

María Fernanda de la Rosa

**EL DRAMATURGO
ANARQUISTA**



El dramaturgo cumplió un rol esencial dentro del anarquismo para el que el teatro comportó una marcada finalidad ideológica.

Mediante el análisis de las piezas teatrales representadas en los escenarios libertarios, la autora, busca habilitar un enfoque para la reconstrucción de los principios que delinearon la figura del dramaturgo elegido por el público anarquista.

Un ejercicio de articulación de las obras, artículos periodísticos y revistas especializadas en arte posibilitó el abordaje de las causas por las cuales en aquellos escenarios también se ponían en escena producciones de autores externos al circuito teatral.

María Fernanda de la Rosa

EL DRAMATURGO ANARQUISTA

Título original: *El dramaturgo anarquista. 1900–1930*

Fecha de aceptación del artículo: 19/09/2017.



UCA

María Fernanda de la Rosa

f3delarosa@yahoo.com.ar

Palabras claves: Anarquismo – arte – teatro – dramaturgia

Edición digital: C. Carretero



Difunde: Confederación Sindical Solidaridad Obrera

http://www.solidaridadobrero.org/ateneo_nacho/biblioteca.html

ÍNDICE DE CONTENIDO

Introducción

I. La figura del dramaturgo libertario

II. Los rostros libertarios

III. Los rostros filoanarquistas

Consideraciones finales

INTRODUCCIÓN

“Hasta que no se haya arrojado a los mercenarios del templo, el arte no será templo”, fue una de sus frases repetida en innumerables periódicos y conferencias¹. En efecto, la misión del artista libertario debía ser apropiarse del arte que la burguesía consideraba su patrimonio para restituirle al trabajador la belleza que le había sido usurpada. Al devolverle su función histórica lo sumaba a la causa revolucionaria. El artista debía colocarse nuevamente, desde su rol social, al servicio del pueblo. A partir de ese momento los interrogantes sobre qué obra de arte admirar, cómo, dónde y cuándo dejarían de ser preguntas cuyas respuestas estaban reservadas a un pequeño círculo y pasarían a ser masivas.

1 LEON TOLSTOI, ¿Qué es el arte?, Buenos Aires, Tor, 1949, p. 2

Ahora bien, el verdadero artista era aquel que transformaba su obra en un arma de lucha, aquel que sabía expresar cualquier conflicto social histórico cuando advertía un hecho de la realidad social que estremecía no solo su propia existencia sino también la de los demás. Sostiene Karl W. Glöckner: “su misión consiste en despertar en los hombres los instintos de rebeldía para transformar de este modo las estructuras vigentes de la sociedad. Apunta a la psicología humana, se trata de inyectar ideas a golpes de pluma”². Dentro de la concepción ideológica ácrata, en la cual toda manifestación artística suponía un eslabón más para colapsar el sistema capitalista y allanar el camino a la sociedad futura, el arte comporta una función revolucionaria y combativa. El artista como portavoz de su colectividad tenía, de acuerdo con Lily Litvak, “una misión liberadora”³.

En la pléyade de artistas tuvo un lugar destacado el dramaturgo, puesto que, además de deleitar al trabajador en su tiempo dedicado al ocio, el teatro se transformó en uno de los medios propagandísticos por excelencia dentro del ideario ácrata porteño por un doble motivo. Primero, porque fue un instrumento proselitista, portador de un mensaje con un claro contenido ideológico que pretendía

2 KARL W. GLÖCKNER, “La poesía como forma de acción directa”, en: BERT HOFMANN, PERE JOAN I TOURS Y MANFRED TIETZ (Ed.), *El anarquismo español y sus tradiciones*. Vervuert– Iberoamericana, Madrid, 1995, p. 131.

3 LILY LITVAK, *La mirada roja. Estética y Arte del anarquismo español (1888–1913)*, Barcelona, 1988. Ediciones del Serbal, pp. 9–11.

reafirmar en el espectador su filiación libertaria o, en su defecto, crearla. Segundo, porque el uso de la imagen y de la oralidad permitía llegar fácilmente al público, la clase de extracción social más baja de la ciudad, que tenía escasa o nula alfabetización y mínimos recursos económicos.

Esta concepción del teatro como manifestación de una ideología que buscaba confrontar el poder político y transformarse en un arma de lucha nos conduce a formular el siguiente interrogante como eje de nuestra investigación: ¿quiénes eran los verdaderos dramaturgos? ¿Cuál fue el motivo por el que en una velada cultural junto a *Hijos del Pueblo* de Rodolfo González Pacheco se recitaba un monólogo de la pieza *El alma del hombre honrado* de Francisco Defilippis Novoa? ¿El elenco de autores nacionales elegidos era al azar o respondía a un plan cultural elaborado por cada una de las agrupaciones?

A fin de responder estos interrogantes, el núcleo del *corpus* de la investigación se construyó mediante la recopilación de las obras teatrales de los dramaturgos locales libertarios y de aquellos autores que sin profesar el anarquismo eran elegidos para reafirmar o crear en el público la filiación libertaria. Las piezas de los autores estudiados junto a revistas, suplementos y artículos publicados en la prensa militante permitieron reconstruir el objeto de estudio. El trabajo se recorta en el período 1900-1930, puesto que a principios siglo XX el movimiento anarquista argentino estaba consolidado, contaba con una

gran cantidad de órganos de prensa, asociaciones, bibliotecas y federaciones desde la cuales se difundía la teoría libertaria.

Las décadas del veinte y del treinta no fueron décadas perdidas ni ausentes de conflictos sociales, sin nada que destacar, como sugirió la historiografía tradicional. Por el contrario, la edición de periódicos y libros, la publicación de revistas y suplementos culturales, la representación de obras teatrales, las exposiciones pictóricas, las reuniones literarias, entre otras actividades, nos refieren a un movimiento activo que no solo tenía una voz sino también un discurso plagado de ideología y estrategias. El golpe del 6 de septiembre de 1930 puso fin al sistema democrático argentino; tras la revolución se desató una ola de persecuciones que afectó tanto al anarquismo como al socialismo y al sindicalismo revolucionario: los locales obreros fueron clausurados, muchos militantes ácratas se exiliaron, los apresados fueron enviados a la cárcel y los extranjeros a su país de origen.

I. LA FIGURA DEL DRAMATURGO LIBERTARIO

El movimiento anarquista supo representar tanto a los trabajadores como a todo un sector social marginado, habló para ellos y les brindó las respuestas que buscaban. Al ignorar el sistema parlamentario y rechazar todo tipo de organización verticalista apeló a una red institucional formada por círculos, sindicatos, asociaciones filantrópicas, bibliotecas, escuelas racionalistas y centros a través de las cuales canalizó su discurso político y cultural; al mismo tiempo que construyó a su alrededor un espacio de sociabilidad. A partir de estas instituciones los militantes ácratas fundaron, desde el vocabulario de Juan Suriano, la “tradición de la cultura de izquierda en la Argentina”; entendida por los mismos anarquistas como un impulso creador en sus múltiples formas que aplicado al arte no sólo reflejaba las diversas fuerzas sociales en marcha sino que posibilitaba la renovación estética de toda la humanidad.

El anarquismo se conformó como una protoizquierda en tanto anticipó e inauguró... prácticas e ideas inexistentes hasta entonces en la sociedad argentina, adoptadas luego por diversos sectores de la izquierda local hasta el presente: la noción de un mundo alternativo, las ideas de insurrección y rebelión social, la adhesión a ciertos ritos y símbolos característicos del mundo del trabajo (la bandera roja primero, el primero de mayo) la manifestación callejera, la difusión de la prensa obrera y contestataria, las formas de compromiso militante, las movilizaciones de libertad de presos sociales (políticos) y las distintas formas de confrontación, e incluso negociación, con los grupos gobernantes⁴.

El elenco de dramaturgos nacionales cuyas obras fueron puestas en cartel perteneció al circuito de producción libertaria o tuvo cierta afinidad con sus ideas. Resulta imposible englobarlos bajo la conceptualización de “dramaturgos libertarios”, pues sería muy simplista y casi ofensivo para un movimiento tan polifacético como fue el anarquismo. El polifónico concierto de voces libertarias sometía a debate los principios que debían caracterizar el arte filodramático, a través de la creación dramatúrgica de una policromía de estilos.

4 JUAN SURIANO, *Anarquistas. Cultura y Política Libertaria en Buenos Aires, 1890–1910*, Buenos Aires, Manantial, 2001, pp. 26–27.

De acuerdo con su accionar y características, Suriano reúne a los militantes en dos grupos. Por una parte, se refiere a los “militantes de base” que, con más liderazgo y convicción que formación intelectual, desarrollaban la campaña activa movilizándolo a los trabajadores. Por otra parte, a los que difundieron las ideas por medio de la prensa y la enseñanza, y organizaron las tertulias culturales a las cuales la militancia asistía, los llamados “militantes difusores”. Dentro de este último grupo encontramos a Ghirardo, Maturana, Alejandro Sux, Juan Carulla, Julio Barcos, Teodoro Antilli y Rodolfo González Pacheco. En su mayoría fueron activistas locales, en contraposición a los militantes de base, que eran extranjeros.

La mayoría de ellos conformaba algo así como un núcleo de intelectuales orgánicos muy peculiares pues su relación orgánica no se establecía con un partido sino con un Círculo, un periódico, un gremio o un cuadro filodramático. Aunque muchos de ellos escribían (obras teatrales, novelas, ensayos, notas doctrinales) y dictaban conferencias, más que teóricos doctrinarios eran mediadores doctrinarios, ya que se limitaba a traducir e interpretar un tanto mecánicamente a los pensadores europeos⁵.

Sin embargo, la presencia de los intelectuales no terminaba de ser aceptada dentro del movimiento, que los veía como “anarquistas de ocasión”, pues consideraban que

5 *Ibidem*, p. 130.

su adhesión al anarquismo se debía al rechazo de la burguesía y la religión, antes que a una fidelidad completa y verdadera para con los principios doctrinarios. Dentro del núcleo de activistas difusores juzgados *a priori* como militantes “de ocasión” se destacó Alberto Ghirardo, cuyo aspecto –siempre vestido de negro con sus elegantes guantes, su capa, bastón y prolongados bigotes– hacía prever que el anarquismo en él era solo una moda pasajera. Al igual que Rodolfo González Pacheco, quien se habría acercado al anarquismo movido por un banal sentimiento de culpa, pues había nacido en una acomodada familia de Tandil. Sin embargo, la militancia de ambos se prolongó durante dos décadas y llegó hasta sus últimas consecuencias: el exilio, la cárcel, la persecución. Paralelamente, fueron legitimados como “cultos” dentro del campo intelectual de la época.

Partiendo de estas polémicas y discrepancias que surgieron entre los militantes difusores, Suriano se refiere a dos sectores: “doctrinarios puros” e “intelectuales heterodoxos”. Los primeros se identificaron por su ortodoxia, en su mayoría fueron intelectuales o publicistas que actuaron como una elite que delineaba los comportamientos correctos frente a los incorrectos. Los segundos congregaban a los militantes más abiertos en cuanto a lo doctrinario y procedían, en su mayoría, de otros

ámbitos de la militancia política, generalmente del campo de la literatura⁶.

Tanto los doctrinarios puros como los intelectuales heterodoxos difundieron la ideología ácrata por medio de artículos, textos, narraciones y folletos. Desde esta actividad, Pablo Ansolabehere realiza una clara distinción entre “anarquistas escritores” y “escritores anarquistas”. El primer grupo está integrado por los militantes que promueven los ideales libertarios a partir de una pieza teatral, un poema, un folleto o un artículo; pueden alternar su actividad literaria con otras propias de los activistas. Frente a ellos, el segundo grupo está constituido por aquellos cuya militancia se da desde la escritura; su “proyecto literario puede confluir con el proyecto político del anarquismo”, pero no se agota allí.⁷ Es decir, sus textos solían ser publicados o representados fuera del circuito libertario.

6 *Ibidem*, pp. 76–77.

7 PABLO ANSOLABEHERE, *Literatura y anarquismo en Argentina (1879–1919)*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 2011, p. 47.

II. LOS ROSTROS LIBERTARIOS

El prototipo del dramaturgo anarquista local fue Alberto Giraldo. Su inquietud política se inició bajo la influencia del líder radical Leandro N. Alem, como consecuencia participó de las revoluciones radicales de 1890 y 1893. Paralelamente, publicó de una serie de escritos inéditos de importantes autores titulada *El año literario*, donde incluye un poema propio, y al año siguiente *¡Ahí van!*, una serie de poemas decadentistas. Afiliado al Partido Socialista, editó el periódico *El Obrero*, “un hecho que reivindicaría a lo largo de su vida como la puesta en marcha del primer diario de la clase obrera en la Argentina”, señala Armando Minguzzi⁸.

8 ARMANDO MINGUZZI, “Españoles y argentinos en la narrativa anarquista de Buenos Aires (1895–1920): subjetividad, perfil intelectual y estética”, Tesis de Doctorado, Universidad Autónoma de Madrid, 2008, p. 46.

Su anclaje literario en el modernismo se dio a partir del vínculo que estableció con Rubén Darío durante su visita a Buenos Aires, entre 1893 y 1896. En 1897, fundó el periódico *El Sol*, el cual fue planteado por Ghiraldo como una continuación modernista del proyecto latinoamericano; desde sus páginas difundió autores del modernismo, simbolistas y decadentistas, referentes de Rubén Darío⁹. La publicación adquirió luego un marcado corte de denuncia social, paralelo al compromiso del autor con el movimiento libertario, a partir de su relación con Pietro Gori. Su militancia libertaria se dio desde varios ángulos: escritor, conferencista, dramaturgo, editor y publicista.

En el año 1904, Ghiraldo fundó la revista *Martín Fierro*; donde reformuló con una impronta criollista su proyecto cultural, cuando fue nombrado director del periódico *La Protesta* y la publicación se transformó en su suplemento cultural. Entre 1909 y 1916, editó y dirigió la revista *Ideas y Figuras*, que se convirtió en un lugar de encuentro y un espacio de sociabilidad, de intersección de trayectorias sociales e intelectuales.¹⁰ Por medio de esta impronta

9 El periódico *El Sol*, vinculado al mundo del arte y la literatura, dejó de publicarse en 1893. Para mayor información sobre este tema vea: LAURA MALOSETTI COSTA, ISABEL PLANTE, “Imagen, cultura y anarquismo en Buenos Aires. Las primeras publicaciones ilustradas de Alberto Ghiraldo: de *El Sol* a *Martín Fierro*”, en: LAURA MALOSETTI COSTA, MARCELA GENÉ (comp.) *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Edhasa, Buenos Aires, 2009.

10 HÉCTOR RENE LAFLEUR, SERGIO D. PROVENZANO, FERNANDO ALONSO, *Las revistas literarias argentinas, 1893–1967*,

político-cultural pretendió que la publicación superase la superficialidad de las revistas existentes hasta el momento. Aunque *Ideas* comportó una clara filiación anarquista buscó también plasmar los debates contemporáneos y candentes, junto a los clásicos de la cultura universal, por medio de un abanico temático donde tuvieron lugar tanto la crítica teatral como la narración, la poesía y las artes plásticas¹¹.

Paralelamente, la actividad teatral de Ghiraldo fue intensa y, al igual que otros dramaturgos, buscó ser reconocido fuera del circuito teatral libertario.¹² La prensa ácrata reseñó sus funciones en extensos y pormenorizados artículos, y los relatos sobre sus argumentos ocuparon varias de sus páginas

Buenos Aires, Ediciones El 8vo. loco, 2006.

11 En diversos los números de la revista se homenajeó a reconocidos intelectuales: Florencio Sánchez, Almafuerte, Walt Whitman, Filippo T. Marinetti, Gabrielle D'Annunzio, Rafael Barret, Rafael Altamira, Rubén Darío, Eduardo Zamacois, Julio Herrera y Riessug, Santiago Ruisiño, Ramón María del Valle Inclán, León Tolstoi y Pietro Gori. Entre los teóricos libertarios estaban: Enrico Malatesta, Anselmo Lorenzo, Francisco Ferrer y el socialista Jean Jaurés. Tampoco se olvidaron de Leonardo Da Vinci.

12 Sus piezas teatrales fueron: *Alas*, 1906; *Alma Gaucha*, 1906; *Columna de Fuego*, 1913; *Doña Modesta Pizzaro*, 1916; *Se aguló la fiesta*, 1916; *El Café de Mama Juana* o *Luz la camarera*; *La copa de sangre*; *Los salvajes*; *Alas*; *La Cruz*; *Andresito Vázquez*. Asimismo, *David Copperfield* fue una adaptación de la novela del mismo título de Charles Dickens; al igual que *Ramona*, de Helen Hunt Jackson; y *El capitán Veneno*, de Antonio de Alarcón. *Inmortal* está basada en *Cádiz* la octava novela de *Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós. Véase: *Teatro Argentino*, T. I y II, Buenos Aires, Americalee, 1946.

ilustradas con fotografías que habían sido tomadas durante la función o tras bambalinas.

Los aplausos que anoche al terminar la representación de la valiente obra en el teatro don Pepe, obligaron a salir a escena a don Alberto Ghiraldo, su autor, pusieron una vez más de manifiesto la extraordinaria comunión que existe entre el pueblo y esa producción arrancada de una de las fases más dolorosas del pueblo por el poeta rebelde, paladín de libertades sociales, abogado de la felicidad de los humildes¹³.

Asimismo, en *Ideas y Figuras* se reprodujeron los juicios que habían realizado otros órganos de prensa sobre la pieza *Alma Gaucha*. “Este teatro esta noche celebra una fiesta con contornos de entusiasmo [...] digna del mayor elogio”, *El Tiempo*; “La comunión espiritual del pueblo y el autor fue intensa hasta lo emocionante”, *Libre Palabra*; “El lunes se celebró en el Apolo una función extraordinaria”, *Mundo Argentino*. Un éxito muy significativo [...] alcanzó anoche el festival que la compañía de Pepe Podestá [...] con motivo del éxito de la reprise *Alma Gaucha* Pero sin duda la manifestación más simpática y ruidosa de la noche fue la que el público tributó a Alberto Ghiraldo al terminar la velada, *Última Hora*¹⁴.

13 A.A. “La fiesta de Alma Gaucha. Ecos de la prensa”, *Ideas y Figuras*, 19 de diciembre de 1911, Buenos Aires, N° 63, p. 1.

14 A.A. “La fiesta de *Alma Gaucha* en el Apolo”, Buenos Aires, 27 de

Fue Ghiraldo el primero en otorgar a sus piezas teatrales una impronta criollista. Rompió con el imaginario nacional dentro del cual solo los inmigrantes participaban de los movimientos revolucionarios y le imprimió a la dramaturgia libertaria un color local al incorporar el registro gauchesco. Rescató del gaucho su lucha por la libertad y la justicia, lo mismo que su determinación para no someterse a ninguna autoridad, así como terminar con la propiedad privada y el caudillismo. Bajo esta mirada, buscó reivindicar la figura del gaucho como aquel que pretendía vivir sin recortes su libertad individual. De esta manera, el gauchaje constituía un potencial aliado del anarquismo, sus ideales eran los mismos que el de los militantes ácratas.

Ghiraldo se propuso argentinizar el movimiento anarquista. Para ello, intentó cambiar ciertas claves de su discurso e incorporarlas en sus textos y producciones. Como consecuencia, generó la alianza inmigrante–criollo–gaucho, tres sectores unidos por la opresión, la explotación y la baja condición social.¹⁵ Asimismo, desde sus textos creó una

noviembre de 1911, p. 4. *El Tiempo*, 27 de noviembre de 1911, Buenos Aires p.5. A.A. León Juver, “La fiesta de *Alma Gaucha*’”, Buenos Aires, 28 de noviembre de 1911, p. 7. A.A, *Libre Palabra*, 2 de diciembre de 1911, Buenos Aires p.6. A.A. *Mundo Argentino*, 2 diciembre de 1911, p.2. A.A. “El Festival de *Alma Gaucha*’”, *Última Hora*, Buenos Aires, 28 de Noviembre de 1911, p. 3.

15 Para este tema vea: PABLO ANSOLABEHERRE, “Anarquismo y Criollismo”, *Entrepasados*, año XVI, n° 32, Buenos Aires, 2007, pp. 43–47. ADOLFO PRIETO, *El discurso criollista en la formación de la Argentina Moderna*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2006, p. 165.

tradición con la cual entroncar la lucha de los trabajadores criollos, que habían quedado desdibujados y desplazados en medio de una Argentina cosmopolita. Ghiraldo y varios de los dramaturgos libertarios destacaron el costado de camaradería propio del gaucho, la fidelidad hacia su familia y su afición por el trabajo.

El prototipo del gaucho en el cual se inspiró Ghiraldo fue Martín Fierro, ya que su lucha era la misma que la del anarquismo: el grito de una clase que lucha contra las capas superiores de la sociedad que la oprimen, la protesta contra la injusticia. Dentro de esta concepción, el autor plasmó esta temática en varias de sus piezas teatrales, entre las que se destacaron *Alma gaucha*, *Los salvajes* y *La copa de sangre*. Fue *Alma Gaucha* la que mayor repercusión tuvo en el público libertario. A través de los conflictos que vive el protagonista, la pieza se convierte en una denuncia hacia la autoridad con un fuerte tono crítico. El tópico que atraviesa toda la obra es la lucha por la libertad, uno de los conceptos fundamentales alrededor del cual se vertebró la teoría anarquista.¹⁶ El autor pone de manifiesto como la coacción en el intento de incorporar al gaucho al sistema oficial solo desencadena un destino fatal: la condena a muerte de Cruz. Su muerte significa el triunfo de la violencia estatal.

16 El número de la revista dedicado al estreno de *Alma Gaucha* fue ilustrado con más de 15 fotografías de las representaciones de las obras, hecho poco habitual en las diversas publicaciones ácratas por un tema de costo.

También su pieza *La columna de fuego* tuvo una buena recepción tanto entre el público como entre la prensa libertaria. Señala Joaquín Castellanos:

Nos retiramos del teatro con la sensación de una obra extraordinaria por la potencia evocadora de la realidad, que es la más alta y genuina característica del arte grande, del arte verdadero, de arte auténtico. Aquella pieza nos pareció una dramatización de ambiente social contemporáneo, interpretada en cuadros y en figuras de un realismo fuerte y sobrio, haciendo palpitar la escena tipos y aspectos del ambiente local, reproducía tipos y aspectos de la vida humana¹⁷.

Al igual que en el estreno de *Alma Gaucha*, se dedicaron páginas de la revista *Ideas* a recoger las repercusiones y críticas positivas que había tenido la obra y su edición.¹⁸ El autor conocía perfectamente los conflictos dentro de la FORA, puesto que había representado en el campo gremial a diversas sociedades de resistencia ante la Federación. De esta manera, pudo recrearlos en la obra desde la figura de su protagonista, León, y su contrafigura, Marcos. “Hay en el ambiente un clima de asamblea pública antes que de espectáculo teatral [...] una nube de papeles impresos

17 JOAQUÍN CASTELLANOS, “Mi Opinión”, en: *Ideas y Figuras*, 29 de abril de 1913, Buenos Aires, p. 2.

18 A.A. “La Columna de Fuego. Adhesiones y aplausos”, en: *Ideas y Figuras*, 12 de Julio de 1913, Buenos Aires, p. 2.

comienza a caer desde lo alto. Son volantes de intención proselitista. Caen sobre los palcos y plateas”, relata Hernán Cordero¹⁹.

Ghiraldo se presentaba como el artista rebelde, paladín de libertades sociales, y abogado de la felicidad de los humildes. Les señalaba el camino a los desposeídos; víctimas de la injusticia social, tan abstracta para algunos y tan apremiante para otros. Desarrolló su tarea a través de las de revistas que publicó y de sus producciones personales, desde las cuales se dedicó a hacer accesible el arte para el trabajador, gran ausente entre el público que asistía a los diversos espectáculos culturales que se ofrecían en Buenos Aires.

Otros de los miembros que se destacaron dentro del grupo de militantes difusores fue Rodolfo González Pacheco, quien adhirió a la ideología libertaria siendo muy joven.

La culpa es de unos agitadores que disfrazados de marineros y vendedores de casimires de contrabando llegaron una tarde a la estancia de mis padres, en los primeros años de este siglo. Yo era un hijo de papá, un

19 HÉCTOR ADOLFO COEDERO. *Alberto Ghiraldo. Precursor de nuevos tiempos*, Buenos Aires, Claridad, 1962, pp.136–159. Sobre la obra de Alberto Ghiraldo vea: ARMANDO MINGUZZI, “La literatura anarquista de Alberto Ghiraldo: de la libertad, de la razón y del instinto, *Políticas de la Memoria. Anuario de investigación e información del Cedinci*, Números 6/7, Buenos Aires, verano 2006–2007. HERNÁN DÍAZ, “Alberto Ghiraldo”, HORACIO TARCUS (dir.) *Diccionario Biográfico de la Izquierda Argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2007, pp. 256–259.

aprendiz de gaucho, mujeriego en los bailes de rancho y pendenciero en las reuniones de pulpería. Respetado por los gauchos que veían en mí más que al mozo guapo a un protegido de los milicos porque era hijo de estanciero. Aquellos falsos contrabandistas pidieron permiso para pernoctar, y de acuerdo con la costumbre hospitalaria de nuestra pampa, se les dio carne asada y catres para pasar la noche. Al día siguiente, cuando se fueron, uno de los peones me trajo una colección de folletos que los forasteros se habían olvidado en el galpón, repartidos estratégicamente para que se pudieran hallar después de irse [...] eran pensamientos de Bakunin, de Kropotkin, de Pietro Gori, de Malatesta. Al leerlos, fue la primera vez que advertí que en el mundo había algo más que las ginebras, guitarras y carreras cuadreras. Había gente que se preocupaba por sus congéneres. Y que mi vida era canallesca comparada con la nobleza y los sentimientos de esa gente²⁰.

Respondió sonriente cuando en la sociedad de actores le preguntaron “cómo se había vuelto anarquista”. Su militancia dentro del anarquismo se dio desde varios ángulos: escritor, periodista, conferencista, dramaturgo, editor y activista.

20 A.A. “Bajo un telón rojinegro”.

<http://documents.mx/documents/fanzine-baio-un-telon-dramaturgos-anarquistas.html> (última consulta: 8/06/17).

En el año 1897 escribió sus primeros versos y relatos que fueron publicados en el periódico local *Luz y Verdad*; ese mismo año, desde las páginas del periódico *Futuro*, ya se definía como anarquista.²¹ Si bien su postura libertaria se acentuó con la edición del periódico *Germinal*, junto a Teodoro Antilli en 1906, su anclaje definitivo en el anarquismo se dio cuando comenzó a colaborar con el periódico *La Protesta*. En 1910, fue enviado al Penal de Ushuaia cuando el periódico que dirigía, *La Batalla*, fue clausurado durante la represión del Centenario. Esta experiencia fue crucial en la vida de Pacheco, que supo retratarla en sus escritos, carteles y piezas teatrales. Desde el protagonista de la obra *Hijos del Pueblo*, su *alter ego*, recordaba:

En Ushuaia [...] desde que entras al presidio hasta que sales, un centinela te apunta con su fusil a la cabeza, a la espalda o al pecho. De día y de noche, de pie y echado, sientes sobre tu vida la amenaza de ese fusilamiento [...] no va la muerte a ti, tú entras en ella [...] a poco de ingresar a aquel infierno eres una bestia vil, inerme, cobarde²².

21 Sobre la biografía de González Pacheco vea: HORACIO TARCUS, *op. cit.*, pp. 280–281. RODOLFO GONZÁLEZ PACHECO, *Un proletario. Florencio Sánchez, periodista, dramaturgo y trabajador manual*, Buenos Aires, Teatro del Pueblo, 1935

22 RODOLFO GONZÁLEZ PACHECO, “Hijos del Pueblo”, en *Teatro Completo*, Buenos Aires, La Obra, T. I, 1953, pp. 122–123. Sus experiencias y padecimientos en la cárcel quedaron registrados, además de sus obras teatrales, en sus famosos “Carteles”, publicados en el periódico *La Antorcha*,

En 1916, estrenó su primera obra, *Las víboras*.²³ Pacheco concebía el teatro como el arte del pueblo y, como tal, debía mostrar sus virtudes y flaquezas. Reflejó la experiencia del trabajador urbano al lado de la del peón rural. Al igual que Ghiraldo, rescató el imaginario y las tradiciones del campo, y defendió la identidad de sus habitantes, siempre bajo el internacionalismo anarquista que luchaba por la desaparición de los límites de las fronteras geopolíticas y de los gobiernos. Por sus obras desfilaron el hombre rural desplazado de la nueva nación gestada en 1880, los obreros o peones abatidos, el niño desamparado, la mujer doliente y los habitantes de los sórdidos arrabales. Sus piezas estaban ambientadas en ranchos con paredes de barro y sacos por lecho, en habitaciones de un conventillo donde la vela alumbraba las carencias de sus moradores. El fin último del hombre era la libertad generadora de la justicia para los sumergidos en las tragedias; “ese fue su culto” –señala Alberto S. Bianchi– y lo plasmó en sus textos.²⁴

Su concepción acerca del rol del actor libertario como agente de cambio fue fundamental. En la visión de Pacheco,

entre 1921 y 1930.

23 Sus obras teatrales fueron: *La Inundación*, 1917; *Magdalena*, 1920; *Hijos del Pueblo*, 1921; *El Sembrador*, 1922; *Hermano Lobo*, 1924; *Natividad*, 1926; *El hombre de la plaza pública*, 1928; *El grillo*, 1929; *Juan y Juana*; 1931, *Compañeros*, 1936; *Manos de Luz*, 1940 y *Cuando aquí había Reyes*, 1941.

24 ALBERTO S. BIANCHI, “Prólogo”, *Rodolfo González Pacheco, Teatro completo*, Buenos Aires, La Obra, 1953, T. 1, p. 13.

el actor constituía un puente entre el autor y el espectador, puesto que su representación no solo transmitía lo que el dramaturgo escribía sino también cerraba el círculo, pues terminaba de darle sentido y significación a la obra de arte cuando se la presentaba al espectador. Con sus imperfecciones le otorgaba el verdadero sentido al teatro, transmitía la imperfección humana, lo humanizaba.

El poeta escénico es, de todos los artistas, el que necesita menos intelectualismo y más entrañas [...] sus criaturas son, o no son, sin que las salve, o las pierda más que la vida que tengan o que les falte [...]. Por él voy al fracaso o al triunfo, él es el surco y el clima, que agostará o hará florecer mi germen. Pues todas sus dimensiones [...] será él quien las proyecte o las disminuya²⁵.

A partir de esta definición, Jorge Dubatti sostiene que, desde una estructura dilemática, Pacheco confrontó la representación de una “mentalidad burguesa”, desinteresada por la justicia social con una “mentalidad proletaria”, consciente de la necesidad de su lucha para lograr una sociedad libre y justa. Desde esta premisa, Dubatti distingue en su producción, por un lado, “un teatro proletario–libertario”, en el que Pacheco incitaba a la reacción contra la burguesía explotadora. Por otro lado, “un teatro antiburgués”, por medio del cual “profundiza la

25 RODOLFO GONZÁLEZ PACHECO. “Posición”, *Carteles*, Buenos Aires, La Obra, Américalee, 1956, T. I, p. 227 y 163.

capacidad de cuestionamiento de la burguesía que caracteriza al drama moderno desde su origen y propone una ética que, sin ser doctrinaria u orgánica, funciona en complementariedad ideológica o afinidad con el anarquismo”.²⁶

A esta temática responden las piezas *La inundación*, *El sembrador*, *Hermano lobo*, *El grillo* y *Las víboras*. Pacheco deja clara su postura a través de la respuesta de uno de los protagonistas de la obra *Hermano Lobo* a “un burgués”: “has pillado el sudor de tus peones, las reses que no comen los pobres, el pan y la leche de las madres y de los nenes”²⁷. En su pieza *Las víboras*, retoma la figura del burgués, a partir de su identificación con un reptil: “las víboras no salen más que en verano como los ricos. Las víboras son el malo”, afirma uno de los personajes²⁸.

Su actividad teatral se dio de manera paralela a su rol como activista. Sus obras *Natividad*, *El hombre de la plaza pública*, *Juan y Juana*, *Hijos del Pueblo* y *Compañeros* estuvieron marcadas de un tinte ideológico por medio del

26 JORGE DUBATTI, “«La inundación» (1917) de Rodolfo González Pacheco: progreso, justicia y libertad en un drama antiburgués”. *La revista del CCC* [en línea]. mayo/diciembre 2010, n° 9/10. <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/182/> (última consulta: 26/03/17).

27 RODOLFO GONZÁLEZ PACHECO, “Las Víboras”, *Teatro completo, op.cit.*, pp. 115–175.

28 *Ibidem*, p. 21.

cual procuró incidir sobre la realidad de los trabajadores. Pacheco plantea en sus dramas la necesidad de superar la fricción y escisión del movimiento local. Puntualmente, esta problemática fue clara en la pieza *Natividad* desde la construcción del personaje de un antiguo revolucionario que transmitía la importancia esencial del diálogo y la necesidad de unión de las distintas corrientes ácratas entre sí y con los demás gremios. Pregonaba la fusión como el único camino posible para doblegar a la patronal primero y al Estado después.

Su teatro cumplió una función importante en el desenvolvimiento generador de la historia del teatro nacional, además del plano estético y técnico. En palabras de Alfredo De la Guardia:

Prosigue y renueva la línea del teatro ideológico trazada –si bien parcialmente– con los nombres de David Peña, Roberto J. Payró, Florencio Sánchez, Alberto Ghirardo. No se desvía el pensamiento que nutre a esa rama dramática, sino que se expande, se diversifica, evoluciona en sus contenidos y en sus continentes²⁹.

Otro autor multifacético y destacado dentro de la dramaturgia libertaria fue José González Castillo. Los personajes que compuso en sus piezas teatrales no fueron unidimensionales sino ambiguos, cargados de relieves y

29 ALFREDO DE LA GUARDIA, *Rodolfo González Pacheco*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, Serie Cuadernos, 1963, p. 101.

aristas con connotaciones positivas y negativas, y caracteres psicológicos profundos. Los argumentos estaban conectados con la realidad social de los trabajadores humildes y los excluidos condenados a deambular por los suburbios de la sociedad. El denominador común de sus textos fue una mirada volcada hacia el mundo de la marginalidad, la denuncia a la hipocresía y a la doble moral tanto de la sociedad burguesa como de la iglesia.

Si bien sus piezas comportaron un fin didáctico propio del teatro libertario, su temática y sus personajes fueron innovadores. La familia ilegítima, la madre soltera, el adulterio, el infanticidio, el aborto, la doble vida del hombre burgués, la falsa moral de los clérigos, la homosexualidad, los amores prohibidos, la crítica a la indisolubilidad del matrimonio, el apoyo a la ley de divorcio y el retrato de la aristocracia augurando su inexorable decadencia fueron los ejes de sus textos. La temática de sus piezas giraba alrededor de temas tabúes para la sociedad de la época, pero que además tardaron décadas en ser aceptados por gran parte de la sociedad sin escandalizarse.

En 1918, cuando el diputado Mario Bravo impulsó la ley de divorcio en el Parlamento, escribió *La mujer de Ulises* en apoyo;

El divorcio debe existir [...] la ley no puede cometer la injusticia de sacrificar su vida [...] en aras de una estúpida fidelidad a un hombre [...] que usted no ama [...] me he

puesto del lado del divorcio, porque le creó una necesidad imperiosa y vital, especialmente en nuestra raza ¡El divorcio es la más grande conquista de la mujer porque es su libertad!³⁰.

Después de presenciar y escuchar a uno de los personajes de su obra *La mujer de Ulises* no es de extrañar que sus estrenos fuesen siempre polémicos. Dentro del mismo contexto, impulsó los derechos de los hijos naturales y las madres solteras en su pieza *El hijo de Agar*. En ambas planteó, por un lado, la imposibilidad de resarcimiento de la mujer cuando cometía una acción que escapaba a lo que la sociedad consideraba ético. Por otro, la doble opresión de las obreras y trabajadoras humildes, tanto por su condición de mujer como de clase. Paralelamente, analizó el rol de la mujer dentro de la familia burguesa; pues sus actos eran juzgados no solo por los hombres de la familia sino también por toda la sociedad, incluso por las mujeres que atravesaban sus mismas problemáticas. Por esta razón, si bien su realidad era muy diferente a la de las trabajadoras, sus acciones respondían a mandatos sociales y no a su voluntad.

Las problemáticas específicas de la ley y la política argentina, encontraron en González Castillo tierra fértil donde fusionarse. Y gracias al pensamiento libertario sus

30 JOSÉ GONZÁLEZ CASTILLO, “La mujer de Ulises”, en: *Los Invertidos y otras obras*, Buenos Aires, Ediciones RyR, 2011, pp. 245–246.

obras, cerca del didactismo, se alejaron de lo dogmático. Plagada de puntos suspensivos, tanto su obra teórica como su obra dramática dejan abierto el espacio de la duda, del silencio, del balbuceo y la vacilación. Pese a eso, la realidad social será para él una cantera inagotable de historias para contar³¹.

A través de la denuncia y crítica social, Castillo abordó en sus argumentos nuevos espacios y actores urbanos, así como también el desarrollo de los medios masivos³². A diferencia de otros dramaturgos ácratas apeló a la razón del espectador y no a su sensibilidad y emoción, no obstante, su obra no tuvo en cuenta la estética sino la función y reivindicación del teatro como medio para plantear un conflicto social. Como consecuencia, utilizó la reiteración de los discursos para que el público comprendiese completamente el argumento de la obra, de acuerdo con la concepción del teatro como herramienta didáctica. A través de una denuncia moral totalizadora condenó la totalidad de la sociedad por considerarla injusta; no había ninguna ley que pudiese modificar tal injusticia. Por lo tanto, la mayoría de los conflictos y problemáticas planteados en sus textos tenían

31 NATACHA KOSS, “Las innovaciones teatrales de José González Castillo”. *La revista del CCC* [en línea]. mayo/agosto 2011, n° 12. <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/249/> (última consulta: 29/05/16).

32 ANÍBAL FORD, ANÍBAL Y NORA MANZZIOTTI, “José González Castillo: cine mudo, fábricas y *garconieres*” en José González Castillo, *Los invertidos*. Buenos Aires: Puntosur, 1991.

finales polémicos. González Castillo fue contundente a la hora de dirigir sus críticas contra la Iglesia y los sistemas políticos en general, en cuanto ambas instituciones combinaban sus esfuerzos e intereses contra la libertad del hombre.

En una conferencia pronunciada en 1937, poco antes de morir afirmó:

El teatro debió ser el medio natural de expresión artística de los hombres congregados en familias y pueblos [...]. Antes que aprender a cantar, a bailar, a tocar un instrumento, a pintar o a esculpir –artes que llamaremos individuales–, el hombre, en su vida de relación, debió “hacer teatro”, propiamente dicho³³.

Castillo siempre participó en procesos de sindicalización de la cultura y en defensa de los derechos de autor, ocupando luego diversos cargos en el Círculo Argentino de Autores y Argentores.

Inscrito dentro de la intelectualidad libertaria, también se destacó José de Maturana. Desde muy joven se dedicó al periodismo y a la propaganda de los ideales anarquistas³⁴. En

33 JOSÉ GONZÁLEZ CASTILLO, “El sainete, medio de expresión teatral argentino”, *op.cit.*

34 Sobre la biografía de José de Maturana vea: BEATRIZ SÉIBEL, “José Maturana, poeta dramático y dirigente de autores”, *Florencio*, Argentores, año 8, n° 31, Buenos Aires, septiembre del 2012, pp. 3236. JUAN EMILIANO CARULLA, “El balcón de la vida. (De José de Maturana)”,

1909, entró como redactor de *La Protesta* y fue un asiduo colaborador de la revista *Ideas y Figuras*. Frecuentaba junto a Ghiraldo la bohemia porteña y en los cafés de la época discutía tanto sobre modernismo como sobre anarquismo. Álvaro Yunque lo consideraba uno de los tres principales poetas del anarquismo, junto a Ghiraldo y Federico Gutiérrez.

Maturana cumplió el modelo anarquista, según el cual los grandes capitalistas explotaban a los desposeídos, focalizó su teatro “en la tesis social revolucionaria y en la denuncia de una sociedad injusta que somete a sus personajes”³⁵. Fuertemente influenciado por el modernismo literario, su obra trascendió el anarquismo y se insertó dentro del circuito oficial. Así lo describía Ricardo Rojas:

Su silueta romántica: los ojos negros siempre absortos, las descarnadas manos siempre gesticulantes, la corbata oscura y suelta, como el cabello que ponía un halo de ensueño a su ancha frente pálida. El explosivo nombre de Kropotkin alternaba en sus labios con el melodioso

Ideas y Figuras, Buenos Aires, 17 de Abril de 1912, pp. 13–14. RUY DE LUGO–VIÑA “Como yo veo, comprendo y siento a José de Maturana”, *Ideas y Figuras*, Buenos Aires, 19 de enero de 1912, p. 2.

35 ANA RUTH GIUSTACHINI, “La dramaturgia italiana y sus relaciones con la dramaturgia rioplatense entre los años 1900–1920”, OSVALDO PELLETTIERI (ed.), *De Goldoni a Discépolo: teatro italiano y teatro argentino (1790–1990)*, Buenos Aires, Galerna, 1994, p. 41.

nombre de Rubén Darío, a quien como todos los poetas jóvenes, admiraba³⁶.

Pese a que su obra teatral incluye dos textos políticos –*La Ley de Residencia* y *El gran caudillo*–, la pieza *La Flor de Trigo* fue la que mayor recepción tuvo dentro del público anarquista, “estrenada con éxito extraordinario en el teatro Apolo de Buenos Aires, la noche del 17 de agosto de 1908”. Planteó una mirada pedagógica sobre el despotismo social y una denuncia a la economía capitalista. El argumento gira en torno a los conflictos rurales del centro y sur de la provincia de Santa Fe a fines del siglo XIX y principios del XX. Buscó concientizar tanto al peón rural como al colono extranjero de que pertenecían a una misma clase social, por lo que debían reconocerse en la misma problemática e interactuar para poder emprender y luchar contra el enemigo común, el patrón.

La obra pretendía superar la antítesis inmigrantes–criollos y explotados–oprimidos.

Maturana abordó dicha antinomia por medio de la unión de peones rurales criollos y colonos arrendatarios contra los propietarios. Asimismo, enfatizaba el error de considerar el mundo rural como sinónimo de lo incivilizado, de la violencia

36 RICARDO ROJAS, *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Guillermo Kraft, T. VIII, 1957, p. 546.

y de la ignorancia; pues tanto sus tradiciones como sus costumbres demostraban lo contrario.

Al igual que Ghiraldo y Pacheco, reconocemos en su obra la presencia del “criollismo anárquico”.

III. LOS ROSTROS FILOANARQUISTAS

Hubo dramaturgos que, sin adherir estrictamente a la doctrina anarquista, tenían su anclaje en el mundo teatral, en la vida bohemia porteña y en el mundo de la literatura hispanoamericana. Sus obras fueron representadas en las federaciones y círculos libertarios y escuelas racionalistas, dado que su producción osciló siempre entre una diversidad de poéticas que –populares o cultas– les permitieron evidenciar sus tesis sociales. Junto a Ghiraldo y Maturana, Enrique García Velloso, Francisco Defilippis Novoa y Alejandro Berruti frecuentaron los cafés donde se reunían los jóvenes bohemios pertenecientes al mundo de la literatura hispanoamericana y discutían tanto de anarquismo como de modernismo.

Desde comienzos del siglo XX, autores versátiles [...] [como] García Velloso, entre muchos otros, estrenan en teatros fuera del círculo de prestigio “culto”³⁷.

Tal vez fue esa versatilidad lo que le permitió a García Velloso ser admirado por el espectador libertario, que leía sus columnas en *Ideas y Figuras* y aplaudía entusiasmado sus piezas *El zapato de cristal* y *Los amores de la Virreina* cuando se representaban en los círculos, bibliotecas y asociaciones anarquistas³⁸. Los episodios de la vida cotidiana y el impacto del proceso inmigratorio en el espacio urbano fueron llevados a la escena a través del género chico o sainete, las piezas breves que se representaban como entremés entre acto y acto o una vez finalizadas las obras mayores. Como consecuencia, sus piezas concitaban una rápida aceptación por parte del público, que se identificaba rápidamente con las situaciones representadas. En los textos hizo hincapié en lo que él denominaba “teatro honesto”, es decir, dramas, divertidos sainetes y farsas siempre interpretadas por buenos actores y con una cuidada escenografía.

Una de sus piezas más representadas fue *Los amores de la Virreina*, un drama histórico que tiene como protagonista a Santiago de Liniers, denuncia el abuso y la corrupción de las

37 ALBERTO MARIO PERRONE, Prólogo. *Enrique García Velloso, Memorias de un hombre de teatro*, Buenos Aires, Secretaria de Cultura de la Nación–Galerna, 1994, p. 18.

38 ENRIQUE GARCÍA VELLOSO, “Los amores de la virreina”, *La Protesta*, Buenos Aires, 7 de marzo de 1914, pp. 3–29.

autoridades políticas en el Virreinato del Río de la Plata. Velloso le mostraba al público que el Estado siempre fue un polo generador de un poder arbitrario, utilizado de manera coercitiva para imponer sus leyes.

Paralelamente, García Velloso fue un asiduo colaborador de la revista *Ideas y Figuras*, tuvo a su cargo la sección titulada “Teatros y bambalinas”; relatos que serían publicados más tarde en sus escritos *El balcón de la vida* y *Memorias de un hombre de teatro*. Velloso narró las gestiones que precedieron los estrenos de diversas obras teatrales. De esta manera, en sus columnas recreó el ambiente cultural de las primeras décadas del siglo XX, y recordó a “muchas figuras ya olvidadas del viejo Buenos Aires y su teatro, que reviven y asoman aunque sea fugazmente en los fondos de este panorama”³⁹.

Por su parte, Francisco Defilippis Novoa, abordó la problemática y los deseos de la inmigración italiana que intentaba encontrar su lugar en la nueva Argentina. Sus obras contextualizaron la realidad y vivencias de muchos de los asistentes a las veladas libertarias, pues representaban los conflictos que traía aparejada la inmigración.

Tradujo textos que le permitieron conocer el teatro de vanguardia que se hacía en el mundo. Por un lado, las piezas de teatro RUR (Robots Universales Rosum) del checo Karel

39 RICARDO ROJAS, “Prólogo”, *Memorias de un hombre de teatro*, Buenos Aires, Secretaria de Cultura de la Nación–Galerna, 1994, p. 27.

Capek, cuyos argumentos giraban en torno a una utopía futurista, que implicaba la sustitución del hombre por robots inteligentes, los cuales acabarían rebelándose contra sus creadores. Por otro lado, las del italiano Luigi Pirandello, principal exponente del grotesco en Italia; sus obras se conocieron en Hispanoamérica y tuvieron una importante influencia en el grotesco argentino, en general, y en la obra de Defilippis Novoa, en particular. Fruto de estas influencias, fue considerado una figura esencial de la modernización vanguardista del teatro de la época, pionero del cambio al teatro moderno junto con Armando Discépolo y Samuel Eichelbaum.

Sus grotescos criollos, escritos entre 1923 y 1934, no fueron bien comprendidos cuando los estrenó y por eso dejó de escribirlos, siendo la crítica más reciente la que los ha valorado de manera más justa [...]. La huella del grotesco italiano es patente en Defilippis Novoa, en cuyo teatro encontramos el característico desdoblamiento entre el ser íntimo y el ser social de los personajes, influjo que se deja ver hasta en el título de algunas de sus obras, como por ejemplo *Tu honra y la mía* o *El alma de un hombre honrado*⁴⁰.

Pese a su complejo argumento, esta obra fue representada en los círculos libertarios. Desde una trama

40 CONCEPCIÓN REVERTE BERNAL, “El teatro “Irreverente” de Francisco Defilippis Novoa. *María la tonta: 1927*”, MARIEL CALLE (coord.) *A través de la vanguardia hispanoamericana: orígenes, desarrollo y transformaciones*, Tarragona, URV, 2011, pp. 697–698.

que transcurre en tres dimensiones –metafísica, espiritual y divina– el autor realiza una crítica social que busca un efecto moralizante en el espectador. Reconstruye dos mundos de naturaleza opuesta, el Cielo y la Tierra, y entre ambos un espacio constituido por el hospital donde deambula el alma del protagonista que ha vuelto a la tierra para atestiguar la maldad del hombre. Por supuesto, el resto de los personajes no pueden verlo ni sentir su presencia. Señala Pellettieri:

Esta escenificación de lo trascendente, la objetivación de lo espiritual en un sistema de personajes y en un espacio dramático específico, se vinculan con el deseo expresionista de convertir al teatro en un “lugar culto”, restituyendo las raíces religiosas, rituales (según el teatro medieval) al hecho dramático”⁴¹.

A través de prologados discursos, el autor intentaba transmitir valores que funcionaran como disparadores para crear un “hombre nuevo”, que diera fin a las instituciones provocadoras de injusticias y lograra cambiar la sociedad. La obra comportaba, por tanto, un claro objetivo didáctico y moralizante. El anhelo positivo y utópico del autor, que confiaba en que aquellos valores generarían una Nueva Humanidad, fue lo que sedujo al público anarquista.

41 JORGE DUBATTI, “La concepción de la obra dramática”, OSVALDO PELLETIERI, *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884–1930)*, V. II, Buenos Aires, Galerna–Facultad de Filosofía y Letras, 2002, p. 496.

Pocas veces la colectividad anarquista dio un espectáculo tan soberbio [...] logró reunir en el teatro argentino a sus más fieles amigos, sostenedores y simpatizantes [...]. La compañía Rivera–De Rosas desarrolló el siguiente programa: [...] “Tu honra y la mía”, comedia dramática de Defilippis Novoa, que representa el enorme esfuerzo dentro del teatro argentino de alejarlo de las groserías del bataclán, de las estúpidas zarzuelas y de las bufonadas de Palavicini⁴².

Alejandro Berruti fue otro de los dramaturgos elegido por el público libertario. Algunas de sus obras fueron representadas por diversos grupos filodramáticos anarquistas o socialistas de distintas ciudades y provincias argentinas. *Madre tierra*, estrenada en 1920, no solo fue su pieza consagradoria sino también la que mayor éxito tuvo entre los espectadores militantes. Berruti recordaba en una entrevista que esta obra había sido representada en las chacras, fundamentalmente con motivo de celebrarse el 1° de mayo y posteriormente su puesta en escena había sido prohibida en los salones pueblerinos.⁴³ El argumento gira alrededor de una familia rural santafecina y expone la problemática de los colonos e inquilinos rurales, dentro del

42 A.A. “Nota teatral, El alma del hombre honrado”, *La Protesta*, Buenos Aires, 3 de septiembre de 1926.

43 GUILLERMO STÁMPFLI, “Hechos históricos y textos dramáticos: el campo santafesino y el drama rural entre 1904 y 1920”, en: *Memoria Americana Cuadernos de Etnohistoria*, n° 15, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2007, p. 187.

contexto sociohistórico de la década de 1910. Lo más probable era que la mayoría de los espectadores que acudía a su representación en los círculos y asociaciones anarquistas se identificase con el protagonista, un italiano que se trasladaba del campo a la ciudad para lograr el sueño de todos los inmigrantes: tener una casa propia⁴⁴.

Berruti utilizó el teatro como un instrumento “para clarificar [...] las ideas de la situación inmigratoria”. Buscó desterrar del imaginario criollo al inmigrante como el arquetipo del enemigo del hombre rural, como el que iba a desalojarlo y a quitarle su trabajo. Partiendo de esta premisa, desde el melodrama apeló a la emoción, producto de la identificación de espectador con el personaje del viejo inmigrante. Asimismo, la obra tiene una fuerte impronta pedagógica y es por medio de una estructura esquemática que permite el desarrollo de un argumento lineal, con personajes unidimensionales, cuyos diálogos son sencillos y comprensibles. Finalmente, pone el acento en la cuestión social, hace hincapié en la unión entre criollos e inmigrantes como una única clase social. Con esto se suma a la línea argumental implementada por Ghiraldo, Pacheco y Maturana, que pretendía borrar las diferencias e incorporar al inmigrante en el imaginario del criollo y viceversa.

44 para este tema consultar: ALEJANDRO BERRUTI, “ilusiones Ópticas”, en: *Ideas y Figuras*, 21 de noviembre de 1913, Buenos Aires. A.A., “Teatro popular”, *La Protesta*, Buenos Aires, 1915, p. 4.

CONSIDERACIONES FINALES

Los dramaturgos libertarios recogieron en sus premisas aspectos relativos a la sociología del arte, puesto que las producciones debían expresar en todas sus manifestaciones el sentir del grupo: lograr que al público le doliese su dolor, lo entristeciesen sus penas o lo alegrasen sus alegrías. El artista le ponía nombre, forma o música a los sentimientos experimentados por un espectador que era incapaz de hacerlo; fue su tarea plasmar el sufrimiento del trabajador en un cuadro, en una poesía, en un cuento, en una canción, en una obra de teatro o en un dibujo. La conciencia social le permitía al artista liberar al espectador y liberarse a sí mismo.⁴⁵

45 JOSÉ ÁLVAREZ JUNCO, *La ideología política del anarquismo español*, Madrid, siglo XXI, 1976, p. 83.

Ahora bien, las obras de los autores externos al circuito teatral libertario fueron seleccionadas en la medida que su argumento coincidía con el proyecto político anarquista, en cuanto a la lucha contra la autoridad, la realidad de clases sociales explotadas, su anhelo por la libertad y la búsqueda de justicia, que en muchos casos provocaba la rebelión vindicadora. La vida y la conducta de los personajes eran similares a las de cualquier militante.

El denominador común de las piezas teatrales de Alberto Ghiraldo, Rodolfo González Pacheco, José González Castillo y José de Maturana, como el de Enrique García Velloso, Francisco Defilippis Novoa y Alejandro Berruti fue erigirse a sí mismos como poetas de los trabajadores por medio del binomio débiles–fuertes. Los protagonistas de sus obras cuestionaban el principio de autoridad y se hallaban en la búsqueda constante de la libertad. subraya Adriana Petra, “la cultura política anarquista se constituye así formando parte de un imaginario antijerárquico que [actúa] como contrapeso individual o colectivo frente a la imaginación hegemónica”⁴⁶.

46 ADRIANA PETRA. “Anarquistas: cultura y lucha política en la Buenos Aires finisecular. El anarquismo como estilo de vida.” Informe final del concurso: Culturas e identidades en América Latina y el Caribe. Programa Regional de Becas CLACSO. 2001, p. 4.

<http://bibliotecavirtual.dacso.org.ar/ar/libros/becas/2000/petra.pdf%20www.clacso.org> s (última consulta: 30/03/16).