, y tal vez por la elección de un proceso de escritura no transitado habitualmente por el movimiento, la solemnidad y el lenguaje barroco fue evitado. Prevaleció entonces, un tono

4 Fragmento de monólogo en suelto sin editar, aportado por Enrico Giulio.

5 Entrevista personal a Ramón Almirón, Morón, 1986.

coloquial (aunque no ordinario o primitivo) y cercano al obrero no formado en el ideal ácrata. Este tono no significaba abandonar ese delicado equilibrio entre la presentación de un estado de cosas explicadas desde la historia y la apelación al cambio posible a través de la acción solidaria. Tampoco suponía el uso de recursos de alivio que aligeraran la tensión dramática.

Luego de tres meses de trabajo y de lecturas cada vez más pautadas, el monólogo se convirtió en un melodrama breve en el que se conservaron los elementos estructurales de la idea original, pero para el producto final se enriqueció el diálogo entre los personajes. Respetando el maniqueísmo de la mayor parte de las obras nacidas en los espacios aficionados y antiorganizadores del movimiento libertario, las disputas —en términos de apurada dialéctica— entre el cacique y el líder de los conquistadores ganaron intensidad y profundidad. Fue representada con el título *El despojo silenciado* por un cuadro filodramático creado para la ocasión durante un acto anarquista en recuerdo de las víctimas de Chicago. La continuidad de las funciones estuvo comprometida por la debilidad que mostraba el movimiento en 1927 que no permitía contar con suficientes militantes o espacios apropiados para las actividades artísticas. Las creaciones de Giulio solamente muestran cambios con respecto al resto de los elaborados en el seno del movimiento en el proceso de responsabilidad compartida que les dio forma. El texto final no busca una estética de renovación o ruptura con respecto a los modelos burgueses y este desinterés reside en que la innovación no se halla en las poéticas utilizadas, sino en la indagación por un lenguaje funcional a la lucha cultural que también se libraba contra las propuestas dominantes. Repasemos un fragmento de la primera colisión verbal entre los protagonistas de la pieza:

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

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

CACIQUE: Es mejor que te regodees en este momento. Han ganado, conquistadores, una batalla. Pero las luchas continuarán hasta que seamos libres nuevamente. Bebe de tu vino y come nuestra comida. Algún día nuestros pueblos o los desheredados del mundo de ese tiempo se alzarán contra los usurpadores ya que no hay dominación que pueda perpetuarse.⁶

Con el movimiento menguado por las persecuciones de que era objeto por parte de un Estado cada vez más organizado y con mayor presencia federal, la creación, representación y circulación de textos teatrales se hizo muy compleja. Debemos agregar que la escasez endémica de militantes también era consecuencia de las disidencias internas y la incapacidad para generar alternativas superadoras a las incipientes medidas de “reparación social” de las administraciones radicales. No obstante, hemos hallado la obra analizada previamente en un cruce que marca la horizontalidad del anarquismo local. Uno de los alumnos del destacado maestro Roberto Plal, Javier Solís, retomó la pieza y se dispuso a presentarla en su espacio de militancia. Solís tuvo importante labor política en el territorio del actual municipio de La Matanza. Sin poder constituir un centro libertario, utilizaba algunos monólogos aprendidos en sus años de estudiante como disparadores callejeros de discusión. Fue detenido por las fuerzas policiales en varias ocasiones pero su temple no decayó. Pudo reunirse con miembros de dos cuadros filodramáticos sin vocación política y contar con su aporte para presentar, de manera precaria e itinerante, un texto que había surgido en los espacios de creación colectiva creados por el citado

6 Fragmento de *El despojo silenciado*, texto sin editar aportado por Enrico Giulio.

Enrico Giulio. Era muy común que las obras circularan con rapidez y fueran apropiadas por los conjuntos aficionados que se constituían en sindicatos, círculos, bibliotecas o talleres-escuela. Luego de varios intentos con diferentes formaciones de fugaz subsistencia, debió conformarse con una breve lectura de pasajes de *El despojo silenciado*. Sin haber logrado los objetivos que se había propuesto, Solís dejó el activismo político ante el desencanto y la cuasi desaparición del movimiento ácrata. Las contradicciones internas, las represiones sufridas, la aparición de otras ofertas políticas combativas más atractivas y la presencia cada vez más asfixiante del Estado a través de sus aparatos burocráticos fueron algunas de las causas del agotamiento de las primeras experiencias libertarias en Argentina. Solís decide participar de la Guerra Civil Española y nos cuenta al respecto:

En 1936 la situación del movimiento anarquista en Argentina era caótico. Yo militaba en la sección empaques del frigorífico en Berisso y los dirigentes sindicales de extracción socialista estaban entregados a la patronal. No podíamos editar ningún periódico en toda la zona y la otrora costa roja y negra se había convertido en un puñado de jóvenes entusiastas y unos cuantos viejos sin fuerzas. Yo tenía 34 años y no cuajaba en ninguno de los grupos. Por eso cuando el gallego Quintana me habló de marchar a España a pelear con los fascistas no dudé. Volvía a un país del que me había ido recién nacido y dejaba una tierra que amaba y a la que había aportado años de lucha y creación artística como escritor y en los cuadros filodramáticos. Y ya en la zona de combate pude colaborar en varios actos culturales. Si nos preguntáramos ahora sobre el valor efectivo de la musa libertaria, la respuesta podría ser muy variada. Parece indudable que la mayor parte de la producción literaria y artística que realizábamos en los centros y aún cerca de las trincheras no había alcanzado una plenitud formal, en el sentido comúnmente aceptado por la crítica. Nosotros poníamos voluntad, aunque es justo decirlo que otros compañeros tenían experiencia aún en el campo profesional. Muchas de aquellas obras resultaban torpes; pero es igualmente indudable que, a pesar de sus imperfecciones, esos poemas, esos dibujos, se animaron con un cierto vigor original; un soplo de grandeza parecía brotar de su generosa fe y entusiasmo revolucionario. Y en lo que se refiere a su efectividad como arma contra la tiranía, es posible que se encuentre en su propia existencia, en cuanto testimonio de la rebeldía humana contra la opresión y la injusticia. Yo actué en varios sainetes y melodramas, que contaron con la aceptación de un público acostumbrado al entretenimiento, aunque además de la comicidad y la risa, se ofrecía un contexto de fuerte moral revolucionaria. No era soldado y no tenía idea de los horrores de una guerra. Estuve en varios frentes hasta que nos acorralaron en los Pirineos y pasé a Francia por escarpados riscos donde murieron varios compañeros. Pero no me vencieron. Con dos amigos catalanes nos asentamos en un pueblito cerca de

Marsella y pronto estábamos fundando una biblioteca para refugiados que duró hasta la rendición de Petain.⁷

El movimiento libertario en Francia sufrió una sensible merma en el número de sus militantes y la mayor parte de ellos se concentró en focos concretos en las grandes ciudades. En 1958 Javier Solís se traslada a París, donde funda en julio un centro cultural destinado a difundir el ideal anarquista. Se crean dos talleres de dramaturgia para adultos y niños, y diversos cursos destinados a la formación de trabajadores. En diciembre publican un boletín que exhorta a la solidaridad de las masas obreras. Dice en un párrafo:

Es mi deber escribir con la razón puesta en la acción. No concebimos como libertario un discurso que se detenga en papeles muertos y no adquiera la vida de los que interpreten el sentido del mismo y lo transformen en realizaciones concretas. En estos tiempos de confusión, cuando los poderosos siguen contando con los medios para comprar y moldear conciencias, es imperativo que nuestras palabras sean sencillas y profundas. Los enemigos de la clase obrera saben que no hay una dirección coherente en la misma y que se debate entre la división insensata y sin fundamentaciones teóricas y la apatía generada desde el “afuera”. Este artículo no pretende convertirse en fuente de sabiduría o manual que responda todas las inquietudes que acucian a los sometidos. Por el contrario, se propone como un disparador de preguntas que incomoden la supuesta comodidad del que no puede articular una propuesta crítica y la precariedad de los que auspician cuerpos ideológicos blindados. Los primeros, tienen la justificación de haber sido domesticados por sistemas educativos que replican los intereses del patrón, pero los otros son réplicas mal construidas de ejemplos fracasados del pasado inmediato. Hemos sufrido las consecuencias, muchas veces devastadoras para los trabajadores organizados, de estas posturas epidérmicas que imponen, como los burgueses sus discutibles principios. Si abrazamos los ideales del anarquismo, si somos consecuentes con la lucha de quienes nos precedieron por un mundo libre de dogmas, debemos erguirnos para rechazar a estos “predicadores de masas”. Que no suene una voz, que la multiplicidad sea escuchada y que del respeto a ella nazca una síntesis superadora y emancipadora. La batalla está en las mentes y daremos nuestra propia existencia por proteger la autonomía de cada una en beneficio de la comunidad. ¡Somos anarquistas! Pudimos sostener el gobierno autogestivo de la Comuna en esta misma ciudad, administración ejemplar y plural solo derrotada por la codicia y la corrupción inoculada por las fuerzas de la reacción;

7 Entrevista a Javier Solís, Durazno, 1993.

no vemos obstáculos insalvables para reeditar con otras herramientas y la misma convicción otra experiencia similar.⁸

El centro cultural tuvo un importante desarrollo en los años sesenta al calor de las luchas sindicales y de las protestas por los excesos cometidos por las potencias en sus colonias. Cambió tres veces de nombre hasta perdurar el de Eliseo Reclus con el que activó junto a grupos revolucionarios de extracción comunera durante las manifestaciones en contra de la política francesa en Argelia. Si bien los sucesos del Mayo Francés son conocidos, la participación de este grupo libertario en ellos es digna de señalar y será motivo de futuros trabajos.

El tema de la conquista de América por parte de las potencias europeas y el saqueo posterior de sus riquezas aparece en un drama breve escrito por Libre Laguna, un acólito que transitó la zona sur de la Provincia de Buenos Aires durante mediados de la década del veinte del siglo pasado. Hay una característica que lo diferencia de otros compañeros de viadas: decidió que no podía cerrarse en una idea y se conectó con seguidores del socialismo parlamentarista de base. En las charlas se percataron de que sus puntos de vista podían diferir, también sus tácticas, pero coincidían en la decisión de cambiar el estado de cosas de la clase obrera. Compartían la insuficiencia de medios para lograr su objetivo y no podían remediarlo, por circunstancias distintas, apelando al auxilio de los sectores que regían sus espacios políticos.

En esta instancia es ineludible precisar que los socialistas reformistas le dieron un papel importante al arte, y en sus locales y ateneos las propuestas teatrales fueron generosas. Pero, como aceptaban la representación de obras de corte socialista en teatros empresariales, resulta complicado encontrar piezas producidas por obreros de esta tendencia política puestas en escena solamente en espacios propios. En las funciones organizadas por el partido de Justo, primaban textos de reconocidos dramaturgos del sistema teatral mundial y nacional representados por cuadros filodramáticos aficionados vinculados a esta ideología. Era común que actores y escritores con trayectoria en el teatro comercial, pero cercanos en el pensamiento al reformismo socialista, intervinieran o dieran colaboración en forma ocasional. Sin embargo, en nuestra investigación han aparecido varios ejemplos de un teatro socialista nacido de la gestión de trabajadores de esa orientación política. Generalmente se trataba de grupos periféricos, con poca llegada a la dirigencia partidaria, que se expresaban teatralmente en las tierras baldías. Respetaban el tono propagandístico que la

8 Entrevista a Javier Solís, Durazno, 1993.

difusión de sus ideas requería y desde los textos se estimulaba al público a evitar la actitud pasiva de catarsis, incitando a la participación real. Se trataba de una suerte de ritual en el que cada participante sacrificaba su egocentrismo para poner su obra al servicio de la comunidad. Explica Laguna:

Como cualquier anarquista, detestaba al sistema de partidos, al que veía y veo como una gran bolsa de gatos en donde priman los negocios. No hay izquierdas o derechas, tan solo matices de una misma traición a la clase obrera. Las democracias burguesas solo sirven como mecanismos de asimilación del trabajador que, ante la defección de los sindicatos corruptos, quieren creer en soluciones traídas de populismos personalistas o socialismos de traje y galera. Pero hace más de sesenta años la situación era apremiante y no podía realizar actividades de cierto valor apoyándome en mis compañeros libertarios solamente, pues éramos muy pocos y de formación distinta en la zona de Bahía Blanca donde vivía temporariamente. Por eso, viendo que algunos socialistas que no tenían la aprobación de su partido querían crear un espacio cultural propuse reunirnos. Las discusiones fueron frecuentes pero de la experiencia surgieron dos borradores de obras de teatro que no pudimos representar.⁹

Una de las obras citadas por Laguna tenía como eje la conquista española en Sudamérica y, especialmente, la aculturación que había provocado a través del proceso de evangelización compulsiva. Con el título provisorio de *La fe de los poderosos*, podemos leer en unos ajados papeles manuscritos con numerosas enmiendas el siguiente diálogo:

PADRE GONZÁLEZ: Vengo a traerles la fe verdadera, la que los libere de los falsos dioses que adoran por ignorancia. Esos cultos los separan del cielo prometido a todos los hombres. No hay otra alternativa que despojarse de la idolatría y aprender el catecismo. Algunos me hablaron de sus ancestros y de que estarían traicionando su memoria si hacen lo que les ordeno. Mi respuesta es simple. No lo ordeno yo, sino Dios y los ancestros de que me hablan se condenaron por desconocer la palabra que nos entregó quien murió en la cruz por nosotros. Si quieren condenarse a la perdición eterna sigan con sus costumbres salvajes. Pero el comandante tiene sus órdenes y yo las mías. Ustedes trabajan para él, producen riquezas para el bien de España. Pero también trabajan para mí y su tarea es obedecer y dejarme salvar sus almas.

9 Entrevista personal a Libre Laguna, Madrid, 1985.

UN INDIIO: Perdón, pero nos dice que va a salvar nuestras almas. Nadie nos preguntó qué pensamos de nuestras almas y si creemos que necesitan de la salvación que propone. Solo sabemos que desde que llegaron a nuestras tierras se apropiaron de ellas y nos usan como esclavos para trabajarlas. Donde había armonía hoy hay castigos y humillaciones. No les alcanza con llevarse el fruto que nace de ella, fruto del que vivían nuestros ancestros en comunidad y alegría. Ahora también van a poner cadenas a nuestro espíritu. Sepa, señor, que nuestra humildad y respeto tiene límites. Ustedes, supuestos liberadores, son patrones sin escrúpulos y se esconden detrás de la espada y de la cruz.

PADRE GONZÁLEZ: Tu osadía no tolera perdón. Y no te condenas solo, condenas a toda tu comunidad. Si reclamas cruz, cruz tendrás. Pero será de muerte sin redención.

UN INDIIO: No tememos al Comandante o a su Dios. Sabemos que pueden matarnos, que solo contamos con el amor que nos profesamos como pueblo. Pero también conocemos la libertad total, la que disfrutaron nuestros ancianos y la que volverán a disfrutar nuestros descendientes en el futuro. No importa cuánto tiempo lleve. No importa cuánto dolor se deba soportar. Hemos abierto los ojos y lucharemos, y la lucha terminará con el triunfo de la causa de los que hoy oprimen a voluntad. Cuenten las horas porque es su tiempo el que, imperceptiblemente aun, se termina.¹⁰

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

Hemos recogido en nuestra investigación sobre el teatro obrero, por lo menos cinco obras más que comparten la temática tratada. Con los ejemplos desarrollados comprobamos el interés de este espacio de producción teatral por denunciar al sistema capitalista y sus consecuencias, usando versiones de hechos

10 Fragmento de *La fe de los poderosos*, proporcionado por Libre Laguna. Manuscrito sin fechar e inédito.

históricos a través de la óptica de los sometidos. En cada texto, las comunidades originarias se expresan a partir de un héroe que puede y debe emparentarse con las características del obrero libertario.

Estas piezas construidas según los principios del melodrama y desarrolladas de acuerdo con sus leyes, sin incoherencias ni errores de importancia, requieren inexorablemente de un héroe, personaje libre y analítico que anuncia con su ejemplo de vida “el ideal libertario”. Este héroe carece de imperfecciones y en muchas ocasiones puede asemejarse a las construcciones esquemáticas de las hagiografías de santos. Los libertarios, en sus distintas corrientes, coincidían en la necesidad de la prédica forjada en la acción ejemplificadora. Es un mandato histórico y de su accionar depende la salud del movimiento todo. No hay posibilidades honorables de escapar a él sin perder la dignidad. Debe dar cuenta de su comportamiento ante la sociedad, muchas veces hostil y ajena a su accionar. El héroe de las piezas libertarias proviene del interior de esa sociedad alienada y es sobre ella que debe operar para su transformación. No es un profeta ni un iluminado enviado para traer la luz. No pretende utilizar los mismos elementos de coerción de su enemigo para alcanzar la adhesión de los que debe liderar. Su fuerza está en el respeto a la horizontalidad y en el entregarse al debate con los que piensan distinto, sin demostrarse superior sino par. Un par que puede compartir imaginarios colectivos con la comunidad sojuzgada por la que luchará, pues ha emergido de ella, compartiendo en el pasado las mismas humillaciones, privaciones y esquemas de dominación. No teoriza sobre el mal uso del poder que ha flagelado su cuerpo, lo ha experimentado ese poder y puede desarmar aquellos artilugios que alguna vez lo mantuvieron dócil. Por eso es capaz de establecer empatía con los marginados a los que ofrece un camino tan complejo para obtener la libertad. La confianza que estos le tienen la ha ganado con la potencia de sus acciones, moralmente incuestionables. No se trata de un semidios con atributos mágicos; hasta el descubrimiento del anarquismo como forma de vida era un trabajador esclavizado por un capitalismo torpe e insaciable. Pero se atrevió a decir “basta”. Esos “basta” se multiplicaron en los personajes de los pueblos originarios elegidos por los ácratas, entendiendo que los procesos de conquista son atemporales aunque puedan tener un anclaje textual.

Como último ejemplo, en esta mirada parcial sobre el tema, nos referiremos a Jacinto Peñalva, un criollo que se sumó a las filas del anarcosindicalismo tardíamente, en el otoño del movimiento. Huérfano, fue educado por Hans Gunther, un bávaro que recorrió los caminos apenas transitables de la Patagonia de fines de la década del veinte del siglo pasado. Viejo militante libertario en su país, introdujo a su protegido en la militancia, siendo Jacinto un precoz y voraz lector de cuanto libro llegaba a sus manos.

Jacinto se acercó al teatro como espectador de los ocasionales monologuistas que hallaban en ese derrotero por inhóspitos parajes. Buena parte de los acontecimientos teatrales a los que asistió fueron realizados por titiriteros, solitarios vehículos artísticos de valores que eran pisoteados con brutalidad creciente por los que concentraban el poder real. Entusiasmado por estas obras que rompían la monotonía de sus días, se atrevió a volcar en papel sus propias ideas y de este proceso nacieron dos pequeños textos para objetos. Surcados por temáticas históricas, solo conservamos fragmentos de *Pobre hermano de la tierra*. Esta obra, con varios defectos de estilo, estaba focalizada en la desigual pelea de un mapuche con un rico hacendado. Nos dice Jacinto:

Nunca pensé que iba a poder escribir una obra de teatro pero esos titiriteros fueron capaces de encender mi imaginación y no fui capaz de resistir la tentación de dejar mi huella. Leyendo las pocas páginas amarillentas que guardo de aquella época, rescato el monólogo del inicio. Allí, exclama Pehuén, el protagonista: “Solo sus armas y sus esclavos a sueldo son argumentos para defender su ultraje. La tierra no pertenece a un hombre en particular, es de toda la comunidad humana. Usted, representa las cadenas con que esclavizaron a mis hermanos durante cientos de años. Yo soy la resistencia de un pueblo que comprende que es tiempo de detener el robo de nuestras tradiciones, de nuestra identidad, de nuestra libertad”.

Ernest Gunther, ceramista y escritor alemán, llegado al país escapando del nazismo nos cuenta:

Hace poco había arribado a la Argentina, con mi escaso castellano aprendido en las luchas contra el fascismo en España. Me contacté con mi primo Marcos, que estaba en el país desde los años veinte. Era, como su padre, Hans, un ferviente militante libertario y tenía una relación directa con las expresiones gremiales de ese movimiento. Por mi parte, profesor universitario de letras, era un bolchevique convencido y, fiel a mis ideas, intentaba unir mis capacidades adquiridas con mi compromiso con la erección de un mundo sin clases sociales. Ernest me acomodó en su casa de Rosario y poco tiempo más tarde me encontraba formando parte de las discusiones literarias del grupo La Luz. Allí me reuní con un colectivo tan diverso como fantástico, con algunos compañeros que escasamente tenían estudios primarios y otros con formación académica. Pero todos eran grandes lectores. Yo tenía conmigo textos de pensadores marxistas como algunas páginas del joven Lukacs.¹¹

11 Entrevista a Ernest Gunther, Buenos Aires, 1986.

La idea de sacar un boletín con las producciones de los miembros del grupo se enfrentó a la realidad de la escasez de medios. La imprenta más cercana, que pertenecía a otra vieja biblioteca de pasado anarquista, no contaba con varias piezas. Pedro Braun, tipógrafo, se trasladó hasta el antiguo salón de Dignidad, con el objetivo de repararla y saltar así el principal escollo para la publicación. Luego de meses de lidiar con la falta de repuestos, Braun pudo terminar su tarea y la máquina estaba lista para tiradas pequeñas. Cincuenta ejemplares de una obra teatral bastante transitada por los ácratas sirvieron de prueba para el emprendimiento editorial. La pieza en cuestión se llama *Nevada rebelde* y contamos con los fragmentos que el propio autor guardó.

Utilizó el melodrama para expresarse, ya que conectaba más fácilmente con las expectativas de ese público que iba descubriendo. La obra está bien construida, según los principios del formato elegido y se desarrolla de acuerdo con sus leyes, sin incoherencias ni errores importantes. Incluso, los personajes secundarios (resueltos con ingenio y la recitación en *off*), que personifican los diferentes niveles de conciencia de los obreros, o la solidaridad innata de los oprimidos entre ellos van más allá de esta función se nos revelan como personajes bien trazados y dotados de frescura y vigor. El personaje esclarecido, Enrique, peca por excesiva discursividad y un manejo formal de la retórica. Pero estas características aparecen habitualmente en la dramaturgia anarquista. La anécdota, pequeña en sí misma, se resume en la lucha obrera encabezada por el protagonista y su relación con los habitantes de la zona. Incomprendido originalmente, su temple ante la represión de la policía rural y la honestidad que lo convierte en incorruptible le ganan el respeto y el acompañamiento del pueblo. Ante la derrota que sufren frente a los guardianes del orden, regenteados por los hacendados, Enrique escapa de la prisión para continuar su accionar revolucionario en otros parajes. El dramaturgo amateur nos entrega un momento de la obra:

ENRIQUE: Es el momento de decidir. La huelga o seguir siendo ovejas como la que esquilan. No hay posibilidad de dudar y menos de cambiar de opinión. Ya saben cómo soy, gringo y derecho. No me voy a rendir aunque sea solo. Le voy a hacer frente al señor feudal y sus soldados. No pueden ganar ya que la razón está de nuestro lado y las causas populares, tarde o temprano, triunfan. No se escondan en sus ranchos. Sean dignos de mirar a sus hijos a los ojos. Ellos tienen problemas, les bajó el precio de la lana y los paros ferroviarios los dejaron débiles. Aún ese gobierno cipayo radical que le sirve como esclavo, parece ponerle algunas piedras en su camino a la riqueza. Hay que pararles la producción, tomar cada posta y reunirnos con los compañeros del norte. Los quiero y los sé valientes. Por eso confío en que la decisión que tomen sea la correcta.

JUAN: Yo lo conozco don Enrique y estoy seguro que sus intenciones son buenas. Pero no veo lo que podemos hacer un grupo de pobres campesinos que apenas sabemos leer y escribir algunos. Ellos tienen armas, poder, son doctores y la policía les hace caso. Mi facón está a su disposición pero no creo que logremos algo.

ENRIQUE: La confianza, la fe revolucionaria los hará invencibles. No necesitamos coches caros, ni armas, ni milicada, solo el valor de hombres, mujeres y niños que luchen por sus tierras, por sus manos desgarradas y por los que cayeron ante los padecimientos. La era de la razón está cercana y estos perdidos rincones haremos historia. Busquemos en la historia de la propia América la fuerza para la resistencia. Los pueblos indígenas, en muchos casos, prefirieron morir en batalla que aceptar mansamente las imposiciones del amo europeo. Los que abrazaron el fatalismo y se acomodaron a la esclavitud a la que fueron reducidos no son dignos de imitar. Pero sobran las historias de los que mostraron la rebeldía ante la injusticia. Estas comunidades, aun vencidas, son inspiración para no ceder.¹²

Tenía un análisis previo de Gunther, en el que utilizando fragmentos de *Historia evolutiva del drama moderno*, entraba en diálogo con el texto, lo cuestionaba en sus valores poéticos y finaliza argumentando que la justificación de este tipo de piezas se hallaba en el didactismo –demasiado directo e ingenuo para su gusto– explícito, útil para la transmisión de ideas a sectores sin educación sindical. La dispar profundidad del material era producto de la heterogeneidad del propio conjunto y de sus posiciones políticas iniciales. Las pretensiones de un intelectual como Gunther, lector de los principales dramaturgos de la vanguardia en sus diferentes manifestaciones estéticas, no tenían medida al cotejarse con la modestia de una pieza surgida del empeño de aficionados. De todas formas, el respeto primaba y el militante alemán utilizó sus mejores herramientas para el análisis, como si se tratara de una novedad de Brecht. Dice Gunther:

Mi tarea en el grupo no era la de censor o civilizador. Aportaba mis conocimientos de la literatura y teatro europeos y de la de sus analistas recientes, con el afán de introducir ideas no transitadas. Con igual humildad, fui testigo de algunas escenificaciones toscas de obras de autores nacionales y extranjeras, sin necesidad de pasarlas por un filtro crítico y menos de establecer relaciones con puestas vistas en el Viejo Continente. Los libros que pude ingresar al llegar al país eran extraños aún para los que habían transitado las universidades

12 Texto extraído del *Diario de Gimeno Grisales*, aportado por él mismo. Inédito

burguesas. Teníamos dos compañeros, que pasaron de un socialismo diletante a un comunismo activo, que acreditaban títulos superiores en Buenos Aires y Córdoba. Intercambiábamos opiniones sobre sus lecturas previas y se sorprendían ante la claridad de los discursos de algunos maestros. Yo me maravillaba con los estudios de Lukacs sobre Marx, Lenin o Rosa de Luxemburgo, que atesoraba en ejemplares ajados de tanto uso.¹³

Sabemos por indicación del propio Gunther que tuvo en sus manos algunos ejemplares de la revista *Die Linskurve*, en la que el húngaro había colaborado. En ella comenzó a distanciarse de sus trabajos iniciales como *Theorie des Romans*, denominándola obra de transición del idealismo subjetivo al objetivo.

La Luz presentó un libro de poesías de creación colectiva y una colección de artículos de pensadores que incluían textos de Hegel, Marx, Bakunin, Juan B. Justo y otros. Solo hemos recuperado en nuestra pesquisa algunas páginas de los mismos aportados por los entrevistados. Debido a la escasa documentación reunida, no se puede comprobar la influencia del pensamiento de Lukács sobre el grupo, ni la eficacia para comprender esos primeros trabajos, pero somos conscientes de la relevancia de los centros obreros y de la complejidad y variedad de sus ofertas culturales.

Muchos de estos espacios fueron clausurados —como ocurrió en 1943 con La Luz— y los actores de una parte de la historia fueron silenciados, perdidos por la decisión de los manuales funcionales a los intereses de las minorías poderosas. Pero en la memoria colectiva y en cada libro que un niño saque del anaquel de una vieja biblioteca obrera, resuenan como disparador para el investigador inquieto las luchas por un mundo en el que el pensamiento crítico reine. Persiguiendo este objetivo, la historia oficial debía problematizarse y los textos teatrales fueron utilizados en el movimiento libertario con ese objetivo. Y, como pudimos ver, muchos militantes rastrearon en los pueblos originarios, sus padecimientos y luchas, estableciendo ciertas empatías con ellos.

13 Entrevista a Ernest Gunther, Buenos Aires, 1986.

> capítulo 2

espacios, locaciones, ámbitos para la creación teatral en el mundo libertario

Cuando hablamos de espacios de formación para los teatristas aficionados del movimiento libertario, no nos estamos refiriendo a las academias de declamación y canto que empezaron a proliferar en la ciudad de Buenos Aires a comienzos del siglo XX en el ámbito burgués. Los distintos posicionamientos dentro del anarquismo vernáculo coincidieron en los lugares en que se preparaba, con herramientas funcionales a los objetivos de la dramaturgia de urgencia didáctica dominante en el mundo artístico ácrata, a los futuros dramaturgos y actores. Las dificultades, ya apuntadas, que debieron soportar los militantes ácratas para desarrollar sus proyectos escénicos nos presentan soluciones parciales en las que se involucran “no lugares” como espacios abiertos, galpones o casas cedidas. Podemos hacer una breve síntesis de las múltiples locaciones que sirvieron, en la misma inestabilidad de su existencia, como marco adecuado para la preparación de los artistas fieles al Ideal.

Las escuelas-taller ácratas

Cualesquiera fueran las características o líneas pedagógicas de estos establecimientos, se pensaban como bastiones para enfrentar los intentos del Estado por constituir construcciones míticas homogéneas y perennes en la mente de los educandos, los cuales crecían en número a partir de la implantación de un diseño curricular único que requería de nuevos edificios escolares y maestros dispuestos a la instrucción de sus contenidos. En una desigualdad de recursos que no puede sorprendernos, los anarquistas se lanzaron a la tarea de mostrarse como una alternativa que aspiraba a reemplazar la labor educativa estatal, a partir de sus talleres-escuela. Una de las experiencias pedagógicas de corte racionalista más notable en nuestro país fue la experiencia que se concretó en la población de Luján entre 1905 y 1928, con muchos períodos de intermitencia y cambios de locación. En un pueblo de pequeñas dimensiones, sin el desarrollo de sindicatos de envergadura y con un perfil conservador dominante, la tarea de los que una y otra vez reiniciaron y continuaron con el emprendimiento puntualiza la capacidad de entrega de estos anarquistas y su poder de resistencia ante los embates del afuera. En propiedades prestadas, en tinglados y aun a la vera del río, fomentaron el parto de ambientes dedicados a la generación de textos que respondieran a las necesidades del movimiento.

Así se escribieron cientos de obras de corte didáctico utilizadas para la propaganda, muchas de ellas eran bocetos, simples esquemas que, por motivos desconocidos, no tuvieron finalización. De ellas he recuperado, en fragmentos, más de setenta. La mayor parte eran monólogos muy sencillos, con un abuso desmedido de información sobre el anarquismo y sus bondades. La sencillez necesaria para ser canal de los principios amplios rectores del anarquismo, a veces, quedaba sepultada en un barroco manojó de palabras. En los dramas con más de tres personajes esta situación solía ser aliviada por el juego de los diálogos en los que el maniqueísmo evidente no suena tan precario y previsible. A comienzos de la década del veinte, la escuela de Luján supo cobijar un cuadro filodramático con integrantes propios y algunos invitados de acuerdo con las necesidades de las obras a representar. Desde 1920 la escuela, que llevó varios nombres y, por entonces se denominaba Bandera Proletaria, contaba con maestros y aprendices capaces de diseñar y confeccionar escenografías y elementos propios de la carpintería escénica apropiados para dotar de una ambientación mínima a las distintas piezas que se interpretaban. Esta singular producción no se realizaba en un mismo lugar y, generalmente, para evitar persecuciones o destrucción de materiales, se disfrazaba en pequeñas carpinterías de artesanos filoanarquistas o se cosía en diversas casas de la campaña cercana y luego se unían las partes de los fondos pintados. Esta modalidad artesanal enriquecía las propuestas escénicas libertarias –al menos, algunas que pudieron realizar pequeños cuadros filodramáticos en la provincia de Buenos Aires–, y le imprimía un verismo que cautivaba al público presente sin convenciones teatrales. Señalaba Mateo Barco, alumno y luego docente improvisado del taller-escuela:

Al participar como docente en los últimos años de la escuela pudimos representar al menos dos obras escritas en el seno de la escuela. Nuestro número era pequeño y los cierres y aperturas se convertían en un molesto ejercicio que se repetía con mayor frecuencia, entorpeciendo cualquier planificación. Pero conociendo nuestras limitaciones emprendimos un par de acciones concretas relacionadas con expresiones teatrales, tan necesarias para sumar voluntades al anarquismo. En primer lugar rescatamos un monólogo con un tema que nos interesaba –los falsos sindicalismos– pero debíamos reescribirlo porque el original tenía carencias notorias. Cuando contamos con una pieza corta digna nos dedicamos a ensayarla condensando personajes ante la falta de actores. Yo mismo tuve que participar en esa única función de *Sindicatos de patronos*, título con el llamamos a esa síntesis del texto viejo con las nuevas ideas aportadas desde una mayor experiencia dramática. En mi caso particular, ante la falta de un real organizador de la acción, apelé a los escasos conocimientos que el

maestro Marino me había dado en mi temprana adolescencia sobre el caminar el escenario, el tono de voz y la necesidad de evitar declamar en exceso para no ser artificial.¹

Marino y Emilio Gigliotti fueron dos figuras que descollaron en distintos momentos del taller-escuela, dando prioridad a la elaboración de obras teatrales y a la preparación primaria de actores amateurs. También fueron responsables de que la actividad artística sobreviviera a pesar de la inestabilidad reinante. En *Sindicatos de patronos*, hay un interesante enfrentamiento entre dos modelos de sindicalistas encarnados por el obrero esclarecido libertario y por un delegado perteneciente a los sectores autocalificados como “no alineados con partidos o ideologías políticas”. En este momento de la obra podemos explicitar lo planteado:

MARCO: Ustedes vienen al taller a envenenar la mente de los trabajadores con simples faltas a la verdad. Les dicen que una huelga no es solución, que las cosas están mal para el patrón y que es mejor aceptar las sobras que ofrece. Yo te respondo que nunca es fácil alcanzar una conquista porque no la entrega dócilmente el burgués, hay que sacársela a fuerza de paros y resistencia. Ese discurso dulce y pacifista es una burla para todos los compañeros.

DELEGADO: Con los anarquistas es imposible dialogar; son intolerantes y ni siquiera consideran las propuestas patronales. Un sindicato está hecho para negociar, para sentarse a hablar con respeto y sin prejuicios. No hay solo negros y blancos o buenos obreros y malos burgueses. La economía está mal, los obreros no quieren escuchar de huelgas porque temen perder su trabajo y ustedes solo insisten en proclamas antiguas que ninguno entiende y menos comparte. Me parece, Marco, que deberían dejar que los compañeros acepten lo que el patrón nos propuso, porque hay generosidad de su parte cuando no le está yendo bien. Además, la opción que nos dio es cerrar. Si el taller quiebra tus palabras no le van a dar de comer a todos los que pierdan su puesto.

MARCO: Son tan vacíos de ideas que solo repiten la estrategia del miedo. No se puede ganar, entonces nos arrodillamos ante el amo-patrón y nos avenimos a sus caprichos. Me hablás de que las cosas le van mal y compra nueva casa y tierras. Solo los pobres sufrimos las crisis, los burgueses se enriquecen más en ellas. Un sindicato se crea para dialogar con la patronal pero desde la fuerza de la convicción

1 Entrevista personal a Mateo Barco, Barcelona, 1984.

ideológica, desde el deseo de defender palmo a palmo los derechos de los obreros. No es una mutual ni una parroquia.²

Podemos mencionar algunos hitos importantes para el taller-escuela en relación con la producción teatral. En 1915 se creó un área temática que estuvo a cargo de Emilio Gigliotti e incluía técnicas de actuación primarias. Este italiano, llegado al país en 1903, había intervenido en puestas comerciales en su país de origen, e inclusive fue maestro de canto y expresión en una Academia en Catania. Decidido a mejorar la calidad del actor-obrero implementó clases “activas y didácticas” de respiración, reconocimiento corporal y declamación. Varios son los miembros del movimiento libertario que consideraban que una propuesta escénica libertaria no estaba refñida con la calidad del espectáculo a ofrecer, calidad que se construye desde el texto hasta la representación. Gigliotti decidió incorporar clásicos internacionales al repertorio de los cuadros filodramáticos en proceso de reconstrucción y daba gran importancia a la parodia como instrumento generador de pensamiento crítico en el público. Su propuesta constaba de tres niveles en la sección adultos y dos en la de párvulos. El objeto de su trabajo era dar a conocer los conocimientos básicos para que un actor libertario pudiera dar vida en escena a aquellos pasajes que el dramaturgo había escrito para ejemplo de la audiencia. Explicaba el maestro italiano:

Cuando asistimos a una representación teatral, aún las burguesas, frente a nosotros viven y se mueven, hablan, reaccionan, entran en juego y salen del mismo una serie de personajes con los que nos conectamos y a los que descubrimos en sus más íntimos detalles. Perseguimos el fin de capacitar a los aficionados al teatro de nuestro movimiento a moverse en escena con una naturalidad artificial que les permita desempeñar con orden y con resultados convincentes los papeles que les son encomendados. No pretendemos caer en divismos, propios del mundo frívolo patronal, pero tampoco desestimar herramientas que nos permitan transmitir con propiedad nuestras ideas.³

Cuando se revisan las hojas amarillentas que nos aporta un alumno de Gigliotti, nos encontramos con un plan de trabajo muy bien concebido que chocó con la realidad de no poder contar con edificio propio y con los alumnos necesarios para cubrir cada sección. Finalmente, rendido ante la realidad, dichas secciones se fusionaron, respetando los procesos de evolución de aprendizaje de los estudiantes. Claro que, con los paréntesis obligados, tampoco pudo arribar a los objetivos de mínima que se había impuesto.

2 Fragmento de *Sindicatos de patronos*, aportado por el militante Mateo Barco. Inédito.

3 Entrevista personal a Emilio Gibliotti, México D F, 1983.

Cuando en 1918 la policía clausuró una vez más la locación que daba refugio al taller-escuela, el cuadro filodramático avanzado de adultos, conformado por cinco hombres y un adolescente, estaba preparando una versión de *Germinal* de Zola, iniciativa que quedó trunca y de la que no poseemos registros de pretextos o textos dramáticos definitivos. Gigliotti viajó a Montevideo, donde permaneció durante una década, tras la cual regresó a Argentina abandonando la militancia ácrata y viajando por distintos países de América Latina sin dejar descendencia.

Los sindicatos

Otro ámbito de formación para estos actores aficionados eran los sindicatos, en los que solían organizarse talleres de extensión cultural. Los acólitos, que tuvieron participación en la producción o representación de piezas libertarias, encontraron en estos locales un espacio ideal para su aprendizaje, ya que les permitía unir el estudio con la práctica en la acción directa, plasmada en huelgas generales o prácticas de sabotaje. Cuando hablamos de sindicatos, en esta etapa de la investigación, nos referimos a expresiones periféricas a las organizaciones de mayor envergadura y visibilidad en el movimiento. A pesar de lo expuesto, estas organizaciones solían ceder a los partidarios de la libertad absoluta sus locales aunque, generalmente, no promocionaban en forma adecuada sus actividades. Uno de los acólitos, formado en talleres en diversas delegaciones del gremio ferroviario, Vitto Darío, decidió manifestar su militancia a través de la actuación. Nos cuenta:

Mi experiencia teatral era nula cuando me acerqué por primera vez a un local del gremio del riel. Era un joven inquieto, lector sin método o canon alguno, dispuesto a escuchar de los ocasionales maestros que encontrara en mi camino libertario. Con algunos de ellos aprendí rudimentos de actuación y a redactar textos explícitos para la circulación de nuestros principios de vida. Era bastante torpe y, en ciertas ocasiones me caí de improvisados escenarios. Recuerdo cuando compartimos una velada, entrados los años veinte, con algunos comunistas de base. Yo, en mi tarea solitaria de militancia anarquista, no quería quedar mal ante estos compañeros obreros que no compartían mi ideología. Al subirme a una tarima mal clavada y puesta sobre un carro, inicié el parlamento del monólogo que había escrito algunas horas antes sobre un fallido intento de huelga. Con mi atención puesta en la letra y en la entonación no vi una pequeña silla y terminé convirtiendo en comedia una pieza dramática. Me sentía más seguro escribiendo que actuando pero mi propia elección de recorrer los caminos sin compañía o con alguna ocasional me forzaron a representar. Uno de los monólogos en los que puse en práctica ciertos consejos que me dio

un viejo actor burgués retirado sobre el uso de la voz fue *La dormida*. Se trataba de un peón que se rebelaba contra las injusticias de todos los que lo oprimían y tomaba una postura ácrata. Me inspiré en los viejos melodramas que me contaban viajeros al convivir kilómetros de marcha y otros que había presenciado en locales del movimiento. Intenté ser menos solemne para ser comprendido por el público, heterogéneo y exiguo, que se detenía a verme. En ese intento por captar su atención puedo decir que aprendí a improvisar frases enteras que sentía serían más de su agrado en las distintas funciones, sin perder el espíritu original. Así comenzaba:

JUSTINO: He sabido que la policía anda arrestando a otros compañeros en las estancias vecinas y solo por protestar. Hay que pensar que los vales que nos dan en vez de dinero los toman a un valor mucho menor y solo en las tiendas de los mismos patrones. ¿Cómo pretenden que demos de comer a la familia o nos vistamos? Tal vez prefieran trabajadores hambrientos y en harapos pero muy obedientes y mansos a cualquier orden. Yo no pienso obedecer más. Me escuchan bien; me planto y digo basta. Seguro me van a hablar de la cárcel que me espera o de los talerazos con que entrena el comisario lacayo. Pero no voy a callarme y menos a tener miedo. ¿Qué pueden sacarme? Mi familia tuvo que irse para el pueblo con mi madre porque no hay sustento y yo no tengo ni una manta decente que apacigüe el frío del invierno. Solo pueden intentar robarme mi dignidad, mi condición de hombre libre. Esa libertad no se negocia, no se vende ni se entrega por más represión que me espere. Estoy seguro de que tarde o temprano los peones y obreros de todo el mundo sabremos superar nuestras divisiones y temores y terminaremos con la opresión. Quizás no lo vea, quizás me llamen loco por estos ideales, pero pongo mi propia vida al servicio de esa causa, la causa de la libertad. En la estancia La dormida he despertado para sembrar la lucha.⁴

En la zona de Zárate y luego en otros puertos del Paraná y Uruguay encontramos al maestro Guido como organizador de talleres dedicados a la enseñanza de los procedimientos requeridos para concebir y concretar una obra de teatro de acuerdo a los formatos y cualidades que demandaba el movimiento en su polifacética integración. Este español natural de Andalucía, transmitía técnicas elementales para el manejo de la voz en la declamación. Había participado de las

4 Entrevista personal a Vitto Darío, Barcelona, 1984. Material y manuscrito reproducido inéditos.

luchas en Barcelona en la primera década del siglo pasado e intentaba dotar de herramientas primarias a los futuros intérpretes, ya que consideraba que la firmeza y la claridad eran garantía de la circulación correcta del texto. Sus cursos duraban unas semanas y giraban en torno a la “sabia prudencia escénica”. Con sus lecciones, deseaba imprimir en los jóvenes libertarios un gusto por el arte dramático al servicio del pueblo y la conciencia de perfeccionarse para no corromper el valor de las obras al recrearlas. En cuanto a la dicción, recomendaba la frecuente lectura, en voz alta, de pasajes diversos, ya en prosa o poemáticos. Aconsejaba utilizar para tal práctica autores sociales burgueses como Ibsen o Zola, o a los griegos y latinos clásicos. Esa lectura en voz alta, despacio primero y separando las sílabas, adquiriría progresivamente velocidad y ese era el sacrificio necesario para adquirir una vocalización perfecta. Estos recursos eran enseñados en las academias que comenzaban a crearse en Buenos Aires, pero en el sistema anarquista no tenemos un desarrollo similar. En el ámbito privado, citemos entre los muchos conservatorios que extienden sus intereses, incluyendo a las prácticas dramáticas, al fundado por Genaro D’Andrea el 14 de enero de 1921. En sus aulas se articulaban las áreas destinadas a la música (base aún de los contenidos a impartir) con otras como el recitado y arte escénico, a cargo del maestro Juan Siches de Alarcón. Su fama se extendía más allá de su sede, ubicada en la calle Cangallo (hoy Juan Domingo Perón) 1741, prolongándose en sucursales en diferentes provincias y ciudades del Conurbano Bonaerense, e inclusive, en Oruro, Bolivia.

Claro que todavía no se había afirmado la noción de formación continua en el panorama teatral de Buenos Aires; aún la improvisación ganaba sobre el estudio, no avizorado como un complemento imprescindible para el talento natural. Pero de estos cuerpos aficionados surgieron decenas de actores que se incorporaron, algunos con remarcado suceso, al mundo teatral empresarial. La Compañía Nacional de Aficionados, concebida como una Asociación, nació en 1919 con el objetivo de “defender los fueros del arte en todas sus manifestaciones con la defensa del teatro serio y sano, perdido y degenerado en subalternas especulaciones mercantilistas”.⁵ Con la dirección artística de Mariano Barrios y Rolón y la coordinación escénica de Juan Ubaldi, el elenco contó con Mariano Sarrate (actor dramático), Ricardo Zubieta (característico), Ángel Dellagogna (galán) y el propio Ubaldi (cómic). Las mujeres que componían el colectivo provenían de las filas de la Compañía del Club Argentino de Mujeres, con quienes trabajaban en cooperación para maximizar los escasos recursos.

El repertorio incluyó *Los mirasoles*, de Julio Sánchez Gardel, *El héroe y sus hazañas*, de Bernard Shaw, *Bajo la tiranía*, de Martín Coronado, *En familia*, *Los*

5 Estatuto que regía la actividad societaria de la institución aportado por Alicia Aguirre, antigua bibliotecaria de la Compañía.

muertos, *Los derechos de la salud* y *Barranca abajo*, de Florencio Sánchez, *Los cuervos rubios*, de Martínez Cuitiño, *El pato silvestre* y *Espectros*, de Ibsen, *Electra*, de Benito Pérez Galdós y *El rosál de las ruinas*, de Belisario Roldán, entre otras obras nacionales y extranjeras.

Sin contar con una sala propia, montaban sus espectáculos en los espacios a los que eran invitados. Así, participaron de numerosos festivales como el que les permitió poner su versión de *La madre*, de Martínez Sierra en el teatro Odeón.

Para enriquecer su repertorio con nuevos y probados textos se conformó una Comisión evaluadora. De sus decisiones resultó la elección de piezas de Oscar Wilde, Suderman, Bracco, Pico, Moock, Benavente, González Castillo, Folco, por citar algunos. Más allá de la diversidad de poéticas seleccionadas, prevalece el criterio de apostar por dramaturgos de larga legitimación en el campo.

También nacieron emprendimientos similares en el seno de las instituciones de corte asociacionista creadas por sectores de inmigrantes. El centro Los Chiripitifláuticos fue creado el 6 de marzo de 1903 y veinte años después había alcanzado a tener ciento ochenta socios. Su cuadro dramático, dirigido por Luis Tombetti, conformaba sus filas con Alfredo Rossi, Pedro Alberico, Mario Giovanetti, Humberto Pellagata, Raúl Vitaliani, Mateo Iannantuoni, Anselmo Broggi y Alberto Saporitti. En el sendero de pensarse como ámbito de instrucción, un informe de mediados de la segunda década del siglo pasado apuntaba a Juan Antonio Bono, Héctor Torres y J. Plausy como artistas egresados.

El centro contaba con una nutrida biblioteca y un archivo teatral muy consultado. Hasta 1924 habían concretado doscientas siete funciones, sin contar los concursos prestados a otras entidades similares. Del cúmulo de obras presentadas podemos citar *La montaña de las brujas*, *Malón blanco*, *Entre el hierro*, *Bajo la tiranía*, *Los mirasoles*, *El epiléptico*, *La piedra del escándalo*, *Los ojos verdes*, *La rondalla*, *La casa de Batallán*, *Mate dulce*, *Jettatore*, *Las de enfrente*, *Culpas ajenas*, *Sobre las ruinas*, *Las campanas* y *Los cardales*.

Abordemos finalmente, en esta breve aproximación al tema, el Centro Teatral y Cultural Los Inmortales. Establecida como sociedad en los albores mismos del siglo XX, durante las tres primeras décadas del mismo gozó de un prestigio poco común para instituciones análogas. Contaba con dos secciones filodramáticas, una con integrantes argentinos y dedicada al teatro en castellano, y otra italiana. Estos elencos rotaban en sus actuaciones y se presentaban alternadamente, a veces con la misma pieza en los dos idiomas.

La sección filodramática argentina, a cargo de Aurelio Ventura, contaba con Juana Landoni (primera actriz), M. G. de Buschiazzo (característica), Luis

Tombetti, José Robatti, Enrique Roldán, José Frugoni y Miguel Dentón, apuntando tan solo algunos.

Por otro lado, la sección italiana dirigida por Carlos Barone, tenía en su elenco a Isabel de Bariani (primera actriz), Josefina Dealessi (característica), José Casuscelli, Miguel Mileo, Ángel Galli, Fanny Montechiaro, Humberto Nidolán, Luciana Ferrari, Laurita Galli, Josefina Ferrari y Miguel Ciaburri, entre otros.

Cuando finalizó el año 1924 los dos cuerpos amateurs habían realizado cuatrocientos veinte festivales artísticos, prestando cooperación en las veladas que organizaban los personales de escuelas públicas para recaudar fondos. Señalaba una reseña: “De esta sociedad han egresado muy buenos artistas que hoy figuran triunfando en los teatros de la capital”.

Y fueron formados en los cuadros filodramáticos Juan Antonio Bono, Alberto Ballerini, Valerio Castellini y Pierina Dealessi, en apretado recorte que tiene en cuenta a intérpretes legitimados por ámbito escénico profesional antes de la irrupción del teatro independiente en 1930.

Recordar, someramente, a los cuerpos filodramáticos burgueses y los espacios de formación con que contaban nos sirve para contextualizar la experiencia anarquista, establecer las características del campo teatral en este aspecto y visualizar las diferencias notables entre dos proyectos que solo compartían el gusto por el teatro y su condición de estar integrados por aficionados. Volviendo a los cuadros filodramáticos que animaban sus funciones en los sindicatos o estaban auspiciados por ellos, su actividad es destacable para el movimiento durante los primeros veinte años del siglo pasado. Luego, al menguar el poder del anarcosindicalismo, esta relación fue esporádica y solo registramos casos aislados con objetivos puntuales. Esas obras que respondían a la urgencia, que demandaban modelos de fuerte didactismo y que no conformaban un cuerpo analizable en términos de calidad, fueron careciendo de locales que les dieran refugio en los gremios. Los talleres —aun los que produjeron los maestros itinerantes y poco comprometidos con las instituciones del movimiento— de redacción de textos dramáticos y los que daban nociones de representación desaparecieron con mayor rapidez. Para los acólitos, no obstante, contar con algún sitio de mayor envergadura o, simplemente cerrado, fue trascendente para su crecimiento como teatristas comprometidos. Enrique Núñez, un viajero tardío del ideario ácrata comentaba:

A pesar de mi juventud estaba decidido a volcar alguna experiencia teatral que había obtenido de mi paso por talleres en sindicatos de Montevideo y Buenos Aires. Sabía que el anarquismo precisaba, más que nunca de mentes, sin dudas, y con vocación de trabajo pues la militancia escaseaba y estaba desanimada por represiones y divisiones. Con un par de monólogos a cuesta fui

andando los caminos de la provincia de Buenos Aires, dando funciones donde reunía público en condiciones más o menos favorables. Encontrar algún local de un gremio amigo era casi un oasis en el desierto porque me permitía llegar a más obreros, aunque no fueran libertarios. Recuerdo de esos años mozos la solidaridad de mucha gente que ofrecía su casa, un plato de comida o su atención y aplauso. Nunca pude mejorar mi pluma por las necesidades marcadas pero considero que mis obras eran dignas y claras y en ellas se mostraban los padecimientos del pobre y la concepción de sociedad que teníamos los anarquistas. No era cuestión de contar una huelga, también era preciso difundir alternativas a las visiones de mundo que se les imponían a los trabajadores desde los dichos de la patronal. Apenas escribí tres monólogos e interpretaba algunos prestados pero nunca me detuve a preguntarme si las cosas hubieran cambiado en el caso de contar con el tiempo y los instrumentos para consolidar mi escritura en la continuidad. Creo que cualquier defecto quedó salvado por mi fe en el cambio social y por el vigor y entusiasmo que puse en cada creación. Los maestros que tuve, incluyendo los que hallé en el camino, me enseñaron que mi arte estaba destinado a ser testimonio de la imprescindible rebeldía que cualquier hombre libre debe esgrimir frente a las tiranías y a la opresión. Y en esa tarea, los pequeños gremios en localidades del interior y algunos delegados decentes, varios de ellos socialistas, se transformaron en aliento en los momentos más difíciles del sendero.⁶

Las bibliotecas libres

Las bibliotecas eran recintos muy apreciados por los anarquistas, a tal punto que algunos exclamaban que cuando un núcleo libertario se afirmaba, fundaba una nueva. Además del servicio específico, vinculado a la circulación de libros, libelos, textos manuscritos y tipeados, solían ofrecer actividades que enriquecían su propuesta. En varios de sus recintos precarios surgieron espacios para la representación de obras de teatro y para la formación de actores y dramaturgos amateurs. La historia de muchas de estas empresas es similar, teniendo existencia fugaz o sostenida a partir de los cambios de locación. También convivieron con las bibliotecas fijas las trashumantes, donde el responsable solía interpretar soliloquios sueltos o monólogos.

Varios de los denominados “no dogmáticos” eligieron un arco más ecléctico que el que prevalecía en la multiplicidad de expresiones escénicas libertarias y se inclinaron por dramas breves, plenos en discursos populares. Esto dependía de la zona en que se ubicara la biblioteca y el posible público para las funciones que en

6 Entrevista personal a Enrique Núñez, Buenos Aires, 1985.

ellas se dieran, y también de algunas interpretaciones peculiares de ciertos militantes sobre las ideas ácratas. En algunas de estas instituciones sin sede fija, se reunían militantes de base de distinta ideología, aunque eran anarquistas con espíritu integrador las que las dirigían o conducían los proyectos artísticos que presentaban incorporando poéticas populares.

Este es el caso de la Biblioteca Honor, fundada por un grupo de militantes, encabezados por José Díaz Morales en 1905, en Entre Ríos. Funcionó en varios espacios cedidos por los obreros y nunca cayó en las disputas señaladas en el seno del movimiento libertario, que abandonó en 1928. Estos cambios de ubicación la llevaron a otros poblados e inclusive, en los tiempos finales de una existencia varias oportunidades interrumpida, a Corrientes.

Como señalábamos, en 1928 el joven Enrique Morales, junto a dos peones rurales de nombre Liza y Núñez, decidieron acercarse al radicalismo yrigoyenista, lo que provocó una diáspora en los miembros más ortodoxos. Nos cuenta el propio Morales:

Sinceramente, hacía cerca de cinco años que realizábamos nuestras actividades sin responder a ninguna autoridad dentro del anarcosindicalismo. Las huelgas de 1927 dividieron las aguas entre los fundadores de la biblioteca y primamos los que pensábamos que, sin desmerecer ideas tan puras como las libertarias, no debíamos caer en la ingenua posición de una revolución social en manos de un proletariado a todas luces desorganizado y sin fuerzas. Por eso, junto a algunos luchadores radicales, continuamos la labor cultural que nos habíamos impuesto sin renunciar a los principios de educar al más humilde. Fueron tres años difíciles, hasta que hallamos nuestra propia voz. El cuadro filodramático y el coro adquirieron nuevos bríos y fuimos invitados por numerosas organizaciones sociales y políticas de distintos signos. La caída de Yrigoyen y la presión asfixiante de la burguesía cerró nuestras puertas.⁷

En esos años de idas y vueltas, la biblioteca asumió otros nombres y sus huellas se hacen difíciles de rastrear. Hay que aclarar que los movimientos de acción directa señalados por el entrevistado fueron dispersos, contradictorios y de resultados positivos nulos.

La biblioteca La luz, de Ensenada, es otro ejemplo válido de espacio multipropósito, cuyo criterio era el de convertirse en faro cultural que iluminara la zona. Abierta en 1915 fue sede de mitines, debates y comités de huelgas. Sus anaqueles contaban con una colección donada por un inmigrante alemán,

7 Entrevista personal a Enrique Morales, La Paz, 1986.

Dortmann, que incluía las obras completas de Bakunin y Proudhon, así como destacados textos de literatura mundial en su idioma natal.

Alojaron, asimismo, a diferentes cuadros filodramáticos de la zona con creciente concurrencia. Alentados por este hecho, decidieron formar su propio elenco, inicialmente integrado por miembros de la biblioteca a los que se sumaron obreros y militantes. La primera obra de producción colectiva no alcanzó el nivel esperado y el grupo decidió convocar a Roberto Vert, coordinador de talleres literarios en diferentes círculos y centros ácratas, con experiencia escénica. Las dificultades que debieron afrontar ante la acción de los elementos represivos y la pérdida de manos por prisión o dispersión limitaron el alcance del proyecto, que se mantuvo gracias al tesón de unos pocos. No contaron con un local propio y la guarda de los textos y las actividades de extensión se concretaban en alguna propiedad prestada, ninguna de las cuales brindó servicio por más de un semestre. Nicanor Malcaccio, un joven obrero panadero, componente del elenco de la biblioteca recuerda:

Realmente nuestro entusiasmo superaba nuestros conocimientos. Los nervios nos ganaban y solíamos tartamudear, chocarnos en escena u olvidarnos la letra. Requeríamos urgentemente de un orientador para paliar los defectos. Yo tenía quince años y en mi primera obra interpreté a la esperanza, corporizada en el personaje de un niño que luchaba ante la policía. En las pocas representaciones que hicimos, mi voz era inaudible y los parlamentos resbalaban de mi boca. Con la llegada de Vert pudimos mejorar en todos los aspectos. Teníamos ejercicios sencillos de vocalización y solíamos caminar para conocer el espacio en un escenario. También había prácticas sencillas para aumentar la memorización de los textos y tuvimos charlas en las que nos hablaba de la historia del teatro y la importancia de practicarlo como disciplina personal, pero sobre todas las cosas como modo de emitir el mensaje de liberación a los obreros.⁸

El movimiento libertario, sin tener en cuenta matices o diferencias de interpretación, se planteó estrategias para pelear en todos los terrenos contra el objetivo de las clases dirigentes conservadoras de la época de establecer un control social de la población a partir de una estructura escolástica funcional. La fe inquebrantable de los ácratas en la educación liberadora, integral y problematizadora, los llevó a enfrentar al discurso oficial pedagógico y las distorsiones de contenidos que divulgaba. Para los anarquistas, la educación y el arte, como auxiliar precioso de ella, eran pilares para desenmascarar los

8 Entrevista personal a Nicanor Malcaccio, Avellaneda, 1987.

propósitos burgueses y movilizar a la clase trabajadora a luchar por una sociedad horizontal, sin amos ni esclavos. Cuanto más sepan los hombres, más se liberrarán de sus atavismos y se emanciparán unos de otros; ese era uno de sus principios rectores y los libros adecuados, sus grandes aliados. Por eso el afán por fundar bibliotecas, sin medir los recursos con que contaran.

Los círculos y centros

Los círculos y centros libertarios fueron pilares para lograr el objetivo de remover la esclavitud de la clase trabajadora y también cumplieron un papel importante como generadores de experiencias teatrales. Los primeros, de vida efímera, focalizados en una meta a cumplir, fueron importantes para el desarrollo de una red de distribución de material anarquista y los centros, sin esa necesidad de responder a un objetivo concreto, se pensaban como locales para múltiples acciones.

El centro Malatesta, nacido a comienzos de la década del veinte en el sur del Conurbano Bonaerense, tuvo una actuación destacada como generador de agitación y propaganda en la zona. Como tantos otros de los emprendimientos analizados, su continuidad se vio amenazada en distintas oportunidades y las mudanzas se reiteraban. Inicialmente, la agrupación había nacido como un claro ejemplo de la división del anarquismo argentino –con un discurso intolerante y autoritario– pero el cambio se dio con la llegada de algunos militantes con un pensamiento amplio y respetuoso de la diversidad en libertad, uno de los pilares que sostenía al propio movimiento. Reflexionaba Franco Cerro, una de estas incorporaciones tardías:

Yo entendía, a pesar de contar con veinticinco años, que la situación que experimentábamos en el anarquismo era delicada. Los avances de la democracia burguesa y las medidas de sus dirigentes calmaban con mendrugos algunos de los reclamos de los sectores menos empobrecidos. Yrigoyen era un caudillo atractivo para las masas, aunque nunca hablaba y se escondía en sus politiquerías baratas. Pero les gustaba, y esa táctica de separar al movimiento obrero le estaba dando resultados gracias a la traición directa de muchos delegados socialistas corruptos o que interpretaban que un reformismo tibio era lo posible para la época. Comenzaron a pintarnos como irreductibles, como obcecados, como incapaces de entender la realidad y, algunos compañeros confundidos, compraron esas palabras como ciertas. El aparato represivo de los conservadores estaba intacto y nosotros nos debilitábamos. Yo venía de actuar en un cuadro filodramático antes de iniciar un viaje que me apartó de los centros urbanos más poblados. Al

darme cuenta de las carencias del centro en materia de conocimientos teatrales me dediqué a enseñar a unos cinco adolescentes a actuar.⁹

No han quedado productos de esta enseñanza en documentos escritos, ya que improvisaban continuamente sobre textos que tomaban tanto del mundo teatral libertario como del empresarial, invirtiendo en este último caso su sentido. Sigue Cerro:

¿Cómo se hace para que unos adolescentes carentes de cualquier experiencia de lectura se transformaran en actores aptos para representar obras de contenido social? Y si a esto le sumábamos que no teníamos ni dinero ni forma de conseguirlo, la tarea no asomaba como sencilla. A pesar de lo que conté, no me detuve y empezamos los encuentros con charlas sobre el teatro, su historia, algunos autores importantes y sobre todo, nuestra particular visión del arte como propiedad del pueblo todo. Por supuesto no pretendía explicarles que no se trataba de una mercancía como la que se ofrecía en las salas del centro porteño porque nunca habían visto una obra. En esos dos meses y medio, les enseñé a leer con propiedad, a manejar mejor la voz y a caminar con elegancia, marcando gestos de acuerdo a situaciones en particular. No hubo tiempo para mucho más. Para no aburrirlos ensayábamos fragmentos de algunas obras clásicas y jugábamos a cambiar su sentido, haciéndolas revolucionarias. Esta práctica que comenzó como lúdica me resultó muy funcional para parodiar textos conocidos y convertirlos en piezas de fuerte sentido político. De todas formas estas ideas, que se practicaron en otros lugares de nuestro movimiento, no pasaron de estos ejercicios en mi caso.¹⁰

Los actores que hacían de la declamación su técnica predilecta en el teatro empresarial imitaban las indicaciones de vetustos manuales, muchos de ellos europeos previos a la aparición de los grandes maestros. Estos actores debían reunir, según la opinión de los críticos, buena figura, voz clara y flexible, fortaleza de pecho, desenvoltura y elegancia, buena memoria, buen sentido, amor al arte, sensibilidad, cultura y poder de observación. Y, casi con reiteración obsesiva, se enfatizaba el equilibrio como sustento de una buena interpretación. Ni la inmovilidad, debida a la inseguridad corporal, ni los ademanes espasmódicos en los que los brazos se balanceaban desesperados cual náufrago buscando una tabla salvadora eran aceptables. Esa precaria noción de dirección había sido instalada, por necesidad, a través de individuos carentes de instrumentos adecuados para

9 Entrevista personal a Franco Cerro, Santiago de Chile, 1986.

10 *Ibidem*.

ejercerla. Como ya explicamos, este papel era fragmentariamente ocupado por actores retirados, cabezas de compañía o autores. Pero la posibilidad de una entrega en beneficio del colectivo y en aras de un espectáculo coralmente destacable chocaba con los intereses particulares de cada uno de los citados. La cabeza de compañía, en general, pensaba en su lucimiento personal antes que en el del conjunto. Y más aun, desde la elección de la obra –funcional a sus cualidades– hasta los artificios escénicos seleccionados giraban en su entorno, por lo que los aciertos o fallidos dependían de sus valores interpretativos. El actor retirado o veterano relegado a papeles secundarios, no solo respondía a la cabeza de compañía que lo nombró (por lo que puede repetirse la situación recién expuesta), sino que imponía su punto de vista al resto de sus colegas. Así, se apreciaba una cierta voz homogénea en escena, que opacaba los posibles aportes individuales. El autor quedaba encerrado en las mismas limitaciones que veía en otros que dirigían sus obras. Esa trampa solía dejar al actor librado a su suerte, pues no disponía de criterio directivo. Y estas dificultades se multiplican cuando era convocado un escritor proveniente del campo literario, porque desconocía el teatro como celebración, como construcción de texto y cuerpo. No pretendemos detallar los recursos de los actores populares que compartían escena con los que elegían la plena declamación. Simplemente es mi intención aclarar que algunas herramientas de actuación eran compartidas por universos tan distantes como el libertario y el teatro comercial. Pero era claro que las motivaciones eran muy diferentes; las mismas que harán que se establezca esta escena obrera bajo principios que hallarán eco en el movimiento teatral independiente años después.

En cuanto a los círculos, podemos mencionar varios que nacieron a la vera de las estaciones del tren, fundados por obreros con relaciones con este medio de comunicación y transporte. En la zona de Junín y otros poblados cercanos aparecen espacios como Bandera Proletaria, La Verdad, Fraternos, círculos de breve pero fructífera vida.

Sus miembros, especialmente los que se vincularon con el primero citado, lanzaron una publicación periódica con informaciones locales y textos libertarios, y organizaron tres talleres: de higiene, retórica y teatro. Ni la publicación –que tan solo llegó a tener dos números– ni los mismos talleres pudieron consolidarse. Sin embargo, en el taller de teatro desarrollaron un curso que duró tan solo cuatro meses, sentando las bases de varios cuadros filodramáticos, algunos de los cuales ni siquiera fueron libertarios. Sirvió como semillero para propagar la práctica escénica en los pueblos vecinos y fue de alguna manera la puerta de ingreso al mundo de las artes para muchos militantes. El maestro a cargo del taller, Pedro Harman, había diseñado un programa abierto a la participación e inquietudes de los alumnos, pero con una columna vertebral, que incluía posturas, gestualidades, dominio corporal

y del escenario, rudimentos de redacción de obras y de escenografía. Harman, un viejo actor del sistema comercial en Europa, era un severo crítico de las puestas ácratas en nuestro país, a las que tildaba de confusas y sin criterio estético válido. Convencido de que el teatro puesto al servicio de la causa exigía compromiso y formación por parte de sus actores, se trasladó por varias ciudades de Argentina, Uruguay y Chile, transmitiendo sus saberes. Su labor, trunca por el cierre compulsivo del círculo en Junín, tuvo un producto. Se trata de la obra de creación propia *Juventud libre*, interpretada por el cuadro filodramático del gremio ferroviario en Avellaneda, tres años después de culminada la experiencia de Junín. Muchos de los intérpretes aficionados habían sido discípulos de Harman y junto a él concibieron el melodrama citado. Su texto se halla perdido.

El escenario de la guitarra libre

Los cantores y payadores libertarios fueron reconocidos como instrumentos válidos para transmitir las ideas del movimiento a través de su arte. Ante la acción violenta de los terratenientes y dueños de frigoríficos muchos de los chacareros abandonaron sus pequeñas parcelas pero otros, como Giuseppe Mari, resistió con el apoyo de una facción del sindicato de la carne que respondía a la FORA del V Congreso. Se organizaron en agosto de 1924 varias actividades en La Plata y en algunos círculos libertarios de la Boca y Barracas, que aún existían, tendientes a reunir fondos y sostener la lucha. En una de las veladas celebradas en el sindicato de panaderos se presentó la obra *Surcos manchados* donde actuó el payador Jacinto Celaya. Su hijo, contador residente en Barcelona nos cuenta mezclando recuerdos propios de infancia y relatos de su padre:

Mi padre solía referirse a las huelgas de productores chacareros del sur del Gran Buenos Aires como la gesta contra la oligarquía terrateniente, el capital de la carne y los malditos usureros de ramos generales. Solía hacer un análisis sobre los males del chacarero, especialmente los de origen italiano que conocía muy bien, por sus viajes por la costa del Río de la Plata hasta la capital de la provincia y sus zonas aledañas. Los latifundistas, como hoy, usaban el sistema de arriendo de las tierras, con precios exorbitantes de alquiler. Para colmo de males cerraban el círculo con el manejo de las casas de ramos generales y los espacios de acopios. Todos les pertenecían o estaban en manos de antiguos empleados por lo que les eran funcionales. Al no poder buscar por diferentes razones otros lugares para la compra de insumos, el valor de los mismos duplicaba el real, generando en el que trabajaba los surcos deudas que finalmente no podían solventar. La saga terminaba de ahorcarlos cuando querían vender sus productos y recibían menos de lo que el mercado señalaba para los grandes estancieros. El final era predecible,

tenían que abandonar cosechas o entregar su ganado ante la demanda usurera. Cuando quisieron evitar los intermediarios y armar colonias de corte cooperativo, fueron perseguidos. (...) Recuerdo también, que ante el poco entusiasmo que produjo la obra *Surcos manchados*, un grupo de compañeros que venían de Buenos Aires propuso una versión propia del *Martín Fierro*, donde se agregaba a un payador anarquista, que fue interpretado en la velada por el propio Jacinto Celaya. Se trataba de un contrapunto interesante en el que se describían las penurias del gaucho perseguido por los patrones y el Estado.¹¹

Jacinto Celaya escribió cientos de versos que relataban los hechos narrados por su hijo. Algunos de ellos, reunidos en cuadernos sin edición fueron facilitados para su reproducción parcial. Seleccione un fragmento:

Es la tierra de los hombres
que con esfuerzo labriegan,
honestos, simples y pobres
nunca al trabajo se niegan;
maltrechos por dos cobres
heridos por el sol que los ciegan
sin posibilidad de llenar sus odres
vacíos en los surcos que riegan,
solos, en el desamparo
de su destino reniegan.

El patrón cuenta su ganancia
al robar y engañar con descaro
seguros viven en su estancia
con su objetivo de clase muy claro;
es afrenta su vagancia
y despilfarran sin reparo
reclamando al peón tolerancia
al pagarle monedas cual avaro,
y apelan a la ignorancia
del que nació en desamparo.

Es fiel el campesino
a la siembra y a la cosecha
pero no es su destino

11 Entrevista personal a Enrique Celaya, Barcelona, 1988

tener una vida estrecha;
debe cambiar el camino
y abrir en la maleza una brecha
yo la solución adivino
es la soledad que lo acecha
es unirse ante el asesino
y ponerle a la libertad la fecha.

El que busca al libertario
encontrará amigo en el trance
un discurso humanitario
y la solución al percanse;
para enfrentar al adversario
herramientas pondrá al alcance
y pondrá fin al calvario
cuando hacia la justicia avance
ya no habrá en su calendario
tristezas, tan solo avance.

Según indicaciones del propio hijo de Celaya, los versos reproducidos formaron parte de la versión del *Martín Fierro* libertario que no he podido hallar.

Este breve ensayo es tan solo una primera aproximación a los diferentes espacios con que contaba el movimiento libertario para la elaboración de su dramaturgia didáctica en sus múltiples formatos y para la constitución de elencos con un bagaje teórico básico.

> capítulo 3

un autor sin prisiones posibles y su relación con el movimiento obrero argentino

La latente radicalización de la vida social y política durante la República de Weimar fue interpretada por intelectuales y escritores, especialmente de signo liberal y del amplio panorama de las izquierdas, como una restricción en crecimiento de la libertad de acción política y literaria. Con la toma del poder de Hitler el 30 de enero de 1933, esta radicalización desembocó en una política fascista de abierta persecución, que terminó sorprendiendo a muchos de los pensadores que resultarían víctimas del proceso. Pero esta posición no era nueva, ya había tenido su pequeño laboratorio de pruebas en el gobierno nacionalsocialista en Turingia. Allí, la actividad de su ministro de Interior y Cultura no dejaba lugar a dudas sobre una futura gestión federal. Fue precisa una dosis exagerada de apoliticismo y una pobre comprensión de la esencia de este movimiento para no tomar las medidas preventivas de exilio o resistencia por parte de varios de los más encumbrados escritores. No alcanzaron las múltiples declaraciones desde el intento de golpe en Munich, las aseveraciones sobre la cultura en esa aberración llamada *Mi lucha*, ni aún el crecimiento parlamentario de las fuerzas reaccionarias al calor de la caída del capitalismo internacional, para que los ojos de muchos se abrieran. Salvo excepciones, como Brecht o Heinrich Mann —que se dieron cuenta del peligro inminente— el resto de los autores socialdemócratas y comunistas seguían creyendo en la revolución cercana, en el alzamiento popular o que la experiencia extremista tendría breve vida y no se contaría más que como un escollo salvable en el camino a una sociedad colectivista e igualitaria.

En Austria las cosas eran ciertamente diferentes, aún quedaban resquicios para la resistencia. Este modelo local de fascismo promovía —sin ser obviamente su objetivo— el desarrollo de una contracultura que usaba los intersticios, cada vez menores, de una legislación restrictiva y criminal. El teatro se manifestaba como una disciplina difícil de censurar, especialmente aquel articulado en forma de comedia, con fina ironía. Por supuesto, las salas de mayor tamaño fueron captadas rápidamente por el nuevo régimen, y aun las más pequeñas de producción independiente quedaron bajo vigilancia del orden. Los espacios para menos de cincuenta personas en los sótanos de “cafés literarios” eran empresas que solían ser despreciadas por los sectores dominantes en el campo cultural, por su tendencia a convertirse en escenarios de “arte menor”. Por supuesto, y como venimos explicando, las circunstancias se habían alterado trágicamente y aquellos lugares no

aceptados se convirtieron en trincheras para autores como Rudolf Weys, Hans Weigel y, especialmente, Jura Soyfer.

En Alemania después de las elecciones de marzo de 1933, en las que los nacionalsocialistas obtuvieron un triunfo aplastante (teñido de fraudulento), y la situación cultural fue resumida en una serie de principios de aplicación inmediata. Un Hitler que estaba a punto de proclamarse autoridad suprema como supuesto jefe de todos los germanos, sintetizaba las metas culturales de su gestión: “Paralelamente a la desintoxicación de nuestra vida pública, el gobierno del Reich emprenderá, con medidas severas, el saneamiento moral del pueblo. La totalidad de la educación, el teatro, el cine, la literatura, la prensa, la radio, todos, nos servirán de medio para dicho fin”. Esto significaba que, luego de suprimir las actividades y la producción artística de comunistas y socialdemócratas en virtud del reemplazo del estado de derecho por el estado policial, le llegaba el turno al mundo burgués. Solo había lugar para los que siguieran las líneas del partido único.

Asentado en una de las cancillerías más poderosas de Europa, Hitler tenía enormes posibilidades de ejercer influencias en gran parte de los movimientos políticos y sociales europeos, sobre todo entre aquellos que, por un motivo o por otro, se sentían insatisfechos con el estado de situación.

Engelbert Dollfuss, elegido canciller, había buscado desde su nombramiento la forma de poder seguir el mismo curso autoritario que se estaba produciendo en el poderoso país vecino. Aplicando un Acta de 1917 que no había sido derogada y que permitía al gobierno establecer decretos de emergencia sin recurrir al Parlamento ni al presidente, suspendió elecciones locales y federales hasta asaltar el poder central durante el mismo fatídico mes de marzo de 1933. En pocos días esta administración surgida de una actividad ilícita prohibió las reuniones públicas, las leyes de libertad de prensa y el derecho a huelga. La táctica consistía en minar la fuerza del movimiento obrero y de los intelectuales que acompañaban sus luchas. El deseo de Dollfuss era implantar un régimen fascista similar al italiano, con un Estado corporativo inspirado en el movimiento del duce y en las especificaciones aparecidas en la Encíclica del Papa Pío XI, *Cuadragésimo Anno*, en marzo de 1931. Pero sus intentos de llegar al poder a través de un movimiento político que presionase al Estado, se vieron obstaculizados por la resistencia del pueblo austríaco que no avalaba con su voto. Ante esta realidad, debió iniciar una audaz maniobra hacia la dictadura y, en un panorama confuso, contó con la inesperada colaboración de la socialdemocracia. Al contrario de lo que sucedía en otros países, la socialdemocracia austríaca dominaba totalmente al conjunto de la clase obrera, mediante diversas formas de asociaciones (desde paramilitares hasta culturales y deportivas), que mantenían una fuerte subcultura. En general sus posturas dentro de la Internacional Socialista eran más radicalizadas

que las de sus colegas europeos, pronunciándose por el uso de las armas, si era necesario, para defender la democracia contra la horda fascista. Sin embargo, ante los primeros pasos autocráticos de Dollfuss, sus líderes —encabezados por Otto Bauer— se vieron paralizados por la falta de decisiones coherentes. Temieron que la resistencia activa finalizara en una guerra civil, y esto entorpeció seriamente cualquier movimiento a futuro. Así, se eliminaron garantías constitucionales y derechos políticos de los ciudadanos sin necesidad de imprimir políticas de terror. Cuando después de un año el gobierno central comenzó a atacar directamente a los centros de la socialdemocracia, la resistencia fue inútil; los llamamientos a la huelga general resultaron inefectivos pese a los esfuerzos de los obreros frente a las fuerzas combinadas de la policía, el Ejército y los elementos de choque. La derrota del proletariado austríaco trajo debates en el seno de la socialdemocracia y en el resto de las fuerzas de izquierda.

El destino de estas había quedado sellado en las calles y debieron pasar a la clandestinidad, debilitadas y con gran número de detenciones y exilios.

Quedaba la oposición de las estructuras sobrevivientes o la resistencia personal, subyacente como germen de la oposición consciente o, al menos, del descontento y la amargura. La resistencia individual puede ser considerada como un elemento de resistencia colectiva, ya que conforma un cuerpo informe pero existente. El sistema de terror y persecución cumplió un papel fundamental como destructor del tejido social.

Para comprender mejor la concepción de la “resistencia individual” dentro del marco de un sistema de oposición colectiva es necesario revisar el concepto de visibilidad del comportamiento de la oposición. Cada forma de oposición en un sistema dictatorial (desde las demostraciones colectivas abiertas hasta los casos aislados e individuales) debe tender a ocultar su verdadera dimensión, para evitar la rápida reacción del régimen. Esto provoca que ese comportamiento pasa a integrar el registro histórico recién en el momento en que se produce la entrada en acción del aparato de control. Es decir, es la propia intervención del aparato represor la que nos proporciona, en la mayoría de los casos, la evidencia, la visibilidad de esa actitud opositora. Aunque el problema de la visibilidad de cada una de las formas de oposición y resistencia tiene su valor intrínseco propio, afecta de forma diferente a cada uno de los medios de persecución y aquellos comportamientos considerados como delitos. Por otro lado, también se relaciona con las diferentes formas de articulación de la oposición, especialmente con su grado de presencia pública. Los datos provenientes de las fuerzas represoras nos aportan los detalles de la extensión de estos aspectos individuales de la resistencia de la población austríaca de la época. De esta forma, consciente o inconscientemente, los actos de uno se colectivizan

y nace, con el riesgo para el aparato coercitivo, una real resistencia política y cultural organizada.

Los grupos clandestinos, como el KPÖ, encontraban inesperados compañeros de ruta, que no conformaban una estructura formal o respondían a conceptos estratégico-tácticos concretos. Algunos casos poseían espíritu de cuerpo e integraban las células estructuradas, pero con una libertad de acción amplia para desarrollar su potencialidad en los campos en que se sentían o eran más útiles. Es el caso de Soyfer, quien luego de su traumática salida de la socialdemocracia se suma al comunismo, donde hallamos un espacio para la lucha a través de la producción literaria.

Ver las obras de Soyfer, en los *no lugares* en que se representaban era una manera de resistencia individual en un entramado colectivo. Y serán los componentes de este público los que tomarán medidas pasibles de castigo en la Nueva Austria del terror. Los hechos se extienden desde consideraciones humanitarias hacia vecinos y amigos perseguidos hasta cantar melodías prohibidas. Estas acciones se multiplicaban y, ante la angustiante pérdida de libertad, definitiva con la anexión en 1938, podían verificarse en la propagación de rumores, chistes o parodias de textos teatrales sobre dirigentes del Partido y del Estado, o en no hacer el “saludo alemán”.

Nacido el 8 de diciembre de 1912 en Kharkow (Ucrania), Soyfer había disfrutado de una cómoda y privilegiada infancia. Después de la Revolución Soviética, su familia decidió emigrar a Austria. En Viena se vio cada vez más interesado en la política y en los cambios posibles de lograr por medio de la participación en aras del bien común. Así es que toma la decisión, a una edad temprana, de unirse a una Asociación Socialista, de tendencias socialdemócratas reformistas. A partir de entonces, en su juventud dividió su tiempo entre sus dos principales intereses, el teatro y el periodismo político, lo que no significaba un pensamiento bifronte, ya que solía transitar en dramaturgia el camino de la comedia política. Sus obras teatrales y sus escenas de cabaret reflexivo se convirtieron en unas de las líricas más valientes.

El cabaret proporcionaba una comunicación directa, desnuda e impactante. Al público se le ofrecía un espectáculo en el que era exhortado directamente por un actor situado en un escenario a escasa distancia, violentado por un ritmo incesante de acciones, música y textos agudos, o simplemente entusiasmado por la agudeza crítica y la sátira social, que desde la intimidad de un local de escasas proporciones y grandes amenazas externas, parodiaba su propia realidad cotidiana, cultural, social y política. Soyfer participará de esta propuesta con un virtuosismo destacado. Lo fragmentario del espectáculo cabaretístico, sin rechazar el apoyo de un texto elaborado de humor corrosivo, ofrecía suficiente espacio para que la

libertad de los diferentes artífices se adentraba en un atractivo espacio de ilimitadas posibilidades. El proceso de creación se completaba en los ensayos, durante los cuales se introducían en el argumento los diferentes diálogos, canciones y la música. Estos elementos convertían el teatro de cabaret en una forma escénica privilegiada para el desarrollo de un teatro popular, que en este caso era un canal adecuado para contraponer luz a la oscuridad reinante. Asimismo, la flexibilidad estructural permitía la utilización sucesiva de muy distintos códigos estéticos, que remitían en un tono satírico y lúdico a la diversa realidad cultural inmediata.

Militante de la literatura comprometida y resistente al régimen fascista, parecía inevitable que Soyfer fuera detenido. Fue llevado preso por primera vez en 1937 por accidente. Sin embargo, rápidamente y sin mediar ningún derecho a proceso, la policía política decidió que era digno de reclusión y fue encarcelado durante tres meses. Menos de un mes después de ser liberado, intentó huir a través de la frontera a Suiza disfrazado de turista en búsqueda de unas vacaciones en las pistas de esquí. La guardia de fronteras lo atrapó y posteriormente fue deportado a Dachau. Al llegar al campamento, a Soyfer le fue asignado un trabajo físicamente exigente de tono esclavizante, junto con el compositor Herbert Zipper. Se los conocía como el comando de “caballos”. Arrastraban carros de cemento por Dachau, pero sus pensamientos seguían libres, intentando escapar a esa muerte que surge de la pérdida de la identidad en la masa informe. Discutían sobre cómo preservar sus vivencias en ese lugar de ignominia para que su experiencia no fuera en vano. Soyfer seguía resistiendo a las tácticas de degradación. El desprecio y el temor serían los elementos de la normalidad de las relaciones humanas en los campos. Allí, los hombres son privados de su identidad, de aquello que les confiere su individualidad, que los designa como seres humanos. La identidad del detenido, su cara, no expresa nada humano, ningún sentimiento. El proceso de desnudar a los prisioneros, afeitarlos, vestirlos con el traje rayado, convertirlos en una masa homogénea, tiene como finalidad plantear una duda en la mente de todos: ¿se trata realmente de un ser humano? Por eso, los prisioneros se ven físicamente transformados desde el mismo momento en que llegan al campo: su individualidad queda suspendida a través de la privación de los signos externos del hombre. Zipper propuso que el lema nazi *Arbeit macht frei* (“el trabajo los hará libres”) sería una buena base para una canción, donde con creatividad pudiera expresarse lo perverso de este lema. A los pocos días, Soyfer le recitó un poema y su compañero le agregó a esta última pieza lírica la música, convirtiéndose en la conocida *Dachaulied* (“canción de Dachau”).

En el otoño de 1938 Soyfer fue trasladado junto con su amigo y algunos otros presos a Buchenwald. Aquí es reconocido como un artista de cabaret, y muchos ex reclusos van a recordar sus canciones y sátiras vívidamente. Un antiguo preso de Buchenwald informó:

Jura fue pronto conocido en el campamento, aún tenía ideas para cuadros cómicos que no había escrito en libertad pero que, cuando fueron realizadas por unos pocos actores presos, convirtieron al campamento por unos breves instantes en un mundo de cabaret. Jura, junto con el famoso compositor vienés Hermann Leopoldi y algunos otros, realizaron algunas actuaciones en las que hicieron más cercano nuestro hogar y en los que de manera general se burlaron del fascismo.

Soyfer no pudo sobrevivir más de unos pocos meses en Buchenwald. Los grandes traslados de judíos traídos al campamento después de la *Kristallnacht* ("Noche de los Cristales Rotos), aumentaron el ya preexistente hacinamiento y las condiciones de vida fueron insoportables. En el invierno de 1938-39 estalló una epidemia de tifus, matando a cientos, diezmados por el hambre y el frío. A Soyfer se le asignó la tarea poco envidiable de envolver cadáveres en mantas y luego transportarlos a las puertas del campamento. Como casi todos a los que se asignó esta tarea, contrajo el tifus y fue llevado a la enfermería en muy malas condiciones. A pesar de ser liberado en tan solo unas semanas, nunca se recuperó y murió en febrero de 1939.

Jura Soyfer nos legó su arte en cinco obras de teatro, una novela inconclusa, poemas y sus textos de cabaret. Y aún siguen resonando esas estrofas, de su postrera producción:

1.1.

Stacheldraht, mit Tod geladen

/Alambre de púas, cargado con la muerte,

ist um unsre Welt gespannt.

/nuestro mundo está tenso.

Drauf ein Himmel ohne Gnaden

/Plan de un cielo sin gracia

sendet Frost und Sonnenbrand.

/envía las heladas y quemaduras solares.

Fern von uns sind alle Freuden,

/Lejos de nosotros, todos los placeres

fern die Heimat, fern die Frauen,

/lejos del hogar, lejos de Fraunhofer,

wenn wir stumm zur Arbeit schreiten,

/si no se pronuncia sobre el trabajo está progresando.

Tausende im Morgengraun.

/Miles de personas en Morgengraun.

Doch wir haben die Losung von Dachau gelernt

/Pero la solución que hemos aprendido de Dachau

und wurden stahlhart dabei:
/de acero y eran difíciles de:
Sei ein Mann, Kamerad,
/ser un hombre, camarada,
bleib ein Mensch, Kamerad,
/el mantenimiento de un ser humano, compañero,
mach ganze Arbeit, pack an, Kamerad,
/hacer todo el trabajo, el paquete, camarada,
denn Arbeit, Arbeit macht frei!
/porque el trabajo, ¡el trabajo libera!

2. 2.

Vor der Mündung der Gewehre
/Antes de la boca de los cañones
leben wir bei Tag und Nacht.
/vivimos de día y de noche.
Leben wird uns hier zur Lehre,
/Aquí la vida es para la enseñanza,
schwerer, als wir's je gedacht.
/más difícil de lo que nunca pensó.
Keiner mehr zählt Tag' und Wochen,
/Nadie tiene más días y semanas,
mancher schon die Jahre nicht,
/algunos no lo han hecho de los años,
und gar viele sind zerbrochen
/y, de hecho, muchos de ellos están rotos
und verloren ihr Gesicht.
/y perdió a su rostro.
Und wir haben die Losung.
/Y tenemos la solución...

3. 3.

Schlepp den Stein und zieh den Wagen,
/Arrastrar la piedra y tirar de la carreta,
keine Last sei dir zu schwer.
/sin carga es demasiado pesada para usted.

Der du warst in fernen Tagen,
/El que estuvo en el lejano día,
bist du heut schon längst nicht mehr.
/que ya no están.
Stich den Spaten in die Erde,
/Morder la pala en el suelo,
grab dein Mitleid tief hinein,
/graves en el interior de tu misericordia,
und im eignen Schweiß werde
/y el sudor le prestaran
selber du zu Stahl und Stein.
/usted tiene que el acero y piedra.
Und wir haben die Losung.
/Y tenemos la solución...

4. 4.

Einst wird die Sirene künden:
/Una vez que la sirena se anuncian:
Auf, zum letzten Zählappell!
/En la última votación nominal!
Draußen dann, wo wir uns finden,
/Afuera, entonces, donde encontramos
bist du, Kamerad, zur Stell'.
/es usted, camarada, para suponer.
Hell wird uns die Freiheit lachen,
/El infierno nos dará la libertad de reír,
vorwärts geht's mit frischem Mut,
/seguir adelante con nuevo coraje,
und die Arbeit, die wir machen,
/y el trabajo que hacemos,
diese Arbeit, die wird gut!
/este trabajo, que es bueno!
Denn wir haben die Losung.
/Porque tenemos la solución...¹

1 Fragmento de *Dauchaulied*, La canción de Dauchau, traducción de Manfred Reiss, sin edición.

Un recuerdo ácrata

Dos de los acólitos formados en el sindicato de panaderos de Rosario se destacaron en sus largos recorridos por los montes del norte de Santa Fe y Chaco. Se trata de Isidro Vega y Valiente Gutman. Vega había trabajado parte de su juventud como linotipista y con sus conocimientos fue un impulsor del uso del boletín y, cuando los medios lo permitían, el periódico. Solía crear publicaciones de escasa vida con la ayuda de los militantes que encontraba en sus viajes. Estas se distribuían entre los libertarios locales y, como ingresos secundarios, figuraban las ventas directas a simpatizantes particulares o familiares. En ocasiones, también editaba folletos con el fin de recaudar fondos, siempre con tiradas modestas y muchas veces con el mismo resultado: el decomiso policial. En algunos momentos, en las publicaciones centrales se llegó a disponer que una parte de la cuota del afiliado fuera destinada a enjugar el déficit de un periódico o se creó una cuota extraordinaria con el mismo fin. Como no se querían publicar adhesiones pagas ni publicidades por temor a futuros condicionamientos o dependencias, Vega tuvo dificultades económicas desde el mismo día que apareció su primer boletín. Debido a ello, sus llamamientos a la solidaridad fueron constantes: estos se insertaban en casi todos sus números.

La precariedad económica de los periódicos anarquistas era constantemente señalada por sus redactores y Vega no fue excepción. En 1932, el gobierno conservador entrante mantuvo una férrea política de seguridad interior, que tenía como enemigos centrales a los sindicatos organizados. Se encarceló a muchos dirigentes gremiales y se desbarataron huelgas y protestas. La tarea de años de lucha se desvanecía con extrema rapidez. El movimiento libertario se hallaba debilitado en extremo y no podía dar una respuesta eficaz a los embates de la burguesía. Los acólitos que aún estaban libres se encontraban aislados y neutralizados. Sigue Vega:

La milicada brava nos persiguió casi hasta el monte y ni ahí estábamos seguros. La mayor parte de los centros anarquistas fueron cerrados y a la ya histórica escasa presencia en la zona, le sumábamos ahora la total soledad. Nos movíamos con cuidado, desconfiando del desconocido. Y para nosotros, que basábamos la propaganda en la relación con el próximo, la situación era inédita e incómoda. Me llegaban noticias de torturas, prisiones injustas y aún hacheros colgados por el simple hecho de habernos ofrecido su casa. Pero no me di por vencido. Con unos amigos socialistas me lancé a preparar un opúsculo literario, en el que pensaba camuflar los principios libertarios. Así lo hice. Mezclaba textos burgueses con frases revolucionarias, sembraba perlititas de rebeldía e inocentemente creía que ejercía dura resistencia. Me desesperaba no poder contar con herramientas para reconstruir una prensa libertaria. Un periódico anarquista se dirigía a la clase menos favorecida socialmente en todos sentidos.

Como vehículo de instrucción, tanto como tribuna de preparación revolucionaria. Queríamos la cultura del pueblo, para que sea más consciente y mejor. Queríamos que el obrero no sea el eterno paria, manejado y escarnecido, vilipendiado en sus intereses y rebajado en su dignidad. Deseábamos que no sea esclavo del amo, ni del vicio; lo anhelamos libre, orgulloso de sí mismo, capaz de un gesto digno y gallardo; que lance al abismo para que no reaparezca más, la opresión y la esclavitud, el fanatismo y la tiranía, que acabe para siempre con la inhumana explotación del hombre por el hombre. Y porque somos anarquistas, combatiremos con entereza cualquier forma de gobierno del hombre por el hombre, cualquier gerencia social, reformista republicana, socialista o aristocrática, imbécil o sabihonda. Y mis manos parecían atadas.²

La situación del movimiento de acólitos es en general precaria porque, como no vive del chantaje ni de ninguna clase de mercantilismo y sus sostenedores son los desheredados, carece de medios para hacer frente a las persecuciones. A los compañeros presos, se unían otros que huían. Todos eran perseguidos con saña. Se produjo un feroz acorralamiento de militantes. Vega fue encarcelado y deportado a España, donde se enroló en las filas republicanas para la lucha. Volvió a la Argentina en 1945, luego de permanecer refugiado en campos en Francia. Durante años enseñó a leer y escribir en centros de educación que él y sus hijos fundaron en la capital de la provincia de Córdoba. Publicó revistas mimeografiadas y formó a numerosos jóvenes sin hogar en la profesión de tipógrafos. En uno de los centros que formó en Villa María, contaba con una biblioteca y un precario cuadro filodramático. Nos cuenta:

Ante la desorganización del movimiento libertario, decidí incorporar textos de escritores y dramaturgos, sin importar su filiación política, siempre que no fueran burgueses y hubieran tenido una significativa participación en el combate al fascismo local o a sus mentores europeos. Así llegaron a mi mano libros en inglés, francés y alemán, aportados por viajeros que habían escapado de los horrores de Hitler y sus amigos. Recuerdo que por entonces un alemán de apellido Rieger me donó obras de Brecht, Goethe y leyendas germanas, y dos austríacos de principios comunistas me acercaron autores que desconocía como Nestroy y Soyfer. De este último, muerto en los campos de la muerte me dejó algunos poemas y una serie de sketches muy cómicos y corrosivos. Ante la falta de un buen traductor y al carecer de medios, nunca pusimos estas piezas, salvo una versión de *La ópera* de Brecht en un formato muy especial.³

2 Entrevista a Isidro Vega, Córdoba, 1985.

3 Íbidem.

Estos militantes del arte consideraban que el mismo debía ser vivido por todos, no como un espectáculo experimentado pasivamente, sino como un espacio creativo en el que la misma vida entrara en juego y en riesgo. Los cuadros filodramáticos, especialmente los surgidos en las escuelas del movimiento libertario, demuestran un esfuerzo colectivo de sacralización que exige del participante una apertura del espíritu y ofrece a cambio el control de sus propios medios de expresión. Estos aficionados, formados en el seno mismo de la masa anarquista, no trabajaban por dinero sino por convicción ideológica, y ese fenómeno demuestra que el problema del teatro estaba estrechamente unido al poder económico. El teatro burgués, determinado por la estructura económica, dependía del consumo. Su objetivo era cubrir la sala de espectadores, aún apelando a burdas obras de entretenimiento. Se trataba de una mercancía para vender y su estructura estética estaba determinada por la demanda. El teatro libertario intentaba emanciparse de esta perversa lógica comercial para crear productos culturales determinados por el contenido social e ideológico. Así, el teatro volvía a manos del pueblo como arma ideológica y cultural y con una fuerte eficacia educadora. Si el público burgués favorecía mayoritariamente la comedia ligera, el vodevil y el melodrama sin profundidad, los ácratas prefirieron un teatro combativo y con fuerte sesgo revolucionario. Los espectadores de estos acontecimientos nacidos en el seno del movimiento obrero contarían con herramientas para comprender críticamente su entorno, pero también para convertirlo en un espacio anarquista. Con esta misión apostólica, los dramaturgos libertarios no profesionales escribirían textos inspirados en ideas francas y atrevidas, de real libertad y justicia, de generosos sentimientos de fraternidad, paz y armonía. Su presencia fue importante en las dos primeras décadas del siglo pasado y su voz, la voz de la frontera, de la periferia inquieta donde el proletario era explotado.

Aún hoy hallamos huellas de estas expresiones y una de las experiencias nos vuelve a remitir al poeta austríaco. En los años de la reacción neoliberal, cuando los cuerpos sufrían la violencia de la mercantilización feroz, aparecieron expresiones marginales que rescataron el espíritu del teatro obrero. Cuando la violencia recíproca circula en la sociedad como consecuencia de un estado de injusticia no resuelto, estos actores políticos no responden a sus neblinosos principios declamados y reprimen con furia ciega. Tibios, con una vacía cadena de buenas intenciones como ideario, se ruestan en los más reaccionarios ante situaciones que escapan de sus capacidades de solución. Y este fenómeno de visibilización comenzó a ser detectado con mayor frecuencia durante la década de los noventa. La necesidad de sanidad de las comunidades, embestidas por la irracional furia de la destrucción de un imaginario colectivo basado en el ideal del trabajo como forma de progreso y gritos de los creadores que bregaban por consolidar sus expresiones estéticas son algunas de las causas de este estallido germinal creativo.

Pero, fuera de las salas, en la complicidad de los “cuerpos sin cobijo” la potencia carnavalizada del teatro se convertía en río caudaloso.

El atrevimiento por *teatrar* lo que debe ser dócil a las exigencias del sistema, lo que tiene que responder a un orden establecido, es aún un gesto de resistencia, pero resistencia concebida como capacidad creadora. En un ámbito hostil, sin red de contención, los nuevos militantes de la utopía artística se transforman en una apuesta por la esperanza. Pero no se trata de una apuesta ingenua, sino de una jugada artística con una ideología clara en un punto: desafiar la insolidaridad reinante, la despersonalización y la mercantilización de los cuerpos. La noción de las relaciones mediatizadas por la tecnología como sustituto de las que se constituyen desde los rituales cuasi-sacros de la corporeidad en juego y ofrenda, es funcional a los esquemas de dominación. Sin embargo, el hombre mantiene espacios de resistencia a este mandato por generar colectivos sin fiesta, reformulándolas como lugares de articulación, convivio que contribuyen a reforzar las identidades locales, desde posiciones no esencialistas.

Es necesario detenernos un instante para reflexionar sobre cómo los cuerpos son sometidos a una tensión que parece encaminarlos a la falsa dicotomía de no aceptarse o transformarse en dóciles. En sus ecos festivos, el teatro se presenta como una trinchera donde el diálogo sobre el tema es imprescindible para salvaguardar su propia existencia, pues no hay teatro sin presencia. Es capaz de organizarse como revulsivo y generar discusión de discursos múltiples, pero inclusivos, dando lugar a la armonización de los imaginarios individuales con las síntesis colectivas locales.

En 1991, en la localidad bonaerense de Cañuelas, se conformó un cuadro filodramático. El grupo fue fundado por varios jóvenes que se inspiraron en la producción de los círculos libertarios de comienzos del siglo XX, información a la que habían llegado por la militancia de algunos de ellos en la Federación Libertaria Argentina. Si bien la existencia de este colectivo fue efímera, esta experiencia se inserta en las distintas formas de resistencia visibles durante la gestión justicialista que se extendió entre 1989 y 1999. Nunca dejaron la etapa de búsqueda inicial y solo se conectaron con la comunidad a partir de instalaciones y monólogos que parodiaban —con la misma carga didáctica— los antiguos textos ácratas que les servían de punto de partida. Antes de desaparecer, comenzaron a preparar una obra, inspirada en la lucha de grandes figuras del teatro mundial, ácratas o no. Nos cuenta Rojo, seudónimo usado por uno de los integrantes de este elenco aficionado:

Queríamos enfrentar al modelo neoliberal que destruía sistemáticamente la capacidad productiva del país y dejaba a cientos de miles de marginados librados a su suerte. Mi abuelo me había enseñado las bondades del anarquismo, su pureza, su compromiso con la realidad para transformarla y su honestidad. Intentamos conformar un grupo horizontal, sin los vicios de las

prácticas políticas burguesas. Y, como el teatro significa mucho en mi vida, quise aportar desde mi pequeña experiencia en conjuntos independientes para reeditar ese viejo teatro anarquista. Para lograrlo y evitar la mera copia sin sentido ante los cambios de contexto, nos reunimos en varias ocasiones con el fin de crear un texto de acuerdo a la opinión de los que quisieran participar. Habíamos avanzado bastante en la tarea cuando nos sorprendió el final de la experiencia. El cansancio, la falta de recursos y formación fueron algunas de las causas del fallido intento. Pero recuerdo que en una parte de esa pieza inconclusa decíamos:

Compañeros. Hemos visto cómo deforman nuestra mente desde la televisión, el cine y el teatro. Utilizan los golpes bajos, los cuerpos como objetos y un sinfín de vulgaridades para divertir al espectador, alienarlo. Es deber de los libertarios de este momento espejarnos en los viejos luchadores y rescatar un teatro con su impronta y madurez. Y recuperar las obras de producción propia, escribir nuevas y rescatar a los dramaturgos y poetas revolucionarios como Brecht y Soyfer, capaces de movernos a la acción.⁴

4 Entrevista a Rojo, Santiago de Chile, 2000.

> capítulo 4

cruces entre el teatro obrero, el movimiento independiente y las experiencias periféricas

Establecer una relación directa entre el nacimiento del movimiento teatral independiente y la escena obrera, en especial la relacionada a los militantes libertarios y socialistas de base, es una afirmación temeraria. Pero no podemos evitar encontrar principios en común entre ambas experiencias, no solo en las líneas éticas con que se manejaron los artistas de los dos espacios sino también en ciertas posiciones políticas que acompañaron a esas líneas, al compartir la idea de que el teatro no podía ceñirse a las formas de producción o las propuestas estéticas del circuito empresarial. Por supuesto que los cuadros filodramáticos de los trabajadores organizados, escasos de recursos humanos y técnicos y con una fuerte vocación de transmitir valores por momentos tosca en su presentación, lejos se hallaba de las palabras del fundador del Teatro del Pueblo, cuando exclamaba: “Nuestra compañía quiere ser la mejor compañía del mundo, quiere alcanzar el más alto grado de disciplina y expresividad”.¹

Esos primeros pasos del teatro independiente sostenían la eliminación de la fama, el aplauso enajenado o el dinero como motores de cualquier proyecto escénico. La horizontalidad que se vivía en las reuniones de los miembros de las antiguas agrupaciones “libres”, recordaba a uno de los pilares del teatro obrero: la participación de todos los integrantes de un cuadro filodramático a la hora de tomar decisiones de peso. La pasión militante y el desprecio por los intereses particulares son compartidos en los dos espacios por igual. Muchos de los que participaron en la conformación de los grupos independientes en los inicios del fenómeno provenían de sectores afines al socialismo, en sus distintas vertientes, lo que explica parte de lo expuesto. Pero las aspiraciones de los colectivos independientes, en su afán por modernizar la oferta artística porteña, los llevó por otros caminos de perfeccionamiento constante. De esta manera podían cumplir con su destino de estimular a los mejores, “volviendo al gusto por el teatro a muchísima gente que lo había perdido, orientando a los jóvenes hacia un espectáculo de categoría, incitando a los gobernantes a prestar atención a los problemas de la cultura, renovando y remozando cuanto estaba caduco y muerto en la escena argentina”.²

1 Leónidas Barleta, “Apuntes sobre el Teatro del Pueblo” en la revista *Conducta*, enero de 1940: 15.

2 Ibidem.

Las producciones teatrales obreras, en especial las anarquistas antiorgánicas, no buscaban originalidad ni propiciar una dramaturgia o formas de actuación y dirección que rompieran con los moldes de poéticas establecidas. La vocación por convertirse en canales de circulación del ideario conspiró contra la elaboración de textos de ruptura estética y con puestas que escaparan a un realismo cuasi naturalista con un marcado tono aficionado. Las obras eran sencillas, se apropiaban de formatos funcionales preexistentes y abusaban de procedimientos eficaces –aunque burdos y repetitivos– para la captación de público. Estas afirmaciones no descalifican la tarea de los que transitaban las tablas libertarias sino que tratan de explicar los objetivos de un teatro didáctico que no abandonaba su respeto por el impulso creador. Se trataba de partir de un concepto festivo pagano del teatro, donde todos podían ser celebrantes desde una concepción del arte que no podía separarse de la del trabajo. La evolución que hemos podido detectar en grupos o individuos que pudieron dedicarse al teatro desde el seno del movimiento ácrata nos ha permitido descubrir obras que superaban lo esperado y podían competir desde su estructura con los dramas sociales o las comedias de corte moral presentes en el ámbito comercial. Este crecimiento no suponía el abandono de la ideología que los animaba o el propósito que perseguían al elegir al teatro como instrumento para exteriorizar sus pareceres. Esa relación con lo teatral se mantuvo en varios militantes que abandonaron la lucha obrera por diversos motivos pero permanecieron fieles a los postulados de solidaridad y labor en cooperativa.

De esta manera, hemos registrado un reducido número de integrantes de cuadros filodramáticos anarquistas que se sumaron a las filas de los elencos independientes. Inés Márquez nos habla de este tránsito, breve, pero relevante en su vida:

Había llegado de España a la temprana edad de cinco años, junto a mis padres y hermanos. Nos asentamos en una casa de grandes dimensiones pero de precariedad notoria en las afueras de la ciudad de La Plata. Mis dos hermanos mayores no tardaron en conseguir trabajo en talleres y, luego de malos tratos y explotación, decidieron unirse a un círculo anarquista en el que permanecieron algún tiempo. Al cumplir mis catorce años me sumé a la lucha, en tiempos en que la reacción conservadora parecía terminar con nuestro movimiento. Aprendí a actuar, de acuerdo a lo que el maestro Szmelmann predicaba, y me atreví a pequeñas piezas que luego declamaba. Aun recuerdo una que titulé *La pobre niña* y que comenzaba con cierto tono grave:

CELSA: Trabajar, trabajar con el grito del patrón en el oído. No hay esperanzas en mis días en los que solo puedo descansar a la noche frente a un frío plato de comida. Soy una mujer que no pudo elegir

porque no veía el estado en que se hallaba. Creía que el destino me había puesto en esa sucia barraca, depósito de sueños de niña. El estiércol y su olor me despertaban al amanecer y las caras resignadas de mis compañeras me acompañaban en el silencio sufriente. Pero había un sol para mi noche. Una joven, tan joven como yo, me enseñó las ideas del anarquismo. Me habló del sindicato y de la posibilidad de organizarnos y formarnos para ser libres del patrón y del marido que repetía los malos tratos de aquel. Desde entonces, me sumé a las reuniones de los libertarios, para aprender de ellos, para valorar su coraje y honestidad.

Como se puede apreciar, era muy simple mi escritura, aunque venía de lo profundo de mi ser. Tal vez por ello aun recuerdo este pasaje que actuaba, con torpeza y rigidez, en los años 20. Cuando ya no quedaban lugares para profundizar ese ideal que amaba, no quería convertirme en ama de casa al servicio de un esposo. Me enteré que había un grupo en el Teatro de Arte de Renovación que deseaba ser opción a las bufonadas del teatro patronal. No tardé en sumarme a un taller que auspiciaban y, luego, a un conjunto que iniciaba su actividad con esta posición. Fueron unos meses en los que pude conocer autores de gran valía y enseñar algunas piezas que, luego, ya sin mí se estrenaron.³

Márquez también había integrado una biblioteca circulante, que había recorrido parte de la provincia de Buenos Aires en la década del 20. Inspirada por el tesón de Juan Blasco, un ácrata sin pertenencia a ninguna estructura libertaria legitimada, solía invitar a voluntarios en cada pueblo en el que se detenía. Ignorado por la prensa anarquista y ninguneado por dirigentes que lo tildaban de “terco y cerril”, tuvo relación con Justo Steiner, un militante inorgánico cuya trayectoria ya hemos recorrido parcialmente. Estas tres historias se cruzan un año antes de la incorporación de Márquez al círculo anarquista que comenta en su relato. Retrocedamos, entonces, en el registro de sus palabras:

Cuando todavía no estaba decidido a ingresar formalmente a un local ácrata, llegó a la plaza cercana a mi casa un viejo carromato de circo del que parecían brotar libros de amarillentas hojas. Con don Juan me di cuenta que me había limitado en mis lecturas y, por lo tanto, me estaba perdiendo excelentes textos que sumaron a la creatividad del ser humano. Un tiempo más tarde escuché que Ibsen o Shakespeare eran instrumentos burgueses diseñados para la

3 Entrevista personal a Inés Márquez, Buenos Aires, 1987.

dominación. Esas frases poco felices, que vinieron desde militantes puristas con una mirada necia. La amplitud de nuestro movimiento era contraria a cualquier actitud sectaria, pero esto lo entendí mucho después. Cuando llegó el carromato solo me preocupé por devorar sus libros y escuchar las charlas del maestro Juan, completadas por pequeñas obritas de títeres muy sencillas.

Las bibliotecas rodantes fueron implementadas en muchas ocasiones por los militantes libertarios en las primeras décadas del siglo XX durante el esplendor del movimiento. Fue un recurso usado con cierto suceso en espacios distantes de las localidades con real presencia ácrata. En varios casos sirvieron de disparador para futuros proyectos que integraron la CONABIP (Comisión Nacional de Bibliotecas Populares) durante el primer gobierno peronista. Los libros que componían el patrimonio de estos emprendimientos móviles eran de diversos contenidos, aunque mantenían una impronta ideológica clasista y se dedicaban a tópicos relativos a las ciencias políticas, sociología y filosofía. Muchos manuscritos engrosaban la oferta de las bibliotecas, también con un perfil ecléctico en lo temático. Podían hallarse discursos de los teóricos anarquistas en distintos idiomas, cuentos, obras de teatro de los espacios de producción libertaria, etc. Estas pequeñas y operativas colecciones de textos, pensadas para ser socializadas, integraban a los autores burgueses legitimados y a los principales pensadores libertarios. No se detenían en la procedencia, sino en la calidad de los textos, teniendo como única frontera infranqueable la aceptación de volúmenes de tendencia reaccionaria o de utilidad a los intereses de los grupos dominantes. Se alimentaban de la donación de centros o sindicatos en manos de anarquistas e intentaban conseguir textos que hubieran dejado los cuadros filodramáticos en sus incursiones por los mismos. La generosidad de anónimos vecinos fue otra vía para acceder a material, previa clasificación. Varios acólitos se cruzaron con el carromato, dejando sus impresiones y realizando trueque de materiales.

Las dificultades que tuvieron que enfrentar los que eligieron este formato trashumante, compartido por otros osados militantes de la literatura próximos a visiones socialistas o sin preferencias partidarias, fueron numerosas. Los caminos, escasos y en mal estado, la falta de medios económicos al gestionarse en forma independiente y la represión policial (sin distinción de banderías) acortaron la existencia de las bibliotecas móviles que finalizaron disolviéndose o transformándose en locales fijos en alejados pueblos. El futuro de estos locales fue, asimismo, inestable y la mayor parte de estas iniciativas fueron cubiertas por el polvo del olvido. Al menos tres de estas bibliotecas tuvieron contacto con Justo Steiner, un reconocido militante libertario, activo defensor del teatro como vehículo de ideas. Como ocurrió con la bibliotecas circulantes Eliseo Reclus y la

Antorcha, Steiner vio en la creación de Blasco un potencial de difusión clave para el movimiento y decidió profundizar su alcance, trasladándola a las afueras de la populosa ciudad de Rosario. Así Blasco pudo aportar textos para los escasos cuadros filodramáticos que sobrevivían y dar funciones de títeres en barriadas que nunca habían disfrutado del arte de los objetos. Steiner creía que una biblioteca, fija o móvil, debía transformarse en un centro cultural. Y con perseverancia digna de admirar, intentaba que surgieran talleres en su seno. Refiriéndose a la Eliseo Reclus, proyecto que duró escasos nueve meses, decía:

El objetivo de una biblioteca es claro y no voy a descubrirlo ahora. Los compañeros habían convertido un sueño en realidad al crear una andante, sin ataduras, en la libertad que nuestro movimiento enseñaba. Pero esa falta de sede fija era también su debilidad, ya que no podía ser un faro iluminador para el obrero. Solo se limitaba a una llamita que encendía algunos corazones inquietos, pero sin la fuerza para mantenerse en ellos. Por eso, insistí en que se llevara el material con que se contaba a Rosario, un lugar donde aun contábamos con cierta estructura y podíamos potenciar sus efectos. Deseaba tener un pequeño local, prestado, y proseguir con el carromato mejor equipado y organizado. También era mi anhelo seguir abasteciendo la biblioteca con más textos teatrales, de los que habían hecho los mismos obreros anarquistas y los grandes títulos de los escritores reconocidos por su compromiso político. Como dije antes, había intervenido en algunas experiencias teatrales de aficionados como actor y colaborando en precarios guiones. El teatro tiene una fuerza que los burgueses conocían, por eso lo usaban para sus viles planes comerciales. La idea era mantener la tradición del anarquismo en cuanto a una propuesta dramática que incite al cambio, al pensamiento crítico, sin ser siempre solemnes y menos inspectores calificadores de la pertinencia de los libretos que llegaban. Si eran ingenuos de un colectivo amateur bien, si pertenecían a la pluma inspirada de un dramaturgo social, también.⁴

Steiner guardaba fragmentos de obras recogidas en estas bibliotecas. Entre ellas, un par de hojas arrugadas y apenas legibles de una obra de Blasco, cuyo título desconocemos. Reproducimos un breve párrafo:

FRANCO: No es posible que los trabajadores no posean casas dignas donde vivir. En las ciudades quedan atrapados en pequeñas habitaciones donde se amontonan todos los miembros de la familia. El pago del alquiler es abusivo y si alguien protesta, sobrevuela el fantasma del desalojo. Cada lucha librada por nuestros compañeros en el pasado cercano

4 Entrevistas personales a Justo Steiner, Rosario, 1984.

terminó en represiones que no hicieron diferencia a la hora de castigar hombres, mujeres o niños. Y los burgueses nos hablan de pintorescos edificios que ya hacen a las tradiciones de los inmigrantes. Pocilgas, sin posibilidad de intimidad, con el olor nauseabundo de las aguas servidas, sin baños decentes y un matón a sueldo a quien llaman “encargado”. Es la cara visible del patrón, seguramente dueño de muchos de estos inquilinatos. Llevamos muchos años peleando por este tema y parece que algunos se resignaron y doblegaron su espíritu. Sepan que no es propio de hombres libres obedecer con mansedumbre de oveja las disposiciones injustas de los burgueses. Nunca hay motivos suficientes para entregarse al dolor y convertirse en cómplice sufriente de la oligarquía. Con Vicente estamos armando un grupo de resistencia y espero que todos los compañeros se unan para reclamar por lo justo, para alzar las manos y reunirlos en solidario muro que frene las intenciones de los insensibles. Puede ser que no seamos tantos pero la verdad que nos guía y el ejemplo en la intransigencia ante la discrecionalidad del dinero convencerá a los demás a unirse a la causa. Hay que dar lucha en todos los campos al burgués y la vivienda para el obrero es un tema que no se resuelve en los sainetes de los teatros del comercio.⁵

En otro momento del texto dramático puede leerse:

PEÓN: Sepan que los que vivimos en el campo somos explotados de igual manera que los obreros de la ciudad y que los trabajadores eventuales son “apretujados” en galpones miserables, muchas veces con piso de tierra y letrinas improvisadas. En invierno, no hay siquiera mantas para paliar las condiciones en que se pasa la noche y las enfermedades diezman a la peonada. Solo algunos “afortunados”, esclavos que nunca cuestionan al patrón tienen su propio rancho o se los aloja cerca de la casa principal. El resto, además del látigo de la codicia de los dueños, padece la humillación de ser tratado peor que los animales y la amenaza de los policías que son asesinos a sueldo de los estancieros ante cualquier intento de rebeldía. Cuesta que se organicen y entiendan sus derechos como hombres libres, pero no hay dudas en mí sobre las virtudes del anarquismo y el tiempo, junto con la prédica constante de los que nos entregamos por un futuro sin

5 Material inédito y manuscrito aportado por Justo Steiner.

ricos y potentados sumará muchas voluntades para la sublevación de los hoy mansos peones.⁶

Las bibliotecas móviles libertarias surgieron de la necesidad de buscar nuevas herramientas para la difusión de las ideas del movimiento en un contexto cada vez más hostil. Su número escaso y la realidad de que algunas de ellas no pasaron de la etapa de constitución son ejemplos de las problemáticas que tuvieron que afrontar, al igual que el resto de las manifestaciones ácratas en los años veinte del siglo pasado. Las filas se raleaban por diversas causas y no se reponía al militante preso, expulsado del país o muerto. Parecía que algunos encontraban otros espacios políticos más atractivos para intentar lograr sus objetivos y cada individuo que dejaba la participación directa era irremplazable. El movimiento se diluía en los días cercanos al golpe de 1930, aunque la pasión de los que sostenían al anarquismo desde sus diversas concepciones no entendía de obstáculos. Hemos podido investigar proyectos compartidos, desde las bases, con otros sectores con los que habitualmente habían tenido enfrentamientos y sus discursos pudieron traspasar los tiempos, aun con hibridaciones notables. Pero estos cruces, estas manifestaciones aisladas o con cierta organicidad nunca abjuraron de las bases conceptuales del anarquismo. Veamos un caso en el que se conjugan algunos de los ingredientes puntualizados.

La Pampa de Pocho es una bella región de la provincia argentina de Córdoba situada en la zona denominada Valle de Traslasierra. Surcada por pequeños arroyos, con una población urbana escasa y sin establecimientos fabriles destacados, es visitada por miles de turistas en búsqueda de un paisaje poblado de conos de volcán y palmeras caranday. Zona sísmica, donde la agricultura y la ganadería son las formas de producción de los latifundistas y de los pequeños propietarios que cultivan maíz, soja y sorgo. Para Esteban Gómez y Enrique Aparicio, la región era propicia para escapar de las persecuciones que los sectores de ultraderecha habían iniciado tras la muerte de Juan Domingo Perón y los cambios en la gobernación cordobesa antes del quiebre institucional de 1976. De formación ecléctica, ambos habían tenido la oportunidad de intervenir en las últimas tareas emprendidas por Spezia, personalidad que los había marcado desde la claridad de pensamiento, sencillez y compromiso de acción. Amantes del arte al servicio de los sectores populares, habían tomado parte de las experiencias teatrales realizadas en el centro de Spezia, experiencias limitadas por las estrecheces económicas que el maestro italiano llevaba a cabo con ingenio y una asombrosa capacidad de improvisación. No eran orgánicos, aunque solían participar en las movilizaciones masivas ante múltiples reclamos sociales y también

6 *Ibidem*.

fueron parte de piquetes de huelga. Se habían sentido cercanos a las posiciones del sindicalismo clasista encarnadas por dirigentes como Agustín Tosco, aunque consideraban que el anarquismo era capaz de aportar con enseñanzas prácticas para lograr la liberación del pueblo. Esta convicción estaba basada en las experiencias acumuladas por los libertarios durante décadas y en la coherencia que apreciaban en los longevos militantes que acompañaban a Spezia. Gómez y Aparicio no interpretaban al anarquismo como una pieza de museo o una simple ideología perdida en el tiempo sino que, y tomando las ideas ácratas tamizadas por el discurso de Spezia, les resultaba actual y pertinente para los conflictos que se avecinaban.

En la provincia mediterránea, las distintas intervenciones federales dispuestas por el Poder Ejecutivo Nacional después del Cordobazo en 1969 habían iniciado la purga violenta de lugares que definían como “nidos de subversivos”. Los que tomaron el poder, ignorando la voluntad de los ciudadanos –que habían elegido con más del 50% de los votos a la fórmula Obregón Cano / Atilio López– no era un pequeño colectivo de atrevidos en suicidios políticos. Por el contrario, el entonces jefe de la policía de Córdoba, el tristemente célebre coronel (RE)⁷ Antonio Navarro contaba con el apoyo de toda la derecha peronista y se amparaba en las palabras del propio líder que había calificado a la generadora de las gestas del Cordobazo y el Vitorazo como un “foco de infección”. La presunta existencia de infiltrados en la conducción del justicialismo local y en la misma administración de Obregón Cano fue la excusa para la represión. Ante la persecución sistemática diseñada y perpetrada por las intervenciones y profundizada al iniciarse la dictadura militar, no había seguridad para Gómez y Aparicio en la capital provincial. Gómez había sido encarcelado durante unos meses en tiempos del brigadier (RE) Raúl Lacabanne, hombre cercano al todopoderoso ministro de Bienestar Social, José López Rega. Aparicio escapó a las sierras en solitario. Nos narra:

Estábamos rodeados de una interna feroz del peronismo. Yo conocía a varios amigos de la Tendencia y mantenía relaciones de cordialidad con algunos de ellos, más allá de las diferencias obvias. Lamentablemente tuvieron que aprender de una manera violenta que no se puede confiar en un militar burgués para concretar una revolución. Persegúan a los militantes jóvenes como a ratas y los llevaban detenidos luego de darles golpes y, seguramente sesiones de tortura en mazmorras de la policía brava. Mi compañero Esteban estaba preso sin causa ni juicio previo, una nueva muestra de que no hay justicia posible en las sociedades capitalistas. Unos familiares me dieron auxilio y permanecí en una pequeña propiedad en las cercanías de Cosquín, escondido con compañeros de distintas ideas a la espera de un momento más propicio para la resistencia. Pero ese

7 RE significa “Retiro efectivo” en el vocabulario castrense.

momento nunca llegó; por el contrario el clima continuó enrareciéndose y se maduraba un golpe militar asesino. Con Gómez, ya liberado, decidimos abandonar los ámbitos de mayor visibilidad para reiniciar la lucha. Después de cavilar sobre varias opciones, elegimos la zona de Pocho, donde la explotación del campesino y la pobreza eran terribles y la presencia policial y militar muy pequeña. Conseguimos un rancho precario, cerca del pueblito de La Paz y nuestra prioridad era adaptarnos y evitar la desconfianza delatora de los vecinos.⁸

En 1979 crearon una biblioteca itinerante que recorrió caminos de tierra visitando las chacras humildes de la región. Cuenta Gómez:

Eran tiempos negros y decidimos aportar nuestro granito ante tanta destrucción y dolor. Nos quedamos en un paraje bello y abandonado, donde la mayor parte de sus habitantes, trabajadores rurales, carecían de las condiciones para acceder a una digna existencia. Desnutrición, enfermedades de fácil prevención, analfabetismo y una mirada cercana a la resignación. Ese era el panorama. Personalmente, había aprendido que los grandes cambios comienzan con acciones pequeñas, en un constante intercambio de intereses y opiniones con los sometidos. De Spezia y sus libertarios guardaba el respeto por la voz de los nunca escuchados. Ya no creía en vanguardias esclarecidas y me preparaba, junto a mi compañero, a tratar de leer las necesidades de este pueblo con el que convivía. De muchas mateadas y, cuando la desconfianza cedió, apareció la idea de una biblioteca para los chicos. Inicialmente la demanda era para los más pequeños, ya que desde los seis en adelante, el trabajo les arrebatava cualquier posibilidad de escolarización. Con el correr de los años, fuimos incrementando el número de volúmenes y los adultos se prendieron. Primero les leíamos y luego implementamos cursitos de alfabetización.⁹

Hay que evaluar la magnitud de esta actividad en el marco en el que se desarrolló y ponderarla como un acto de resistencia a la autocracia que destruía en el entramado social del país. El régimen de terror impuesto localmente por el general Lucio Benjamín Menéndez fue uno de los más feroces del país con una secuela de desaparecidos, campos clandestinos de tortura y exterminio, censuras, apremios varios que se ensañó con una comunidad que era vista como un faro en los combates por la liberación nacional. No había sitio seguro para ejercer la resistencia o para manifestar ideas que contradijeran el homogéneo mensaje que apelaba a la cristalización de la identidad nacional a través de una supuesta empatía

8 Entrevistas personales a Enrique Aparicio, Madrid, 1993-1995.

9 Entrevistas personales a Esteban Gómez, Río Cuarto, 1992- 1996.

con el pasado del proyecto agro-exportador. Las medidas económicas de desindustrialización se imponían sin miramientos y el *otro* se convertía en el enemigo potencial, en el “apátrida” que no respetaba las tradiciones fundantes de la Nación. Una biblioteca móvil, aun en Pocho, sonaba a quimera, a impensable rincón liminal que contradecía a este mandato por generar colectivos sin fiesta, reformulándola como una zona de articulación, como un convivio que contribuye a reforzar las identidades locales, desde posiciones no esencialistas. Esos libros que provenían de la donación de habitantes de localidades de escasos mil habitantes invitaban al ritual prohibido del pensar y lo hacían desde la multiplicidad de voces.

Gómez y Aparicio sabían que una biblioteca no se reducía a un servicio de lectura ampliado en talleres de alfabetización. Una biblioteca debe entenderse como un centro cultural, como un conjunto de simbólicos anaqueles que guardan y difunden la memoria de las comunidades. Y, en esa relación entre la memoria, la identidad y su registro, no podía estar ausente el teatro. Recorriendo las desérticas zonas de las Sierras Grandes y los pequeños valles anhelantes de lluvia, fueron grabando los testimonios y relatos de aquellos pobladores que aceptaban el convite, saltando la cerca de la sospecha. Esos relatos, sin aparente relación, terminaron convirtiéndose en disparador de dos textos colectivos. En 1983, en las puertas de la postdictadura, comenzaron a darles forma a las mencionadas producciones escritas, contando con la colaboración de otros compañeros. Una problemática se reiteraba en los registros orales: el cierre de varias minas de mica, único sustento en alejados parajes. Una política económica que excluyó a los trabajadores, a través de planes sistemáticos de desindustrialización, y la pérdida de valor en el mercado del mineral —sustituido por materiales sintéticos— fueron la causa de esta cruda realidad.

En una suerte de prototeatro comunitario, se conjugaron las voluntades de cerca de cuarenta vecinos, entrevistados o no, para llevar adelante la empresa. Con debates, que rozaban las discusiones constructivas, estuvo lista la primera pieza en creación comunitaria. Hubo discrepancias en el nombre de la misma, lo que generó distintas votaciones. Finalmente, se la denominó *Falso oro*. Verdadero ejemplo de teatro documental, estaba construido por los discursos generalmente silenciados de los lugareños. Estos discursos eran reproducidos en formato de diálogos imaginarios, reduciendo la extensión de los mismos. Se utilizaron soliloquios, para dar más enjundia al mensaje que pretendían transmitir. Con un tinte didáctico, el resultado final de la experiencia no distaba mucho de las expresiones dramáticas que caracterizaban al teatro militante anarquista clásico. Debemos destacar que, por momentos, perdía coherencia y solo preservaba cierta consistencia cuando retomaba la cuestión de la explotación de la mica y la vida de los obreros que de ella subsistían. Tardaron casi un año en lograr un formato de representación adecuado y en ensayarlo. Las dificultades eran muchas, desde

conseguir un espacio apropiado hasta lidiar con los miedos de los vecinos-actores. Además, esta voluntad de aficionado chocaba con categorías que habían sido grabadas en la mente de los lugareños, merced a la repetición monocorde de una historia en la que los obreros no tenían lugar protagónico y la memoria era un remedo de sí misma al ser manipulada intencionalmente. Reconstruir los pedazos de las memorias individuales como mosaicos de una pared que involucra al colectivo social todo es complejo si se desea entregar un documento totalizador y blindado. Pero ese no era el deseo de nuestros militantes libertarios. Su misión era tomar las palabras de los entrevistados y utilizarlas como disparadoras de obras de teatro que siguieran el modelo dominante que utilizaban los obreros ácratas antiorganizadores en los albores del siglo pasado.

Falso oro tuvo varias versiones, modificadas a partir de la participación de los celebrantes. En el desorden del proceso creativo fue posible rescatar al menos dos diálogos y tres soliloquios, material que mutó —como ya señalamos— en el proceso de escritura. Uno de esos diálogos queda reproducido en este fragmento:

JOSÉ: Tengo que volver a hablar con ustedes porque siento que el miedo les está ganando otra vez. No soy ingenuo y la situación es grave; los militares, la policía y los carneros de turno están al servicio de los patrones de la minera. También, conozco por compañeros de la capital, que están descabezando cualquier intento de resistencia, que los obreros que se atreven a exigir por un sueldo digno o mínimas condiciones de vida siguen siendo secuestrados sin saberse su paradero. Pero sí pude ver, luego de años de ser un sirviente sin conciencia de los caprichos de los ricos, la realidad de los hechos; no puedo menos que demandarles me acompañen en los reclamos como hasta ahora. Yo soy viejo con cuarenta años, fruto de las condiciones en las que he extraído la mica para que algunos se beneficiaran. Pero varios de ustedes son jóvenes que recién empiezan y no pueden correr mi suerte, carcomido por enfermedades evitables. No temo por mi vida, vale poco con pulmones secos y mal de chagas avanzando. Pero, en solitario, soy una voz que no podrá lograr casas nuevas y limpias u horarios lógicos de labor. Los necesito, nos necesitamos, porque solo unidos tendremos fuerza.

LAUREANO: Lo que nos pide José es difícil. Mis padres me enseñaron a obedecer al capataz y agradecer el trabajo que nos diera sin importar la paga o las privaciones. No sé de sindicatos ni de organizaciones de obreros; apenas sé escribir. Pero me parece que sus palabras son verdaderas y no debo quedarme de brazos cruzados ante la injusticia. El otro día oí en la estación de servicio hablar a dos milicos sobre comunistas y

anarquistas que agitaban la cosa al preparar una huelga. Si el miedo nos va a paralizar no tenemos derecho a llamarnos hombres. Así que cuente conmigo y con mi familia para lo que sea necesario. Yo estoy harto de ser caballo de paseo.¹⁰

Luego de preparativos que parecían interminables ante la ansiedad de algunos participantes, una versión de la obra fue representada ante un público entusiasta, durante una fiesta patronal en 1984, en un campo abierto, cercano al cruce de la ruta 20 con la 15 en Córdoba. No hay registros periodísticos del hecho y, si bien el número de la audiencia era pequeña, la comunidad que compartió esa hora de encuentro manifestó su aprobación con cerrados aplausos.

En 1989 escribieron una obra que narraba las penurias de los pueblos que se habían quedado sin tren durante la dictadura en parte de la zona de sierras de Córdoba, texto premonitorio ante lo que ocurriría unos meses después con el cierre de los ramales troncales de transporte de pasajeros en la mayor parte de Argentina. Nos dice Aparicio:

El gobierno de Alfonsín estaba cayendo ante las presiones de los ricos y las falencias propias de un partido tradicional, incapaz de transformar la economía nacional para ponerla en manos de los obreros y no de los bancos. Gómez insistía en que el momento era propicio para concientizar a los sectores marginados por las políticas oficiales y que el teatro era un arma que no podíamos desperdiciar. La biblioteca móvil había desaparecido y sus ejemplares distribuidos en distintas instituciones de ideas afines. Permanecer en una locación tan distante de los grandes núcleos urbanos era un obstáculo para que nuestra labor alcanzara objetivos concretos y no se perdiera en los laberintos del olvido. En este momento, yo decidí irme a Buenos Aires, mientras Gómez aun percibía que su presencia en Pocho era necesaria para dejar algún tipo de estructura que prosiguiera con la lucha desde otras perspectivas más globales. Ninguno pudo conseguir, a la postre, su anhelo. Antes de partir terminamos la obra de los trenes pero no conseguimos ponerla a consideración de los laborantes. Con la práctica que experiencias felices y fallidas nos habían proporcionado redactamos un esquema de pieza dramática, que llenamos con los dichos de los mismos rostros que nos recibieron en los desvencijados ranchos. No la editamos nunca, fiel a nuestra tradición de no exponer ante burgueses el parecer de los que ellos esclavizaban, aunque se tratara de ficción. En el final exclamaba, con vehemencia:

10 Manuscrito sin edición aportado por Gómez para su reproducción parcial.

REINALDO: Mi abuelo fue obrero del riel, mi padre también y yo seguí la tradición como parte de un mandato que aceptaba con alegría. Como maquinista atravesaba las sierras, llevando mucho más que personas de una localidad a otra. Llevaba sus sueños, hacía posible encuentros que podían modificar su historia. Era parte de una comunidad y, como tal, dejaba de ser un simple engranaje en una empresa para convertirme en un individuo modificado por cada sonrisa de un niño o por la sorpresa de algún anciano que arribaba a la capital provincial por primera vez. En ese trencito de trocha angosta se agolpaban las luchas de militantes de distintas épocas, firmes en la defensa de sus derechos y sin pavor por las represalias de los patrones que fueron pasando. Nunca bajaron los brazos porque esas luchas superaban los reclamos sectoriales; eran una trinchera para defender al mismo tren, a ese compañero cuya presencia era sinónimo de estaciones bulliciosas en las frías tardes de los meses sin turismo. Nada parecía detener la marcha de esas máquinas, simples caras visibles de decenas de trabajadores de mantenimiento, de servicio, señaleros o boleteros. Pero los burgueses y sus planes destructores tenían otros planes, perversos y masticados en silencio; solo posibles de ser detectados leyendo señales casi imperceptibles. Hace un par de años llegaron los militares para imponer una sangrienta dictadura. Ya habíamos pasado y resistido varias desde el costado del riel. Como los lobos sedientos se arrojaron sobre el tren y lo liquidaron junto con las posibilidades de encuentro de los lugareños. Luchar se hizo imposible; los que nos atrevimos fuimos a parar a la cárcel o ya nunca los volvimos a ver. Nos sorprendieron sin la organización necesaria y con la complicidad de políticos y sindicalistas que, luego, se presentaron como salvadores en otra frase democrática. Yo, queridos compañeros, deseo contarles la historia de una batalla perdida para movilizarlos, para que indignados se lancen a la tarea de recuperar el tren. Lo administraremos nosotros, los obreros, reunidos en cooperativas. No estamos solos porque los miles de amigos que hicimos en años hoy no pueden pagar la usura de los micros para movilizarse. Como mi abuelo anarquista o mi padre peronista los exhorto a tomar las instalaciones, los vagones, las estaciones antes de que sea tarde.¹¹

11 Manuscrito sin edición y compuesto por papeles desordenados aportados por Aparicio, Madrid, 1995.

En 1990 realizaron una obra de creación colectiva en la que contaban la construcción de la vieja ruta 20 que produjo decenas de muertos entre los obreros por las nulas medidas de seguridad. Parte de este texto, guión en construcción, fue reproducido en otros anteriores trabajos.

Como hemos visto en los ejemplos reproducidos, podemos establecer similitudes inmediatas entre estas obras y las que animaron al movimiento en los albores del siglo pasado. Pero también es posible observar algunos cambios, relacionados con la evolución de los discursos de los personajes concientizados. Circulan valores propios de los libertarios, pero no se hace mención a las posiciones ácratas ni se insiste en palabras repetidas hasta el cansancio en los textos modélicos. Estos discípulos de grandes militantes trabajan desde el silencio inquieto de los que interpelan y ponen voces en sus bocas; voces nucleadas en torno a una problemática puntual. Hay un juego en el que la línea entre micropolítica y macropolítica parece estar a punto de cruzarse.

Esteban Gómez enfermó a comienzos de los años 90, mientras que su compañero abandonó el país poco después de 1985 y se mudó a Madrid, donde murió en 2004. Con la muerte de Gómez en julio de 1996 terminó esta etapa de construcción colectiva de la memoria a través del teatro, utilizando recursos de la vieja escuela de los acólitos libertarios. Esa construcción buscó otros canales. Al momento de morir en soledad, sin descendencia, estaba trabajando en un proyecto artístico sobre la vida de Severino Di Giovanni. Para ello, había reunido testimonios y recopilado algunos monólogos y melodramas creados antes de 1940. En uno de ellos, fruto del ingenio de dos alumnos del maestro Plal, Giorgio Lucio y Liberio Marcos, se defendía la causa del controvertido luchador italiano. La fracción que había elegido, suministrada por el autor de este ensayo, sintetizaba el sentir de los escritores al exponer su punto de vista a través del personaje obrero:

OBRERO: Los que luchan proclamamos que los trabajadores de cada empresa son los dueños verdaderos de la energía eléctrica, de los frigoríficos, del ferrocarril, de los puertos y de los canales de la producción agropecuaria. Aspiramos a que la clase obrera elabore los planes reivindicativos inmediatos y empiece por plantearse los problemas de fondo y las soluciones de fondo: expropiación y nacionalización de los resortes económicos básicos. Y no creemos en los países. Por lo tanto sabemos que lo que se cuece en Europa se come aquí. Por ello el nombre del vindicador Severino debe tronar en los oídos de los patrones. Él se enfrenta al fascismo, no al italiano, al concepto de totalitarismo que se pasea por el mundo esclavizando proletarios. ¡Viva la anarquía!¹²

12 Material aportado por Giorgio Lucio. Inédito.

El rescate de viejas obras anarquistas por militantes del movimiento y su apropiación para ser atravesadas por los contextos en los que ejercía su tarea de agitación es muy común. En general, se respetaban los originales y se les sumaba material que los actualizaba o les proporcionaba vigencia para continuar con su papel de vehículo de ideas. En el ejemplo de Gómez y Aparicio surge el atrevimiento por recuperar el espacio público –redefinido durante los gobiernos autoritarios como “privado de uso”– y por hacer propios lugares a los que el arte no había llegado. Las chacras, las minas carentes de reales inversiones de capital, los caminos de tierra seca, con sus miserias a cielo abierto, con sus criaturas marginadas, con sus trabajadores desocupados se funden en los relatos que cobran vida en los cuerpos de los actores aficionados. Este es el escenario que el teatro obrero busca redefinir; un escenario donde la desconfianza gire hacia la recuperación de los vínculos comunitarios. El atrevimiento por *teatrar* lo que debe silenciarse, lo que tiene que responder a un orden establecido, es aún un gesto de resistencia concebida como capacidad creadora. En un ámbito hostil, sin red de contención, estos olvidados productores de quijotesca empresas se transformaron en una apuesta por la esperanza. Pero no se trata de una apuesta ingenua, sino de una jugada artística con una ideología clara en un punto: desafiar la insolidaridad reinante, la despersonalización y la mercantilización de los cuerpos.

Como otra forma de producción desde las márgenes aparece un proyecto en Lobos de cuerpo teatral aficionado reivindicando la ideología del teatro libertario de las primeras décadas del siglo XX. La tarea de los cuadros filodramáticos en el seno del movimiento libertario nos permite comprender el carácter mismo de su producción dramática. Estas formaciones de actores aficionados, muchos improvisados en el hacer al no contar con formación previa, se diferenciaban de las que existían fuera del mundo ácrata por su compromiso con los principios que animaban a una expresión en construcción y debate constante como la anarquista. Junto con la lectura de obras teatrales circulaban entre sus miembros, obreros en su mayoría, los escritos teóricos que les aportaban herramientas para su acción en el campo político-sindical. Su composición heterogénea se explica por los diversos espacios que les daban origen, desde los talleres-escuela racionalistas hasta los círculos y gremios. Sus deseos de expresarse artísticamente escapaban de las pretensiones de fama o futura profesionalización, ya que cada función en tabladros improvisados era un canal adecuado de propaganda y ejercicio en el compromiso de fomentar en la audiencia el deseo de cambio social profundo. Con disciplina y generalmente con las escasas y rudimentarios recursos obtenidos en clases y charlas, representaban los textos esquemáticos que les entregaban los también dramaturgos amateurs. En general con una cuota de maniqueísmo e ingenuidad exacerbada, estas piezas recorrían las vivencias de muchos de los ocasionales integrantes del auditorio, ya que reconstruían huelgas, luchas por la igualdad de género, mejores

condiciones laborales o emprendidas para denunciar la trata de blancas, infame negocio de la oligarquía que implicaba una verdadera red de corrupción y de encubrimientos. Era sencillo, entonces, que sus propuestas fueran entendidas y que la empatía con los personajes presentados surgiera con rapidez. Semilleros de actores, los cuadros filodramáticos anarquistas cumplieron un papel fundamental entendiendo su misión proselitista. Así el arte no aparecía destinado al ocio o esparcimiento de una minoría; podía y debía ser vivido por todos. Un concepto de arte inclusivo, que exigía la misma dedicación que ponía el militante en otros frentes de lucha, pues era visto como una trinchera de combate contra el opresor. En estos grupos amateurs se observa el esfuerzo colectivo por trascender lo efímero y cimentar con su esfuerzo las bases de una estructura social justa. Es en este juego del compartir donde se mezclan antiguos elementos festivos que, superando las demandas didácticas de los esquemas de expresión, ofrecen a cada militante como celebrante de una sacralidad pagana.

Como herederos de esta tradición se presentan los integrantes del grupo Ácratas, nacido en el seno de una vieja biblioteca de presuntas raíces anarquistas en 1992. Javier Farías —nieto del militante Justo Steiner y un acólito con gran actividad en la escena libertaria— fue el gestor de esta iniciativa y lo hizo desde el respeto por la opinión creativa del individuo, su libertad innegociable como artista y el compromiso político en cada acto. En su etapa de formación fue un claro ejemplo de búsqueda de caminos alternativos en las huellas del pasado, caminos que encontraba atractivos y con vigencia en las luchas contras las medidas neoconservadoras tomadas por los gobiernos justicialistas durante los años noventa. Con dificultades, devenidas de la misma escasez de recursos económicos y poéticos, el grupo participó de varias manifestaciones políticas con pequeñas muestras de escasa relevancia estética. En el año 1998, por disidencias internas, se disolvieron para retomar el camino hace apenas tres años con la misma ideología con la que habían empezado, aunque sin una locación fija.

> capítulo 5

un proyecto libertario, su multiplicación en el tiempo o la historia de la simiente

Es imposible definir una única perspectiva anarquista sobre la pedagogía y su aplicación concreta en institutos de enseñanza, porque la paleta de visiones que existían en el movimiento sobre el tema era amplia. De todas maneras, en el ámbito anarcosindicalista español y en aquellos países en los que el peso de la inmigración peninsular fue importante, la posición sostenida por Escuela Moderna de Ferrer fue modélica y germinó en diversos proyectos. La base de esta propuesta era que cualquier acción educativa tenía que afirmarse en métodos y contenidos provenientes de la ciencia y en la razón, y por eso fue considerada acertada para la transmisión de los ideales libertarios. Cuando nos referimos a lo “racionalista” no hablamos de una innovación, sino de una apropiación y una adaptación conveniente de concepciones teóricas que evolucionaron en Europa entre el siglo XVII y el XIX. Desde esa concepción derivada de la metafísica que establecía a Dios como razón última para los procesos cognitivos, pasando por la burguesía revolucionaria hasta llegar a Hegel, muchos abrevaron en el racionalismo desde perspectivas diferentes. Ferrer también, como los positivistas y neokantianos, tenía una visión sobre el tema, visión que estructuró toda la acción de las Escuelas Modernas en torno al racionalismo natural. Un racionalismo en el que hombre y naturaleza exterior se identifican. No es intención de este trabajo extendernos en esta área, pues queremos enfocarnos en ejemplos prácticos del arquetipo someramente descrito. Esa identificación del individuo y sus realizaciones con la naturaleza contextual permite un reconocimiento cabal del primero en un marco determinado por leyes de solidaridad entre sus componentes, noción explicitada en el denominado “apoyo mutuo” kropotkiniano.¹ Como señalé, no pretendo profundizar estas complejas nociones, pero podemos indicar que este apoyo tiene relación con un imperativo natural imprescindible para sostener la malla social de las comunidades. Contrariarlo sería promover un estado de horda en el colectivo a través de la generación de condiciones apropiadas para la circulación de la violencia recíproca y el nacimiento de las desigualdades sociales. Así se puso en crisis la denominada “razón artificial” que fue discutida y problematizada en todos los programadas de estudio de los establecimientos y talleres-escuela ferreristas, que suponía una cierta “adoración” por la salida pedagógica como vía prioritaria para eliminar los procesos de enajenación que los colectivos sufren por parte de los

1 En referencia al pensador anarquista Piotr Kropotkin (1842-1921).

sectores que detentan el poder fáctico para ejercer su supremacía. En el movimiento se alzaron voces que no concordaban con este papel que Ferrer y sus discípulos —aun los reformistas— le adjudicaban a la educación como modificadora de la realidad. Nadie negaba la necesidad de crear instrumentos formativos que colisionaran con los sistemas que habían implementado los Estados para modelar a su gusto las mentes de los individuos, pero tampoco pretendían proponer una suerte de idealismo que dejara en manos de la educación racionalista los resortes “mágicos” para instaurar un mundo anarquista. La educación era fundamental para lograr transformar el estado de cosas, pero esto no debía realizarse a costa de sacrificar las acciones directas o las urgentes determinadas por el entorno en un aquí y ahora.

Grandes teóricos como Malatesta adherían a la creación de escuelas ácratas como espacios fundamentales para garantizar parte de ese proceso de emancipación de los intelectos alienados; sin embargo, no le otorgaban a las mismas la fortaleza como para encabezar o conducir por sí solas a los seres humanos a una comunidad organizada en la razón. De todas formas, los anarquistas fueron persistentes fundadores de espacios dedicados a la educación, con una presencia destacada del arte en ellos. Imprenta y escuela o talleres-escuela eran indisociables de la actividad del movimiento ácrata y se convertían en dos de sus bastiones más destacables.

Por ello, la Escuela Moderna no solo descolló en su producción en las aulas o en el material teórico que promovió para defender sus puntos de vista. Contó con una política editorial que la convirtió en sus múltiples sedes y, siempre adaptados a las posibilidades y necesidades del ámbito en el que se movían, en una fuente de libros de texto apropiados para aplicar los principales principios ferreristas. Con cierto lastre positivista evolucionista, transmitían un discurso de claro corte anticlerical, anticapitalista y pacifista. En épocas de guerras globales fratricidas, era marcada la última característica señalada, explicitada en cada afirmación sobre los conflictos sustentados en la avaricia de los dueños del poder que ansiaban vender sus armas y apropiarse de recursos imprescindibles para asegurar su insaciable deseo de riquezas. Estas conflagraciones eran un campo óptimo para propiciar negocios para los *trust* de la época y para utilizar los falsos patriotismos impuestos en los imaginarios de cada pueblo para lanzarlos a una muerte absurda. Uno de los objetivos de los ejemplares nacidos en la editorial de la Escuela Moderna era impedir que las arengas nacionalistas de la propaganda oficial que exigía cuerpos obnubilados, dóciles y listos para el sacrificio inútil se cristalizaran en la mente de los educandos. El rechazo a la noción de Estado que promovía diferencias que habían llevado al odio entre las comunidades vecinas era una misión compleja ante la disparidad de fuerzas entre el aparato educativo libertario y el que estaban consolidando los países centrales en torno a una serie de argumentos falaces pero contruidos con inteligencia y repetidos hasta la saturación. A pesar de esa notoria

diferencia que existía desde el punto de vista económico en relación con la escuela burguesa y las expresiones de formación libertaria, la entrega a la militancia que exhibían los que concretaron estas últimas hizo de las publicaciones de la editorial de la Escuela Moderna un éxito de difusión, alcanzando territorios remotos como Siberia o China.

En Berisso, localidad surcada por las corrientes inmigratorias europeas que llegaron al país desde finales del siglo XIX, se estableció el taller-escuela Sin Dogmas. Esta institución, sin locales permanentes y condenada a la trashumancia, tuvo sus pilares de acción en Juan Villagra y Roberto Plal durante sus seis años discontinuos de existencia. Aplicaron de manera ecléctica, concepciones sobre el modelo educativo deseable a partir del aporte del pedagogo catalán. Pero no se quedaron con la simple réplica de un formato y, ante las demandas exteriores, supieron completar su oferta con principios que venían de múltiples corrientes dentro del movimiento. A pesar de las adversidades, se mantuvieron fieles a una propuesta crítica de las “verdades” sin más soporte que la tradición. De esta forma, construyeron un diseño original, dinámico, capaz de transformar a un grupo de sus alumnos más avanzados en difusores de futuros proyectos.

Roberto Barceló fue uno de esos estudiantes devenido en maestro que recorrió las viadas con la intención de alfabetizar desde la teoría aprendida, utilizando al teatro como una herramienta didáctica relevante. Nos dice:

Quando ingresé al taller de Berisso tenía claro, a pesar de mi juventud, que mi única voluntad estaba puesta en enseñar. Claro que para eso debía aprender primero y las clases que no respondían al viejo esquema cerrado del mundo burgués me dieron mucho material y técnicas para poder concretar mi aspiración. Pude comprender que no era necesario contar con un edificio propio o efectistas materiales de instrucción -como hacían las escuelas oficiales- para liberar al hombre de su ignorancia. Yo ingresé a Sin Dogmas a fines del último año de su existencia y experimenté en carne propia el valor del teatro como recurso pedagógico, recurso que no era necesariamente burdo. Por eso en mis recorridos sin destino cierto, solía sumar pequeñas piezas de mi propia escritura, pensando en su atractivo formativo pero sin resignar sus valores estéticos. En una de esas obras breves, que titulé *Mañana* traté de sintetizar el espíritu de fe en el futuro que todos los anarquistas manifestábamos con nuestro ejemplo.²

El texto comenzaba con un soliloquio de uno de los personajes, en este caso Luis, el portuario libertario.

2 Entrevista personal a Roberto Barceló, Madrid, 1985.

LUIS: Hoy perdimos. El patrón tuvo un triunfo, terminando con nuestra huelga sin darnos ninguna de nuestras demandas. Fue muy inteligente y nosotros débiles ante el miedo y las tentaciones del dinero. Pero algo aprendimos de estos sucesos lamentables. La realidad es que no se formó lo suficiente a los trabajadores para entender la importancia de las acciones directas que no podían ser detenidas ni por el temor a la represión o al despido ni por la promesa de unos pesos más en vales. No podemos dejarnos ganar por la desconfianza en el triunfo final. Nuestra fe en el mismo no está basada en dioses ni supersticiones; ni siquiera en ideales románticos sostenidos por la utopía. Nuestra fe es resultado de la razón aunque parezca contradictorio. La comunidad, cuando abandone su egoísmo e ignorancia, se volverá contra los que la oprimen y construirán una opción anarquista. No hay dudas y esa construcción no es parte solo del futuro cercano; esa construcción comienza hoy y aquí.³

Este uno de los tantos ejemplos, como los que hemos desarrollado en otros trabajos, de la importancia como semillero que tuvo Sin Dogmas, al pensarse como un taller donde no se ejercía ninguna coacción para aprender a esquivar un programa cerrado que no tuviera en cuenta las habilidades, deseos y necesidades de los alumnos.

Es menester aclarar que el taller-escuela nunca adhirió a las corrientes dispersas del nihilismo pedagógico, que tuvieron cierta repercusión en la Alemania de comienzos del siglo XX. Creían que el verdadero educador no era el maestro sino la comunidad que él también integraba. Plal no organizó su propuesta en torno a una actitud educativa pasiva. Si estos maestros se hubieran limitado a este aspecto, su tentativa acaso tendría solo el sentido de una abolición de todo aquello que había sido considerado importante, incluso esencial, para todos los teóricos de todas las épocas. Su trabajo no hubiera tenido ningún interés práctico, únicamente se trataría de una revolución caótica, dirigida además en contra de la misma educación. Esta posición de máxima fue defendida por documentos de sectores extremistas del movimiento que confiaban en el crecimiento natural del individuo, sin “tutorías” o supuestas distracciones de los docentes en los señalamientos que podían realizar. Quedaba entonces diluida la tarea de los maestros como disparadores de los valores que animaban al anarquismo, poniéndolos en práctica en las mismas clases con una clara intencionalidad a que se dieran herramientas para llevarlos al afuera. Esta continua actitud de estímulo fue la que promovió a

3 Manuscrito incompleto y sin numerar entregado por el militante Roberto Barceló.

varios educandos, especialmente los de mayor edad o madurez, a volverse ellos mismos docentes propagadores de los ideales libertarios. Cuenta Roberto Plal:

Nunca deseamos ser duros en nuestras propuestas ya que no podíamos caer en doctrinas esquemáticas que criticábamos sin importar su procedencia ideológica. Es por ello que dejando los reproches de los compañeros puristas diseñamos un método ecléctico que tenía en la espontaneidad y el emergente los mejores aliados.⁴

Se trataba de un nuevo camino frente a las otras propuestas ferreristas puras, pero siempre en conflicto directo con los métodos del sistema del régimen, ahora fortalecido por la creación de un diseño curricular de aplicación nacional que sería aplicado con los recursos del Estado. Los mecanismos burgueses favorecían la ambición egoísta y la competencia individualista, inmersos en la concepción de país diseñado por el conservadorismo en el poder. Otros aspectos a revisar eran la clasificación estricta de los educandos por edades y sexos.

Estas visiones originales tuvieron detractores dentro del movimiento local y estas opiniones se vertían de diversas maneras. Por ejemplo, ante la llegada de un maestro alemán que alentó la producción de obras de teatro, el periódico *Obreros*, pequeño libelo de escasa tirada y poca influencia señala en su segundo y último número de junio de 1911:

Estremecidos por las huelgas del puerto y la carne fuimos testigos de los diferentes actos realizados para recordar a nuestros mártires obreros de Chicago. Quiero destacar la colaboración en varios de ellos de los cuadros filodramáticos que crecen al calor del esfuerzo de nuestras escuelas y de los coros revolucionarios que dejaron melodías inolvidables en nuestros oídos ávidos de arte.

El taller-escuela Sin Dogmas presentó una pequeña pieza de escaso valor poético pero actuada con pasión militante. En ella veíamos la historia de dos amigos que trabajan en el frigorífico Armour pero que tienen una actitud muy diferente frente a la patronal.

Alberto, un criollo, no comprende la lucha gremial y traiciona a sus compañeros, mientras que José es delegado y muere asesinado por las balas de la represión. Con un ingenio limitado, la obrita avanza con un cambio abrupto en Alberto, que sin razón aparente (salvo el golpe recibido por el deceso de su compañero), se entrega a la causa obrera y culmina encabezando la huelga. Muy bello el coro que cierra la representación con los acordes de *Hijos del pueblo*. De

4 Entrevista personal a Roberto Plal, Montevideo, 1983.

todas formas, le pedimos al maestro Plal que estimule a los escritores que si bien son jóvenes y sin experiencia deben aprender a desarrollar las historias con mayor credibilidad. Un párrafo especial se dedica al niño que monologó en el final de la segunda puesta. Realmente emocionó a los curtidos cocheros, marítimos y changadores que lo escucharon. Resuelto, sin dudas, y a pesar de un texto chato y sin demasiados matices, iluminó la tarde gris. Este jovencito pertenece a la sala de Schmid, un maestro de pocas pulgas que ha llegado de Alemania con algunas ideas equivocadas o al menos confusas. Su falta de entrega al ideal debe ser revisada, ya que no es tolerable entender una escuela sostenida por el aliento de los obreros anarcosindicalistas que no se convierta en vehículo de difusión de los principios. Flaco favor le hace a Ferrer y a Malato y a la multitud de docentes libertarios en todo el mundo con sus pasos inseguros y sus interrogantes inválidos ante la verdad manifiesta. No sabemos si colaboró con las obras descriptas, pero poco tiene de importancia lo artístico si no se pone en beneficio de la comunidad, que es lo mismo que decir en beneficio de la causa ácrata. Es un toque de atención para el compañero Plal. No es correcto jugar al intrigante cuando la salud del movimiento depende de los jóvenes y niños que lo alimentarán en el futuro cercano. Ese es el fin que una escuela obrera debe perseguir, estimado maestro alemán, la concientización para la revolución real. Si no lo entiende así debe retirarse.⁵

El taller-escuela corrió la suerte de proyectos de similar extracción ideológica, ya que no fue posible armonizar las exigencias de una estrategia sindicalista y de políticas combativas concretas y coherentes con la potenciación de estos espacios, racionalistas puros o eclécticos, para la clase trabajadora. La falta de medios y la escasez de militantes en una atmósfera de represión convirtieron esta titánica tarea en imposible a largo plazo. Se obtuvieron algunos logros parciales pero muy focalizados en alcance y número de los que pudieron pasar por los improvisados e inestables locales de los talleres. Plal y sus colaboradores pudieron ver más allá pero, aun así, cayeron en contradicciones que no permitieron avanzar con mayor eficacia con el mundo sindical. Estos cortocircuitos se incrementaron cuando el taller tomó una postura de cierto tenor antiorganicista y mantuvo cierta distancia de los núcleos de mayor representatividad en el movimiento local. Se hallaron atrapados entre el discurso oficial, que solo requería adiestramiento acrítico para ser una pieza reemplazable del engranaje de la producción capitalista y la presión de algunos dirigentes libertarios que no entendieron la perentoriedad de un proyecto que liberara mentes de cualquier adoctrinamiento blindado.

5 Suelto aportado por el militante Ricardo Morán.

Recordando la utilización de ciertos recursos para problematizar la realidad, Plal expresaba: “Con esto quiero ejemplificar la forma de trabajo y el valor que le asignábamos a la inquietud. Después de tres meses de abordar el texto recorrimos todas la materias y se escribieron dos obras de teatro, una sobre la explotación obrera y la otra sobre los males del alcohol; breves, sencillas, pero que animaron diversos encuentros en sedes de sindicatos”.⁶

Uno de los alumnos del taller-escuela participará de las luchas obreras en el país y, luego de múltiples represiones, decidirá viajar a España para combatir en contra de las tropas fascistas de Franco. Javier Solís, el alumno en cuestión, nos cuenta:

Volver a pensar en las penurias que sufríamos entrados los años treinta en la Argentina aun duele. Ya expliqué que las persecuciones, las expulsiones y el crecimiento de otras formas de pensar el movimiento obrero nos habían debilitado y la cantidad de militantes formados y convencidos había mermado, en especial los que nos considerábamos inorgánicos. Este deseo de viajar a España para participar de una nueva batalla contra el fascismo se plasmó de inmediato, al producirse el golpe contra la República. Una vez en combate, algo que no tardé en experimentar, el teatro fue una inesperada trinchera de resistencia. Con mi experiencia previa colaboré como actor y dramaturgo aficionado. Fueron momentos de dolor, por los compañeros caídos, pero también de alegría, al compartir sueños y utopías. Me recordaba de mi paso anterior la tierra donde nací y los cambios que se habían realizado y los que esperábamos concretar. Los poderosos querían aplastar la rebeldía del trabajador, acabar con los derechos que le son propios y temían que sus bienes fueran confiscados y distribuidos entre la población. Como siempre privilegiábamos la vida, la solidaridad y la cooperación en cada una de nuestras acciones. El teatro, como lo entendía, es un ejercicio de vida que no tiene relación con los productos mercantiles que se ofertaban en las salas comerciales. Pero esas viejas piezas con las que había alimentado a grupos amateurs del movimiento resultaban un boceto que no servía a los propósitos que el nuevo contexto exigía. Así, aprendí a ser menos solemne y hallar en la comedia un camino para transmitir nuestros ideales. No era necesario recurrir a largos discursos para emocionar y sobre todo formar al compañero, el que estaba codo a codo en las batallas que son imprescindibles emprender. En los fríos de la montaña, al final de la guerra, nuestras obras apuradas, sin pulir, servían de consuelo a los que veían la derrota como inminente. En estas condiciones, las tentaciones para abandonar la causa libertaria fueron muchas pero nunca perdí la fe en la razón de mi causa, causa

6 Manuscrito entregado por Roberto Barceló, op.cit.

que alienta a la humanidad a superarse y ser mejor. Los rostros de aquellos que habían luchado a mi lado se multiplicaron y los honré con mi conducta y con mi arte. Y me acompañaron en mis travesías futuras y todavía lo hacen. Son un solo cuerpo conmigo, son mis hermanos, son mis compañeros anarquistas, los que animaron esas jornadas de pasión y teatro.⁷

Solís guardó fragmentos de algunos de los textos transitados durante la lucha. Reproduciremos dos que abordan temáticas diferentes, comenzando con un diálogo parte de la obra *Cuando la burguesía tiembla*. Al parecer, se trató de una creación colectiva, realizada en pleno frente de combate en los descansos que surgían en el desarrollo del conflicto armado contra el fascismo. De las palabras del entrevistado surge la repetición del término “revolución”, el cual no se reitera en las voces de los demás anarquistas con la misma insistencia. En esta afirmación y en el tono con el que vertía sus conceptos a pesar de los años transcurridos, se nota que el fragor de la guerra y el compartir experiencias límite con compañeros socialistas y comunistas habían exacerbado su verba. La pieza mencionada dice:

SEÑOR GARCÍA: No entiendo por qué se rebelan contra mí. Siempre les he dado lo que pude, no les faltó lugar donde dormir ni comida para que no sufran el hambre. Pueden decir que el viejo establo tiene goteras y cierto mal olor porque está cerca de los puercos pero no me nieguen que tiene el espacio suficiente para que, acurrucados, entren bien. Además acurrucados tienen menos frío. Hasta mantas les dimos hace unos años; pueden que estén algo viejas y con agujeros pero son abrigadas y con motivos pintorescos en los bordados.

PEÓN: Creo que domina el arte de la comedia con cierta exquizez. Yo podría agregarle que las sobras de sus comidas, sobras que recibimos todos los días, son una demostración de perfección culinaria. O que los vales que nos da como pago son papelitos de colores muy bellos con los que podemos decorar las paredes del establo. Y esta idea me viene porque no tienen valor real al intentar comprar algo fuera de sus propios almacenes. Como le gustan los juegos le voy a contar uno que tal vez lo sorprenda. En este juego usted y todos los burgueses son desplazados de un poder que usurparon por los trabajadores y nace un gobierno del pueblo donde no existen excluidos. Prepárese para este tiempo porque el anarquismo está golpeando su puerta y la de los demás ladrones y veremos si aprecia el olor de los puercos.⁸

7 Entrevistas personales a Javier Solís, Córdoba, 1986 a 1996.

8 Manuscrito sin fechar ni editar, incompleto compartido por Javier Solís.

Luego de muchas idas y vueltas coincidentes con la ocupación nazi, Solís comienza a discontinuar su militancia en un movimiento libertario fragmentado y en lenta reorganización. Hay una merma en el número de sus militantes y la mayor parte de ellos se concentró en focos en las grandes ciudades.

En 1958 Javier Solís se traslada a París, donde en julio funda un centro cultural destinado a difundir el ideal anarquista. Se crean dos talleres de dramaturgia para adultos y niños, y diversos cursos destinados a la formación de trabajadores. Se trata de un pequeño local que no mantiene relación con las estructuras del anarquismo francés y se alimenta de jóvenes que habitaban en las manzanas linderas. Nunca pudo aunar en torno a un proyecto a largo plazo al número ideal de militantes, pero pudo subsistir en un clima de inestabilidad y de mudanzas. En diciembre del mismo año, publican un pequeño boletín que exhorta a la solidaridad de las masas obreras. Dice en uno de sus párrafos:

Como expresamos al comienzo de este artículo nos preocupa seriamente que la clase obrera esté a la deriva y no pueda romper la venda que los grandes intereses que el capitalismo ha puesto sobre sus ojos. Han sido engañados por falsos socialismos que resultan atractivos desde el discurso pero, luego, traicionan a los trabajadores en el Parlamento. Por eso insistimos en cuestionar cualquier sistema de gobierno burgués, especialmente la autocalificada democracia pues confunde, tima al que confía en que va a ser representado en sus intereses por políticos profesionales que nunca compartieron luchas o penurias. Y hay todavía un estafador peor para los sueños del obrero; aquel que proviene de sus filas, que ha convivido en la miseria y, ante la tentación del dinero, se arrastra hacia las filas del enemigo, convirtiéndose en uno peor. Pongan en duda todo, no crean en la propaganda que satura y tiende a vender candidatos. Lean a los autores que mencionamos, palpen sus enseñanzas y también cuestionenlas. El anarquismo, en sus diversas expresiones, es el movimiento que expresa las voluntades de la comunidad obrera, entendiéndola como un conjunto de individuales con diferencias y similitudes. Estas individualidades no deben ser aplastadas por Estados totalitarios, ni pueden aceptar paternalismos que finalizan en la castración de las libertades. Nunca es posible negociar la libertad, esa cualidad nos define, nos convierte en seres humanos. Cada vez que un obrero cede parte de su libertad comienza a enajenarse, a ser una herramienta desechable tanto para los mercados del capital como para los regímenes que se autoproclaman socialistas. Reflexionen, fórmense sin cerrarse a las ideas del que opina diferente; debatan con ellos dialécticamente, aprendan de ellos para poder derrotarlos. Hemos citado en esta presentación de nuestro boletín, hecho con la precariedad que resulta del ser independiente. No proclamamos ni elegimos productos mal presentados; todo

lo contrario pretendemos respetar a los lectores con textos elaborados y con diseños atractivos. Pero preferimos escribir a mano nuestras opiniones a tener el apoyo económico de personas o sectores que luego podrían condicionarnos. En esa libertad por la que pelearon los comuneros de París y del mundo seguiremos nuestro camino de propuesta y denuncia.⁹

Considerando el modesto punto de partida, el centro cultural tuvo un importante desarrollo en los años sesenta, al calor de las luchas sindicales y de las protestas. Cambió tres veces de nombre, hasta perdurar el de Eliseo Reclus, con el que activó durante las manifestaciones en contra de la política francesa en Argelia junto a grupos revolucionarios de extracción comunera.

La época inmediatamente anterior a mayo del '68 se considera el boom de la posguerra. La afiliación a los sindicatos era muy baja y los sueldos estaban en alza. Sin embargo, a pesar de que el comercio exterior llegó a triplicarse, una parte de los trabajadores aún percibía remuneraciones ínfimas. Francia emergía como una de las caras de la bonanza europea pero los números de la macroeconomía tardaban en reflejarse en los bolsillos de los obreros.

La población estudiantil había crecido pero los fondos destinados a ella eran insuficientes. La masificación, la falta de medios, la imposibilidad de dar salidas laborales a todos los nuevos licenciados y la represión por parte de la policía a las protestas estudiantiles preparaban el terreno para combates de mayores proporciones. El centro cultural Eliseo Reclus fue sede de numerosos debates universitarios y en 1967 se decidió representar una obra de creación colectiva para despertar conciencias. Nos dice Solís:

Yo provenía de una escuela anarquista donde el teatro no burgués era fuente de inspiración y conciencia. A pesar de mi escaso histrionismo había formado parte de numerosos grupos filodramáticos y sabía retener los textos con cierta facilidad y trasladarlos al público con algo de buen gusto. Pero esos tiempos eran pasados. Mis esfuerzos estaban enfocados en lograr que jóvenes se acercaran al ideal y que con ellos renacieran nuestras fuerzas. Y el arte, sin dudas, era un buen vehículo de las ideas. En esos días en París las cosas se estaban tornando insoportables. Nos quisieron cerrar varias veces el centro y aunque lo intentaron por todos los medios no pudieron pasar de algunas clausuras. Cedíamos a los estudiantes nuestros salones y favorecíamos los debates. Realmente me sentía rejuvenecido por las ardorosas discusiones y por la calidad de las mismas. El gobierno quería acallar a los universitarios

9 Suelto sin edición proporcionado por Solís.

metiéndolos presos o disminuyendo las partidas. Además endurecieron las condiciones para los que provenían del exterior, especialmente de África. La situación en el sector industrial no era mucho mejor; las huelgas y los despidos en las fábricas eran casi diarios y la situación laboral de un gran número de trabajadores se podía considerar precaria. En una reunión con los compañeros decidimos coordinar una obra de teatro creada en el fragor del momento. Armamos comisiones que se encargaron de las vestimentas, la utilería, las luces y la pobre escenografía. Se llamaba a secas *A luchar* y se parecía por su didactismo a algunas de mi infancia escolar racionalista pero las ideas de escenificación eran mucho más audaces. La representaron en varias plazas y seguimos haciéndola cuando Mayo estalló. Recuerdo que el Partido Comunista criticó duramente al estudiantado tildándolo de burgués y elitista. Según los traidores seguidores de Marx los rebeldes actuaban despectivamente hacia los estudiantes de origen obrero y se comportaban como caprichosos hijos de industriales. Pero lo que realmente les molestaba era que se acercaban al pensamiento libertario y no querían más dogmatismos baratos de cúpulas corruptas. Nuestro contacto con los líderes estudiantiles fue constante y dos jóvenes integrantes de nuestro centro estuvieron en la plaza de la Sorbona luchando por la liberación de Cohn-Bendit y sus compañeros.¹⁰

Si bien los sucesos del Mayo francés son conocidos, la participación de este grupo libertario en ellos es digna de señalar. El hijo menor de Solís integraba la Unión Nacional de Estudiantes que convocó a una huelga pidiendo la reapertura de la Sorbona. Contaron con el sindicato de profesores, que exigía además la retirada de las fuerzas policiales de la casa de estudios. Eugene Solís fue detenido el denominado “lunes sangriento”. Cantaba *La Internacional* a viva voz y repelía la salvaje represión formando barricadas con coches incendiados. El centro cultural Eliseo Reclus decidió una movilización urgente y sus integrantes se sumaron a cuanto piquete o tribuna hallaban. Sigue Solís:

No podíamos tolerar el silencio cómplice de los señores comunistas, a pesar de su escaso número. Ya había conocido su traición durante la guerra civil, pero esto se pasaba de castaño oscuro. Y los sindicatos no respondían, detenidos por sus dirigentes cómodos en sus poltronas burguesas. Y el pueblo nuevamente dio una lección. El gobierno parecía ceder ante el empuje para tomar más aire y hacer más dura y violenta la respuesta. En las calles la lucha seguía y las universidades se transformaron en bastiones. Yo distribuía miles de octavillas que habíamos escrito y que convocaban a la resistencia. Nada podía detener a esa marea roja y

10 Suelto entregado por Ricardo Morán, op.cit.

negra. Pero yo desconfié siempre del espontaneísmo. Como decía Ferrer la acción debía ser impulsada por el pensamiento claro y solo así se sostendría en el tiempo. Militantes del movimiento libertario integraron comisiones especiales en las fábricas y llamaron a la huelga superando el poder de reacción de la dirigencia, que ante los hechos consumados, debieron plegarse.

Los trabajadores de Sud Aviation, cerca de Nantes, ocuparon su fábrica, y las plantas de Renault en Cleon, Flins, Le Mans y Boulogne Billancourt fueron a la huelga. Los sindicatos no controlaban algunas acciones emprendidas por los trabajadores, como encerrarse en fábricas, o declarar huelgas indefinidas. Los líderes de la CGT habían sido tomados por sorpresa e intentaron desesperadamente no perder su influencia. Mientras los obreros de Renault tomaban de rehenes a su directorio nosotros discutíamos abiertamente en el centro qué camino tomar. Varias veces insistí en la formación de cuadros para perpetuar ese inicio revolucionario. Si a la mayoría de camaradas catalogados como anarquistas se les sometiera a un examen, los problemas sobre los que se les preguntara, casi en totalidad, quedarían sin contestar. Saben, sí, que el mundo descansa sobre la injusticia social; pero, histórica y científicamente, desconocen sobre qué descansa la injusticia social. [...] Generalmente, es impulsión esporádica que se extingue en su propia impotencia. Pero la vorágine pudo más que mis palabras. Hasta me veían como una figura conservadora que podía frenarlos.¹¹

A raíz de una sucesión de apariciones de De Gaulle en televisión, ratificando su condición de “padre” de la nueva Francia y medidas concretas como el incremento del 35% en el salario mínimo industrial y del 12% de media para todos los trabajadores, las protestas fueron mermando. Un aire de derrotismo corrió por las filas rebeldes que ya habían perdido al líder estudiantil Cohn-Bendit, exiliado en Alemania. El presidente convocó a elecciones que ganó con un cómodo 60% de los votos.

“Una tristeza profunda invadió el seno de nuestro centro —dice Solís—. Con los militantes de mayor experiencia tratamos de sostener el clima de vigilia revolucionaria pero fue en vano. Seguimos funcionando durante cinco años más, difundiendo el ideal como lo había aprendido sin dogmas ni rígidos conceptos pero mi tarea en París había concluido”.¹²

En 1973 Solís regresó a la Argentina y se estableció en una casa aislada en las cercanías de la localidad de Durazno, en la provincia de Córdoba. No renunció a sus principios libertarios y colaboró con la creación de tres bibliotecas populares

11 *Ibidem*.

12 *Ibidem*.

en la zona, aunque ninguna se pudo consolidar. En 1997 falleció, dejando un legado de lucha y convicciones. Sus hijos no sostuvieron su lucha y dos de ellos murieron jóvenes sin descendencia, por lo que la voz de Solís quedó relegada al impiadoso olvido.

Las voces de la mujer y los jóvenes

Las mujeres anarcosindicalistas suelen ocupar sitios de poder real, aunque debemos reconocer que siguen siendo secundarias en cantidad y protagonismo con respecto al varón. Existen algunos atenuantes para lo explicado, pues la estructura familiar libertaria replicaba el rol idealizado de la maternidad y su figura como centro de ese núcleo celular. Si además tenemos que considerar que esa familia estaba, en muchos casos, en situación de clandestinidad ante la represión burguesa, el papel de la madre como argamasa y sostén del andamiaje doméstico se tornaba difícil de cuestionar. Es una de las causas que desgastan la participación de las mujeres en el movimiento, limitando su número y reduciendo sus márgenes de acción. A pesar de las dificultades señaladas y de la doble tarea de ser compañera del militante y activista, fueron capaces de crear centros, círculos y sociedades de resistencia propias.

Señalaba Estrella Barco en relación a la mujer y el movimiento:

Las mujeres anarquistas, aun las extremadamente jóvenes como yo, participábamos sin limitaciones en toda acción necesaria codo a codo con los hombres. Es cierto que teníamos espacios, generados por nosotras mismas, en los que debatíamos y promovíamos proyectos vinculados con nuestro género sin perder de vista que la lucha no era sectorial sino por cambiar la realidad de la humanidad. Así formé parte de un círculo de escasa vida integrado por mujeres en el que discutíamos los inconvenientes que muchas compañeras padecían en sus propias casas o sindicatos a raíz de tradiciones machistas muy arraigadas. Teníamos consignas como “sin marido” en un deseo por reflejar nuestra independencia desde un movimiento que combatía por el respeto de la libertad individual, en beneficio del conjunto, como bandera primordial. En ese contexto de una sociedad violenta –violencia que se hacía más visible en mujeres y niños– no faltaron cuadros filodramáticos y hasta un periódico hecho solamente por mujeres. También algunas de las compañeras más formadas se trenzaban en duras pujas verbales con las socialistas que pretendían el voto femenino. No creíamos en la democracia burguesa por lo que esta supuesta conquista no significaba nada para nosotras. Mis años de militancia me hallaron en comités de huelga, atendiendo heridos por la represión policial,

representando piezas de fuerte contenido social y largas concentraciones. Cuando sentí que no había lugar para continuar la batalla en estas tierras volví a mi España natal para darles duro a los fascistas.¹

En terreno de fuertes connotaciones patriarcales como la payada, encontramos solo dos ejemplos de cantoras que compusieron sus propios versos y actuaron en escenarios muy diferentes. Libertad Rezio es una de ellas. Por el carácter de improvisación que tiene esta expresión artística, los ejemplos que hallamos están más relacionados con producciones poéticas cristalizadas que utilizaban las artistas para la difusión de sus presentaciones o porque dichas producciones fueron utilizadas en obras de teatro del movimiento. Siendo miembro del sindicato panadero en Rosario, Libertad Rezio se traslada a lo largo de la campaña del norte de la Provincia de Buenos Aires denunciando los atropellos de la represión de 1919 que alcanzó sus picos en la llamada Semana Trágica en los talleres Vassena y en los Días Aciagos de los molinos de Santa Fe. En un libelo que invita a una reunión del centro Libertad de Saladillo, se reproducen estas estrofas de Rezio:

En la lucha no hay distingos
y somos uno en la trinchera
juntos es la única manera
de mantener en jaula a los pingos
porque patrones y ricos tilingos
prestos están a la acción
son sus amigos la represión
la explotación y codicia
y así de mando se envician
sin entrever su expiración.

Las mujeres han sufrido
la explotación sobre explotación
han sido carne de cañón
y simple objeto consumido
en el tugurio amarillecido
donde reinan los perversos
constructores de mundos adversos
sin embargo no dudaron
y al combate raudas se sumaron
para edificar de lo justo un universo.

1 Entrevista a Estrella Barco, Barcelona, 1985.

Rizio o Rezio (aparece con ambos apellidos en los documentos orales y escritos) participó en numerosos encuentros en los que se discutió el tema de los vicios en los obreros, tomando partido por la posición higienista. Solía enfrentarse en payada de retruque con varones que no aceptaban su lugar de rimadora. Juan Espil, obrero del vidrio de Zárate cuenta:

En mis años mozos me destaqué como integrante de los cuadros filodramáticos de la zona ribereña norte y solían llamarme para recitar. Recuerdo claramente que una noche cuando terminábamos una obra escrita para la ocasión, un grupo de payadores obreros salió al ruedo. Hasta ahí todo normal, ya que acostumbraban cerrar el momento artístico previo al discurso, pero lo que no esperaba es que entre los guitarreros apareciera una mujer. La cara de algunos compañeros lo decía todo. No era terreno para mujeres, pensaban. Pero los sueños de igualdad del ideal se impusieron y se la escuchó con respeto y al culminar ya nos tenía en el bolsillo. Llevaba con ella algunos versos que iban a convertirse en un futuro libro según nos dijo. Yo me quedé con una hojita porque me encantaba una estrofa en la que peleaba con los falsos payadores. Decían esas firmes rimas:

Si continúa presumiendo,
con preparados poemas,
caerá el charlatán sufriendo
sin redención padeciendo;
por su baja estratagema
y si se atreve a blasfemar
contra quien puede y sabe pagar
no habrá patrón que lo aloje
ni cipayo a quien congoje
ante mi bordona ejemplar.²

Enrique Pezzi, del gremio portuario de Baradero, también la recuerda:

Habíamos extendido la huelga por todos los puertos del río y esperábamos ansiosos que se unieran otros gremios hermanos. Las represiones de 1921 habían raleado al movimiento y varios compañeros sin la formación necesaria, y temerosos de las consecuencias de la lucha se acercaban al radicalismo. ¡Como si ese dictadorzuelo populista del Peludo les fuera a arreglar la vida! Ante la diáspora exigimos a los centros de Buenos Aires y Rosario que nos enviaran dirigentes con ideología clara y llegaron dos

2 Entrevista a Juan Espil, Madrid, 1985.

italianos discípulos de Malatesta. Comenzamos a reconstruir el círculo Unidad y con el apoyo de todos, la biblioteca resurgió. Hasta conseguimos una imprenta que el *Topo* Suárez, viejo tipógrafo, se aquerenció en la escapada en Paraná. Queríamos reinaugurar la actividad con un encuentro literario y dos obras pero solo conseguimos a los compañeros del Círculo Camaradas de Rosario que trajeron la obra de Sánchez *Moneda falsa*. Sin dudas sabíamos que iba a traer polémicas porque ese centro adhería a la posición más moderada de aceptar a los intelectuales filomovimiento, de todas formas nuestra alegría era mayor que cualquier inconveniente. Más aún cuando nos confirmaron que estaría presente el payador oriental Medina y una sorpresa que lo acompañaría en duelo de versos. Se trataba de Libertad, la guitarra femenina más luchadora que he visto. Terminada la función se apersonó con su postura decidida y aún ante el murmullo desconcertado de los que no la conocían se dirigió con frente erguido y esbozó unas cifras dedicadas a la huelga, en las que solicitaba la solidaridad obrera para vencer al patrón. Cuando concluyó la representación y nos sentamos a compartir la comida nos regaló unas estrofas que escribimos en una placa de madera y que acompañó la pared del salón de la biblioteca. Lamentablemente no pudimos salvarla cuando la reacción quemó el lugar pero un fragmento he recuperado a través de una foto que tomó un compañero y decía en los versos finales:

Tu cuerpo no es mercancía
 es destino de libertad plena
 y tu accionar debería
 ser ejemplo que desaliena.
 [...]
 No hay prisión que encarcele
 al que piensa libremente
 ni lenguaraz que encandele
 a la mujer que lo enfrente.³

Es posible seguir el derrotero de la payadora a través de los programas, libelos y folletos de las actividades de los círculos y centros libertarios en la costa norte de la provincia de Buenos Aires. El rastro continúa con intermitencias hasta 1934. Con motivo de los actos de resistencia contra la ejecución de Sacco y Vanzetti en 1927, se presentó en Campana. Liberto Ramos, obrero del riel y militante ácrata la recuerda:

3 Entrevista a Enrique Pezzi, Buenos Aires, 1985.

Hicimos más de veinte actividades ese año nefasto para reunir dinero que luego la FORA (Federación Obrera Regional Argentina, nota del autor) local hacía llegar a los futuros mártires en América. Todo era realizado con un fervor destacable y entre los que más colaboraban debo rescatar a mi gremio, el de los trabajadores ferroviarios. Nuestra biblioteca zonal organizó al menos cinco mitines con actuaciones de cuadros filodramáticos y almuerzos doctrinarios que permitieron juntar plata. Hasta los niños colaboraban con moneditas, y así nos convertimos en los más activos en la departamental. Yo cruzaba habitualmente hasta Santa Fe para coordinar con los compañeros del gremio. Planeábamos una huelga general con los portuarios, panaderos y muchos más sindicatos pero los reformistas socialistas se dedicaban a boicotearnos. Esos botarates tímidos no sabían o no querían saber que la lucha no era por dos militantes anarquistas sino por la dignidad del hombre, una vez más ensuciada. Si hasta algunos patrones ayudaron, aunque no lo aceptábamos por principio. En febrero con la gente del círculo Malato preparamos una justa literaria y fue emocionante ver a nuestros jóvenes presentando maravillosas páginas que lejos del entretenimiento barato capitalista insuflaban el alma de revolución. En esa tarde brilló la payadora Rizio que dio calor a nuestros corazones y demostró cómo la mujer no es un adorno maquillado sino una compañera en igualdad, peleando con sus armas, sea la azada, la escopeta o la guitarra. Su voz segura era un vehículo mágico para el ideal. La escuchábamos y esperábamos su final con respeto para el debate. Y nunca se rehusó a discutir, por el contrario, lo promovía. Como era su costumbre dejaba unos versos para alguna biblioteca o centro de la zona que visitaba y eso hizo con nosotros. En mis cuadernos de almacenero donde guardé cada hito de nuestra lucha se encuentra pegada la hojita que de puño y letra nos legó. Yo tenía veinte años y hoy con más de noventa aún me emociono leyéndolos como homenaje a una valiente que no solo debía enfrentar a la patronal sino –y por sobre todas las cosas– a los prejuicios del machismo que aún en nuestro movimiento residualmente existía. Dicen algunos de los versos:

Es tu compromiso anarquista
convencer desde la acción
confrontando las costumbres
de una enseñanza machista.

No desmayes en tu empeño
que es signo de fortaleza
y porque no hay triunfo final
si el hombre acepta un dueño.⁴

4 Entrevista a Liberto Ramos, Mendoza, 1985.

Las acciones del citado círculo cobran mayor importancia si se tiene en cuenta que el movimiento estaba seriamente comprometido en su subsistencia en la zona: la falta de militantes formados era cada vez más alarmante y no se avistaban cambios positivos al respecto.

Los jóvenes tuvieron un papel relevante en el movimiento, desde su incorporación temprana al campo laboral con las herramientas que recibían en los talleres-escuela libertarios. Estos talleres, de limitada existencia temporal, respondían a los cambios pedagógicos que introducían las ideas racionalistas, aplicadas a proyectos como las escuelas nuevas en Europa. El cuidado que los maestros tuvieron desde el principio para evitar, en la vida escolar, las separaciones artificiales de los niños entre sí y con los docentes, es uno de los elementos más destacados de estas propuestas radicales y opuestas a la repetición de un discurso único, modalidad que era impuesta y estimulada desde las instituciones burguesas. Todos podían y debían aprender del otro, generando un círculo virtuoso con múltiples disparadores, que el docente debía interpretar y ampliar sin implantar su opinión como opción más acertada. Así se facilitaba la coeducación sin tener en cuenta diferencia de edades o sexos. El arte cumplía un papel tan descollante como las actividades físicas o el resto de las materias. Las comunidades educativas suprimieron otras separaciones que la escuela tradicional mantuvo entre los alumnos creyéndolas indispensables. Los establecimientos ácratas no conocían la clasificación por edades, prefiriendo el criterio de niveles. La mayor parte de estos principios no pudieron desarrollarse por las dificultades mencionadas a las que hay que sumar las continuas interrupciones dadas por la presencia policial y los inconvenientes que habitualmente conllevaba el hecho de carecer de un edificio o espacio propio estable. Muchos de los maestros eran encarcelados y algunos torturados sin miramientos antes de su deportación. Por eso el formato de taller o escuela móvil prevaleció con algunos logros dignos de puntualizar.

También en el ámbito pedagógico, el movimiento libertario careció de una posición definitiva y, si bien coincidieron todos sus miembros en la relevancia de la comunidad como educadora y en la eliminación de la figura del maestro como forma de autoridad imposible de interpelar en su saber, otros puntos promovieron debates sin síntesis posible. Entre los acuerdos básicos que los talleres-escuela mostraron, debe mencionarse el hecho de que muchas medidas, no solo disciplinarias, eran tomadas en asamblea con la participación de todos por igual. Así se rompía con ese esquema que separa al que enseña del que aprende, cuando este proceso es de doble vía y no puede sostenerse en un verticalismo de “bancarización de datos”. Otro punto común a todos los que intentaron fundar estos espacios era la necesidad de reunir la praxis con la teoría, dejando contenidos enciclopedistas sin aplicación real y priorizando actividades que iban desde tareas manuales colectivas

hasta planes basados en distintas disciplinas artísticas. En este aspecto se problematizaba la apropiación de los sectores oligárquicos de estas disciplinas para su deleite, olvidando el origen celebratorio, festivo, comunitario de las mismas.

La concepción del lugar de enseñanza y aprendizaje como otra instancia de debate real en estado asambleario era compartida por las diversas corrientes de la pedagogía libertaria. En esas asambleas y en el trato cotidiano se resolvían los inconvenientes que pudieran surgir y se maximizaban los escasos recursos a partir de la participación de todos, aun los que apenas sabían leer o escribir. Así, en bullicioso pero productivo cambio, se diferenciaban del inmovilismo que promovía el sistema educativo oficial. Como sabemos, no hubo escuelas en el sentido estricto de la palabra en nuestro país que lograran perdurar a la escasez de medios y a los golpes del poder fáctico. Sin embargo, los pocos talleres-escuela que surgieron, incluyendo al sector antiorgánico, fueron importantes para los niños, jóvenes y adultos que transitaban por estas experiencias.

Existía un cuidado para no ejercitar, de ninguna forma, una presión que pudiera conducir a los niños y jóvenes a la adopción de actitudes contrarias a la voluntad espontánea. Cuenta Ricardo Trento, maestro del taller-escuela de corte racionalista de Berisso:

Cuando comenzamos a organizarnos había bastante confusión en los maestros con mayor experiencia ya que dos de ellos eran partidarios de Ferrer y Guarda y otro de las teorías de la nueva escuela o escuela comunitaria. En las primeras asambleas se decidió mixturar conceptos para respetar las ideas en un intento de no homogeneizar pero el tiempo y la acción en el corto plazo nos hizo dar cuenta de que debíamos imperiosamente tomar una dirección y primó la vía del racionalismo. Al principio, con ocasión de una decisión que se tenía que tomar, me di cuenta de que los alumnos aún no habían comprendido la relación que intentaba crear con ellos. Noté que no se atrevían a decidirse sobre lo que realmente querían (se trataba de saber si se gastaría el dinero reunido en el grupo para comprar materiales para un elenco filodramático en ciernes o para utilizarlo en una obra social concreta) y que se someterían a la indicación que yo les diera. Veían en mí a un maestro del sistema, a un personaje cuya voluntad era sagrada. Preferí salir y dejarles discutir y deliberar solos; no quería que mi opinión pesara sobre ellos mientras que únicamente vieran mi voluntad como omnipotente. Yo deseaba que entre nosotros no existiera la barrera que imponía el normalismo. Les enseñé que no combatíamos más el uno contra el otro gastando nuestras energías necesarias para el cambio radical que requería el hombre. Desde entonces formamos un grupo que no conocía la discordia como forma de orden. Por eso en las asambleas generales no quería, al igual que mis compañeros, ningún derecho excepcional a favor de mi palabra y voto. Estaba allí para discutir, emitir

y defender mi opinión, someténdome a las decisiones generales al mismo nivel que cualquier alumno. Queríamos, al fin, empezar a vivir fraternalmente en la escuela. No queríamos únicamente instruirles o solo trabajar con los niños, deseábamos vivir con ellos como verdaderos compañeros. Pero los extremos no se hicieron esperar, especialmente en nuestros talleres de teatro y manualidades. Un docente llamado Claro creía ver en la libertad otorgada a los escolares la necesidad de eliminar al maestro, la decisión de someterse este a la espontánea voluntad del niño y dejarle toda la iniciativa y subsidiariamente también la responsabilidad de los actos. Era un defensor de los grupos radicales que pretendía la abolición de toda influencia directiva y de todo ascendiente moral premeditado del pedagogo; educar para él solo significaba en última instancia acompañar al niño en el camino de su libre evolución. Tarde o temprano esa posición nihilista chocó con la realidad y debió dejar su cargo con el pesar de todos ya que su taller de lectura y escritura producía textos de gran calidad didáctica. Fue en esa época cuando uno de sus alumnos Ignacio Céspedes, hijo de metalúrgicos castellanos, comenzó a pagar. Primero como juego, durante los recreos, luego con la seriedad que tal disciplina artística requería. Y recibió el estímulo de Claro que invitó a dos payadores libertarios que recorrían la zona para hablar con los jóvenes y dejarles sus experiencias. Ignacio no tenía guitarra propia y la escuela no contaba todavía con los fondos suficientes para comprarla. Pero fue tal su empeño, que consiguió a sus tiernos doce años trabajo en una tienda para obtener su primera bordona. Y desde el amanecer hasta la noche trataba de sacarle mejores sonidos componiendo con tesón. Cuando preparábamos la obra *Enemigos de la vida*, sobre la explotación que un frigorífico propiedad de ingleses ejercía sobre sus peones, Ignacio propuso intervenir con sus versos. Era difícil para un grupo de amateurs lanzarse al desafío de armonizar dos formas de expresión. Nosotros usábamos la música solo esporádicamente y para enfatizar los núcleos dramáticos pero nos dimos a la tarea. Se adaptó parte del libreto y se creó un personaje nuevo que encarnaba Céspedes. Era un joven que perdía a su padre asesinado por la patronal y cantaba a la justicia obrera. Cuando estrenamos la pieza, en ocasión de celebrar el segundo año de la escuela, fue un éxito y todo gracias al pequeño poeta de décimas. Ignacio siguió con nosotros en la escuela dos niveles y siempre aportó su arte, que mejoraba día a día. Luego supe que se dedicó a pagar por La Plata y Montevideo, perdiéndole el rastro cuando se dedicó profesionalmente a su trova, abandonando el movimiento. En *Enemigos de la vida* nos regaló estas inocentes pero bellas estrofas:

Se siente el vil burgués intocable
maltratando al peón con su fusta
pero su poder muy rápido muere
por la razón de una causa justa .

No saben que es inútil la represión
porque la verdad no puede taparse
ni manipularla sin consecuencias
pues siempre habrá de insolentarse.

Si los que han sido marginados
se rebelan de este cruel destino
los avarientos mezquinos ladrones
serán fantasmas en el remolino.⁵

Cuando Trento habla de dos años, no se refiere a ese tiempo en términos de continuidad sin interrupciones. Por el contrario, era muy difícil escapar del monitoreo policial y, generalmente, las clases se extendían por algunas semanas en una locación y debían ser trasladadas a otra como estrategia para evitar la clausura y debido a la falta de dinero para contar con casas propias. La división en niveles no suponía la equivalencia con un año lectivo en las escuelas oficiales, sino que podía tratarse de procesos de crecimiento del alumno experimentado en escasos meses.

Los talleres-escuela de raíz racionalista fueron formadores de poetas y músicos ácratas, y un puñado se dedicaría al canto popular. Algunos eligieron la payada como vehículo del ideal; otros, el canto campero y los menos, el tango. Recorrieron cada viada, acompañaron cada huelga y entregaron su vida en las múltiples represiones propiciadas por la reacción policial. Las experiencias trashumantes de la pedagogía del “maestro-compañero”, de innegable influencia en las provincias del litoral argentino, favorecían en sus talleres especialmente la creación espontánea, el uso del emergente como fuente de aprendizaje y el contrapunto. Se puede comprobar, a través de los testimonios recogidos, con qué fe han encontrado estos maestros la eficacia del ejemplo vívido, el cual se hizo necesario en la vida de intimidad con los niños y jóvenes. La figura del maestro como compañero no lo exime de responsabilidad; por el contrario, lo inviste de ella, pues es una condición imposible de soslayar en el seno de la comunidad que integra. Ese colectivo que podía durar días, no demandaría ninguna postura autoritaria para su conformación o mantenimiento, aceptando las identidades individuales en virtud de la diversidad de las mismas y priorizando la igualdad al perimido criterio de superioridad de otras posturas.

5 Entrevista a Ricardo Trento, Las Flores, 1986. Fragmentos de *Enemigos de la vida* aportados por Trento, borrador, inédito.

Sigue informándonos Trento:

Lo que había de extraordinario es que, a menudo, se podría creer que estábamos aparte mientras que en realidad estábamos bien presentes. A pesar de todo, cada clase es la clase de su maestro, reflejando con fidelidad la manera de ser de este, y es que nosotros, hombres-adultos, hemos buscado el contacto con los hombres-niños, encontrando un lugar en su corazón, formando así todos juntos una comunidad viviente unida por un intercambio intelectual y por el lazo del amor. Creo que por enseñar que lo autoritario solo proviene de la ignorancia y que el pensamiento crítico es camino al cambio real, nuestros alumnos se destacaron no solo como obreros concientizados sino también como escritores, periodistas y músicos al servicio del pueblo. Estimular la creatividad sin imponer escollos era muy duro. Muchos niños y jóvenes que se acercaban tenían la contaminación del normalismo en sus mentes. Debíamos desterrar al repetir como instrumento didáctico y reemplazarlo por el crear. Cuando nuestra escuela sucumbió quemada por la “milicada” no perdí las esperanzas. No podía hacerlo ya que los alumnos militantes formados fueron nuestros testigos de lucha y los agricultores que sembrarían las ideas libertarias a su paso. Y los encontré en cuadros filodramáticos, al frente de círculos y centros y en los sindicatos defendiendo al que nada tiene.⁶

A pesar de la serie de huelgas que estallaron en varios frigoríficos de la provincia de Buenos Aires, tenemos noticias ciertas por fuentes orales de la actuación de payadores ácratas en la región de Azul, Mar del Plata y Bahía Blanca en compañía de sus guitarras. Los payadores no faltaron en los trágicos sucesos de Puerto Cuatrerros, cuando la cerrada actitud de los dueños de uno de los frigoríficos más modernos y con mayor cantidad de obreros de la región reprimió la huelga que había estallado.

Con un muelle propio, Compañía Sansinena enviaba cargamentos frecuentes al resto del país y a Europa. Las ganancias eran enormes en el Estado del modelo agro-exportador, pero la mezquindad y la codicia también. Por eso, las condiciones de trabajo en el establecimiento eran deplorables, así como también lo eran los sueldos, en sintonía con los de otros emprendimientos similares. Las protestas eran constantes, aunque la espontaneidad y los liderazgos por prestigio primaron en los paros iniciales. Socialistas y anarquistas, llegados de la cercana Bahía Blanca, fueron portavoces de sus ideologías y dieron forma a los reclamos. En las manifestaciones obreras de 1917, la empresa estaba en condiciones de no acceder ni a mínimas solicitudes, porque el stock llenaba sus cámaras. La policía

6 Entrevista a Liberto Ramos, op. cit.

brava, que respondía a los poderosos, no titubeó y cargó contra una inofensiva reunión de trabajadores, en la que se encontraban mujeres y niños. La acción criminal del oficial Carbia terminó con la vida del obrero Antonio Lavandera y dejó un tendal de heridos, algunos en grave estado. Las prácticas utilizadas fueron descargar los fusiles por las puertas precarias del local o asaltarlo al estilo de la cosacada. A pesar de que el remedo de informe del comisario justificaba a Carbia por defenderse ante la “turba enardecida”, se le inició juicio. Carbia se suicidó en su celda en un hecho poco claro.

Es justo recordar en este punto los versos de Rizio, esa voz que denunció las penurias del que no tenía voz y que se escucharon, anclados en un monólogo, meses después de los sucesos narrados:

Soy mujer y soy cantora
anarquista sin fronteras
capaz de encender fogueras,
de bordonear las auroras
exigiendo que suene la hora,
de la soñada anarquía
espacio de la hidalguía,
casa del valor y coraje
sin patrones ni linaje,
sin dueños ni tiranía.

Es mi verso para aquel
que peleó por sus derechos,
ante el poder del cohecho
reacio a un destino que es cruel,
con la razón en tropel
no hay arma que le dé muerte
pues burlará a la suerte
a sus lacayos milicos
hará caer a los ricos
y dejará a los Carbia inertes.

La figura de la mujer payadora fue tomada por algunas dramaturgas del movimiento en sus textos y se destaca su habilidad para la narración espontánea. Como una muestra de este recurso, que era otra forma de subrayar la presencia femenina en un mundo asfixiado por las normas patriarcales, podemos citar al cuadro filodramático Esencia, que duró escasos nueve meses en la localidad de Ensenada. Giuletta Mastro, una de sus miembros nos cuenta:

Yo había formado parte de algunos grupos teatrales sociales y anarquistas en Buenos Aires, grupos mixtos, donde me destaqué en la escritura de pequeñas obras. Me mantuve por un tiempo alejada de las luchas por temas de salud pero cuando retomé la causa obrera no dudé sobre mi contribución a la misma. Tenía que ser a través del teatro y contribuyendo a la creación de cuadros de aficionados, difundiendo temáticas tan caras a mi ideología como la explotación del trabajador y los sufrimientos de la mujer como eslabón débil del perverso sistema del capital. En uno de mis viajes por la zona sur de la Provincia de Buenos Aires tuve noticias sobre algunas compañeras que se dedicaban a la payada. Nunca pude contactarme con ellas pero pude darme cuenta del impacto que habían producido, atreviéndose a “parir” arte en un mundo machista. Por eso les dediqué un fragmento de mi obra *No somos débiles*, inventando una supuesta “tenida” entre la conocida payadora libertaria Rizio y dos hombres, seguidores de caudillos conservadores. Nunca representamos esta pieza y he perdido su rastro entre mudanzas, algunas apuradas por la persecución policial. Creo que fui la primera en el movimiento que las incluyó en una manifestación teatral y, tal vez, a pesar de mis noventa y cinco años vuelva sobre esta temática en alguna futura escritura.⁷

7 Entrevista personal a Giuletta Mastro, Punta Arenas, 1996.

> capítulo 7

Vicente Castro o la pasión por la libertad en la lucha

Cuando comenzamos nuestra pesquisa sobre el teatro producido en los espacios de lucha gremial, nos hallamos con escasos documentos secos y con un silencio de registro de las historias oficiales sobre el tema. Una escena pensada como tribuna de ideas, en un delicado equilibrio entre lo estético y lo panfletario. Hijo de una inmigración politizada, que formaba parte de las diversas oleadas que llegaron al país, este teatro se sostuvo en la militancia de quienes lo practicaron, tanto celebrantes como espectadores críticos. Fue una respuesta desde el arte a las estrategias de esclavización y enajenación de una incipiente clase trabajadora que era obligada a realizar sus tareas en ámbitos inadecuados, sin tener en cuenta edades o tiempo real de la jornada. Mucho menos se podía hablar de acuerdos que contemplaran, en esas administraciones oligarcas, regímenes de descanso semanal o tratamiento diferenciado para mujeres o niños.

Cualquier derecho parecía una quimera y la acción directa, a través de la organización eficaz, parecía el camino para arrebatar a las patronales algunos de los reclamos planteados. En la medida en que la presencia anarquista crecía en los gremios, sus ideas se transformaron en un peligro real para el régimen conservador. Un gobierno que, respondiendo a la división internacional del trabajo, había aceptado para el país el rol de proveedor de materias primas, especialmente aquellas relacionadas con la actividad agropecuaria. La concentración de la tenencia de tierras fértiles en manos de pocos estancieros dejaba un rastro de exclusión y trabajo cuasi feudal. El informe confeccionado por Biale Masset sobre los obreros a principios del siglo XX nos deja un panorama tan claro como desalentador al respecto. Les corresponde a las primeras asociaciones sindicales pelear por establecer las reglas básicas del empleo humanizado. Tarea titánica ante una patronal insaciable en su codicia. Socialistas y anarquistas compartirán estas trincheras, unidos por reclamos y separados por ideario político. El movimiento ácrata no aceptaba la noción de Estado y por lo tanto no participarían de ningún acto eleccionario, ya que los cambios no podían surgir de un parlamento aun bien intencionado. El anarquista rechaza el concepto de autoridad –dando absoluta prioridad al juicio individual– por lo que hace profesión de antidogmatismo. Los socialistas, por otra parte, apostaban a los cambios a través de la sanción de leyes sociales. Para conseguirlo, la conducción partidaria participa de los distintos comicios, aun antes de sancionarse la Ley Sáenz Peña. Así, en 1904 por divisiones internas entre caudillos conservadores, alcanza el socialismo reformista su primer

escaño en la Cámara de Diputados, cargo que ocupará uno de los legisladores más destacados del siglo XX en Latinoamérica: Alfredo Palacios. Su acción solitaria en un organismo dominado por las voces de una oligarquía que exhibía grietas fue objeto de debate en el seno del movimiento libertario, que veía en esta figura una mascarada burguesa, un nuevo engaño para que la clase obrera abandonara las huelgas o tomas de fábrica para insertarse en la maquinaria electoral como sufragista. Los anarquistas atacaban a las expresiones que se autoproclamaban populares o progresistas por tolerar el estado de cosas y aceptar la simple evolución del mismo como solución a los problemas acuciantes. Veían en cualquier construcción burguesa un artilugio para demorar los cambios radicales que eran el camino para terminar con las desigualdades sociales evidentes; desigualdades que el capitalismo en expansión aseguraba y aún incrementaba a través de mecanismos cada vez más inteligentes. Desde la óptica ácrata, había que demostrarle a la masa (es decir, al individuo sin capacidad crítica) que podía elegir a quienes representarían sus intereses y bregarían por leyes que alcanzaran una estructura de convivencia justa, sin ricos ni pobres. No menospreciaban la candidez de la propuesta, pues la propaganda en saturación, reforzada con la implementación de sistemas educativos nacionales, verdaderas usinas ideológicas, podía confundir aun a los que se consideraban esclarecidos. Ya no solo se trataba de alertar sobre las patrañas de las patronales, los cánticos de sirena de las religiones o los temores agigantados por la ignorancia, ahora había un nuevo enemigo: la democracia liberal. Más que nunca había que apelar al obrero, a su formación integral a una educación en establecimientos o espacios propios que pusieran al descubierto las manipulaciones de los poderosos, ya mucho más sutiles que las represiones directas. Era imperativo impugnar cualquier construcción del burgués, especialmente esta propuesta de un edén surgido de la mera discusión parlamentaria abierta. En este sentido, comentaba el militante Fernando Millas:

La tarea no se terminaba en proclamar nuestro deseo de formar al obrero, teníamos que definir qué pretendíamos con esa formación, cuáles contenidos priorizar y cómo educarlo en ellos sin generar imposiciones estériles. Sin dudas, la llegada del radicalismo al gobierno significó un nuevo desafío por su política dialoguista en algunos temas sindicales, política que escondía sus verdaderos intereses de entregar al trabajador a los grandes intereses de las patronales con algunas migajas como carnada. Pero estas migajas podían resultar atractivas para quienes nada tenían y, mucho más, si había fogoneros traidores encargados de venderlas como reales conquistas, a las que se llegaba por negociaciones que contaban con la anuencia del caudillo de turno. Yrigoyen y la autocalificada democracia plena contaban con una propaganda que excedía cualquier acción de igual sentido que encaráramos. Los recursos económicos y humanos eran demasiado desparejos, por lo que una estrategia inteligente, coordinada y sin

figuras aparecía como el único camino para dejar en evidencia el acuerdo entre los conservadores de siempre, los radicales de Alem y los falsos socialistas. Fuimos varios, los más jóvenes dentro de los antiorganizadores, los que obramos con la convicción necesaria y utilizamos todas las herramientas para lograr este objetivo de concientización sobre las libertades individuales en la satisfacción del colectivo. Muchos lo hicimos a través del teatro, con monólogos y obras alusivas, obras sencillas ante la premura de los acontecimientos. Las divisiones y disputas en el seno del movimiento debilitaron la probabilidad de triunfo.¹

El ideal libertario, paleta de posiciones en debate constante y horizontal, tenía como eje la construcción de un colectivo donde las libertades de sus miembros estuvieran en convivio con los intereses de todos, en armonía festiva. No se trataba de un discurso de panfleto con delirios mesiánicos de un futuro posible; por el contrario, se anclaba en el presente ante las múltiples vejaciones que padecían los obreros, realidad de contexto que no podía calmarse con denuncias, finamente justificadas, ni con expresiones catárticas. Ese panorama desolador dolía y los obligaba, con fundamento y sin operaciones marcadas por una dirigencia vanguardista, a intervenir. Fueron los sectores socialistas dialoguistas los que, en su descrédito, le pusieron al movimiento el mote de “idealista sin proyecto”. Mote que, edificado desde las páginas de los periódicos dominantes, persiguió al anarquista hasta impregnar el imaginario de la población décadas después, junto con el de violento o criminal.

La mayor parte del movimiento eligió a las grandes corporaciones que eran pilares del sistema agro-exportador como blanco de sus ataques verbales directos y de sus productos dramáticos. Así, la Iglesia Católica Romana, como canal de circulación de la religión mayoritaria del país, la familia tradicional de organización patriarcal y réplica de los abusos de poder que regían al colectivo todo y el Estado, fiel escudero de los capitales nacionales y transnacionales, y cercenador de la libertad individual, fueron expuestos en los textos dramáticos libertarios con sus miserias. Puntualizaba, Boris Dinchenko, un militante de origen ucraniano:

Al incorporarme muy joven al movimiento y luego de las charlas donde aprendí sus fundamentos esenciales, comencé a trabajar en talleres de arte, especialmente pintura y teatro. Los temas se repetían: la libertad como bien supremo, la solidaridad como camino de construcción, la lucha contra la explotación patronal y por supuesto el embate contra las estructuras conservadoras del esquema social que anhelábamos quebrar. Exponer las patrañas de la religión era uno de mis desvelos; destejear esa macabra red que

1 Entrevista personal a Fernando Millas, Montevideo, 1984.

envolvía al creyente y lo dejaba a merced de un supuesto intermediario divino que le predicaba la resignación y le quitaba, en limosna, sus pocos centavos. Yo desconocía sus métodos y, sobre todo, su catecismo. Por eso, cuando aprendí a leer bien en castellano me conseguí una Biblia para aprender el origen de ese esquema de dominación que lograba que los fieles aceptaran su triste sino a cambio de un paraíso prometido. Para mi sorpresa me encontré con un libro, o libros, que resultaban interesantes y que no coincidían con la prédica cotidiana de sus pastores. Enfoqué, entonces, mi pluma a marcar la hipocresía de esos sacerdotes que tergiversaban su propia religión y volvían a dar una versión de un Dios patronal, enemigo de la humanidad, que solo castigaba y denominaba pecado a cualquier acto natural.²

La producción teatral ácrata, ecléctica como el movimiento mismo, aceptó las contradicciones que se dieron en el seno del anarquismo, que en muchos casos colisionaron con las urgencias de la realidad exterior y generaron tensiones y desgastes internos, seguramente evitables. El teatro ácrata debe mover al espectador a la acción. Por eso abandona las formas de costumbrismo o el naturalismo descriptivo. No alcanza con narrar las penas del pobre, hay que señalar las estrategias a seguir para que estas penas desaparezcan. Las manifestaciones dramáticas libertarias no se conciben como un hecho de catarsis o como distracciones, por el contrario, adquieren un carácter contestatario, actuando con conciencia desde los márgenes en el trazado de los cimientos de un nuevo orden justo. Desde la periferia, desde los territorios baldíos del sistema burgués, el arte anarquista hace su aporte demoliendo preconceptos y problematizando estatutos sostenidos por los núcleos que ostentan ilegítimamente la conducción de las naciones. En esta construcción comunitaria, el obrero reconocía su potencial para derribar las instituciones de poder y generar nuevas formas de convivencia, donde primaran los sentimientos de hermandad y colaboración, donde los bienes fueran repartidos por igual. Nos seguía contando Dinchenko:

Me gustaba participar de los encuentros de escritura teatral porque eran un reflejo de lo que los anarquistas predicábamos en nuestros mitines. Cada uno proponía ideas, acciones, personajes, situaciones que mostraban la realidad del trabajador, que era su realidad, y también se ponía empeño en hallar finales optimistas sin caer en la ingenuidad. Estos finales se explicaban en nuestra confianza racional en la cercanía del cambio de esa realidad descrita no como un destino trágico sino como un estado que podía transformarse drásticamente para mejor. Por eso, nuestras obras, sencillas, apenas intentos comparadas con

2 Entrevista personal a Boris Dinchenko, Santa Fe, 1985.

los grandes aportes de los dramaturgos burgueses o no; nuestra obsesión era movilizar al público. No queríamos, en caso de que se concretara la representación del material salido de la perentoriedad de cada abuso patronal, que la gente nos aplaudiera como a una función del mercado de actores capitalistas. Tenían que tomar el espíritu de lo visto y convertirlo en un hecho específico para colaborar, como una piedra pequeña, en la edificación del gran edificio común de la sociedad libertaria.³

Vicente Castro, obrero de múltiples oficios, se dedicó durante dos años a escribir obras a pedido para cuadros filodramáticos o para bibliotecas. No tenía una pertenencia directa al movimiento anarquista, ni siquiera en sus expresiones más independientes. Se sentía un libre pensador, consciente de la obligación ética de utilizar todos los medios pacíficos a su alcance para herir de muerte a la burguesía. Por ello, tuvo relación con diversas expresiones políticas de izquierda, especialmente con los ácratas y los sectores más radicalizados del socialismo local. Recuerda este inmigrante español:

No entendía muy bien cómo la clase obrera podía estar tan dividida en grupos que se referenciaban como socialistas o anarquistas, con escasa articulación entre ellos. Eran más fuertes ciertos personalismos con ideas cerradas, casi blindadas, que la miseria que vivían miles de personas, sin formación ni sindicalización alguna. Los libertarios siempre fueron muy amables conmigo, especialmente aquellos que no integraban las estructuras más visibles de su ideología, y me permitieron compartir varias de mis creaciones teatrales con sus núcleos artísticos. No me consideraba un autor, pero al saber mis limitaciones, potenciaba mis escritos con la energía que me animaba y con mi carácter militante siempre dispuesto.⁴

A pedido de un círculo anarquista de Lanús denominado Gloria Obrera, Castro envió un monólogo titulado *Somos uno*, del que reproducimos el siguiente pasaje:

MATEO: No tengo que presentarme como los candidatos de los partidos burgueses ya que no voy a darles un discurso. Como obrero, como luchador he defendido las causas de nuestra clase en las calles, en los talleres, en cada lugar donde el patrón pretendió aplastarnos como a simples insectos. No cedí a las tentaciones de los traidores que ofrecían dinero a cambio de entregar los ideales ni a la cárcel con sus

3 Ibidem.

4 Entrevista personal a Vicente Castro, Solís, 1985.

consecuencias de maltratos. Sin embargo, no voy a repetir lo que ya conocen; no soy actor de sainete para decir siempre lo mismo, de manera ramplona esperando su atención y aplauso. No, amigos, pedí la palabra para retarlos y retarme. ¿Es posible que nos detengamos en diferencias de ideas, algunas relevantes otras sin profundidad teórica, para seguir siendo pocos, dispersos sin ninguna posibilidad de enfrentar a los burgueses? Ya ellos no nos temen porque ven las divisiones y se ríen del juego que nosotros mismos practicamos. No pido que todos tengan las mismas, idénticas convicciones o reiteren en vacía armonía recetas para atacar al capitalismo. Solo exijo, pidiendo perdón por el término, un poco de sentido común. Ya habrá tiempo de zanjar las diferencias entre nosotros. Hoy, para poder otear un porvenir mejor, debemos unirnos, discutir sí pero una discusión que culmine en praxis efectiva. Miles de compañeros están aguardando una organización coherente para lanzarse a una pelea que nos dé la victoria.⁵

Castro compartía con los ácratas la idea de que el arte no pertenecía a una porción privilegiada de la comunidad. El arte no era patrimonio de los que poseían la mayor parte de los bienes materiales, sino que esto se habían apropiado de él, desvirtuándolo, tal como habían hecho con el resto de los bienes culturales. Para conservar la calidad de generador de vida del teatro, no era correcto considerarlo un espectáculo pensado para ser disfrutado pasivamente. Un teatro que proclamaba el cambio radical tenía que comenzar por manifestarlo en el escenario mismo, sin importar lo improvisado que este fuera. Y lo haría a través de la participación real de celebrantes y celebrados, pues si el teatro se propone revolucionar, no puede ser una vivencia ajena. Así, a pesar de ser didáctico y hasta por momentos exagerado en su condición de canal de comunicación de principios, el teatro obrero no abandona cierto aroma festivo. Cada escritor, cada miembro de cuadro filodramático sabía que su esfuerzo colectivo no implicaba el sacrificio de la libertad individual; por el contrario, la exaltaba permitiéndole una visión amplia y un análisis de *los otros* desde múltiples perspectivas que favorecían el nacimiento del *nosotros*.

Además, la elección de este tipo de teatro ofrecía como elemento de trueque el control de los propios medios de expresión y de producción. En ese acontecimiento que los militantes pueden crear desde la idea germinal, al carácter discursivo de buena parte de las obras se sobrepone el criterio festivo elegido para su creación, e incluso, en varios casos, para su representación. No hay revolución sin fiesta, no hay sociedad igualitaria sin fiesta.

5 Papeles sin edición aportados por el militante Vicente Castro.

En la experiencia que ellos intentaron, tanto actores y espectadores, se logra diluir la especificidad de roles y ambos son los coautores del drama, por lo que estaríamos en presencia de un verdadero teatro comunitario. La creación no es responsabilidad de un autor en solitario o de un grupo de actores sino de la comunidad toda, pues cada miembro de esa comunidad tiene la capacidad de desarrollar sus capacidades artísticas si es debidamente preparado y estimulado. En esta visión, que no supone que toda persona es un artista desde el punto de vista burgués, el teatro es socializado desde la idea o ideas primarias hasta la consumación del acontecimiento, y pueden cumplirse papeles diferentes pero nadie puede quedar en actitud neutral. Ese tipo de acontecimiento teatral es el que conduce la acción del militante una vez finalizado el fugaz hecho artístico. En ese inasible e irreplicable instante, el arte, la existencia misma y lo político se estrechan aunándose en una síntesis revolucionaria. No hay caminos únicos por seguir, no hay reglas que no puedan ser rotas al momento de concebir una obra de teatro obrero.

A pesar de que fue notoria la inexistencia de propuestas estéticas originales, y la reescritura, refuncionalización y apropiación de estéticas u obras preexistentes fue casi una constante, el espíritu de ruptura estaba presente. Ruptura con un teatro regido por las estipulaciones del mercado, donde la taquilla enviaba su orden de continuidad o final del espectáculo. Alejados de la estética marxista, devenida en escudero del realismo, los libertarios propiciaron, en la misma horizontalidad de su pensamiento, técnicas aleatorias que aseguraran la libertad de los artífices, apoderados de la expresión autónoma anclada en el presente con la mirada fija en un porvenir superador. Expresaba Vicente Castro:

Solo el mandato revolucionario me regía; nunca tuve límites para escribir. Los libertarios como yo, detestábamos la supuesta genialidad del artista, explicación de la cultura de mercado, donde un mecenas sostiene a un creador excelso mientras hambrea al resto. Yo no hubiera tolerado ninguna indicación sobre mis trabajos si estos posibles consejos persiguieran la alteración de mis principios en una tentativa por convertirme en un individualista posesivo. Yo escribía para la comunidad, para alertarla y despertarla ante los engaños burgueses, no para ser cómplice de los que ponían murallas a esa colectividad. Muros que los dejaban en un mundo gris, sin herramientas para develar esa máquina trituradora de hombres, esa aceitada fábrica de agentes de opresión que opera en los mismos marginados. Pensando sobre estas cuestiones, pude redactar un escueto drama, sin pretensiones de culto, al que apodé *Dominación silenciosa*.⁶

6 Entrevista personal a Vicente Castro, op. cit.

En unos papeles descuidados aun es posible leerse este diálogo del citado texto:

RAMÓN: No entiendo por qué me ha citado a las casas grandes si ya he terminado mi trabajo y le informé al capataz. Nunca anduve por estos lugares y nunca le pedí venir.

PATRÓN: Tranquilo, Ramón. Yo sé que va a esos encuentros de facinerosos y socialistas y hasta habla en ellos. Pero quiero hablarle de otras cosas, tranquilo, es una propuesta.

RAMÓN: Supongo que no pretenderá ofenderme como hace unos meses en la huelga cuando quiso comprarme. Yo puedo entender que defienda sus intereses pero yo respeto a mis compañeros y la ética me guía. No tengo precio, no soy mercancía suya ni de ningún burgués. Perdone si le caen mal mis palabras pero solo respeto la verdad.

PATRÓN: ¡Pero que sos bravo! Tengo que admitir que tenés coraje porque la peonada nunca me habló así. Pero, aunque nunca voy a estar de tu lado por las razones que sabés, te respeto y respeto tu valentía. Aunque, en este caso, deseaba comentarte otra cosa. Blasco fue a ver una obrita de esas que hacés para los anarquistas. Odio esas ideas y también a quienes las transmiten porque confunden al peón y al obrero, que es pacífico y trabajador. Lo marean con promesas, los llevan al matadero con ilusiones ridículas. Igual, me dijo Blasco que la obrita estaba muy interesante, por lo que entendió. Y yo quiero apadrinar a la sala que se está por inaugurar en el pueblo. Ahí entrarías vos. Sabés escribir y tendríamos que poner algo sencillo porque actores buenos no tenemos. De todas formas nada de política, algo liviano, algo costumbrista. No te digo un sainete como los que vi en Buenos Aires, algo entretenido para la peonada y con cierta calidad para las señoras de los otros dueños. ¿Te animarías?

RAMÓN: Y después dicen que los peones son brutos. Usted no comprende nada. Nuestro teatro no es para divertimento de los ricos ni para embrutecer a los pobres. Es un teatro libre para liberar las mentes, para motivar a la lucha. No soy un comediante de alquiler. El arte para mí es propiedad de todos, nace del pueblo y le corresponde. El mismo pueblo lo realiza para elevar su espíritu y despejar de su cabeza las mentiras que ustedes les impusieron desde niños. Nunca me fue tan fácil decirle que no a usted, patrón. Le aconsejo que encuentre a algún escritor a sueldo, que traidores nunca faltan.⁷

7 Papeles sin edición aportados por el militante Vicente Castro.

Vicente Castro fue testigo de los cambios políticos que introdujo el peronismo, con su irrupción en el campo en 1945. La región del Gran Buenos Aires se transformó en un bastión de este nuevo movimiento, aun amorfo y en construcción. La multiplicación de pequeñas y medianas fábricas transformó el rostro del cordón sur y, el obrero ocupaba las otrora verdes y poco habitadas tierras al sur de Lanús. Comentaba el propio Castro al respecto:

Debo admitir que ya no realizaba actividades vinculadas a la lucha por los derechos del trabajador, a excepción de algún intento fallido por fundar bibliotecas o ateneos culturales, cuando la avalancha demagógica llegó. Había mucha confusión y las bases eran inexpertas y sin formación gremial. Esos magníficos principios que habían animado nuestros días de libertarios parecían olvidados o escondidos en pequeños reductos de resistencia. Me di cuenta de los errores cometidos por falta de previsión, capacidad de comprensión ante el obrero del “interior” o por la escasez de medios que padecimos en décadas pasadas. No habíamos podido confrontar exitosamente con los modelos burgueses y, ni siquiera, podíamos arrogarnos la generación de una corriente de pensamiento crítico en los sectores populares. Estaban a merced de los discursos de los caudillos, siempre prestos a dar limosnas y estrechar manos para doblegar voluntades. Ante mi desconsuelo, solo atiné a escribir un monólogo con objetivos más catárticos que prácticos. Lo titulé *Mentiras* y solo guardo el comienzo:

LÍDER: Ahora que he llegado, el dolor y sufrimiento de los trabajadores ha terminado. Los antiguos gremialistas les hablaban de luchar contra la patronal, de exponer su vida en aras de conquistas. Y yo les pregunto si con estas actitudes consiguieron algo más que cárcel y penurias. No es ese el camino. ¿Para qué pensar todo el día sobre la realidad que no pueden cambiar por sí solos? Ustedes, como siempre en la historia de la unidad, necesitaban un líder, un hombre capaz de darles un trabajo, un salario que les dé el acceso a ciertos gustos y la paz en familia. Les repetían en sus obras de teatro, en sus arengas y en sus periódicos que la clase obrera tenía que alzarse contra el burgués. Este error es común, se puede perdonar esa candidez que mostraron. Pero no teman porque ya tomé el poder y ustedes me ayudaron. Fueron a la Plaza y me rescataron de aquellos que no los quieren como los amo yo. La felicidad se impuso para no abandonarlos jamás. Solo deben obedecerme, pues todos mis actos están al servicio de la defensa de sus derechos, derechos que yo establecí por decreto. ¡Sean felices! Disfruten de esta justicia social sin odios ni rencores baratos. No reflexionen. Yo lo haré por ustedes. Trabajen y busquen el ocio permitido. Ya no los molestarán ni los burgueses ni los anarquistas.

Los primeros porque entendieron cómo obrar, los otros porque solo son un pequeño grupo de agitadores con un discurso vacío.⁸

Retirado de la militancia, pero no de la convicción de que el arte pertenecía al pueblo todo, tuvo contactos con grupos independientes de diversas localidades de la Provincia de Buenos Aires, colaborando con ellos, desde su experiencia como escritor. Murió a los 97 años, sin olvidar las coordenadas éticas que marcaron toda su vida, defendiendo cuanto proyecto comunitario llegaba a sus manos. Siempre creyó en la libertad plena, en la pluralidad dentro del marco de la lucha obrera y sintió hasta sus momentos finales que esas ideas debían ser enseñadas y vividas en comunidad.

8 Entrevista personal a Vicente Castro, Solís 1989.

> capítulo 8

el caballero manchego navegando en un mar picado de teatro militante

En un trabajo que se incluye en este libro, he señalado que la relación entre la intelectualidad y los libertarios fue motivo de ásperas discusiones en torno a la real tarea que aquellos que habían accedido a una educación burguesa debían desempeñar en la lucha por una sociedad anarquista. ¿Era posible tener en cuenta las especulaciones teóricas de los que formaron o no parte de las múltiples expresiones ácratas, y debía dejarse de lado su obra sin importar calidad o compromiso ideológico? Nunca se logró una posición de síntesis sobre esta temática y se llenaron páginas con la misma, así como se promovieron encuentros en ateneos culturales a partir de 1910. Cervantes, como otros autores clásicos, fue apropiado por los libertarios y refuncionalizado en sus textos. Mi objetivo es profundizar aquí en estas apropiaciones del autor español del Siglo de Oro.

A raíz de la necesidad de tomar un criterio de selección para las bibliotecas en los centros y talleres escuelas racionalistas, se sucedieron duros debates sobre el tenor de los textos a ser elegidos para poblar sus estantes. El punto de disputa estaba centrado en la pureza doctrinaria de los autores y, en especial, en el compromiso que estos habían demostrado en su vida pública. Fue posible entonces asistir a una serie de encuentros en los que, con pasión y argumentos encontrados, se enfrentaron las dos tendencias dominantes en este sentido en el seno del movimiento: los denominados peyorativamente “puristas”, que solo aceptaban la producción literaria y teatral nacida de los sistemas propios de producción y representadas por los grupos aficionados de actores ácratas, y los calificados como “integristas”, que promovían la incorporación de obras de autores ajenos al anarquismo pero con valores estéticos y éticos considerados un aporte a la cultura de la humanidad.

En la segunda mitad de la década del veinte del siglo pasado, estas reuniones de discusión se potenciaron en número y virulencia, teniendo cierta repercusión en la prensa libertaria.

Al inaugurarse en Rosario una serie de centros y círculos libertarios o filoácratas —de pequeño tamaño y escasos militantes en cada uno— y con motivo de las huelgas portuarias en la primera mitad de la década del veinte se dio un enfrentamiento entre los sectores afines a las posiciones teóricas de Kropotkin y los que respondían a los editoriales conciliadores del órgano porteño *La Protesta*. El 1º de mayo de 1922, luego de los discursos de rigor y al ser representada la obra *Germinál*, de Zola, por cuadros filodramáticos locales en el círculo de breve vida

Verdad del trabajador, la reacción del sector purista no se hizo esperar. Los chiflidos, primero tibios y luego estruendosos, motivaron la suspensión del segundo espectáculo, una serie de escenas sueltas de piezas de Florencio Sánchez. Pedro Berilos, líder panadero, decidió convocar a los diferentes grupos para el día siguiente en la sede del sindicato portuario para acercar posiciones. Comenzó el encuentro con las palabras del propio Berilos que hizo una reseña de la actividad del sector ácrata en el país y la importancia de las instituciones educativas por él creadas.

Pero a pesar de tan graves defectos fue considerable la labor desarrollada por el anarcosindicalismo para despertar a grandes masas de productores de la indiferencia o del embrutecimiento vulgar y del mundillo político caciquil. Fue, sin dudas, una gran prueba para todos los compañeros la llegada de Yrigoyen al poder. Su discurso tolerante en las formas y su llamado a una paz social basada en ciertas dádivas al trabajador, trajo confusión en las filas obreras. Pero allí estuvieron las voces preclaras de los libertarios, para denunciar la falacia de la democracia burguesa y pregonar por todos los medios posibles un nuevo movimiento de la burguesía. El movimiento anarcosindicalista ha hecho surgir del vivir cotidiano a una nueva clase beligerante. La arrancó de los antros del vicio, de la superstición religiosa, así como de la demagogia política. Esta innegable evolución intelectual (es proverbial la inclinación del anarquismo militante por las bibliotecas, las publicaciones, las escuelas y los ateneos) es la propia obra de la organización obrera. No se la debe a las elites intelectuales que limitaron su revolución en la cátedra y en la literatura. Nunca acompañaron al trabajador en las luchas o acciones directas. Jamás expusieron su cuerpo a la brutalidad policíaca; prefirieron jactarse de su creatividad y apoltronarse cómodos en sus sillas costosas.¹

Juan Miralles, compañero de Berilos en sus luchas continuó,

Y no pudimos confiar en las escuelas patronales, ni aún en las que se proclamaron reformistas. En ellas siempre estuvo presente, en forma directa o escondida, el objetivo de instruir para la esclavitud. El pobre no tenía lugar en sus aulas, y si por mera casualidad esto ocurría, se le enseñaban los mínimos elementos para convertirlos en piezas funcionales al sistema de producción. Crear engranajes, tuercas, no personas con espíritu crítico. Ante este panorama los anarcosindicalistas debimos fundar nuestras propias escuelas, destacándose en esta tarea nuestros compañeros Ferrer y Guarda y Malato. Pero la labor fue compartida, comunitaria, con un fuerte sentido social y solidario, alejada de los

1 Entrevista personal al militante Marcos Berilos, quien aportó minuta sin editar ni numerar de la reunión realizada en el círculo Verdad del trabajador el 1º de mayo de 1922.

principios de competencia que el mercado capitalista intenta imponer. Y los intelectuales, que tenían la obligación moral de apoyar la real formación del pueblo ya que su propia educación fue posible por el dinero que sus familias obtuvieron en un esquema injusto de distribución de la riqueza, criticaban los esfuerzos de la Escuela Moderna y otros proyectos. Los tildaban de ingenuos, de cortas miras académicas. En esta posición se alinearon muchos, no solamente Miguel Unamuno, como bien citó Berilos. Estos señoritos, en sus tronos de marfil, descalificaban los esfuerzos de los verdaderos luchadores de la idea, los reales pensadores, los que ponían su saber al servicio del pueblo. Así, vimos cómo pretendían perpetuar los males de un mundo de desigualdades, aceptando que ciertos elementos civilizatorios básicos debían ser acercados a las clases marginadas. Cambiar algo para que nada cambie, compañeros. Eso es lo que defienden los intelectuales, los doctorcitos que día a día defienden los intereses de unos pocos en detrimento de la mayoría expoliada. Yo sumo mi voto para que los Chéjov, Ibsen o los descarados González Pacheco o Payró queden fuera de nuestras escuelas, talleres, bibliotecas y repertorios teatrales.²

Estos planteamientos respondían, en parte, a disidencias internas y a un avance de posiciones acuerdistas dentro y fuera del movimiento. Estas posiciones cobraban fuerza en la medida que resolvían ciertos reclamos urgentes de las bases. Aquí se verificaban contradicciones en el seno de los sectores obreros organizados, ya que, al no lograr los cambios estructurales que exigían, los clasistas combativos fueron desplazados por los moderados, germen de los sindicalistas pactistas de décadas posteriores. Esta situación se repitió en muchos países y las consecuencias fueron similares. El canto de sirena de fascistas o “negociadores” captaba la atención de aquellos “desheredados de mundo”, cansados de represiones, muertes y luchas sin resultado aparente.

Continuando con el mitin analizado, tomó la palabra un acólito, maestro de talleres-escuela, que defendió los argumentos de Berilo:

Es fácil hablar de las bondades de los grandes escritores burgueses. No pueden evitar a Shakespeare o a Cervantes. Esto solo demuestra su ignorante intransigencia. A los que así hablan les contesto con veinte años de transitar caminos en nombre de la real educación, la que interpela al burgués en sus propios dominios. La que cree que solamente una enseñanza para la libertad puede lograr la emancipación económica y social en la mente de los individuos. Es la que puede construir en el colectivo social inquietudes, preguntas y cuestionamientos. No será el Estado en sus aulas multiplicadoras de máquinas

2 Ibidem.

de repetir o la Iglesia fiel a mantener la ignorancia a base de castigo y pecados, los que entreguen las herramientas culturales para modificar el estado de cosas. Con nuestros límites, señalados por la escasez de medios humanos y económicos, hemos sentado las bases para una enseñanza libre, gratuita en verdad y que no imponga conocimientos, sino que los comparta. Para ello, necesitamos de talleres de escritura, de nuevos cuadros filodramáticos, coros, publicaciones; todas ellas concebidas y distribuidas por ácratas. Siempre han sido nuestra arma más poderosa ante la reacción de los poderosos. Ninguna expresión obrera cuenta con una riqueza tal en este campo y despreciarla en aras de adorar las formas poéticas de los “grandes hombres de las letras y el arte”. Estos caballeros de elegancia sin par, que se esconden en las universidades, y dan cátedra sobre el obrero. Y algunos hasta se atreven a llamarlo compañero, cuando nunca compartieron sus penas o privaciones. Pero no quiero que se malentienda. Cuando nos llaman antiintelectuales están intentando cerrar un debate necesario tergiversando nuestras ideas. No despreciamos al que piensa, tan solo defendemos al que piensa en beneficio de la comunidad toda.³

Le respondió Eugenio Grandi, un conocido sindicalista con actividad en Montevideo,

He escuchado con respeto las intervenciones vertidas hasta el momento. No puedo compartirlas, ya que el libertario debe caracterizarse por ser amplio, aceptar al otro cuando su intención es buena. Seremos de lo contrario sectarios, al servicio del embrutecimiento que la oligarquía proclama. Vengo de participar en luchas en Europa y debo decirles que ante el avance de nacionalismos peligrosos, muchos escritores, poetas, dramaturgos, artistas, manifiestan su genio con maestría singular y con el compromiso claro de defender causas populares. No los examinaré en detalle fotográfico, suman con sus voces, no son cómplices, tan solo eligen otra forma de expresarse. Por eso insto a los que se encargan de enseñar en los talleres a no proscribir a los excelentes artistas, que aunque no sean libertarios, a los gritos manifiestan su vocación de libertad individual y colectiva. Y cuadros filodramáticos, vayan a deleitarnos con Molière, Goldoni o Shaw.⁴

Esta jornada, prolongada hasta los inicios de la noche y en la que no se llegó a ningún acuerdo, de alguna manera se convirtió en una de las primeras en la década en plantear estas diferencias, tema que será amplificado en otros encuentros en los años siguientes.

3 Ibídem.

4 Ibídem.

Las posiciones acuerdistas contaron con otros defensores, aún en gremios más estructurados, como el portuario. Dice Alberto Schilman de ese gremio:

Para los que habíamos tenido militancia en el viejo continente la sola idea de una autoridad omnipresente nos horrorizaba. Estábamos dispuestos a combatir este pensamiento que ganaba adeptos entre los delegados de base que concurrían a Buenos Aires a los seminarios de actualización teórica. La patronal y los partidos burgueses se reían de nuestras diferencias y utilizaban cada una de ellas como signo de debilidad para detener nuestra acción de reclamo o para ganar voluntades por la dádiva y el soborno. La circulación de nuestros periódicos no era suficiente porque las requisas constantes de la policía y las dificultades de distribución entorpecían su llegada al obrero. Además los que pensábamos que el Ideal era para todos nos encontrábamos con muchos compañeros criollos analfabetos. Por eso la invitación de la biblioteca fue fundamental. Algunos solíamos ir a leer los clásicos latinos (tenían una linda colección que incluía a Cicerón y a Suetonio) y a ver los espectáculos que ofrecían esporádicamente; otros se acercaron por primera vez. Ese galpón de paredes ennegrecidas y con orgullosas banderas negras y rojas sería el sitio adecuado para defender posiciones con la garra pero también con el respeto que merecíamos los anarquistas. Mi hermano menor no era muy amigo de la lectura, hasta que por mi insistencia comenzó a concurrir a la biblioteca. Una donación de un compañero madrileño había incrementado el patrimonio considerablemente y junto a lecturas libertarias se colaron textos de Lope de Vega y de Cervantes. Recuerdo que se divertía mucho con los entremeses y hasta llegó a querer representar uno. Si bien no concretó su sueño, insistía en que Cervantes tenía un tinte anarquista por su amor a la libertad y por su crítica al estado de cosas burgués, siempre con un dejo de humor.⁵

Imposible olvidar a uno de los primeros acólitos, figura que no solo agilizó la difusión del Ideal sino que sirvió para enfrentar doctrinariamente a los sectores hegemónicos del movimiento. Se trata de Justo Pestaña, un andaluz linotipista y poeta, que se convirtió en uno de estos héroes emergentes de la comunidad libertaria. Nos dice:

Mi carácter reservado me impedía ser más útil en los cuadros filodramáticos que integré. En general, prefería no actuar, y dedicarme a los decorados o a los textos. Pero me sentía inseguro escribiendo y no por capacidad para expresarme por este medio. No hallaba mi voz interna y solía repetir las fórmulas que otros transitaban. Cuando me alisté para recorrer las pampas,

5 Entrevista personal a Alberto Schilman, Rosario, 1990

solo, decidí confrontar al maestro Núñez, coordinador de varios talleres literarios en las escuelas racionalistas del Gran Buenos Aires. De él recibí consejos, que luego traté de seguir al pie de la letra. Era muy rígido y, a veces, no me daba cuenta que el público desconocía las prácticas teatrales y era analfabeto. Corregía y corregía, cada vez que me encontraba con una sobreabundancia de datos o con palabras cultas, alejadas del hablar simple del campesino y del obrero. Me encontraba en Lincoln, cuando estalló una huelga ferroviaria, que afectaba la circulación de granos. Los grandes terratenientes, decididos a terminar con el conflicto, reprimieron a través de la policía o compraron voluntades de trabajadores no formados. Así escribí *Todos juntos somos revolución*, un breve monólogo y salí a los caminos a representarlo. Tuve buena aceptación entre los agremiados, pero no tanto en captar nuevos militantes. Mi vocación por la dramaturgia sencilla no terminó allí ya que preparé otros dos monólogos breves, tomando como punto de partida e inspiración dos entremeses de Cervantes. Puse en boca del soldado pícaro y bravucón de *La guarda cuidadosa* este soliloquio anarquista:

SOLDADO: Aquí me encuentro desarrapado frente a ustedes, señores. He desperdiciado parte de mi vida en peleas que no me beneficiaron, pero dejaron buena tajada en el bolsillo de los dueños de la tierra. He sido guardián de la casa de una moza, porque perdido por su amor, no entendía no ser correspondido. Pero la caprichosa eligió a un chupacirios con más dinero. Lógica capitalista, claro. Y ustedes, pobres del mundo, no me miren, perdiendo vuestro tiempo. El reloj del campanario ha sonado, pero no indica la hora de misa, sino la de la revuelta. Vale la pena una humanidad que prefiera los placeres burgueses al valor y la honradez. No voy a hablarles de moral, ya que travesuras en mi existencia no faltan, mas sí de ética. He leído para ser libre las leyes naturales. Y ninguna me indica que un hombre tiene precio o un destino de penas y miseria. He decidido guardar vuestras casas. Pero de la codicia y la insolidaridad deben ser puestos a salvo. Si no piensan y critican las verdades supuestas, sucumbirán a la tentación de ser un capataz del amo. Y este camino no tiene retorno, ya que golpearán al hermano y le sacarán sus pocas posesiones para tratar de saciar el hambre interminable del burgués. Y yo puedo adelantarles que no lograrán nada. Seguirán siendo pobres esclavos y se les pedirá más. Habrán empeñado, ahora a sabiendas, el alma. Por esto soy su guarda cuidadosa, hasta que entiendan y vuestra propia esencia libre aparezca.

Y usé idealizado juez de *El juez de los divorcios*, como paradigma de una justicia recta y sensata. Este pequeño monólogo me acompañó en mis paradas en la pampa de Buenos Aires. Lo representaba ante tímidos obreros y campesinos, que desconocían la buena literatura para mi suerte. Creo que Cervantes, en pos del ideal correcto que perseguía, lo perdonaba.

JUEZ: He decidido muchos casos de diferentes tipos. Aunque me especialicé en divorcios, que es más peligroso que ciertas guerras, también asistí a cuestiones de tierras. He fallado contra dueños inescrupulosos, que robaban y estafaban al campesino, para quedarse con su pequeño lote. Pero mis decisiones no se respetaban. En este estado de cosas, renuncio a la justicia burguesa, porque no es justicia. Me creí un caballero andante en mi estrado, deshaciendo entuertos, pero el sistema supera a un pobre juez. Escándalo de justicia, la que castiga al hambriento que sacia sus necesidades tomando un animal que supuestamente le es ajeno. No comprenden que pusieron los bandidos con título los límites para atribuirse derechos sobre todo. Deben saber que sus manos son mucho más útiles que las de estos ladronzuelos de ropas finas, que solo cuentan las monedas de sus hurtos. Para conservar lo que toman a fuerza de espada del trabajador requieren de esta sucia justicia. Para enviar a cárceles y mazmorras a los que se rebelan contra falsa autoridad exigen de los estrados. Y allí nos acomodan, con negras ropas y colmados de honores sin sentido. Halagados o amenazados para que cumplamos sus designios. Los jueces de esta justicia no son mejores que el mercenario que entrega a su familia por un puñado de oro. Son la lacra más oculta del capital y con su ecuanimidad de formas, ocultan su corazón de cómplices. He apaciguado la furia de esposas engañadas, de esposos maltratados y aún los he reconciliado. Pero son cosas del amor del pueblo. No hay palabras de conciliación para los que quieren robarse su más preciado bien, su libertad. Juzgados propietarios han sido. Culpables han sido declarados.⁶

Los militantes de base como los señalados pelearon por la unión de los libertarios, sin renunciar a luchar contra el burgués. Nicanor Alegría pretendía utilizar al arte para favorecer la unidad de los libertarios locales, ya que consideraba que parte de las divisiones se debían a una falta de formación y pertenencia cultural, y el arte concebido como esfuerzo didáctico era un camino posible para despertar al pensamiento crítico.

6 Entrevistas personales a Justo Pestaña, Buenos Aires, octubre 1986, diciembre 1987, julio 1989.

Es complejo definir una estética libertaria única, ya que, como dijimos, nos encontramos con un movimiento polifónico, con discursos muchas veces contradictorios. Hay constantes, no obstante, que nos permitirían acercarnos a ciertas nociones básicas que son recurrentes en los textos dramáticos ácratas. El anarquismo parte de considerar al arte como expresión indispensable en la vida de los pueblos y los individuos, en tanto se trata de una praxis que fusiona la imaginación con el trabajo, con la actividad humana. De esta manera se convierte en una herramienta fundamental para mejorar la condición del hombre, hacerlo permeable a la sensibilidad necesaria para la construcción de una nueva sociedad. No se busca el arte por el arte mismo, ni hay deseo de reconocimiento o fama de acuerdo a la concepción burguesa. La fe en la razón y en la educación crítica como la ruta para la liberación de las mentes alienadas requería de un teatro con fines propagandísticos.

Al hablar del teatro como instrumento ideológico, no debemos pensar solamente en producciones rústicas, ya que si bien estas primaron, ha habido otras de elaborada factura. Antes de componer sus obras o diseñar proyectos educativos, los ácratas realizaban un minucioso diagnóstico del público al que se dirigían. Los grandes puertos como Buenos Aires y Rosario, con sus zonas de influencia, ofrecían un auditorio potencial de criollos semianalfabetos y de inmigrantes, con un precario conocimiento del idioma castellano. Además, contaban con poco tiempo y escaso dinero para invertir en actividades culturales. Para evitar la confusión que pudiera surgir en un público no entrenado, las piezas recurrían a situaciones cotidianas de lucha, con un criterio próximo-distal. Utilizaban fórmulas sencillas y la repetición como resorte de estructura dramática, para asegurar el objetivo didáctico y proselitista. La reiteración, en ocasiones exasperante, en los dramas libertarios, aparecían en los temas, la fraseología y la elección de personajes identificables estereotipados, entre los que destacaban el esclarecido, emisor del mensaje, y el oponente, vinculado a los sectores burgueses. Este maniqueísmo era resuelto en el final de la pieza con el triunfo real o moral del héroe ácrata, y la aparición de un joven o niño que tomaba la posta en la lucha. En las organizaciones libertarias hemos visto en los cuadros filodramáticos, especialmente en los surgidos en las escuelas del movimiento, un esfuerzo colectivo de sacralización que exige del participante una apertura del espíritu y ofrece a cambio el control de sus propios medios de expresión. Estos aficionados, formados en el seno mismo de la masa anarquista, no trabajaban por dinero, sino por convicción ideológica, y ese fenómeno demuestra la comprensión que el problema del teatro estaba unido estrechamente al poder económico. El teatro burgués, determinado por la estructura económica, dependía del consumo. Su objetivo era cubrir la sala de espectadores, aún apelando a burdas obras de entretenimiento. Se trataba de una mercancía para vender, y su estructura estética estaba determinada por la demanda. El teatro libertario intentaba emanciparse de esta perversa lógica comercial para

crear productos culturales determinados por el contenido social e ideológico. Así, el teatro volvía a manos del pueblo como arma ideológica y cultural y con una fuerte eficacia educadora.

La escasez de medios en los cuadros filodramáticos deviene en una suerte de economía de puesta, con una escenografía mínima y generalmente con vestuarios propios o elaborados en talleres de las escuelas racionalistas. Esta situación promueve maniobras de simplificación y de condensación, se reducen personajes, la línea argumental (que en ocasiones se lleva a un bosquejo) y los signos escénicos. Favorecía el éxito de los dramas en su pretensión de vehículo de principios básicos, códigos ideológicos compartidos por buena parte de la concurrencia. El monólogo fue utilizado por los libertarios porque requería de mínimos elementos para su representación y porque facilitaba su redacción al minimizar los recursos necesarios.

He recogido cientos de estas piezas, muchas creadas en talleres especialmente pensados en las escuelas racionalistas existentes en el país, todas de breve duración, en muchos casos por haber sido censuradas o destruidas por la represión de los sectores dominantes. Tenían predilección por las formas melodramáticas, lo cual le daba un marco de espectacularidad especial a los discursos de los personajes, marcando exageradamente las situaciones de tensión. Pero el melodrama y el drama social, de acuerdo a los procedimientos ibsenianos, exigía el esfuerzo de escribir y representar obras más largas.

He trabajado en numerosas investigaciones el papel que desempeñaron las escuelas y talleres de inspiración libertaria como motores de la creación artística, y particularmente la teatral. Nicanor Alegría, un maestro discípulo de los creadores de la Escuela Moderna nos cuenta:

Quando comenzamos la dura lucha por generar espacios alternativos a las escuelas que los poderosos comenzaban a fundar con el objetivo de normalizar el pensamiento, nos hallamos con una paradoja. No se trataba de un problema de recursos económicos o humanos. Tampoco estoy refiriéndome a las persecuciones feroces que sufríamos, muchas de las cuales terminaron con nuestros proyectos pedagógicos en la etapa inicial. Hablo de la contradicción en la práctica de realizar magníficos discursos sobre la libertad total en las aulas y, luego, buscar excusas para sostener cierta forma de verticalismo encubierto. Nos calificábamos como amplios, receptivos a las opiniones del educando, tolerantes a la idea de aprender de todos los miembros de la comunidad. Pero, al llegar el momento de promover estos valores fundantes de nuestro movimiento, las atávicas tentaciones eran capaces de guiarnos en la acción y ser incapaces de escuchar el reclamo del alumno, transformándonos en el docente que enajena. (...) Personalmente

siempre adherí al criterio de aprendizaje por el arte, por lo que nuestra propuesta se reflejó en una importante producción literaria y teatral.⁷

Alegría conformó la denominada “comunidad” con Arnulfo Gómez e Iván Trotz, entre otros. Con ellos fundó un círculo en Rosario en diciembre de 1921. No contaban con el apoyo de los diferentes sectores del movimiento y nunca participaron de sus disputas. Algunos los tildaban de francotiradores y otros preferían ignorar sus actividades. No obstante, su continuo accionar durante cinco años les aseguró un grupo de cerca de veinte educadores. Cuando se sintieron listos para transmitir su versión del Ideal, partieron en múltiples direcciones. Trotz llegó enseñando hasta Colombia, donde perdemos su rastro en 1931. Alegría y Gómez se concentraron en los territorios del NEA argentino y cruzaron en muchas ocasiones a Paraguay, donde desplegaron una actividad destacada. Sigue contándonos Alegría sobre los ejes de su plan educativo, despojado de rigidez:

Si persistimos atados a las limitaciones en que fuimos formados por una sociedad capitalista, nuestros esfuerzos por promover una nueva educación fracasarán. Si manipulamos al niño, aun con buenas intenciones, traicionaremos los postulados que nos alientan a proseguir la lucha. Un taller escuela racionalista no puede replicar expresiones reformistas de los pedagogos burgueses. Yo podía sonar idealista en esa postura de respeto irrestricto por la libertad del niño que llegaba a nuestras manos para compartir su crecimiento intelectual, pero se trataba de convicciones que no estaba, ni estoy hoy dispuesto a ceder. No discurseaba (sic) sobre teorías que podían cautivar porque nunca creí en palabras bellas y justificadas sin su correlato en la práctica. Había visto crecer comunidades educativas con maestros que no habían ofendido a sus alumnos con la arrogancia de creerse capaces de forzar los instintos con que aquellos nacen. Esa brutal acción suele ser ocultada en manuales de consignas “liberadoras” y tiene un devastador efecto negativo sobre el colectivo que declama defender. No puede haber métodos que limiten la personalidad del niño ni que tracen un curso artificial, agrediendo a las leyes naturales que nos rigen. (...)

Y las artes eran las grandes amigas, las que despertaban la simiente dormida por la opresión del medio. Unas de los primeros textos teatrales que escribí fue una versión muy particular de un entremés del genial Cervantes. Tomé la *Elección de los alcaldes de Daganzo*, para reflexionar sobre las elecciones en las democracias burguesas y burlarme de los supuestos designios respetados del pueblo. Además del contenido de los diálogos no utilicé la estructura original,

7 Entrevista personal a Nicanor Alegría, Santa Fe, 1992.

ya que superaba mi pericia de escritor y la capacidad de entendimiento del público obrero. Un fragmento decía:

BACHILLER: Hemos de elegir un alcalde para este pueblo y debemos cuidar nuestro juicio. El destino de una comunidad ha sido puesto en nuestras manos y no podemos tolerar hacerlo con displicencia. Le recuerdo, escribano, que los niños y las mujeres no pueden defenderse por sí solos y si nuestro fallo es erróneo y el cargo cae en un tirano no habrá dios que tenga piedad de nosotros. Meditemos, no avancemos sin seguridad. Es mejor perder algo de tiempo reflexionando que intentar corregir lo incorregible.

ESCRIBANO: Bien lo dice usted. Y aunque tal vez no comparta lo que diga, creo que mejor sería que no eligiéramos a nadie.

BACHILLER: ¡Qué dice, insensato! Es que acaso pretende la anarquía y el caos gobernando Daganzo. Para esto acepto su puesto de elector. Tal vez el miedo doble sus rodillas y no quiera expresarse en un voto que lo condene.

ESCRIBANO: No me entiende. Justamente de doblar rodillas hablo. El pueblo no puede doblar rodillas ante nadie. No necesita alcalde, ni protector, ni quien determine el curso de sus vidas. Se deben acabar los tutores, debe madurar la libertad plena. O acaso aún el zapatero, humilde y analfabeto, no tiene la sabiduría y la honestidad que proviene de la naturaleza humana. Este estado de pureza se corrompe por las decisiones de los poderosos, que han conseguido sus prebendas robándolas y saqueando. No hay rey, o duque o señor, que no se haya aprovechado del prójimo para enriquecerse. No toleraré legitimar un sistema en el que muchos miran y muy pocos deciden. Y no invoque a los dioses, porque estas deidades han sido creadas y usadas por los usurpadores para esclavizar y encarcelar al hombre a sus miedos. Fíjese ese sacristán, que dice encarnar el ideal de la moral. Es un mentiroso, que esconde sus miserias queriendo prohibir las expresiones artísticas genuinas del pueblo. Esta elección es una charada. Y si participamos en ella habremos contribuido a erigir a un glotón, estafador y avariento más como supuesta autoridad. En lugar de eso, convoquemos al pueblo todo a una asamblea y discutamos con franqueza y sin exclusiones. Verá cómo el campesino nos enseñará a mejorar las cosechas y a compartir las tierras, el letrado insistirá en construir una escuela para que la ignorancia no reine y la mujer mejorará las normas de higiene. Si queremos un mejor pueblo, demos autonomía al pueblo.

Esta obrita, adaptada a las diferentes expresiones culturales que hallábamos en los viajes, nos acompañó y sirvió de disparador para la discusión abierta. Yo la prefería, por su simpleza, a los aburridos monólogos de grandes ideas y pocos deseos de debatirlas y a los melodramas. En este caso, por la longitud de los mismos y la carencia de medios para representarlos. Sin embargo con mi compañero escribimos dos textos, que recortábamos de acuerdo a las necesidades. Generalmente interpretábamos alguna escena, que definiera el carácter total de la pieza. Así, luego de atravesar los montes chaqueños, no pudimos dejar de plasmar las condiciones de los jornaleros en una obra: *Monte rebelde*. Este es uno de los momentos que más utilizamos.

IGNACIA: Nosotros ya estamos acostumbramos a doblarnos. Ya estamos desterrados, perdidos. No le neguemos esa fuerza al porvenir. A lo mejor con eso le cortamos las alas a la libertad.

FLORENCIO: No hables así. Tienes que entender que el hombre es libre por naturaleza, y esta no se puede contrariar por la voluntad del patrón. No se puede hablar de futuro si te consideras hoy esclava.

IGNACIA: Pero lo siento de esta forma. Quiero que hagamos un hombre libre para que un día todo esto lo sea. Nosotros no podemos hacer nada. Hasta que llegaste de lejos con tus palabras y tus ideas, yo no sabía que el patrón era igual que nosotros. Lo aprendí porque te quiero y porque creo en tu honestidad. Pero no sé cómo vamos a convencer a todos estos hombres, porque para que la tierra sea libre, ellos tienen que serlo primero.

FLORENCIO: Si ponés la fe en el compañero, la lucha nos dará la oportunidad de ganar conciencias. Vendrán otros... y otros... alguno llegará a ser libre por este camino que vamos a abrir. Más allá de estos ríos y estas selvas, de esta cárcel de troncos que aprisiona la rebelión de los que sufren, está la Verdad enseñándonos el Norte. Guía, cauce y estrella. Y esta verdad está alimentada por la sangre de miles de mártires, que en todo el mundo dieron su vida para un presente mejor. Entregarnos es una afrenta a ellos y a nosotros mismos. Tenemos la obligación moral de ser enteramente libres, sin ataduras, sin cadenas. Por eso mujer, hay que educarse, recuperar la memoria natural, ser fieros como el yaguareté y pacientes para atacar con nuestras armas. Y ellas no son la brutalidad de la oligarquía ni la violencia de la ignorancia. Nuestras armas se templean en la razón y en la luz del conocimiento. Blandiendo estas armas ya somos invencibles.⁸

8 *Ibidem*.

Luego de escribir, con un fin didáctico, varias obras y diálogos, decidió acometer una tarea más complicada. El propio Alegría lo explica:

Yo aprendí a leer y a escribir gracias a mi madre, que olvidó los aburridos textos escolares, y usaba los clásicos españoles para que practicara. Mi infancia transcurrió entre el Cid y las aventuras del Quijote. Amaba este último texto, y al ingresar al movimiento siempre deseé adaptarlo con un formato libertario, ya que considero aún hoy que Cervantes en su interior tenía ideas anarquistas. Puede parecerle una locura, pero ese supuesto lunático atacó a los poderes reinantes y a pesar de sus contradicciones burguesas, su espíritu reclamaba una autonomía total. Por eso comencé por tomar situaciones que plantea el manco de Lepanto y las volqué en diálogos combativos, de una rebeldía notoria. Mientras me dedicaba a tamaña empresa, cedí a los requerimientos de mis compañeros, que solicitaban una obra de teatro y no una novela. Le dejaré varios ejempls:

QUIJOTE: Querido Sancho, debo dejarte varios consejos para que tu gobierno sea recordado por los hijos de los hijos de este pueblo. El poder es un veneno mentiroso, ya que al ingresar en nuestro cuerpo nos da euforia y parece templarnos, mientras va carcomiendo nuestra conciencia y principios morales. No hemos recorrido tan larga distancia, ni has escuchado mis enseñanzas, para entregarte al placer burgués y convertirte en un nuevo tirano. Me has visto combatirlos sin descanso, no por mi condición de caballero del pueblo, sino por la defensa de los ideales que sustentan una humanidad libre y unida. Por ello debes darle la herramienta más útil inventada por la sociedad. No se trata del arado, ni de armas sofisticadas, sino de la educación. Pero la real educación, la que no nos vuelve esclavos de otras ignorancias usadas por los falsos dueños de la tierra. Tú, un hombre que pertenece a la clase obrera no puedes dividir a tu pueblo ni usarlo para conquistas sobre el hermano, a partir de conceptos falsos como patriotismo. Amemos al hombre, pero venerando ante todo la libertad, que eleva el corazón y dignifica la conciencia. Dejemos como inútil pesadumbre el legado funesto de los viejos tiempos combatiendo las tendencias de dominación que tienen por móvil exclusivo, la idea de preponderancia por deseo de dominar y satisfacer una aspiración de la vanidad, a costa del bienestar y la felicidad de los individuos que componen la sociedad. Porque lejos de merecer el aplauso de los hombres sensatos, deben ser rechazadas como un delito de lesa humanidad. No vacilo en sostener que ante la razón y conciencia del filósofo, y llamo filósofo a todo hombre sensato que medite sobre las verdaderas conveniencias de la sociedad,

el amor a la patria es una pasión fruto de la propaganda burguesa; un sentimiento alejado de la reflexión y del raciocinio. No resiste la discusión tranquila basada en la lógica, que se apoya en las grandes y sublimes concepciones de los que aspiran a la unión de todos los pueblos de la tierra en una sola y grande familia, y a la supresión de las fronteras, creyendo así que no debe haber distinción de clases, el hombre que pertenece a la humanidad, no debe tampoco aspirar a llamarse ciudadano del suelo en que nació, y sí de todo el mundo. Ese concepto reaccionario de patria debe dejarse de lado, no podemos atarnos al espacio que señala entre dos ríos o dos montañas la combinación política o los azares de la guerra, concepto que se agranda o se empequeñece a cada momento, según la suerte sea a uno u otro de los patrones propicia. Pertenecemos a todas las comarcas de la tierra, y el género humano es la familia de todos los hombres que habitan el globo terráqueo, y no el grupo diminuto que se agita a la sombra del campanario de una aldea.

Supuestos grandes y heroicos hechos se han realizado en nombre del patriotismo del rico. Los poetas han cantado la sublimidad del amor a la “patria”, y lo han colocado sobre todos los demás sufrimientos que conmueven el corazón del hombre. Cada soldado de una nación que sucumbe combatiendo contra otra, cree morir por una causa noble y justa y cuando al lanzarse a la pelea se encomienda a sus divinidades, es muchas veces el mismo Dios, a quien ambos hacen su ofrenda pidiendo el triunfo de los suyos. El dios de las batallas de los hebreos y cristianos y el Marte de los griegos y de los romanos, son concepciones de una religión que consideraba justo y meritorio matar a los que no habían nacido dentro de los límites territoriales que formaba la “patria” de cada uno de esos pueblos. El espíritu religioso de las naciones antiguas, juzgando con el estrecho criterio que le permitían sus concepciones morales, prestaba a las divinidades que inventaba, las mismas pasiones que a los hombres vulgares, como si fuera posible concebir un Dios creador del Universo que, tomando parte en las contiendas de la humanidad, se declarase a favor de los hombres que habitan tal o cual comarca, y que trazando divisiones ilusorias, llaman patria a los que gobiernan, elegidos del Señor a los miembros de la sociedad que forma un Estado, proclaman que es obra santa matar al vecino, y que Dios premiará a los que mueran luchando por el triunfo de una nación. ¡Pobres y mezquinas divinidades aquellas que, atentas a los cambios que sobrevienen en la demarcación de los límites de los falsos Estados, luchan hoy por el

espartano contra el ateniense como enemigo, y mañana, cuando estos se unan y sean ya compatriotas, les prestará su auxilio contra el macedonio su adversario, a quien se les pide que confundan, y, que deberán, por último poner bajo su égida a estos tres pueblos, protegerles y ayudarles a exterminar al romano, que mandará un día sus legiones semisalvajes a conquistar la Grecia, y que civilizándose luego con el contacto del pueblo ateniense, le imitará en las letras y en las artes, y alzando templos a las divinidades de sus vencidos, sacrificará a sus propios enemigos en aras de los dioses extraños, ante cuyos altares se inclina reverente!

SANCHO PANZA: Pero señor, no entiendo cómo podría cambiar las mentes de un pueblo que esperan un líder fuerte, que los conduzca con mano de hierro a un destino mejor. Entiendo lo de educar, pero no creo que sea la mejor medida construir escuelas mientras seamos débiles frente a nuestros enemigos. Discrepo, pues, el estómago debe estar lleno, los corazones contentos y henchidos de orgullo y luego sí, recibir una buena lección de castellano.

QUIJOTE: Ay, fiel escudero. No comprendiste nada de lo que intenté enseñarte. No te traje a mi servicio para explotarte como hacen todos los supuestos señores. Ellos son asaltantes de caminos con pergaminos robados a los verdaderos dueños de las tierras, que terminan cultivándolas en su beneficio. He tratado de explicarte que, la libertad se construye en el convencimiento de que no somos objetos, pasibles de tener propietario. Los pobres del mundo han sido confundidos por miles de años. Les han privado de su espíritu crítico y así, indefensos, han sido carne de cañón de cuanta guerra los ladrones de títulos han inventado. El pueblo no es una masa amorfa. Si espera un líder que tome decisiones por él, es porque así han sido formados. Y te puedo asegurar que el estómago se alimenta más fácil cuando la comida surge del trabajo comunitario y del esfuerzo común. Debes terminar con la propiedad privada, todo será de todos, como en los inicios. Y nunca permitas que el miedo al distinto lleve la mano a la espada para el combate. Tu sabiduría radicará en que entienden que la hermandad de la humanidad no acepta límites. Consideremos, pues, a las fronteras solo líneas ideales trazadas sobre los mapas por las variaciones de la suerte, por la fortuna o la adversidad en las batallas y sin la participación real de los pueblos. Y al Estado como uno de los promotores de estas fronteras y las tensiones que provocan. Ese Estado ejerce una verdadera dictadura contra el individuo, pretendiendo limitar el ejercicio de una libertad,

que es injusticia coartar. Lleva su autoritarismo hasta regular los actos y contratos que en nada afectan a la sociedad. La libertad, para ser amada, necesita ser comprendida; no se aspira a una cosa que no se conoce; por eso los pueblos se batan siempre por la independencia de la patria, que es una pasión impuesta, y casi nunca por la libertad, que es una idea. Y esto consiste en que, como el sentimiento tiene mayor imperio que la razón, cuando esta no se cultiva, cuando hablamos a un hombre de independencia, tocamos sus amores de hijo, de esposo y de padre en concepciones burguesas. Al hablarle de libertad, nos dirigimos a su inteligencia, y faltando a esta la cultura nuestra voz no encuentra eco en su alma. Por otra parte, como entre la gran mayoría de los seres que componen la sociedades humanas se entiende por libertad el hecho material de no ser esclavo de un señor que disponga de él a su arbitrio, la idea de la libertad moral no apasiona a las muchedumbres adormecidas como la independencia, unida a las tradiciones.

Para arrastrar las turbas al combate, en nombre de la falsa libertad, es indispensable alzarla como bandera en los momentos en que la desesperación de la lucha por la existencia les obliga a revolverse en los límites de su estrecha esfera de acción, al mismo tiempo irritadas y abatidas por los efectos de una causa que no se explican, pero que los oprime con su inmensa pesadumbre. Cuando esos instantes supremos llegan, los pueblos se levantan en nombre de la libertad; no la analizan, no la comprenden, pero la invocan con entusiasmo delirante, como el bien soberano que ha de sacarles de su abatimiento, con la emoción del que ama, y pone su esperanza en un Ideal para él intuitivo, porque no puede definirlo. La libertad individual es algo que no se define con una palabra, y puede ser desnaturalizado por la ignorancia y la pasión. Es necesario inculcar en el ánimo de los pueblos la verdadera libertad, la autonomía plena que se funda en la real justicia. No temas, el pueblo ilustrado compartirá contigo, en paz, la tarea de revolucionarse.⁹

Nicanor Alegría utilizó esta versión tan particular del *Quijote* para fomentar la discusión política y como pieza en manos de diferentes cuadros filodramáticos. Repasemos un final muy distinto al imaginado por Cervantes:

9 *Ibídem*.

QUIJOTE: Me han dicho que estuve loco y que ahora en mi muerte cercana debo recobrar la razón. Ese es supuestamente mi destino. Ser cuerdo, negar mi lucha y dejar este mundo envuelto en creencias burguesas. Pero lamento disentir. Y este último discurso, sin fuerzas pero con convicción, se le dedico a usted, señor Cervantes. Ha decidido velar mis últimas horas, para que la metamorfosis se opere. Pues, pierde su tiempo, amigo escritor. Debo contradecirlo. He peleado por una humanidad más justa y solidaria, tal vez de forma no ortodoxa, pero con este norte como destino. Sepa, que un día los caballeros andantes no serán necesarios, ya que el pueblo en armonía se encargará de cambiar para siempre la faz de la tierra. El tiempo de los poderosos se acerca a su fin y ningún dique detendrá el río impetuoso de los sufrientes. No más molinos de viento, ni oponentes invencibles. Puedo afirmarle con mi último aliento, señor Cervantes, que los humildes gobernarán una única nación y en nombre de la libertad y la generosidad serán los héroes anónimos del mañana. Puedo inclinar mi cabeza, pero con la dignidad de un hombre autónomo, sin patrones, dioses o locuras que expliquen su osado pero intachable proceder.¹⁰

Muchos de los entrevistados dejaron al movimiento libertario pero no abandonaron la militancia cultural. Así emprendieron proyectos diversos, sin recursos y con las mismas fuerzas de espíritu que los habían animado durante sus actividades anteriores. Nunca cejaron en el principio de creer en el hombre como motor del cambio de la sociedad, un hombre libre, sin ataduras determinadas por leyes de Estados, dictadores o populistas. Tampoco abandonaron la escritura, aunque no publicaran su producción ante su rechazo a aceptar las reglas del mercado capitalista. Sus voces, producciones e ideas hubieran caído en el pozo del olvido, sin descendencia directa y sin registros de la misma en lugares de acceso público. Sumar esas voces y tantas más, fue el motivo que inspiró mi pesquisa desde el origen, en un humilde intento por restaurar fragmentos de la deshilachada malla social.

Y, esa compulsiva necesidad por dar testimonio de sus ideas inspiró, como vimos, piezas teatrales que recorrieron buena parte del planeta en el particular circuito que habían constituido los anarquistas. El *Quijote*, como otros textos cultos, sería abordado por los círculos “integradores”. Estos bastiones de la armonía obrera desarrollaron un papel discreto en los años cercanos al golpe de Estado de 1930.

10 *Ibidem*.

El círculo anarquista El porvenir, de la localidad de San Lorenzo, cercana a Rosario, tuvo una corta pero destacada actividad cultural durante la segunda mitad de la década del veinte del siglo pasado. Herederos de las tradiciones no dogmáticas, mantuvieron relaciones de colaboración con sectores pertenecientes a partidos parlamentaristas. En 1926, junto con militantes socialistas organizaron una velada artística para reunir fondos ante las represalias tomadas, en el marco de una huelga general contra trabajadores ferroviarios. Mientras los seguidores de Juan B. Justo propusieron una lista de adustos oradores y un puñado de encendidos poemas, los libertarios aportaron un monólogo de creación colectiva al que llamaron *Despertar*. Si bien esta pieza cumple con las características generales del monólogo revolucionario didáctico propagandístico, encontramos en su texto una reflexión inédita sobre el teatro burgués. Armando Macchio, integrante del círculo nos comenta:

No contábamos con la ayuda de buena parte del movimiento, que nos tildaba de erráticos y reformistas. Nunca pretendimos asimilarnos a un partido burgués y los actos o acciones directas que protagonizamos junto a socialistas y socialistas internacionales respondieron al emergente social y político. Aislados y sin fuerzas suficientes, pensamos en sumar contra el poder burgués y enfrentarlo con mayores recursos, dejando el debate necesario para más adelante. Las banderas del anarquismo no fueron arriadas y no nos sentimos contaminados o traidores al Ideal. *Despertar* y otras obras posteriores, así como la continua prédica en mitines y asambleas poseían un discurso claro, imposible de confundirlo con otras voces de ocasionales aliados. (...) En una segunda versión, agregamos una porción de texto aportada por un compañero socialista, en la que se comparaba nuestra lucha con la del noble *Quijote* de Cervantes. Decía Justo, el obrero protagonista de nuestra primera experiencia dramática compartida:

JUSTO: Nosotros sacrificamos por la idea nuestra tranquilidad, nuestra propia vida; nuestro bienestar, y ponemos en peligro nuestra libertad; nosotros no omitimos esfuerzo ni fatiga para sostener la lucha, sin esperar más recompensa que la satisfacción de ver que la propaganda sigue adelante, que no muere. ¿Por qué los demás no cumplen con su deber desprendiéndose de algunas monedas con la frecuencia que sus circunstancias se los permitan y así acompañar el esfuerzo de transmitir la verdad? Dar dinero para el fomento de una causa superior como es la de la emancipación de la humanidad, implica un sacrificio menor que arriesgar la vida o la libertad, compañeros. Reflexionad y ayudad con constancia. No esperéis a que se os inste y se os vuelva a instar a prestar vuestra ayuda, porque eso hace sonreír

a vuestros verdugos que al ver vuestra indiferencia y vuestra morosidad se sentirán tranquilos. ¿Qué pueden temer los verdugos de la humanidad de gentes que no saben desprenderse de unas cuantas monedas para sostener el sindicato que las defiende? En presencia del enemigo deberíamos todos los desheredados hacer prodigios de abnegación, de desprendimiento, de actividad, de valor, de solidaridad. Si no lo hacemos así, no esperemos que se nos respete, renunciemos a ser libres. Por eso apoyen nuestros cuadros filodramáticos, que combaten contra la ignorancia desde el arte, un arte puro, sin búsqueda de la efímera fama, que anima al actor profesional. O preferirán a los escritores comerciales que se venden al mejor postor. Sepan que los autores de mentalidad burguesa han llevado a escena obras que podían ser motivo de regocijo para una clase privilegiada pero muy pocas veces se ha visto en ellos un gesto de rebeldía, ni un gesto de dolor para con los proletarios, para los que viven otra realidad diferente a la suya. Y como subsisten por el bolsillo burgués cuando hablan con cierta benevolencia de la clase obrera, lo hacen con un tono de compasión y paternalismo. Estos escritores no pueden ser demagógicos y en ellos se debe ver, con claridad, el espíritu libertario que animó a personajes de ficción como al propio Quijote de la Mancha. Esa “locura” que le permitió jugarse por los que veía desprotegidos a merced del capricho patronal. Los molinos de viento pueden resultarnos las fuerzas de represión del Estado, esos lacayos que trabajan a sueldo. Y así, como el “desgarbado caballero” no titubeó ante los gigantes, el dramaturgo aficionado no puede vacilar frente a la injusticia. Ambos son héroes andantes; héroes como individuos nacidos de la misma comunidad, con un compromiso social que resulta demente para los enajenados. Como decía la propia criatura de Cervantes, en esa crítica directa al imperialismo español decadente: “Pero el andante caballero busque los rincones del mundo, éntrese en los más intrincados laberintos, acometa a cada paso lo imposible, resista en los páramos despoblados los ardientes rayos del sol en la mitad del verano, y en el invierno la dura inclemencia de los vientos y de los hielos”.¹¹

11 Entrevista personal a Armando Macchio, Rosario, 1986, 1988.

> capítulo 9

Cervantes, Lorca: el rol de los textos “burgueses” en el teatro obrero

El papel de los intelectuales fue motivo de discusiones de alto nivel teórico y marcado apasionamiento. Discusiones que, en escasas oportunidades, lograron síntesis de valor entre las posiciones enfrentadas. Con respecto a las expresiones libertarias este encono estuvo centrado en la posibilidad o el rechazo de contar con las obras escritas por autores profesionales y estrenadas en circuitos ajenos al anarquista. Enrico Giulio, a quien hemos citado en varias ocasiones en relación a la dramaturgia ácrata y sus formas y espacios de producción, señala en relación a esta disputa:

Yo creo que no tenemos que tomar posiciones extremas con respecto al uso o no de obras burguesas en nuestro teatro. Cuando yo militaba activamente pensaba lo mismo y lo hice público en muchas asambleas. Tampoco adhería a la postura de los que, alegremente, insistían en que escritores sin vinculación con el anarquismo fueran tenidos en consideración para la representación de sus textos en nuestras veladas. Las excusas pasaban por una mejor calidad de la pieza y por temáticas de tono social que las animaban. Si me apuro, tendría que decir que prefiero un monólogo, melodrama o drama que salga de un taller nuestro a la mejor obra de teatro burgués. Hay otros caminos, por supuesto, que también acepto, como tomar algunas de estas magníficas producciones y adaptarlas a nuestra ideología o representarlas, y abrir un fuerte debate al finalizar la puesta. Como dije, he disfrutado de grandes escritores burgueses, pero para nuestra concepción de arte no eran viables sin tratamiento previo o posterior charla-encuentro en torno a estas figuras y sus libros.

Miguel de Cervantes y Federico García Lorca son dos de estos escritores ajenos al mundo libertario que fueron utilizados en funciones de teatro obrero con dispares estrategias.

El taller de Enrico Giulio, en su febril tarea de generar textos para los cuadros filodramáticos libertarios o para unipersonales aptos en manos de acólitos, es un ejemplo de maniobras de apropiación de obras clásicas o de dramaturgos reconocidos a nivel mundial. Con su proceso –ya descrito en trabajos previos– de creación participativa y génesis de texto a partir de la constante problematización de las propuestas iniciales, eligió al Quijote manchego para su refuncionalización en héroe anarquista.

En ese interés en propiciar espacios aptos para la enseñanza y el aprendizaje, alejados de los modelos hegemónicos que los Estados intentaban imponer como opción única, reparó en el hecho de que la manipulación de información para ser impresa a fuego en la conciencia colectiva se tornaba peligrosa en el área de la ciencias sociales, especialmente en los contenidos de historia que atravesaban las escuelas del normalismo vernáculo. La historia de la humanidad y de las luchas de los sectores más humildes por lograr su liberación, contrapuesta a una crónica que solo recogía los supuestos logros de los poderosos entusiasmaron al maestro y ceramista. Se había convertido en un gran lector de cuanto libro llegara a sus manos sobre el devenir temporal del hombre intentando abarcarlo todas las perspectivas posibles. Lo continuó haciendo hasta su muerte, pues sentía que la Historia había sido transformada en una usina ideológica demasiado poderosa en las escuelas estatales, manejadas por gobiernos conservadores. Había que romper el cerco de esa información que copaba el cerebro de los habitantes humildes y quedaba como residuo indeleble en su imaginario. También, en esta ocasión, Giulio partió de un clásico de la literatura mundial y lo versionó en formato teatral con una carga didáctica mayor de la que poseía, con el objetivo de modificar esa identidad que se forjaba en la mente de los obreros, con la intención de prepararlos para obedecer como si se tratara de un mandato del destino. Recordaba Giulio: “tomé como inspiración las palabras del maestro Cervantes –para que sirviera como generador de debate– y utilicé el momento en que Don Quijote “libera” a los condenados a trabajo esclavo en las galeras. Por supuesto, le cambié el sentido y tomé el criterio de libertad que deseaba transmitir”.

Solo se han preservado algunos fragmentos de este texto inicial, resguardado por el propio Giulio en cuadernos de anotaciones amarillentos y de dificultosa lectura. En uno de los momentos recuperados para esta investigación, el “Caballero andante” se expresa en estos términos:

QUIJOTE: ¿Cómo es que la gente es llevada a trabajo esclavo, a morir para servir los deseos de un rey? Me dices, Sancho, que son reos, responsables de delitos, pero no estoy seguro. No hay tribunal que los haya juzgado y seguramente no habrán tenido defensa si los burgueses les armaron una corte. Si preguntara las causas de su encadenamiento me hallaría frente a la infame mentira del poderoso que no tolera la rebeldía ante sus caprichos. Nadie caminará hacia la muerte segura delante de mi presencia y menos si la confesión es tomada en tormento como suele hacer el bestial cancerbero. No voy a tolerar este atropello y mi espada se alzará junto a la de otros que comprendan las tropelías de los usurpadores

de cargo. ¡Que todos los caballeros nos unamos en esta noble causa porque el tiempo de lidiar con las utopías ha llegado!²

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

QUIJOTE: La hora de la libertad ha tocado. Guardianes, esbirros codiciosos, perros sin conciencia que obedecen al amo por monedas. El rey puede haber decretado que traten a sus hermanos como basura de galera pero yo demando que rompan las cadenas. Porque no hay motivo que justifique el encierro como una metáfora del asesinato. Su rey, que tiene los días contados, carece de poder en este lugar; es mi voz la que habla por el pueblo, la que manda. Y ordeno que dejen en paz a estos compañeros. Y, a ustedes, los hermanos de todas las regiones les pido que se unan para enfrentar al tirano. No hay que temer porque la verdad está de nuestra parte. Este caballero, que es uno más de ustedes inicia la contienda por la liberación y la resistencia, a la autoridad impuesta por el dinero le responderemos con la fuerza de la razón.³

El texto sufrió cambios luego de ser presentado ante los integrantes del taller, en virtud de integrar elementos emergentes en las discusiones que el conjunto de los miembros del mismo consideraba enriquecedores y clarificadores. Vemos en el comienzo de esta obra recursos visitados asiduamente por las obras anarquistas, como la reiteración de principios éticos para fijarlos en la audiencia, y el discurso vibrante exhortando a la acción directa y a la reflexión. Sin embargo, tal vez por la elección de un proceso de escritura no transitado habitualmente por el movimiento, la solemnidad y el lenguaje barroco fue evitado. Prevalció, entonces, un tono coloquial (aunque no ordinario o primitivo) y cercano al obrero no formado en el ideal ácrata. Este tono no significaba abandonar ese delicado equilibrio entre la presentación de un estado de cosas explicadas desde postulados históricos y la apelación al cambio posible a través de la acción solidaria sin apelar a recursos de alivio que aligeraran la tensión dramática.

² Texto facilitado por Enrico Giulio, sin edición ni título. Inédito.

³ *Ibidem*.

Luego de tres meses de trabajo y lecturas cada vez más pautadas, el monólogo se convirtió en un melodrama breve en el que se conservaron los elementos estructurales de la idea original enriqueciéndola desde el diálogo entre los personajes. Respetando el maniqueísmo de la mayor parte de los textos nacidos en los espacios aficionados y antiorganizadores del movimiento libertario, las disputas entre Quijote y los guardias, en términos de apurada dialéctica, fueron intensificadas y profundizadas.

Con el título *Un caballero libertario*, la pieza fue representada por un cuadro filodramático creado para la ocasión de un acto anarquista que conmemoraba las huelgas portuarias de 1925. La continuidad de las funciones se vio comprometida por la debilidad que mostraba el movimiento en 1927. Para ese año, el anarquismo no lograba contar con suficientes militantes o espacios apropiados para las actividades artísticas.

Las creaciones de Giulio muestran cambios con respecto al resto de los elaborados en el seno del movimiento, puntualmente en el proceso de responsabilidad compartida. El texto final no busca una estética de renovación o ruptura con respecto a los modelos burgueses, es decir que la innovación no reside en las poéticas utilizadas, sino en la búsqueda de un lenguaje funcional a la lucha cultural que también se libraba contra las propuestas dominantes. En este sentido, y en relación con la problemática de los espacios para su representación, podemos nombrar a la biblioteca Valor, creación inestable de socialistas variopintos en el norte de Santa Fe, así como algunos círculos de corta vida en el cordón sur del Gran Buenos Aires y en Berisso.

Un caballero libertario tuvo una circulación peculiar en los ámbitos obreros y fue representada por aficionados en sindicatos comunistas y socialistas separados del tronco partidario en los años 30. Llegado el peronismo, fue reescrita de acuerdo a los criterios políticos de este movimiento nacional. La biblioteca Valor, en ruinas y desuso, se vio favorecida por la política de inversión que se promovía desde organismos recién creados para el sector y, de este modo, recibió material bibliográfico y recursos para su recuperación dentro de la nueva estructura. Así, un grupo de jóvenes entusiastas decidieron participar del acto de reinauguración con una obra de arte intentando establecer puentes que unieran los dos períodos fecundos de la institución. Partieron de una única y deteriorada copia de la obra surgida en los talleres de Giulio, que fue refuncionalizada y convertida en un melodrama breve y costumbrista, cuyo objetivo era no solo homenajear a sus predecesores sino también al líder político que admiraban. Bajo el título de *Un Quijote justicialista*, uno de los diálogos entre un imaginario Quijote y los guardianes de los condenados a la galera decía:

QUIJOTE: No comprendo por qué estos hombres marchan hacia la muerte segura de las galeras del rey si ustedes les dictaron el castigo a través de torturas. Sancho me habla de un rey y de su poder incuestionable, del vasallazgo y devoción que todos le debemos y que esta orden proviene de su propia voluntad. No estoy dispuesto a dejar que un capricho ponga en riesgo la vida de hombres sencillos, miembros del pueblo que solo se alzaron en rebeldía contra la bruta existencia que sentían como un destino impuesto.

COMISARIO: Tu figura y tus palabras delatan locura, insanía, actitud que deseas tomar oponiéndote a tu soberano. Somos los encargados de hacer cumplir su sentencia. Son basura, despojo, inmundicia y vamos a limpiar el mundo al deshacernos de esta escoria. Y será mejor que te alejes o mis colegas y yo mismo acabaremos con tu flaco y desgarrado cuerpo. No tienes más que a un gordo sucio de tu lado y tus armas y protectores son cotillón. Estás solo.

QUIJOTE: Perro sarnoso, menos que esto, porque le rindes pleitesía a un tirano por las migajas que te otorga. El final de tu mezquino rey está cerca; como el de todos los oligarcas que esclavizaron al pueblo durante décadas. No estoy solo, somos miles, millones y guiándonos, Perón, un caballero y obrero, un justicialista.⁴

Ya nada queda de una educación horizontal o del proceso revolucionario que la misma construye. En esta propuesta es el Estado –al que el movimiento libertario combatía– el que debía tutelar el proceso de enseñanza-aprendizaje. La figura del Quijote refuncionalizado reemplaza a la del Quijote anarquista, al adquirir espíritu crítico y al tomar decisiones por sí mismo. En el diálogo, esto representa el nuevo modelo impuesto por el peronismo, alejado del proyecto ácrata de características horizontales caracterizadas por el respeto por las decisiones corales del colectivo. Debido al éxito que tuvo esta propuesta, fue repetida en otras bibliotecas cercanas y en el desaparecido Centro Cultural Luz de Cerri, localidad próxima a Bahía Blanca.

Es cierto que buena parte de las manifestaciones teatrales obreras ceden a la tentación de caer en un didactismo exasperante, pero aún en ellas el mismo espíritu revulsivo de la fiesta se hacía presente cuando los textos cobraban vida en las reuniones partidarias. La circulación de violencia recíproca en las comunidades nos interpela y requiere un esfuerzo intelectual para entender sus causas y analizar posibles factores morigeradores. Los anarquistas creían que no había moderación

4 Documento facilitado por Enrique Martens, Rosario, 1987. Inédito.

posible, sino que era imperativo un cambio drástico en la constitución misma de la sociedad, cambio que garantizaría esa sanidad citada. El teatro, nacido de una fiesta, ha recogido de la misma su carácter sanador, su poder sostenido en el intercambio, en la reunión y en el constructo artístico en aras de una comunidad en equilibrio. El encuentro personal es una de las condiciones incuestionables del convivio escénico. Por eso, más allá de que se versionen clásicos o se escriban monólogos “apurados” por las circunstancias políticas y sociales, el teatro como celebración en presencia supera la condición de vehículo de ideas que los trabajadores pretendían priorizar. No hay urdimbre social que no parta de una malla conformada por la congregación de los cuerpos, que no busque sus pilares en el intercambio fructífero del uno con el otro complementario. El trueque, germen del crecimiento no puede concebirse a distancia, cincela sus pactos en el mirarse cara a cara, en el compartir el pan o en la comunicación no verbal que exhiben las manifestaciones somáticas rituales. Estas premisas fueron, hasta intuitivamente, base de cualquier teatro realizado por los obreros libertarios. Creían que a la resignación que los grandes usurpadores del poder y de la riqueza deseaban generar en las capas empobrecidas de la sociedad se le debía responder desde procesos de resistencia cultural, que preservaban las identidades de las asociaciones humanas en el gran colectivo social. No estamos hablando de generar nuevas barreras de supuestas identidades cerradas entre grupos, sino por el contrario, de que cada particularidad sume a la construcción de un conjunto enriquecido y libre. Por supuesto, fueron y son detectables maniobras para asegurar un teatro sumiso, despojado de su rebeldía festiva creadora. A pesar de ello, anarquistas, socialistas y sindicalistas continuaron luchando para que emergieran discursos escénicos genuinos, atravesando las grietas, escurriéndose por los suburbios de lo establecido. Y lo hacían como respuesta a las múltiples caras del acto creador, posicionándose contra los designios de la tabla rasa globalizadora de un relato funcional al modelo de Nación que se imponía. A la reiteración de fórmulas acrílicas se le contrapuso una paleta de ofertas que disputaron territorio con el discurso único imposible y aun con el camaleónico “contracultural”, preferido por el indefinido “progresismo”.

No nos vamos a detener en describir los enfrentamientos entre puristas, conciliadores, integradores y otras denominaciones en el seno del anarquismo en relación a las obras provenientes del ámbito que denominaban burgués. Vamos a concentrarnos, en esta parte del ensayo, en rescatar la figura de Federico García Lorca y su corta relación con el movimiento a través de sus textos. Lorca no puede tener injerencia en la etapa de mayor desarrollo del anarquismo local, pues su primer libro de poemas, costado por su propio padre, se dio a conocer en 1918. En la década siguiente se sitúa parte de sus piezas para títeres y se establecen relaciones de amistad con importantes referentes de la vanguardia hispanoamericana que serán decisivos para su evolución creadora. Pero su

compromiso mayor con el teatro se dará un tiempo después desde la dramaturgia y desde la codirección de la compañía estatal de teatro La Barraca. En tiempos de turbulencia política y de luchas sociales, al calor de la Segunda República, dará a conocer *Yerma* (1934), *Bodas de sangre* (1933), *Doña Rosita la soltera* (1935), *La casa de Bernarda Alba* (1936), y muchas más, sin renunciar a otras formas de expresión, como el dibujo o la poesía.

En 1927, en el sindicato portuario sección Buenos Aires, tuvo lugar otra acalorada jornada en la que nuevamente fueron debatidas las posiciones que abogaban por el purismo o por la aceptación de expresiones artísticas provenientes del exterior del por entonces escuálido movimiento ácrata. Este debate, ya bizantino, fue el centro de la velada. Luego de los discursos políticos y de los análisis del devenir de las huelgas y de las luchas que se libraban en todo el país, el maestro español Alberto Lamas tomó la palabra. Primero hizo una esclarecida introducción, en la que planteó lo que consideraba las causas principales de la merma de militantes y de la pérdida de presencia en buena parte de las organizaciones sociales, y, luego se dirigió al grupo para exponer su punto de vista sobre la temática elegida para el encuentro:

Hemos defendido durante años la apertura de nuestro movimiento a todos los individuos que hubieran realizado aportes concretos con su ciencia o arte a la humanidad toda. Jamás pasó por nuestra mente obviar sus trabajos de las bibliotecas o centros en los que militábamos. Es indispensable en un mundo en el que la patronal se reorganiza con bríos nunca vistos, unirnos en torno a los valores de nuestro Ideal y dejar de lado bizantinas cuestiones. Un compañero español me trajo un libro de poemas de un granadino llamado García Lorca. La belleza de sus versos no solo me llevó imaginariamente a mi tierra, sino que fue disparador en mí de sensaciones puras, positivas. Con la idea de incorporar el texto a una biblioteca ácrata, junto a otros que me acercaron, llegué hasta el círculo Humanidad. Para mi disgusto al recibir mi donación, la recibieron con desdén y se excusaron en desconocer a los jóvenes escritores y si ellos tenían militancia en nuestro movimiento. Cansado de estas posturas cerradas, que están alejadas de los verdaderos principios que nos animan, decidí fundar un círculo acompañado de otros libertarios con conceptos claros de nuestra misión. En un espacio precario acomodamos los libros conseguidos, dejando un espacio destacado al de Lorca. Cuando inauguramos el taller de lectura sus versos fueron recitados en numerosas ocasiones como ejemplo de la belleza liberadora.

La creación de los centros y los círculos ácratas es un fenómeno inédito por su gran producción, caracterizada por la maximización de los escasos recursos, y la originalidad de su labor. Es indiscutible la relevancia del circuito de producción

teatral libertaria en Argentina que estos espacios integraban, especialmente hasta mediados de la segunda década del siglo XX, pudiéndose rastrear manifestaciones artísticas por lo menos diez años después. Cuando hablamos de circuito de producción y circulación, no estamos haciendo referencia a un modelo empresarial sino estableciendo el que los anarquistas propusieron, a pesar de las condiciones adversas en las que se movían con el objetivo de formar un sistema propio para crear sus obras, representarlas, difundirlas y generar un registro de las mismas. Esta propuesta no tardó en manifestarse como inestable y de continuidad amenazada, pero se sostuvo a pesar de las represiones y de las divisiones propias de un movimiento que detestaba el verticalismo. Las diferencias entre conciliadores y puristas en el seno del anarquismo no cesaron y, a pesar de los intentos por superar las distancias evidentes, las mismas pervivieron aun cuando las posibilidades para concretar proyectos originales y propios se tornaron casi imposibles. Es importante indicar que los que aceptaron las obras naturalistas —o aquellas que poseían esa influencia— de reconocidos dramaturgos tenían diferencias profundas con la propuesta estética. La pretensión de mostrar en escena, por precaria que fuese, una reproducción detallada del estado de cosas no era del agrado de los libertarios, que preferían dejar un espacio para dar cuenta de las grietas del sistema capitalista y señalar, didácticamente, los pasos para derrotarlo. Era una diferencia que no puede considerarse menor pues, desde las distintas expresiones anarquistas, se van a privilegiar textos o versiones propias en los que el exagerado verismo fuese reemplazado por discursos en los que estuviera presente el ideal que fomentaban. Podía presentarse un mundo descarnado y cruel, pero no podía faltar el personaje libre que mostrara el camino para torcer el rumbo y cambiar drásticamente las condiciones de vida. No hay obra libertaria sin la certeza explícita sobre el triunfo de los obreros concientizados y la instauración de una sociedad anarquista. Podían puntualizarla derrotas parciales pero el final feliz tenía que ser avizorado, final que se alcanzaba por la lucha sin concesiones. Abogaban por un teatro educativo y no era esperable que se detuvieran en imitar la realidad que padecían sin tomar acciones escénicas que la transformaran ficcionalmente como adelanto de las mutaciones en el mundo concreto. Los ácratas elegían palabras e imágenes simbólicas y, por momentos, alegóricas, para expresar ciertos criterios que formaban parte del tronco de su ideario. Explicar las causas del comportamiento del mundo burgués y obrero en pugna desde perspectivas que respondieran a visiones que copiaran a la realidad no estaba en sus planes.

Esta opción se usaba especialmente cuando la temática de la obra era histórica y se hacía con el afán de proporcionar argumentos para presentar el mundo como transformable. A través de los personajes esclarecidos, se explicitaban los pasos necesarios para una verdadera revolución horizontal, donde las decisiones fueran tomadas por el pueblo concientizado y no por conducciones mesiánicas

ocasionales. El realismo aceptado era el que plasmaba un relato de los problemas sociales dentro de un marco de optimismo sobre el porvenir. Este optimismo, que generalmente era expresado en escena por un joven o un niño como metáfora del futuro, estaba basado en la fe inquebrantable en el triunfo final de una sociedad organizada bajo los parámetros de la libertad y la solidaridad. No solo había que señalar vicios y virtudes del colectivo a cambiar, también se señalarían claramente derroteros que condujesen a este progreso social. Los espectadores contarían con herramientas para comprender críticamente su entorno, pero también para convertirlo en un espacio anarquista. Con esta misión apostólica los dramaturgos libertarios, no profesionales, escribirían textos inspirados en ideas francas y atrevidas, de real libertad y justicia, de generosos sentimientos de fraternidad, de paz y armonía. A pesar de que los cuadros filodramáticos integristas representaban las obras de autores externos al anarquismo, las veladas se completaban con algún monólogo o pieza corta en la que no quedaran comprometidos a los ojos del público los lineamientos de una vida ácrata.

En 1929, la biblioteca Eliseo Reclus de La Plata realizó un extenso programa de actividades que incluían dos obras de teatro. La primera de ellas era un monólogo de autor anónimo ligado al movimiento y la segunda, un collage que reunía fragmentos de diferentes piezas para niños de dramaturgos italianos y españoles. Allí se incluyeron pasajes de *La niña que riega la albahaca* y *el príncipe preguntón*, calificada como joya por Francisco, hermano de Federico García Lorca.

Reencontramos al granadino en testimonios de militantes libertarios que leían sus obras con fruición y aún, en ocasión de su estancia en la Argentina, cometían la "blasfemia" de entrar a un teatro empresarial. Decía Diego Olivares, maestro y obrero ceramista:

Antes de partir a España a librar la batalla contra el fascismo en esas tierras, tuve la oportunidad de ver el teatro de Lorca. Y desde ese instante, mi pasado de dramaturgo aficionado en las filas del anarquismo se iluminó y tomó sentido. Desde ese momento me aseguré de conseguir las obras que fue estrenando y reconocer mi equivocación cuando no comprendía que hay compromiso en el que sangra en cada creación, un compromiso que va más allá de la búsqueda de vacía fama, sino un deseo de que esas palabras contribuyeran a un hombre mejor. El arte revolucionario debía ser repensado y era tiempo de entender que el didactismo o el mensaje explícito no son las únicas vertientes poéticas que pueden, en buenas manos, aligerar el peso de la esclavitud y la ignorancia. Como actor amateur participé en el frente de una adaptación muy particular de *La casa de Bernarda Alba*, en donde los personajes femeninos fueron interpretados por hombres. Al regresar a la Argentina traje una herida

que mutiló mi pie y un morral repleto de libros de poemas y obras de teatro, con un lugar especial para Lorca.

Hemos registrado dos representaciones de textos lorquianos en ámbito anarcosindicalistas. En 1934, en un centro de Rosario se dramatizaron poemas de *Romancero gitano* y un año más tarde en Barracas, en una biblioteca popular, se entrelazaron voces de personajes femeninos para una jornada en defensa de los derechos de la mujer. *Mariana Pineda*, fue seleccionada (suponemos que solo algunos momentos de la pieza) para la ocasión. Es interesante que esta versión –aunque haya estado conformada por fragmentos–, se haya puesto en un anarquismo diezmando a solo siete años de su estreno en sala. En aquella ocasión, 24 de junio de 1927, el Teatro Goya de Barcelona abrió sus puertas para que el público asistiera a una soberbia actuación de Margarita Xirgu y a una escenografía diseñada por Salvador Dalí. En extraña coincidencia, Federico García Lorca se hallaba en Buenos Aires y asistió en enero de 1934 a la *première* doméstica de *Mariana Pineda*, con el protagonista de su amiga Lola Membrives.

Con sus contradicciones a flor de piel pero con su capacidad de creación intacta, el anarcosindicalismo expresó una de las páginas más destacadas de la vida cultural y política en las primeras décadas del siglo XX. Esas contradicciones nunca conciliadas permitieron el acceso de autores no transitados por el pragmático teatro libertario; uno de ellos, ofrecido en contadas ocasiones, fue Federico.

Un Federico al que la vida y la muerte unieron al anarquismo por diversas circunstancias curiosas. Agustina González, quien inspiró el personaje de *La zapatera prodigiosa*, abrazó el feminismo anarquista y corrió el mismo destino que Lorca en 1936.

La trágica noche del 17 de agosto de 1936, cuatro hombres esperaron la muerte en la finca Las Colonias, una antigua residencia para huérfanos donde eran conducidos quienes iban a ser fusilados en Víznar. Horas después, los hombres al mando del capitán Nestares dispararon contra sus indefensos cuerpos hasta acabar con sus vidas en la cuneta de una carretera entre Víznar y Alfacar. Sus cadáveres fueron enterrados a pocos metros, junto a un olivo. Este hecho aún hoy es investigado. Acompañaron al ilustre poeta un maestro cojo de la localidad granadina de Pulianas y dos banderilleros anarquistas.

Dióscoro Galindo González era el docente republicano que compartió los últimos momentos de la vida del escritor granadino. Miembro de uno de los colectivos más castigados por la represión franquista, había tomado como propia la lucha contra el analfabetismo rural. Participó activamente de las denominadas “misiones pedagógicas” y de las campañas de alfabetización en los pequeños

pueblos. Era reconocido por su tenacidad y entrega, al punto que solía dar clases nocturnas a los jornaleros, cuando regresaban de las tareas en el campo. Fue uno de los tantos docentes que enfrentaron la intimidación de la poderosa iglesia católica, que no quería perder el monopolio de la instrucción de los campesinos. No debe extrañarnos que la principal acusación falaz que le hicieran en el denominado perversamente “expediente de depuración” fuera la de ser ateo.

Igualmente indignante fue el supuesto juicio sin posible defensa y el cese de tareas dispuesto por el Ministerio de Educación Nacionalista cuando hacía días que había sido asesinado.

Los banderilleros Francisco Galadí Melgar y Juan Arcollas Cabezas formaban parte de los llamados “hombres de acción” de la CNT (Confederación Nacional del Trabajo) - AIT (Asociación Internacional de los Trabajadores) la sección más combativa del sindicato anarquista, que defendía los derechos de los trabajadores frente a una patronal despótica y prepotente, acostumbrada a incumplir la legislación laboral y que no dudó en financiar la sublevación militar contra la República. Precisamente Galadí y Cabezas organizaron la resistencia popular contra los militares golpistas en el Albaicín, que apenas duró dos días porque estaban mal armados. Una delación permitió que fueran atrapados. Figuras libertarias en un mundo taurino dominado por las derechas.

Ironía o extraña justicia poética que fundió a cuatro militantes de la vida, cada uno luchando en ella con instrumentos distintos pero con igual entrega.

> índice

> prólogo	pág. 5
> prefacio	pág. 11
> capítulo 1	pág. 17
cuando el teatro obrero interpreta historias de colonización y sometimiento	
> capítulo 2	pág. 39
espacios, locaciones, ámbitos para la creación teatral en el mundo libertario	
> capítulo 3	pág. 57
un autor sin prisiones posibles y su relación con el movimiento obrero argentino	
> capítulo 4	pág. 71
cruces entre el teatro obrero, el movimiento independiente y las experiencias periféricas	
> capítulo 5	pág. 87
un proyecto libertario, su multiplicación en el tiempo o la historia de la simiente	
> capítulo 6	pág. 101
guitarras payadoras libertarias apropiadas por el teatro obrero.	
> capítulo 7	pág. 113
Vicente Castro o la pasión por la libertad en la lucha	
> capítulo 8	pág. 123
el caballero manchego navegando en un mar picado de teatro militante	
> capítulo 9	pág. 143
Cervantes, Lorca: el rol de los textos “burgueses” en el teatro obrero	

- **narradores y dramaturgos**
Juan José Saer, Mauricio Kartun
Ricardo Piglia, Ricardo Monti
Andrés Rivera, Roberto Cossa

En coedición con la Universidad
Nacional del Litoral
- **el teatro, ¡qué pasión!**
de Pedro Asquini
Prólogo: Eduardo Pavlovsky

En coedición con la Universidad
Nacional del Litoral
- **obras breves**
Incluye textos de Viviana Holz, Beatriz
Mosquera, Eduardo Rivetto, Ariel Barchilón,
Lauro Campos, Carlos Carrique, Santiago
Serrano, Mario Costello, Patricia Suárez,
Susana Torres Molina, Jorge Rafael Otegui y
Ricardo Thierry Calderón de la Barca
- **de escénicas y partidas**
de Alejandro Finzi
Prólogo del autor
- **teatro (3 tomos)**
Obras completas de Alberto Adellach

Prólogos: Esteban Creste (Tomo I), Rubens
Correa (Tomo II) y Elio Gallipoli (Tomo III)
- **las piedras jugosas**
Aproximación al teatro de Paco Giménez
de José Luis Valenzuela
Prólogos: Jorge Dubatti y
Cipriano Argüello Pitt
- **siete autores (la nueva generación)**
Incluye textos de Maximiliano de la Puente,
Alberto Rojas Apel, María Laura Fernández,
Andrés Binetti, Agustín Martínez, Leonel
Giacometto y Santiago Governori
Prólogo: María de los Ángeles González
- **dramaturgia y escuela 1**
Prólogo: Graciela González de Díaz Araujo
Antóloga: Gabriela Lerga
Pedagogas: Gabriela Lerga y Ester Trozzo
- **dramaturgia y escuela 2**
Textos de Ester Trozzo, Sandra Vigianni,
Luis Sampredo
Prólogo: Jorge Ricci y Mabel Manzotti
- **didáctica del teatro 1**
Coordinación: Ester Trozzo, Luis Sampredo
Colaboración: Sara Torres
Prólogo: Olga Medaura
- **didáctica del teatro 2**
Prólogo: Alejandra Boero
- **teatro del actor II**
de Norman Briski
Prólogo: Eduardo Pavlovsky
- **dramaturgia en banda**
Incluye textos de Hernán Costa, Mariano
Pensotti, Hernando Tejedor, Pablo Novak,
José Montero, Ariel Barchilón, Matías
Feldman y Fernanda García Lao
Coordinación pedagógica: Mauricio Kartun
Prólogo: Pablo Bontá
- **personalidades, personajes y temas
del teatro argentino (2 tomos)**
de Luis Ordaz
Prólogo: Jorge Dubatti y Ernesto Schoo
(Tomo I) - José María Paolantonio (Tomo II)
- **manual de juegos y ejercicios teatrales**
de Jorge Holovatuck y Débora Astrosky
Segunda edición, corregida y actualizada
Prólogo: Raúl Serrano
- **antología breve del teatro para títeres**
de Rafael Curci
Prólogo: Nora Lía Sormani
- **teatro para jóvenes**
de Patricia Zangaro
- **antología teatral para niños
y adolescentes**
Incluye textos de Hugo Álvarez, María Inés
Falconi, Los Susodichos, Hugo Midón,
M. Rosa Pfeiffer, Lidia Grosso, Héctor Presa,
Silvina Reinaudi y Luis Tenewicki
Prólogo: Juan Garff

- nueva dramaturgia latinoamericana
Incluye textos de Luis Cano (Argentina), Gonzalo Marull (Argentina), Marcos Damaceno (Brasil), Lucila de la Maza (Chile), Victor Viviescas (Colombia), Amado del Pino (Cuba), Ángel Norzagaray (México), Jaime Nieto (Perú) y Sergio Blanco (Uruguay)
Prólogo: Carlos Pacheco
- teatro/6
Obras ganadoras del 6º Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye textos de Karina Androvich, Patricia Suárez, Luisa Peluffo, Lucía Laragione, Julio Molina y Marcelo Pitrola
- becas de creación
Incluye textos de Mauricio Kartun, Luis Cano y Jorge Accame
- historia de la actividad teatral en la provincia de corrientes
de Marcelo Daniel Fernández
Prólogo: Ángel Quintela
- la luz en el teatro
manual de iluminación
de Eli Sirlin
Prólogo de la autora
- diccionario de autores teatrales argentinos 1950-2000 (2 tomos)
de Perla Zayas de Lima
- laboratorio de producción teatral 1
Técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos
de Gustavo Schraier
Prólogo: Alejandro Tantanián
- hacia un teatro esencial
Dramaturgia de Carlos María Alsina
Prólogo: Rosa Ávila
- teatro ausente
Cuatro obras de Arístides Vargas
Prólogo: Elena Francés Herrero
- el teatro con recetas
de María Rosa Finchelmann
Prólogo: Mabel Brizuela
Presentación: Jorge Arán
- teatro de identidad popular
En los géneros sainete rural, circo criollo y radioteatro argentino
de Manuel Maccarini
- caja de resonancia y búsqueda de la propia escritura
Textos teatrales de Rafael Monti
- teatro, títeres y pantomima
de Sarah Bianchi
Prólogo: Ruth Mehl
- por una crítica deseante de quién/para quién/qué/cómo
de Federico Irazábal
Prólogo del autor
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo I (1800-1814)
Sainetes urbanos y gauchescos
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
Presentación: Raúl Brambilla
- teatro/7
Obras ganadoras del 7º Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye textos de Agustina Muñoz, Luis Cano, Silvina López Medín, Agustina Gatto, Horacio Roca y Roxana Aramburú
- la carnicería argentina
Incluye textos de Carolina Balbi, Mariana Chaud, Ariel Farace, Laura Fernández, Santiago Governori, Julio Molina y Susana Villalba
- saulo benavente, ensayo biográfico
de Cora Roca
Prólogo: Carlos Gorostiza
- del teatro de humor al grotesco
Obras de Carlos Pais
Prólogo: Roberto Cossa
- teatro/9
Obras ganadoras del 9º Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye textos de Patricia Suárez y M. Rosa Pfeiffer, Agustina Gatto, Joaquín Bonet, Christian Godoy, Andrés Rapoport y Amalia Montañón

- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo II (1814-1824)
Obras de la Independencia
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- nueva dramaturgia argentina
Incluye textos de Gonzalo Marull, Ariel Dávila (Córdoba), Sacha Barrera Oro (Mendoza), Juan Carlos Carta, Ariel Sampaolesi (San Juan), Martín Giner, Guillermo Santillán (Tucumán), Leonel Giacometto, Diego Ferrero (Santa Fe) y Daniel Sasovsky (Chaco)
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo III (1839-1842)
Obras de la Confederación y emigrados
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- dos escritoras y un mandato
de Susana Tampieri y María Elvira Maure de Segovia
Prólogo: Beatriz Salas
- 40 años de teatro salteño (1936-1976). Antología
Selección y estudios críticos:
Marcela Beatriz Sosa y Graciela Balestrino
- las múltiples caras del actor
de Cristina Moreira
Palabras de bienvenida: Ricardo Monti
Presentación: Alejandro Cruz
Testimonio: Claudio Gallardou
- la valija
de Julio Mauricio
Coedición con Argentores
Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza
- el gran deschave
de Armando Chulak y Sergio De Cecco
Coedición con Argentores
Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza
- una libra de carne
de Agustín Cuzzani
Coedición con Argentores
Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo IV (1860-1877)
Obras de la Organización Nacional
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- referentes y fundamentos. hacia una didáctica del teatro con adultos I
de Luis Sampedito
- una de culpas
de Oscar Lesa
Coedición con Argentores
- desesperando
de Carlos Moisés
Coedición con Argentores
- almas fatales, melodrama patrio
de Juan Hessel
Coedición con Argentores
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo V (1885-1899)
Obras de la Nación Moderna
Selección y prólogo: Beatriz Seibel
- técnica vocal del actor
de Carlos Demartino
- el teatro, el cuerpo y el ritual
de María del Carmen Sanchez
- tincunacu. teatralidad y celebración popular en el noroeste argentino
de Cecilia Hopkins
- teatro/10
Obras ganadoras del 10º Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye textos de Mariano Cossa y Gabriel Pasquini, Enrique Papatino, Lauro Campos, Sebastián Pons, Gustavo Monteros, Erica Halvorsen y Andrés Rapapor
- la risa de las piedras
de José Luis Valenzuela
Prólogo de Guillermo Heras

- concurso nacional de obras de teatro para el bicentenario
Incluye textos de Jorge Huertas, Stela Camilletti, Guillermo Fernández, Eva Halac, José Montero y Cristian Palacios
- concurso nacional de ensayos teatrales Alfredo de la Guardia -2010-
Incluye textos de: María Natacha Koss, Gabriel Fernández Chapo y Alicia Aisemberg
- piedras de agua
Cuaderno de una actriz del Odin Teatret de Julia Varley
- el teatro para niños y sus paradojas
Reflexiones desde la platea de Ruth Mehl
Prólogo: Susana Freire
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo VI (1902-1908)
Obras del siglo xx -1ra. década- I
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- rebeldes exquisitos
Conversaciones con Alberto Ure, Griselda Gambaro y Cristina Banegas de José Tcherkaski
- ponete el antifaz (escritos, dichos y entrevistas)
de Alberto Ure
Compilación: Cristina Banegas
- antología de teatro latinoamericano 1950-2007
de Lola Proaño y Gustavo Geirola (3 tomos)
- dramaturgos argentinos en el exterior
Incluye textos de J. D. Botto, C. Brie, C. Castrillo, S. Cook, R. García, I. Krugli, L. Thenón, A. Vargas y B. Visnevetsky.
Compilación: Ana Seoane
- el universo mítico de los argentinos en escena
de Perla Zayas de Lima (2 tomos)
- air liquid
de Soledad González
Coedición con Argentores
- un amor de Chajará
de Alfredo Ramos
Coedición con Argentores
- un tal Pablo
de Marcelo Marán
Coedición con Argentores
- casanimal
de María Rosa Pfeiffer
Coedición con Argentores
- las obreras
de María Elena Sardi
Coedición con Argentores
- molino rojo
de Alejandro Finzi
Coedición con Argentores
- teatro/11
Obras ganadoras del 11º Concurso Nacional de obras de teatro infantil
Incluye textos de Cristian Palacios, Silvia Beatriz Labrador, Daniel Zaballa, Cecilia Martín y Mónica Arrech, Roxana Aramburú y Griselda Rinaldi
- títeres para niños y adultos
de Luis Alberto Sánchez Vera
- historia del teatro en el Río de la Plata
de Luis Ordaz
Prólogo: Jorge Lafforgue
- memorias de un titiritero latinoamericano de Eduardo Di Mauro
- teatro de vecinos
De la comunidad para la comunidad de Edith Scher
Prólogo: Ricardo Talento
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo VII (1902-1910)
Obras del siglo xx -1ra. década- II
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- cuerpos con sombra
Acerca del entrenamiento corporal del actor de Gabriela Pérez Cubas

- **gracias corazones amigos**
La deslumbrante vida de Juan Carlos Chiappe
de Adriana Vega y Guillermo Luis Chiappe
- **la revista porteña**
Teatro efímero entre dos revoluciones (1890-1930)
de Gonzalo Demaría
Prólogo: Enrique Pinti
- **concurso nacional de ensayos teatrales, Alfredo de la Guardia -2011-**
Textos de Irene Villagra, Eduardo Del Estal
y Manuel Maccarini
- **antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad-**
tomo VIII (1902-1910)
Obras del siglo xx -1ra. década- III
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- **apuntes sobre la historia del teatro occidental - tomos I y II**
de Roberto Perinelli
- **los muros y las puertas en el teatro de Víctor García**
de Juan Carlos Malcún
- **historia del Teatro Nacional Cervantes 1921-2010**
de Beatriz Seibel
- **antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad-**
tomo IX (1911-1920)
Obras del siglo xx -2ª década- I
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- **el que quiere perpetuarse**
de Jorge Ricci
Coedición con Argentores
- **freak show**
de Martín Giner
Coedición con Argentores
- **trinidad**
de Susana Pujol
Coedición con Argentores
- **esa extraña forma de pasión**
de Susana Torres Molina
Coedición con Argentores
- **los talentos**
de Agustín Mendilaharsu y Walter Jacob
Coedición con Argentores
- **nada del amor me produce envidia**
de Santiago Loza
Coedición con Argentores
- **confluencias. dramaturgias serranas**
Prólogo: Gabriela Borioli
- **el universo teatral**
de Fernando Lorenzo
Compilación: Graciela González Díaz de Araujo y Beatriz Salas
- **Jorge Lavelli -de los años sesenta a los años de la colina-**
Un recorrido en libertad
de Alain Satgé
Traducción: Raquel Weksler
- **Saulo Benavente -escritos sobre escenografía-**
Compilación: Cora Roca
- **antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad-**
tomo X (1911-1920)
Obras del siglo xx -2ª década- II
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- **teatro/12**
Obras ganadoras del 12º Concurso Nacional de Obras de Teatro.
Incluye textos de Oscar Navarro Correa, Alejandro Ocón, Ariel Barchilón, Valeria Medina, Andrés Binetti, Mariano Saba y Ariel Dávila
- **una fábrica de juegos y ejercicios teatrales**
de Jorge Holovatuck A.
Prólogo: Raúl Serrano
- **teatro/13**
Obras ganadoras del 13º Concurso Nacional de Obras de Teatro -dramaturgia regional-
Incluye textos de Laura Gutman, Ignacio Apolo, Florencia Aroldi, M. Rosa Pfeiffer, Fabián Canale, Juan Castro Olivera, Alberto Moreno, Raúl Novau, Aníbal Friedrich, Pablo Longo, Juan Cruz Sarmiento, Aníbal Alborno y Antonio Romero

- 70/90 -crónicas dramatúrgicas-
Incluye textos de Eduardo Bertaina, Aldana Cal, Laura Córdoba, Hernán Costa, Cecilia Costa Vilar, Omar Fragapane, Carla Maliandi, Melina Perelman, Euardo Pérez Winter, Rubén Pires, Bibiana Ricciardi, Rubén Sabadini, Luis Tenewicki y Pato Vignolo
- teatro/14
Obras ganadoras del 14º Concurso Nacional de Obras de Teatro -30 años de Malvinas-
Incluye textos de Mariano Nicolás Saba, Carlos Aníbal Balmaceda, Fabián Miguel Díaz y Andrés Binetti
- teatro/15
Obras ganadoras del 15º Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye textos de Laura Córdoba, María Sol Rodríguez Seoane, Giuliana Kiersz, Manuel García Migani, Santiago Loza, Ana Laura Izurieta
- doble raíz
de Leonardo Goloboff
- el pensamiento vivo de Oscar Fessler
tomo 1: el juego teatral en la educación
de Juan Tríbulo
Prólogo: Carlos Catalano
- el pensamiento vivo de Oscar Fessler
tomo 2: clases para actores y directores
de Juan Tríbulo
Prólogo: Víctor Bruno
- Osvaldo Dragún. La huella inquieta
-testimonios, cartas, obras inéditas-
de Adys González de la Rosa y Juan José Santillán
Prólogo: de los autores
- circo en Buenos Aires
-cultura, jóvenes y políticas en disputa-
de Julieta Infantino
Prólogo: de la autora
- la canción del camino viejo
de Miguel Franchi, Santiago Dejesús y Severo Callaci
- febrero adentro
de Vanina Corazza
- mujer armada hombre dormido
de Martín Flores Cárdenas
- el director teatral ¿es o se hace?
-procedimientos para la puesta en escena-
de Víctor Arrojo
- la *commedia dell'arte*,
un teatro de artesanos
guiños y guiones *dell'arte* para el actor
de Cristina Moreira
- un teatro de obreros para obreros
jugarse la vida en escena
de Carlos Fos
Prólogo: Lorena Verzero
- teatro/16
Obras ganadoras del 16º Concurso Nacional de Obras de Teatro -dramaturgia regional-
Incluye textos de Omar Lopardo, Mariela Alejandra Domínguez Houlli, Sandra Franzen, Mauricio Martín Funes, Héctor Trotta, Luis Serradori, Mario Cosello, Alejandro Boim, Luis Quinteros, Carlos Guillermo Correo, Fernando Pasarín, María Elvira Guitart
- concurso de ensayos sobre teatro
Celcit - 40º aniversario
Incluye textos de Alfonso Nilson Barbosa de Sousa, José Emilio Bencosme Zayas, Julio Fernandez Pelaéz, Roberto Perinelli, Ezequiel Gusmeroti, Lina Morales Chacana, Loreto Cruzat, Isidro Rodríguez Silva
- teatro de objetos
manual dramatúrgico
de Ana Alvarado
Textos dramáticos para Teatro de Objetos:
Mariana Gianella, Fernando Ávila y Francisco Grassi
- museo medea
de Guillermo Katz, María José Medina, Guadalupe Valenzuela
- ¿quienáy?
de Raúl Kreig
- quería tapparla con algo
de Jorge Accame

un teatro de obreros para obreros. jugarse la vida en escena

Este ejemplar se terminó de imprimir en Kolen S.A.

Agustín de Vedia 3533 / CABA - Argentina.

Septiembre de 2016 - Primera edición: 2.500 ejemplares