UNIVERSIDAD VERACRUZANA

FACULTAD DE TEATRO

MAESTRÍA EN ARTES ESCÉNICAS

LA ESTÉTICA ANARQUISTA COMO PRÁCTICA ESCÉNICA EMERGENTE EN LA CIUDAD DE VERACRUZ EN 1922 Y 1923

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

MAESTRA EN ARTES ESCÉNICAS

PRESENTA

MARYCARMEN LARA OROZCO

DIRECTORES:

DRA. GLADYS VILLEGAS MORALES

DR. ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ-GOYRI

XALAPA, ENRÍQUEZ, VERACRUZ JULIO DE 2011

Agradecimientos:

María del Carmen Orozco Barranco**:** Madre, gracias por compartir tus experiencias de vida, darme la fuerza del conocimiento y la pasión que se necesita para transitar por estos rumbos. Gracias por haberme dado la vida y acompañar a la sirena en esta travesía. Gracias por existir en mí.

Gema Lozano y Nathal: Gracias por permitirme viajar contigo en el vaivén rojo de la mar alborotada; por compartir tu tiempo, conocimiento y entera asesoría a esta investigación loca, negra y anarquista. Gracias por darle luz a la conciencia libertaria que yacía en mí. Gracias por darle a la sirena su gema.

Miguel Ángel Orozco Barranco: Tío, gracias por darle el estímulo crítico a la vida y al mismo tiempo tener fe, creer en los demás y en Dios. Descubrí con tu imagen y presencia, que todo libertario es espiritual, y que en la búsqueda de la reivindicación del mundo, es necesario el halo que oriente y que fortalezca. Gracias por el halo y brazos que arroparon mi primer suspiro de vida.

Abraham Francisco Lara Orozco: Gracias por compartir tus risas, experiencias y paciencia de hermano. Gracias por cuidar de la Sirena en aquellos momentos difíciles y siempre estar a su lado.

Badir Jácome Hernández: Gracias por estar cada día, hora y minuto, alumbrando el tránsito libertario del vaivén de la Sirena. Gracias por compartir tu existencia y ser el Titán de su vida.

Manuel Salinas: Gracias por tus pláticas en las que las tardes se nos hacían cortas y las historias de vida salían a la luz. Gracias por tu militancia al arte veracruzano. Gracias por sembrar en mí el oxímoron de la vida, lo cual compartimos como dos amigos entrañables.

Angel Lagunes: Gracias por el mar libertario y por concientizar mentes con tu arte. Gracias por estar ahí.

Gracias a todas aquellas personas que fueron parte de este proceso, no solo por compromiso, sino por entrega a los fines del presente trabajo. Gracias a mis tutores: Dra. Gladys Villegas y Dr. Alejandro Ortiz y a mis lectores de tesis que le dedicaron tiempo, entrega y compromiso a esta tesis: Dr. Octavio Rivera Krakowski y Dr. Antonio Prieto Stambaugh.

Gracias a Lily Litvak por sus recomendaciones y letras. Gracias a los camaradas Enrique Vega y Manuel Amador por sus pláticas, discusiones, y ejemplo de militancia.

El transitar por los terrenos libertarios, me hizo comprender que el investigador militante se vuelve luchador de la letra libertaria para evidenciar historias de vida, arte; aunado a la lucha social, en la búsqueda de la transformación del mundo.

Gracias a todos aquellos que aún me acompañan en este camino.

ÍNDICE

Introducción **6**

Contexto y objeto de estudio **8**

La Huelga Inquilinaria de 1922 y la Huelga Electricista de 1923 **11**

Objetivo general **15**

Campos de análisis **16**

Análisis de la sociología del arte 16

Análisis de la ideología libertaria 17

Unidades de observación **18**

Justificación, pertinencia y viabilidad **20**

Pautas teóricas para la reflexión **22**

Reflexión terminológica **24**

Lo emergente en las prácticas sociales anarquistas **24**

Anarquismo-anarco sindicalismo **25**

Sobre lo liminal en las prácticas emergentes **27**

Hacia una teatralidad visual **30**

Semiótica y cultura en la teatralidad ácrata **33**

Cuadro para el análisis de las teatralidades emergentes de la ciudad de Veracruz en 1922-1923 **35**

Palabras finales a la introducción **36**

CAPÍTULO I: La mirada roja en donde todo comenzó

La evolución de un ideario **38**

La comuna libre y su evolución natural **44**

CAPÍTULO II: Escamas roji-negras

El anarcosindicalismo en México **50**

El vaivén del Frente Rojo. Antecedentes de un teatro radical jarocho **59**

CAPÍTULO III: Encanto libertario

Arte ácrata **66**

Voceros libertarios en el telón rojo **77**

Teatro anarquista en los cuadros artísticos de la Federación Local de Trabajadores Veracruzanos **86**

Con la mar alborotada:

Panorama general de las artes escénicas en la ciudad de Veracruz de 1920 a 1925 **95**

CAPITULO IV: Entre Verdugos y Sirenas

Características para el análisis del texto dramático anarquista **104**

La conciencia de *Verdugos y Víctimas* para los porteños **108**

Análisis de la obra *Verdugos y víctimas* por actos

Acto primero **110**

Acto segundo **113**

Acto tercero **116**

Acto cuarto **118**

Conclusión final de la obra **122**

La sirena roja en la mar alborotada **124**

Análisis de la obra

Cuadro primero **130**

Cuadro segundo **131**

Cuadro tercero **132**

Reflexiones finales al capítulo **134**

Cuadro para identificar las características de la dramaturgia ácrata **135**

CAPÍTULO V: Teatralidades emergentes: La Huelga Inquilinaria de 1922 y la Huelga General Electricista de 1923

Notas introductorias a las teatralidades emergentes **137**

Teatralidades emergentes **140**

La tertulia inquilinaria **143**

La bomba electricista **151**

Reflexiones finales al capítulo **155**

CONCLUSIONES FINALES **157**

ANEXO 1 Reglamento de Teatros de la ciudad de Veracruz (1906) **160**

BIBLIOGRAFÍA **168**

Introducción

> Gabriel Santibáñez descendió del barco y caminó hacia el sitio que el hombrecillo prieto le señalaba con la mano. Entre los muelles y el edificio de cemento y madera, se instauraba un mundo multicolor en el que predominaban los fardos apilados en montañas, enormes cajas de madera con un VERACRUZ pintado en letras negras. Un sinfín de hombres y mujeres que se movía sin razón, como no fuera el agitar aparatosamente los brazos, hablar a gritos en un lenguaje de pájaros y ofrecer una comida verdosa de moscas en tablones y canastos de palma. (p. 21. Ramos, Luis Arturo).

Veracruz, ciudad de mar e historias prófugas e interminables, como la línea del horizonte. Su condición geográfica ha permitido a la historia ser un agente intrépido e inacabable. La manera en como un investigador conoce su perspectiva ante las cosas del mundo, es a partir de su historia familiar y personal. Crecí gran parte de mi vida con mis abuelos maternos: Carmen Barranco Ruiz y Francisco Orozco Gamboa; lo que me ha hecho recordar las historias que me motivaron a escribir e indagar dentro de los terrenos libertarios de mi ciudad natal.

Mi abuelo (1910-2000) de padre alemán y madre mestiza, fue un destacado militante por los derechos de los trabajadores petroleros, papel que realizó con gran ahínco y compromiso, lo cual le concedió un lugar importante en el sindicalismo veracruzano de aquellos tiempos. Mi abuela (1917-2008) se dedicó a las labores del hogar y a ser una gran cronista familiar sobre los mitos y leyendas de la ciudad, así como también una activista ferviente de la acción católica y defensora de la religión ante las reformas de la Rebelión Cristera. Indagar sobre la historia del anarquismo en la ciudad de Veracruz, es comprenderme como parte de un gran relato histórico familiar-social, para así esclarecer una memoria colectiva y trazar rutas en contra del olvido.

La temporalidad abarcada para el desarrollo de la investigación presente, comprende solo dos años, sin embargo para contextualizar la vida política y social de las prácticas anarquistas en la ciudad Veracruz, fue necesario hacer un estudio histórico transversal, esto es, identificar los principales antecedentes socio políticos internacionales y nacionales que le dieron vida a las prácticas libertarias veracruzanas de 1922 y 1923. Elegí analizar los años de 1922 y 1923 debido a que contextualizan con el objetivo de esta investigación: Analizar la

estética anarquista desde dos importantes acontecimientos emergentes: La Huelga Inquilinaria de 1922 y la Huelga general de electricistas de 1923, desarrolladas en el contexto urbano de Veracruz.

Es importante destacar que existen pocas investigaciones que evidencien cuál fue el tránsito de las artes plásticas y el teatro en las dos primeras décadas del siglo XX en el contexto geográfico que me ocupa. Una de las limitantes es la carencia de material hemerográfico y documental de primera mano, y otra el enfoque de la historia tradicional, el cual, ha arrinconado al arte como pretexto de los acontecimientos sociales y políticos.

No fue mi labor investigar o indagar sobre las artes escénicas oficiales de principios del siglo XX, solo las mencionaré en el tercer capítulo, con la intención de mostrar el auge que existía en materia de representaciones teatrales. Mi objeto de estudio: La estética anarquista como práctica escénica emergente, en la ciudad de Veracruz en 1922 y 1923, me ha ofrecido un extenso camino por recorrer con sus pertinentes pautas de análisis, por lo tanto mi interés no radica en realizar extensas descripciones sobre las artes escénicas oficiales.

La historia teatral del anarquismo en México ha sido poco visibilizada. En esta investigación me dediqué específicamente a examinar, cómo se construyen las experiencias estéticas anarquistas veracruzanas en los años antes mencionados, para ello fue imprescindible recurrir a la historia del anarquismo para comprender la gestación y evolución de su pensamiento e ideología.

Conocer y analizar las prácticas estéticas del anarquismo en la ciudad de Veracruz ha sido entender las prácticas libertarias que la historia tradicional ha invisibilizado, debido a que el anarquismo incide en los espacios cotidianos, por la necesidad de confrontar políticas dominantes. Dichas prácticas se verifican en la puesta en escena; el teatro anarquista representa a la sociedad en tiempos de crisis política, y al pueblo como sujeto y agente principal de la Revolución social. Sin embargo, al inquirir en el espectro libertario veracruzano, me surgieron las siguientes preguntas:

1. ¿Cuál fue la presencia histórica del anarquismo en México y la ciudad de Veracruz en los años de 1920 a 1924 de la segunda década del siglo XX?
2. ¿Cómo analizar las prácticas escénicas anarquistas de 1922 y 1923 en la ciudad de Veracruz desde las teorías actuales sobre las prácticas escénicas?

3. ¿Cuáles fueron las obras teatrales anarquistas que se representaron en la ciudad de Veracruz en los años de 1922 y 1923?
4. ¿Cómo contribuyeron las representaciones teatrales a los dramas sociales en la ciudad de Veracruz en los años de 1922 y 1923?
5. ¿Existe una estructura metódica para analizar las obras teatrales anarquistas?
6. ¿De qué manera las obras de teatro anarquista se posesionaron del discurso libertario en los movimientos políticos y sociales de los obreros veracruzanos?

Contexto y objeto de estudio

El periodo histórico que transcurre en los años antes mencionados comprenden el régimen político y presidencial de Álvaro Obregón, y la gubernatura de Adalberto Tejeda en la ciudad de Veracruz (1920-1924); personajes que en momentos de su mandato se mostraron simpatizantes ante los requerimientos de los sindicatos anarquistas, como producto de un interés por descentralizar y sesgar los movimientos radicales. La temporalidad antes mencionada se caracteriza por un reacomodo de las estructuras sociales y políticas oficiales, con el fin de legitimar y edificar un discurso con base en la construcción de un estado-nación, "los nuevos regímenes revolucionarios, tanto a nivel nacional como estatal, pugnaron durante la década por concretar dos tareas abrumadoras: establecer su control y reconstruir la economía de sesgo capitalista" (Reyna: 12). Desfavoreciendo a este último aspecto, los anarquistas se muestran como la antítesis a todo movimiento social, político y artístico que legitimara las políticas del Estado, "así como no contaban con páginas en la historia oficial de las colectividades, los anarquistas se empeñaron por escribirlas en las calles, en las fábricas o en los rieles. Se transformarán en periodistas, actores o dramaturgos" (Fos: 12). Los libertarios evidenciaron con su quehacer social y artístico, los efectos centrales de una Revolución en la que aún sus gobernantes pugnaban por el viejo orden.

El movimiento revolucionario y sus secuelas, tuvieron distintos bemoles según los factores y devenires históricos de cada estado. Algunos factores consecutivos ayudaron a que en la ciudad de Veracruz se concentraran los movimientos radicales: una actividad económica ventajosa, solventada por la siembra de productos como el azúcar, tabaco y café, así como también, el petróleo, los textiles y la cerveza, entre otros; aunado a ello las vías férreas fueron

un importante tránsito de comercio, abastecieron mercantilmente a la ciudad tanto en la importación y exportación, aspecto que concentró intereses políticos y económicos nacionales, lo cual deriva a que en 1914 Venustiano Carranza consolide el constitucionalismo en la entidad.

> La presencia del constitucionalismo en Veracruz atrajo a los mundialistas de la Casa del Obrero a la ciudad de Orizaba, en cuyo valle se asentaban grandes y modernas fábricas en los que se ocupaban a algunos miles de trabajadores que por lo menos desde 1912 vivían momentos de fuerte agitación social dirigida a formar organizaciones laborales (Reyna: 13).

El constitucionalismo en la ciudad de Veracruz permitió un contexto propicio para la filiación del sector proletario al sindicalismo a finales de la primera década de los veintes, en la búsqueda de reconocimiento a nivel nacional. Suceso que trajo consigo, la creación de matrices que garantizaran al trabajador asegurar sus derechos laborales, originados en los artículos 27 y 123 de la constitución de 1917. En la segunda década del siglo XX los sindicatos de ideología libertaria, se unen para llevar el proyecto laboral y agrario a sus máximas consecuencias, debido a que al interior de las fábricas y en el trabajo del campo la opresión al trabajador era algo indudable. El presidente Álvaro Obregón siempre exento a las necesidades del sector proletario, sabía que en la ciudad Veracruz eran determinantes las revueltas de los grupos anarco-sindicalistas, por lo cual en 1923 arremetió contra ellas "[...] la inmensa llaga que consume al estado de Veracruz desde hace varios años y que sin atropellar su soberanía el gobierno federal puede y debe evitar" (Reyna: 26).

La vida cotidiana en la ciudad de Veracruz, en los años que nos ocupan, se mostró ambigua, los divertimentos populares y de la clase de élite no hicieron falta en el día a día. Entre huelgas roji-negras y tertulias, la sociedad veracruzana revistió y resistió la emergencia radical del momento. La Huelga Inquilinaria de 1922 fue el fermento que logró desencadenar prácticas estéticas emergentes y dramas sociales[1], los cuales contextualizan al hecho escénico

[1] "Drama social y drama estético. Víctor Turner (2002: 107) en *La antropología liberada*. Ubica dichas concepciones en dos campos, como una secuencia de actos simbólicos que busca nuevos significados mediante las acciones públicas. En un campo diferente al de los "performances culturales" —donde se incluirían los "dramas estéticos"—, Turner ubicó los performances y "dramas sociales", entendidos estos últimos como expresiones "no-armónicas o disonantes del proceso social que surgen en situaciones de conflicto" (107), suspendiendo los juegos normativos e institucionales" (Diéguez, marzo 2011: http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/297/malestaresteatrales_idieguez.pdf.

para deducir cómo se llevó a cabo el acontecimiento teatral por el público libertario, al espectar las representaciones teatrales de los textos dramáticos de ideología anarquista. La Huelga de los Electricistas en 1923 tuvo gran poder de convocatoria en el sector popular y en los distintos gremios sindicalizados, ocasionando actos de resistencia masivos, los cuales dan la pauta para la comprensión de los dramas estéticos efectuados en la época. Otro motivo por el cual el año de 1923 es analizado en esta investigación, es porque existe en este año documentación de archivo que avala y evidencia cuáles fueron las prácticas artísticas de los sindicatos anarquistas veracruzanos: El Archivo Miguel Ángel Montoya, perteneciente al Instituto Nacional de Antropología e Historia del ciudad de Veracruz, del cual sólo tuve acceso al catálogo, el archivo hemerográfico y el Fondo Adalberto Tejeda del Archivo Estatal de la ciudad de Xalapa, ver.

Huelga Inquilinaria y Huelga General Electricista

La Huelga Inquilinaria de 1922 y la Huelga general de 1923 en la ciudad de Veracruz son parte crucial del contexto político y cultural, piezas claves de la disgregación poblacional y de ruptura al equilibrio social de la época. Dichos movimientos se caracterizan por sus políticas de resistencia y acciones disidentes, propias de las tácticas emergentes ácratas (boicot, sabotaje, manifestación, etc.). En cada lucha hubo puntos de encuentro entre los diferentes sindicatos, para hacer un frente en común, propiciando el cooperativismo y el apoyo mutuo. Los antecedentes históricos de cada movimiento se diferenciaron según los propósitos de cada gremio, debido a que cada una dependía de las necesidades laborales de cada sindicato.

En el movimiento inquilinario se constituyeron en gran parte las estructuras radicales nacionalistas y a "él los comunistas defeños se aferraron como una alternativa a su marginación del movimiento sindical" (Taibo II: 158), por la falta de éxito en los movimientos inquilinarios efectuados en México. En la ciudad de Veracruz por su historia de embates y radicalismo revolucionario, los hechos se manifestaron de otra manera. Las acotaciones inquilinarias forman parte del entramado histórico internacional y nacional; varias entidades de la república sufrieron en este aspecto debido a la poca resolución de los pactos constitucionalistas. El Partido Comunista al haber sido creado en México en el año de 1919 vió parte de sus aspiraciones y concreciones en el movimiento inquilinario porteño. Herón Proal como actuante social supo aprovecharse de las necesidades de los grupos inquilinarios, con los que fincó un legado y quizá una extraña manera de conjugar las tendencias anarco-comunistas para su conveniencia.

La Huelga general de 1923 comandada por los electricistas significó la congregación de varios sectores industriales y de menor rango, sus acciones políticas directas fueron apoyadas por la población porteña. Históricamente en la ciudad de Veracruz no volveremos a encontrar un movimiento radical con tales participaciones comunales. La consecuencia del apoyo fue un periodo de resistencia de casi un mes, causando un paro general en las actividades de comercio y de servicio público al interior de la ciudad. Dichas conductas de resistencia fueron llevadas a cabo por los agremiados. La mayor parte de la población (la clase popular) se mostró cooperativa y simpatizante con las dictaminaciones de la lucha.

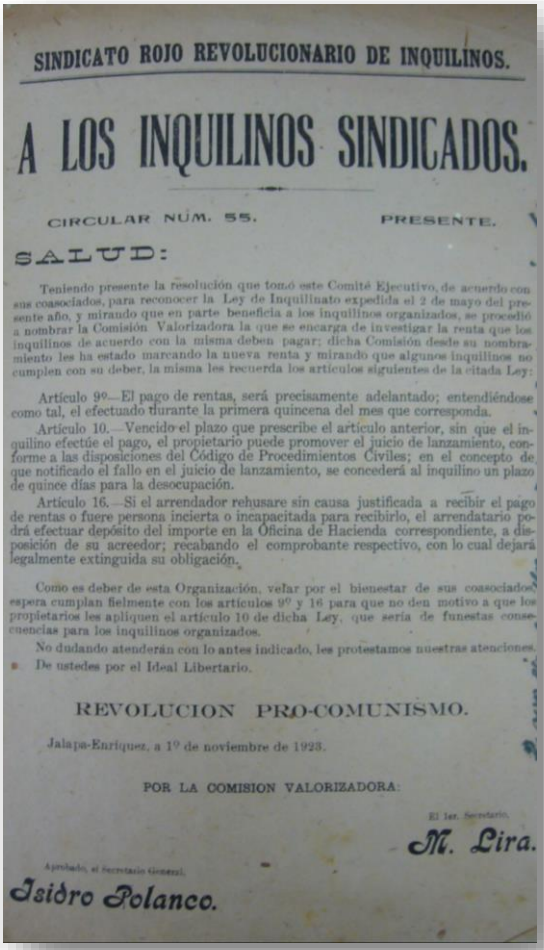
Seguramente, los movimientos disidentes acaecidos un año antes, producto del Sindicato Rojo de Inquilinos, pudieron haber propiciado una situación óptima en la que se lograran generar dichos estadios extra cotidianos y de abstinencia.

Cada movimiento tuvo su particularidad, la Huelga Inquilinaria se generó por los altos costos de arrendación de las viviendas populares. Las condiciones de los patios de vecindad eran deplorables y ponían en evidencia el significado que le daba el burgués a la condición de vida de la clase popular: la podredumbre. Bajo esas características inhumanas, era inevitable la aceleración de un movimiento en el que se conjugaran acciones emergentes y poéticas representacionales, como una manera de simbolizar el movimiento radical, desde sus aspectos culturales. El movimiento inquilinario no solo se jactó de ser político, sino también de buscar la reivindicación del sector popular, la segregación clasista ya no podía ser aceptable. La vista ciega de las autoridades ante las necesidades del pueblo porteño, tenía que disiparse de manera clara y efectiva.

Los habitantes de los barrios populares desde 1916 habían ejercido los primeros movimientos radicales, como resultado de ello fue la creación del primer Sindicato de Inquilinos. Herón Proal[2] se sumó a la causa, la cual lideró al instante el 23 de febrero de 1922 con el apoyo de otros sindicatos, en el nuevo Sindicato Revolucionario de Inquilinos en la "local anarquista cámara de trabajo" (Behrens: 68). La ventaja que tenía Proal era la decisión fortuita para la confrontación radical ante sus opresores y la facilidad de ser un gran orador. Su lucha se encausó con más ahínco al difundirse el proyecto de la Ley del Inquilinato el 30 de junio de 1922. Para ello se buscó que interviniera el gobierno tejedista a favor de los

[2] Herón Proal (1881-1959). Nació en Tulancingo, Hidalgo, fue sastre y marino. En 1916 se estableció en Veracruz. Bajo la influencia del anarquismo, comenzó a destacarse como dirigente de los inquilinos y los obreros. En 1922 asistió como delegado al primer congreso del Partido Comunista Mexicano (Rodríguez, Sixto en José Mancisidor, 1995:21). El "proalismo" fue parte de su tendencia a querer centralizar los movimientos de la lucha inquilinaria. El testimonio del historiador Mario Gill es interesante, entrevista y tiene la oportunidad de dialogar con Proal en sus últimos años. Menciona que Proal se consideraba un "anárquico-anarquista" se jactaba de no haber leído nunca la literatura anarquista, el movimiento radical que mantuvo en las primera décadas del siglo XX fue parte de su volátil personalidad. Esta tesis debe ser cuestionada ya que la ciudad de Veracruz a principios del siglo pasado era un hervidero de ideas anarco-comunistas, y si bien sabemos la genealogía de Proal, al haber formado su educación académica en la escuela para obreros fundada y dirigida por el radical Manuel Díaz Ramírez, es muy probable que haya tenido la influencia del pensamiento anarquista por la literatura y las pláticas entre sus colegas libertarios. Gran parte de su negación a las influencias de los libertarios anarquistas (Kropotkin, Bakunin, Proudhon, entre otros) en las acciones de resistencia y manifestaciones que convocó, evidencia parte del hedonismo y narcicismo con el que históricamente ha sido caracterizado su personaje.

inquilinos, para así regular las acciones entre los arrendatarios y los inquilinos. El proyecto posteriormente tuvo una solución poco favorable.



SINDICATO ROJO REVOLUCIONARIO DE INQUILINOS.

A LOS INQUILINOS SINDICADOS.

CIRCULAR NÚM. 55. PRESENTE.

SALUD:

Teniendo presente la resolución que tomó este Comité Ejecutivo, de acuerdo con sus coasociados, para reconocer la Ley de Inquilinato expedida el 2 de mayo del presente año, y mirando que en parte beneficia a los inquilinos organizados, se procedió a nombrar la Comisión Valorizadora la que se encarga de investigar la renta que los inquilinos de acuerdo con la misma deben pagar; dicha Comisión desde su nombramiento les ha estado marcando la nueva renta y mirando que algunos inquilinos no cumplen con su deber, la misma les recuerda los artículos siguientes de la citada Ley:

Artículo 9º—El pago de rentas, será precisamente adelantado; entendiéndose como tal, el efectuado durante la primera quincena del mes que corresponda.

Artículo 10.—Vencido el plazo que prescribe el artículo anterior, sin que el inquilino efectúe el pago, el propietario puede promover el juicio de lanzamiento, conforme a las disposiciones del Código de Procedimientos Civiles; en el concepto de que notificado el fallo en el juicio de lanzamiento, se concederá al inquilino un plazo de quince días para la desocupación.

Artículo 16.—Si el arrendador rehusare sin causa justificada a recibir el pago de rentas o fuere persona incierta o incapacitada para recibirlo, el arrendatario podrá efectuar depósito del importe en la Oficina de Hacienda correspondiente, a disposición de su acreedor; recabando el comprobante respectivo, con lo cual dejará legalmente extinguida su obligación.

Como es deber de esta Organización, velar por el bienestar de sus coasociados, espera cumplan fielmente con los artículos 9º y 16 para que no den motivo a que los propietarios les apliquen el artículo 10 de dicha Ley, que sería de funestas consecuencias para los inquilinos organizados.

No dudando atenderán con lo antes indicado, les protestamos nuestras atenciones.

De ustedes por el Ideal Libertario.

REVOLUCION PRO-COMUNISMO.

Jalapa-Enríquez, a 1º de noviembre de 1923.

POR LA COMISION VALORIZADORA:

El 1er. Secretario,

M. Lira.

Aprobado, el Secretario General,

Isidro Polanco.

Circular Núm. 55 del Sindicato Rojo Revolucionario de Inquilinos (1923). Fondo Adalberto Tejeda. Archivo Estatal, Xalapa, Ver.

El movimiento de los trabajadores electricistas de la Compañía Limitada de Luz Fuerza y Tracción de Veracruz, presentó demandas a sus patrones, el 9 de julio de 1923, las cuales exigían lo dictaminado en el artículo 123, reducción de la jornada laboral, aumento de 50% del sueldo y la retribución de los gastos que la huelga produjera. En meses anteriores habían ocurrido destituciones y disminución del sueldo, el motivo era la mano de obra para las plantas eléctricas, la cual no exigía una operación exhaustiva por parte del obrero. La tecnología de punta con la que se caracterizaron este tipo de empresas, impulsaron la

independencia del obrero con los procesos de trabajo de la máquina y de generación de energía eléctrica, la mayoría solo se dedicaba a la manutención y vigilancia. Dichos aspectos fueron los causantes para que la compañía se limitara a cumplir los acuerdos generados con el artículo constitucional antes mencionado.

La Liga Sindical de Electricistas se movilizó creando un documento en el que se redactaron las cláusulas propicias para accionar la protesta. Sus preocupaciones se caracterizaron por articular acuerdos con la compañía de Luz Fuerza y Tracción, las cuales avalarían la seguridad de los trabajadores de la fábrica: seguro para accidentes de trabajo, seguro médico para las enfermedades profesionales y el reconocimiento de la agrupación sindical como organización lícita en la defensa de los derechos de los obreros electricistas. A finales de julio la mayoría de las cláusulas fueron concedidas con excepción de la que concernía al aumento del 50% del salario. El 7 de agosto de 1923 se suscitó el estallido de la huelga, caracterizada por edificar acontecimientos sociales de alcances masivos, internó en sus filas a gran parte de la población porteña y sindicatos de obreros, convocando actos de resistencia con motivo de las acciones emergentes.

Objetivo General

Realizar el estudio de la estética anarquista en la ciudad de Veracruz en los años de 1922 y 1923 en conexión con las prácticas escénicas emergentes del sector libertario. Para ello los textos dramáticos que elegí son *Verdugos y víctimas* (1917) de Ricardo Flores Magón y *La sirena Roja* (1906) de Marcelino Dávalos, pues muestran aspectos sociales y ambientes similares a las situaciones de las revueltas anarquistas efectuadas por los sindicatos de obreros veracruzanos. Las obras *Tierra y Libertad* y *Verdugos y víctimas* de Ricardo Flores Magón fueron representadas en el año de 1923, en el teatro Principal de la ciudad de Veracruz por la Unión de restauranteros sindicalizados y los cuadros artísticos de varios oficios. Como objetivos específicos para vislumbrar lo antes mencionado planteo lo siguiente:

1. Describir los aspectos históricos y sociales que dieron lugar al anarquismo como manifestación política global, su influencia en México y en la ciudad de Veracruz, para contextualizar las prácticas escénicas emergentes.
2. Investigar y denotar el pensamiento libertario para comprender las obras teatrales anarquistas *Verdugos y víctimas* de Ricardo Flores Magón y *La sirena roja* de Marcelino Dávalos, su función y vinculación con el fenómeno social anarquista de la ciudad de Veracruz en los años de 1922 y 1923.
3. Analizar las obras de *Verdugos y víctimas* de Ricardo Flores Magón y *La sirena roja* de Marcelino Dávalos, y su vinculación con los cuadros culturales y artísticos de la sociedad anarquista veracruzana en los años de1922 y 1923.
4. Distinguir el alcance significativo de la propuesta estética anarquista en las prácticas emergentes de los libertarios veracruzanos en los años de 1922 y 1923, utilizando el abordaje metodológico de los estudios del performance y la teatrología.

Campos de análisis

Análisis de la sociología del arte

El enfoque sociológico desde la perspectiva del arte, permite un planteamiento acerca de la correlación o interrelaciones entre uno y otro, como consecuencia de la socialización, industrialización, la división del trabajo y la lucha de clases. Cuando se especifica el uso de dicho enfoque hay que "aludir a una tradición crítica según la cual las formas artísticas estarían afectadas por la división de la sociedad en clases desiguales" (Viñuales: 161). Dicho modo de pensamiento parte de la concepción de que el arte se concibe desde su fase ideológica, el cual tiene autonomía relativa, debido a que hay un flujo económico de capital que acrecenta la desigualdad social. En este último aspecto es importante desvincular la idea del capitalismo del arte para nuestro objeto de estudio, los anarquistas en contraposición a las políticas burguesas, vinculaban al arte con el pueblo y para el pueblo de manera accesible, desechaban al arte burgués por ser jerárquico, al servicio del capital y segregante para el sector popular. Por lo antes mencionado, en el capítulo tercero, me abocaré al estudio socio estético de las prácticas anarquistas, partiendo de su concepción ideológica y de cómo era concebido el arte para los libertarios.

El análisis del campo social del objeto de estudio del presente trabajo es prominente, debido a que los anarquistas formaban comunidades autónomas y de resistencia en contraste a las políticas oficiales posrevolucionarias, acciones mostradas en el teatro anarquista y en las prácticas sociales libertarias. Desde la perspectiva sociológica del arte, según Jesús Viñuales, identificaré el contexto socio político, en relación con las prácticas escénicas del anarquismo en los años de 1922 y 1923. Uno de los principios anarquistas era educar y alfabetizar al pueblo mediante la literatura, la imagen gráfica, la prensa y el teatro, como armas ideológicas y didácticas para la toma de conciencia hacia la Revolución social, las cuales les permitían un cauce económico (autogestionario, exento a los políticas del estado) para los fines de la lucha y de los sindicatos.

Ricardo Flores Magón escribió su obra *Verdugos y víctimas* en el año de 1917 y fue representada en el año de 1923 en la ciudad de Veracruz, hecho que nos vincula con la problemática del desalojo inquilinario correspondiente a la Huelga Inquilinaria del Sindicato

Rojo de Inquilinos. *La sirena roja* de Marcelino Dávalos fue publicada en el año de 1914, y creada en el año de 1906, hasta la fecha no ha sido montada para el teatro; Eduardo Soto dirigió una lectura dramatizada en 1997 y en 2005 con el Cuarteto Latinoamericano.

La condición temporal de creación y publicación no exime el hecho de que Marcelino Dávalos no haya difundido su obra en los círculos de lectura de obreros libertarios del país y de la ciudad de Veracruz, debido a que este último llegó a las costas veracruzanas en el régimen de Venustiano Carranza. Por la ambientación y los escenarios que describe el texto dramático de L*a sirena roja*, me permite vincular gran parte de los fenómenos sociales acaecidos en los años de 1922 y 1923, esto es, hacer una valoración de la realidad histórica de las luchas libertarias en relación con la realidad planteada del texto dramático.

El análisis de los textos dramáticos mencionados, me permitió comprender el momento histórico que contextualiza mi objeto de estudio, cómo es que se llevaron a cabo las acciones de los militantes libertarios y si el texto artístico responde a una necesidad de representar la realidad social, política e ideológica del sector popular.

Análisis de la ideología libertaria

Para entender las propuestas artísticas del anarquismo es importante situarnos desde la condición histórica social y política, como respuesta referencial de los términos libertarios aplicados a las distintas manifestaciones sociales y artísticas: mutualismo-cooperativismo, sociedad futura, acción directa-múltiple, frente libertario, boicot, sabotaje, huelga general. El primer capítulo de esta investigación refiere lo antes mencionado.

El anarquismo parte de una ideología disidente, contestataria a todas las políticas que se caractericen por la dominación o control hacia el sector popular y el uso del capital como arma para lograrlo. La propuesta estética y social del anarquismo se edifica desde su constitución dinámica, la cual se origina en la toma de decisión del pueblo para efectuar el levantamiento social hacia la liberación del control del Estado.

Unidades de observación

Analizaré la dimensión histórica, política y social de mi objeto de estudio, debido a que el teatro anarquista es la historia de los posicionamientos políticos y sociales, el cual reclama la visibilidad de agentes e historias de vida que hasta el momento habían ocupado un lugar marginal. Es necesario indagar en los acontecimientos políticos y sociales a nivel nacional y local, los cuales determinaron la creación de los sindicatos de obreros mexicanos y veracruzanos (el segundo capítulo aborda este tema), estos últimos fueron los creadores de los cuadros artísticos y de una cultura de masas "la cultura anarquista desde la concepción clara de que la lucha es la vida y, por lo tanto, las representaciones de esa cultura remiten a esa vida" (Fos: 10). Como podemos notar las prácticas escénicas anarquistas de los libertarios sindicalizados son armas de propaganda y combate de la ideología ácrata (anarquista). La dimensión artística del anarquismo está fuertemente ligada a los acontecimientos históricos "los anarquistas promueven un arte de la disconformidad" (10).

Cartografía anarquista. Imagen tomada de Guillermina Baena *La confederación general de trabajadores*, en donde se muestran las organizaciones pertenecientes al organismo anarco-sindical: Confederación General de Trabajadores, 1921 (CGT).

En los años veinte hubo una polarización entre los sindicatos anarco sindicalistas pertenecientes a la Confederación General de Trabajadores (CGT) y las organizaciones adheridas a la Confederación Regional Obrera Mexicana (CROM), debido a que esta última era leal al gobierno. El sindicalismo en México de acción e ideología anarquista surge a principios del siglo XX gracias a la carta de Amiens de 1906, como manifiesto programático que difundió los ideales del anarco-sindicalismo, y es en 1907 en el congreso de Ámsterdam que se hace factible y válida para la creación e intervención de los sindicatos de obreros a nivel local e internacional. Las organizaciones filiales a la ideología anarquista "fundaron talleres-escuela, círculos culturales, centros de debate, bibliotecas, periódicos, cuadros filo dramáticos y grupos artísticos de diversa índole […], la militancia era el motor de todas estas experiencias" (Verzero en Fos: 22). Las células anarquistas en la ciudad de Veracruz llegaron por los exiliados europeos y libertarios mexicanos, los cuales difundieron los principios de la organización anti-jerárquica y anti-estatal.

Justificación, pertinencia y viabilidad

El objeto de estudio de esta investigación se analizó desde una perspectiva histórica, en vinculación con la conceptualización de las poéticas representacionales. El estudio de un fenómeno artístico contextualizado en su historicidad, confronta hacia la posibilidad de reconstruir una realidad ilusoria, por caracterizarse dentro del imaginario del pasado. Las coordenadas del pensamiento del ser humano y del arte en general, son las principales redes para hilvanarla, desde los códigos culturales pertenecientes al contexto del que emergen.

Las recientes investigaciones en cuanto a la teorización del teatro, de autores como Jorge Dubatti (Dubatti 2008), privilegian el estudio del acontecimiento convivial, esto es, el momento de interacción y retroalimentación de dos elementos importantes: actor-espectador. Binomio que permite comprender el acto de representación en su esencia, la poiesis. Para mi objeto de estudio agregaré un elemento más: el texto dramático. Actor-texto dramático-espectador, triada que contextualizó a las prácticas estéticas libertarias, entendidas como herramientas para la difusión ideológica de la filosofía libertaria. El texto dramático anarquista, parte de una necesidad ideológica. Los espectadores o público asistente a las puestas en escena ácratas eran los mismos asistentes a las manifestaciones o mítines libertarios, por lo tanto conocían y entendían el lenguaje ácrata.

Lo anterior me ha llevado a preguntarme ¿Cómo estudiar un hecho escénico-histórico, en el que se carece de descripciones o reseñas que especifiquen, cuál fue la experiencia estética del público espectador de las representaciones anarquistas, esto es, el acontecimiento convivial?; la condición efímera del teatro, ha limitado en gran parte las investigaciones históricas. Fuentes consultadas justifican y validan dichas preguntas para el abordaje de esta investigación:

- El catálogo del Archivo Miguel Ángel Montoya del INAH, describe la participación del anarco sindicalismo y de los cuadros artísticos de obreros y oficios varios en Veracruz en el año de 1923, dicho documento ha sido eje rector para el análisis del objeto de estudio de esta investigación.
- El libro *Bolshevikis. Historia narrativa de los orígenes del comunismo en México (1919-1925)* de Paco Ignacio Taibo II, es una descripción documentada por fuentes

primarias acerca de la creación y presencia de las células comunistas en México y Veracruz. Dicho texto por su característica narrativa e interpretación de la realidad histórica, ha servido como crónica importante para los objetivos de esta investigación y para la comprobación de las hipótesis antes mencionadas, debido a que abarca los aspectos ideológicos y las prácticas sociales de nuestros libertarios veracruzanos.

- El periódico *El Arte Musical* (1920-1924) de la ciudad de Veracruz y la tesis para obtener el grado de licenciada en Historia del Arte por Isabel Muñoz, nos describen cuál era la situación artística, social y política, de las prácticas oficiales en la ciudad de Veracruz en el primer lustro de la segunda década de los veintes. *El Arte Musical*, se encuentra en el archivo municipal de la ciudad de Veracruz, el cual maneja un discurso oficial aceptando las políticas del régimen en boga y de la clase de élite veracruzana, invisibilizando las prácticas artísticas radicales de los gremios veracruzanos de ideología anarquista. Documentos que nos permiten validar el tránsito de las artes escénicas a nivel local en contraste con el teatro anarquista y sus prácticas sociales.

La viabilidad del presente trabajo consistió en el análisis de los textos antes mencionados y de las obras dramáticas seleccionadas, para el análisis de las prácticas sociales libertarias como una experiencia estética. *La sirena roja* de Marcelino Dávalos y *Verdugos y víctimas* de Ricardo Flores Magón, son los ejes rectores para estudiar el discurso libertario integrado a las poéticas representacionales ácratas. Las temáticas sociales descritas en cada obra, justifican en gran parte la situación política oficial, en confrontación con las prácticas revolucionarias de los anarco-comunistas de la ciudad de Veracruz y México, en las dos primeras décadas del siglo XX.

La recopilación de textos hemerográficos y documentales del Archivo Estatal de la ciudad de Xalapa, Ver., validan también los principios de la investigación presente; *El Frente único* (1922), *El proletario* (1924), manifiestos y panfletos sindicales, así como también material fotográfico; documentos que visibilizan los alcances históricos del movimiento anarquista en correlación con sus prácticas estéticas. Así mismo, obtuve información de platicas consistentes que tuve con historiadores especializados en los movimientos obreros veracruzanos, los cuales me facilitaron material bibliográfico (mucho textos ya no se editan).

Pautas teóricas para la reflexión

El teatro anarquista en México ha sido mencionado por algunos investigadores desde una perspectiva histórica, recurriendo al análisis formal del texto dramático de manera descriptiva, hasta el momento no he encontrado una investigación que abordara el tema del anarquismo en México como una experiencia social y escénica en conexión con el texto dramático, esto es: descripción sobre la terminología básica del anarquismo para comprender cómo se gestan las experiencias estéticas libertarias en la cotidianidad o en sus prácticas emergentes, a partir del uso del discurso libertario, para también comprender el universo anarquista en el texto dramático.

La investigación de Marcela del Río Reyes (1997), *Perfil y muestra del teatro de la Revolución Mexicana*, gran obra la cual recopila y analiza textos de temática pre-revolucionaria y posterior a la revolución de 1910, entre ellos se encuentran los textos dramáticos de *Verdugos y víctimas* de Ricardo Flores Magón y *La sirena roja* de Marcelino Dávalos. El aporte que esta autora brinda es sacar a la luz y analizar dichos textos teatrales, así como también el riguroso material biográfico y genealógico que proporciona de cada dramaturgo y de su obra teatral.

El texto de Eugenia Revueltas (2009) *Raíces anarquistas de la revolución mexicana*, otorga una extensa recopilación de los textos que se derivan de dicha temática, a los cuales la autora merece una semblanza general en la introducción acerca de la pautas ideológicas que comprenden la obra de los autores.

Entre los textos más recientes que analizan la obra teatral del dramaturgo, abogado y poeta: Marcelino Dávalos, se encuentran las investigaciones de teóricos teatrales como Wilberto Cantón y Olavarría Ferrari, pero no lo caracterizan como un dramaturgo comprometido con el ideal anarquista. Las investigaciones de la Dra. Socorro Merlín: *La Sirena Roja de Marcelino Dávalos* (2004), *La obra de Marcelino Dávalos en los escenarios de la revolución mexicana de 1910* (2008)[3], entre otros, van más allá de los datos

[3] Agradezco a la Dra. Socorro Merlín el haberme facilitado el texto: *La obra de Marcelino Dávalos en los escenarios de la revolución mexicana de 1910* (2008)[3], el cual fue realizado para el Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino (GETEA).

historiográficos, para rescatar la figura del dramaturgo como un agente comprometido con la ideología libertaria.

Como fuentes bibliográficas caracterizadas por su especificidad con la ideología y estética del anarquismo español, las investigaciones de Lily Litvak: *Musa libertaria* (1981), *La mirada Roja* (1988), *Modernismo, anarquismo y fin de siglo* (1900), *Cultura obrera en Cuba, la lectura colectiva en los talleres de tabaquería* (2004), *Un teatro para un pueblo, Jesús entre el evangelio y el anarquismo* (2008) y de André Rezsler, *La Estética Anarquista* (1974), han sido referencias base para mi cuerpo teórico, para justificar espacial y temporalmente, cuáles son los alcances del anarquismo en su propuesta estética y de políticas representacionales.

Lo estético como aspecto connotativo para la denominación del arte anarquista, ha sido un tema poco valorado, puesto que el discurso sencillo de las obras teatrales y la manufactura austera de las producciones en serie de las imágenes gráficas, se ha convertido en motivo para desvalorizar el arte anarquista en su concepción estética. Los autores antes mencionados lo validan y por eso decidí dedicar un apartado sobre el arte anarquista en el capítulo tercero, con el fin de justificar las expresiones teatrales y experiencias estéticas de los cuadros artísticos de obreros sindicalizados en la ciudad de Veracruz.

Reflexión terminológica

La conceptualización que significará gran parte del marco teórico, se circunscribe de manera transversal. La terminología utilizada corresponde a tres universos, que podrían pensarse de manera aislada, el fin de esta investigación es hilvanarlos para enriquecer el análisis del objeto de estudio; por lo tanto indagaré en la terminología del discurso libertario, en la teatrología y los estudios del performance, de manera específica según el abordaje metodológico y el objetivo temático a desarrollar de cada capítulo.

Lo emergente en las prácticas sociales anarquistas

Es importante determinar cuál es la significación con la que se emplea el concepto de "emergencia", debido a que lo utilizo en gran parte del cuerpo teórico del presente trabajo, para el análisis histórico, formal y descriptivo sobre las prácticas sociales y representacionales anarquistas. El término "emergente", debe ser considerado en sus prácticas extra cotidianas, en su determinación bio-antropológica de acción política, en contraste a la pura determinación contemplativa del acto:

> […] las emergencias son las realidades, cualidades, propiedades surgidas de la organización de un sistema y que representan un carácter nuevo y, por ello no reductible a las cualidades o propiedades consideradas aisladamente o dispuestas de manera diferente [...] permitiendo concebir las cualidades/propiedades nuevas que nacen de las organizaciones vivientes. La idea de recursión permite concebir estas organizaciones mismas en lo que tiene de fundamentalmente generador/regenerador (Morín: 432-433).

Las prácticas emergentes coexisten en la organización recursiva del cuerpo social, tejen estructuras simbólicas representacionales, en las que lo bio-antropológico se manifiesta para desviar y transformar el hastío, la náusea como existencia reductora del mundo colonizado. Unificar teatro y teatralidad desde la función estética y social, pareciera una tarea sencilla, debido a que las dos concepciones conviven en un mismo rango semiótico, pero los fines del

arte anarquista complejizan lo antes mencionado, acrecientan la necesidad de justificar esta investigación desde los devenires políticos como necesidad de lucha social del movimiento obrero sindicalista.

En la ciudad de Veracruz en los años de 1922 y 1923, las prácticas emergentes ácratas se dividen en dos aspectos: las prácticas en espacios públicos/populares como la plaza, boulevard, parques, patios de vecindad (barrios), y las prácticas ácratas en espacios oficiales: el teatro, unidas a la representación del texto dramático libertario y a la correlación de prácticas revolucionarias como mítines y conferencias. Dichas prácticas se efectuaron con motivo de militar hacia la lucha obrera, para la toma de conciencia del ideal anarquista.

Anarquismo-anarco sindicalismo

En el primero y segundo capítulo indago sobre la evolución de los conceptos de anarquismo como ciencia libertaria e ideológica y el concepto de anarco sindicalismo como acción de protección social para objeto de los grupos sindicalizados, con la finalidad de comprender como se aplica la terminología anarquista en los capítulos posteriores para efectos de comprensión de los textos dramáticos (capítulo cuarto) y los fenómenos sociales anarquistas (capítulo quinto).

Pierre Joseph Proudhon[4] (1809-1865) filósofo político y revolucionario, centró la teoría anarquista desde su valor socioeconómico, dándole cabida como ideología política y social. Dicha concepción económica estructura la fuerza de trabajo desde el cooperativismo y

[4] "Nació en Besanzón, en el seno de una familia de artesanos y campesinos. Su padre, Claude Proudhon, era tonelero y cervecero, consideraba que la cerveza que fabricaba debía venderse por un valor que agregara al precio de costo el salario de su trabajo. Esta conducta paterna influenciará a Pierre-Joseph, en cuya obra se evidenciará esta búsqueda del justo precio como estricta remuneración del trabajo, considerando toda "ganancia" como "ingreso no ganado". Su concepción sobre el federalismo integral, pretende no sólo descentralizar el poder político y hacer que el Estado central se disgregue en las comunas o municipios, sino también, y ante todo, descentralizar el poder económico y poner la tierra y los instrumentos de producción en manos de la comunidad local de los trabajadores. Este concepto del federalismo es quizá el que mejor resume esa totalidad móvil que es el pensamiento de Proudhon. En los últimos dos años de su vida escribe otra obra de gran importancia doctrinal, que influye decisivamente en la formación ideológica de los fundadores de la Primera Internacional: *De la capacidad política de la clase obrera*, aparecida en 1865. No regresa a París, ya delicado de salud, hasta la concesión de una amnistía, fallece al poco tiempo" (http://www.portaloaca.com/historia/biografias/335-biografia-de-pierre-joseph-proudhon-el-padre-del-pensamiento-anarquista.html. Consultada en febrero de 2011).

la organización gremial, creando así sociedades mutualistas en las que el trabajo es remunerado según las tareas realizadas.

Mijail Bakunin[5] (1814-1876) teórico político, sentó las bases para comprender el anarquismo desde su constitución ética y espiritual. Sus teorías contrastaron gran parte de la ideología libertaria con los acontecimientos sociales y políticos de la época.

El anarquismo en su función de ciencia libertaria, como lo explicó el político y geógrafo ruso Pedro Kropotkin[6] (1842-1921), pautó las bases para concebir el anarquismo desde una perspectiva científica y racional, analizando de manera evolutiva las formas de asociación de trabajo en las comunas libres medievales.

El pensamiento libertario de los teóricos antes mencionados se desarrollará de manera más amplia en el capítulo I. El paso del anarquismo al anarco sindicalismo se debe en gran parte a que las necesidades laborales del obrero a principios del siglo XX, comenzaron a engrandecerse, no había organismos centrales que abogaran por sus derechos ante el patrón de las fábricas y el estado. Fue imprescindible crear organismos sindicalizados los cuales velaran

---

[5] "Nació el 8 de mayo de 1814 en la provincia de Twer, en el seno de una familia numerosa perteneciente a la nobleza rural. La Rusia en la que nació Bakunin era la Rusia del despotismo, de la esclavitud y de la explotación del pueblo por la aristocracia y burocracia zaristas. Cuando Bakunin tenía once años, en 1825, un grupo ilustrado y liberal se rebeló contra el zar: eran los "Decembristas". Su padre se había doctorado en Filosofía en Italia, era un hombre de mentalidad liberal, que se haría notar en la educación de sus hijos, pero que, desde 1825, apenas si tuvo alguna manifestación en el ámbito político. El ambiente familiar estaba saturado de misticismo, realidad que marcaría profundamente el espíritu de Bakunin. En 1850 cumple una condena de 8 años por difundir sus ideales y atacar a las fuerzas dominantes del estado. La aportación de Bakunin a las teorías sociales es original: la revolución debe llevar a la anarquía y la anarquía debe ser revolucionaria. Su idea del anarquismo se resume en la palabra "libertad". Su programa anarquista era, al mismo tiempo, el programa de una organización. Así nacía en Italia, en 1865, La Fraternidad Internacional. Con el programa de La Fraternidad Internacional, del que forma parte fundamental el Catecismo Revolucionario. Nació el anarquismo revolucionario. El año 1869 matizó su pensamiento y produjo folletos de la altura del que titula *Los Osos de Berna* y *El Oso de San Petersburgo*, que escribió intentando movilizar a los suizos contra la extradición de Nechaeff. Es una de sus obras más brillantes, sobre todo en lo que toca al tema del poder. En 1870 estalló la guerra franco-prusiana. Bakunin en este contexto desarrolla *Cartas a un Francés* (1870) en las que proponía al mismo tiempo la revolución y la guerra. Fruto de su reflexión sobre los acontecimientos de 1871 son sus libros *El Imperio Knouto-germánico* y *La Revolución Social* (1871). Bakunin murió en Berna el 1 de junio de 1876. Sus últimas palabras fueron, según el testimonio de Madame Reichel, las siguientes: "No necesito nada, he acabado bien mi trabajo". (Velasco, Demetrio. *Ética y Poder Político en M. Bakunin.* "Filosofía" de la Universidad de Deusto en: http://www.portaloaca.com/historia/biografias/101-mijail-bakunin-esbozo-de-biografia-intelectual.html. Consultada en Febrero 2011).

[6] "Nació en Moscú en 1842. Pese a provenir de una familia de la más alta nobleza rusa, manifestó la dualidad de intereses: la dedicación a la ciencia (era matemático y geógrafo) y la entrega apasionada a la causa de los oprimidos. Su mentalidad filosófica y científica le llevó a buscar una síntesis que asentase el anarquismo como principio vital, más allá de su mero significado político y económico. Murió en Moscú en 1921". Para más información sobre su vida y obra véase: Kropotkin, Pedro (1977). Folletos revolucionarios I y II. *Anarquismo su filosofía y su ideal*. Barcelona: Tusquets.

por los intereses de los obreros y el sector popular. Como señalé anteriormente la carta de Amiens en 1906, fue el primer manifiesto que propone la creación de las organizaciones sindicalizadas para la defensa de los trabajadores a nivel internacional, aspecto el cual moviliza la creación y organización de varios sindicatos mexicanos, los cuales se indican a lo largo del segundo capítulo de esta investigación.

Para el análisis del capítulo quinto sobre el fenómeno cultural anarquista como una experiencia social escénica, utilicé los siguientes elementos teóricos: lo liminal, la teatralidad visual, la semiótica y la cultura en la teatralidad ácrata.

Sobre lo liminal en las prácticas emergentes

El espacio liminal es la zona de tránsito en donde se exteriorizan procesos físicos de sanación, depuración de un estado convencional para asentarse en uno radical, en el marco de lo transgresor, espacio invisibilizado por el aparato opresor, las personas que participan de ello "se les recluye de manera total o parcial, lejos del ámbito de los estados y de los status culturalmente definidos y ordenados" (Turner: 109). Debemos comprender al periodo liminal más que como un límite o frontera para los fines de esta investigación, como una depuración de los ámbitos que son generados por las políticas dominantes, acto necesario para contrarrestar los periodos de hastío, del sesgo y yugo oficial. En lo liminal se acredita el espacio-tiempo fuera de la situación convencional, se constriñe el mundo y se vivifica, para crear un espacio alterno al dogmático en el que:

> Esos seres transicionales no tienen nada, ni status, ni propiedad, ni insignias, ni vestidos normales, nada que los deslinde estructuralmente de sus compañeros, [...] el grupo liminal es una comunidad o comitiva de camaradas y no una estructura de posiciones jerárquicamente dispuesta. Dicha camaradería trasciende las distinciones de rango, edad, parentesco e incluso en determinados grupos, de sexos (109-111, 112).

La concepción de sociedad aplicada al pensamiento libertario, se significó como un cuerpo social; hombres, mujeres, niños, viejos, marchaban al mismo son, en la búsqueda de reivindicar al ser humano en su coexistencia con la vida diaria y laboral. Las tácticas

anarquistas formaron parte de la autentificación y legitimación por establecer los principios y finalidades del ideal. Lo liminal en las sociedades anarquistas tanto en su condición de ambigüedad y tránsito pasajero o apropiación de un espacio oficial se justifica, siempre y cuando, esté en contraste con la zona oficial, la del hastío; lo liminal se ubica en el umbral, en el pliegue que delimita un estadío de depuración. En este aspecto comparto la postura de Ileana Diéguez[7] al analizar las figuras liminales no como entes sino en tanto que:

> […] expresan el estado fronterizo de los artistas/ciudadanos que desarrollan estrategias artísticas para intervenir en la esfera pública, así como también la naturaleza ambigua de quienes utilizan estrategias poéticas para configurar acciones políticas en el foro mismo de la sociedad, retando a sus representantes (Diéguez 2007: 38).

Las cualidades de las teorías anarquistas suceden y se reactivan dentro de los espacios emergentes, disidentes, los cuales por su característica extra limitan la realidad, codificándola, dando lugar a "una estructura dramática al interior de los dramas sociales, en directa analogía con las estructuras de la ficción escénica y como expresión teatral de la vida social, del potencial" (Diéguez 2007: 39). Diéguez opera los dramas sociales en cuatro fases: "La brecha, la crisis, la acción reparadora, la reintegración y la emergencia de la liminalidad como umbral entre las etapas" (39). La brecha en el movimiento ácrata porteño es la ruptura en la que la acción libertaria con sus tácticas emergentes (boicot, sabotaje, huelga general, manifestaciones, etc.,) incide en el marco oficial; la crisis es el periodo de resistencia o muerte; la acción reparadora se manifiesta cuando los objetivos de la huelga se cumplen y la crisis se lima, se mixtura en el archivo de lo inevitable dentro de los procesos oficiales, en este caso lo liminal se desvanece, por la reintegración de la participación política ácrata a la esfera dominante, los dramas sociales para la realización de las acciones performáticas[8] se auxilian de los instrumentos simbólicos dominantes que generan la acción: carteles, prensa, pasquines, el héroe ácrata, teatro, etc. Arquetipos importantes para producir el estadío de emergencia.

[7] A quien cito frecuentemente, por lo cual, es importante aclarar que sus estudios no se vinculan con las prácticas libertarias y sí, con las prácticas escénicas disidentes contemporáneas.

[8] Dicha palabra para los objetivos de esta investigación se debe entender como: Acción en permanente transformación. El cuerpo como soporte de la historia es representado para configurar un espacio-tiempo, en experiencia estética. La finalidad es ocasionar una ruptura con la realidad, para modificar una forma de ser y estar, la cual ya no abastece las necesidades físicas, sociales y políticas de la clase social que las demanda.

La reflexión de lo liminal según Turner alternada por el pensamiento contemporáneo de Diéguez en percibir lo liminal como espacio en donde se configuran múltiples *arquitecturas* estéticas[9], esclarecen un análisis pertinente a la bitácora ácrata. En este aspecto y sin hacer grandes preámbulos en las cualidades performáticas de las comunidades liminales, es importante darle crédito a las interacciones que se gestan dentro de los dramas sociales disidentes. En la mayor parte de las comunas anarquistas se efectuaba una restauración de la conducta o la visión *performática* edificante, su eficacia radica en la regeneración que produce, el cambio de un estadío a otro. Es importante señalar que solo haré referencia al término *performático* como sentido regenerativo, consumado en el *drama estético* y en el *drama social* que Schechner retoma:

> El drama social tiene más variables, el resultado incierto, como en la cara o en las competiciones deportivas. El drama estético está casi en su totalidad arreglado de antemano y los participantes pueden concentrarse no en las estrategias para lograr sus metas, sino en las exhibiciones. El drama estético es menos instrumental y más ornamental que el drama social, también puede usar tiempo y lugar simbólico y al hacerlo ficcionalizarse por completo (Schechner: 31-32).

Schechner, desde el sentido performático le da luz al umbral liminal anarquista. En el caso de los anarquistas porteños, dichos dramas interactúan en un mismo campo social: el popular, en su sentido analógico, debido a la situación social y espacial en el que las arquitecturas artísticas emergen, como necesidad de evidenciar una en condición de crisis y perturbación.

El movimiento Inquilinario de 1922 y la Huelga General Electricista de 1923 suceden en condiciones emergentes, las cuales decodifican la estructura ontológica de la población porteña en la búsqueda por legitimar su espacio y políticas ciudadanas. El teatro y la teatralidad se viven de manera diferente "inmersas en el centro del tejido cultural y atravesadas por prácticas políticas y ciudadanas" (Diéguez 2007: 41), a pesar de que son parte del mismo ámbito semiótico, el teatro nace de la teatralidad, esta última implica las acciones complejas del ser humano entre la vida y lo simulado, pero de la teatralidad social nacen los dramas sociales. El drama social anarquista gestado dentro de la condición liminal, da vida a

[9] Ileana Dieguéz se refiere a todas las poéticas representacionales que se forman en un espacio-tiempo, en donde surge la necesidad de construir nuevas formas de percibir la realidad.

condiciones performáticas, en las que se materializan símbolos visuales y escénicos, producto de las acciones emergentes fijadas por la estética del contexto.

Hacia una teatralidad visual

El análisis de los hechos históricos ácratas de la ciudad de Veracruz en los años de 1922 y 1923, desde la perspectiva de la teatralidad, permite ampliar el enfoque histórico a un estudio visual y escénico de las prácticas representacionales más enriquecedor, como producto de una situación socio estética, en el que el espacio-tiempo sugiere una alteración de la realidad, utilizando simbolismos específicos de la estética ácrata:

> La teatralidad aparece como la sobreposición. Fusión de una ficción en una representación en el espacio de una alteridad que pone frente a frente *un regarant et un regarde*[10] (Gotman en Villegas: 10).

Uno de los principios de la teatralidad es su característica inmanente en el ser humano, según Evreinov, en su texto *El teatro en la vida* (1956), desde los juegos infantiles nosotros jugamos a ser otro sin dejar de ser nosotros mismos, simulamos y representamos la realidad de manera diferente en el espacio y la magia del juego. La teatralidad es acción adquirida de manera intrínseca, manifestada a edad muy temprana, en la que aún no vislumbramos la austeridad del mundo convencional, mismo que fractura nuestra capacidad de asombro y de juego teatral, para convertirnos en adultos o agentes de la simulación constante. En este aspecto según Josette Féral en su investigación *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras* (2004), se origina un papel trascendente: la política de la mirada, la cual desenmaraña la ficción en la teatralidad de los espacios sociales, mirada decodificada bajo la lupa del espectador, para dilucidar el acto de representación.

A medida que nos volvemos adultos nuestros referentes y códigos sociales cambian o van en aumento, causando diferentes estados de simulación para actuar y comprender el mundo que nos rodea. “La teatralidad implica un sujeto que mira y un objeto mirado supone que lo mirado es concebido como ficción por el objeto mirante – el espectador-” (Féral en

[10] Se refiere a la situación del observado y el observador.

Villegas: 10). Dichas acciones se enmarcan dentro de las características socio históricas para el objetivo de la presente investigación, la mirada política, reconstruirá hechos históricos de la sociedad de los veinte en el puerto de Veracruz partiendo de rutas bibliográficas y de fuentes documentales de archivo, mirada que permitirá recrear y estar en constante vinculación con las prácticas artísticas representacionales emergentes de la sociedad ácrata, mismas que representan la "subjetividad" de la sociedad popular.

Juan Villegas constituye la teatralidad social como "un sistema de códigos en que la percepción visual del mundo se enfatiza en la comunicación de imágenes" (Villegas: 67), en este aspecto la narrativa visual es el principio para la teatralidad ácrata, en el uso de los símbolos dominantes: cartel, imagen gráfica, banderas rojinegras, etc., simbolizan el sistema ideológico anarquista y atacan efusivamente a la receptividad.

> La propuesta proyectada en los discursos teatrales y dramáticos como construcciones visuales presupone entonces, un modo de comprensión de la producción de imágenes, la competencia social y cultural que el destinatario teatral comparte con los destinatarios de otros productos culturales y con los integrantes del mismo sistema cultural. Implica entender referencias visuales implícitas, analizar otras representaciones visuales contemporáneas al texto dramático o teatral (bajorrelieves, pinturas, murales, fotografía, cine, etc.,) y plantear la posibilidad de configurar el modelo visual definido de esa cultura (Villegas: 66).

Al ser la teatralidad un juego natural del ser humano concebido en su condición *aesthetica*[11] (pre-estética) en su sentido más amplio, aunado a los artificios, los cuales se expresan también en el drama estético. Desde este aspecto es más sencillo concretizar la evolución del pensamiento anarquista en su acción política y artística. El contexto marca la pauta para entrañar el mensaje anarquista en su meta discurso con todos sus significantes y simbolismos.

> El teatro y las teatralizaciones sociales, son ceremonias donde hombres y mujeres se modelan: en la dramática, la voluntad estética manda a la apariencia sociológica, la acción representada adopta un carácter simbólico; en lo social, los roles se encarnan para afirmar su dinamismo y modificar sus propias estructuras (Duvignaud: 17).

[11] Concepto que explico en el capítulo tercero.

El simbolismo visual y las dramatizaciones sociales son necesarios para decodificar mejor la teatralidad ácrata. Analizar el drama social asociado a los signos teatrales, es mostrar la complejidad de las acciones humanas efectuadas en el evento emergente, para ello la recepción del mensaje anarquista en comunión con el pueblo, es parte esencial debido a que se significa al mismo tiempo en el cuerpo social, dando lugar a la toma de conciencia libertaria. La comunión es generada por el acto convivial (Dubatti: 2009) tanto en los linderos del espacio escénico como en la lucha social del día a día, los libertarios apostaban por un tema y un discurso didáctico. El entrecruzamiento entre lo real y artístico en el teatro ácrata, parece dialogarse en diferentes facetas: la subjetividad del actor-espectador, los actos disidentes y el discurso anarquista, elementos que aproximaban la vida cotidiana en la puesta en escena. La transparencia del actor quedaba nítida por el mismo contexto del que provenía, al igual que el del espectador.

Los sitios apropiados por el sector popular denotaban gamas cromáticas propias de los climas del golfo, la manera de ser del jarocho nativo, se ha identificado por una constante algarabía (alegría) en su andar, sentir, hablar, que a la menor provocación negativa se convierte en agresiones verbales. Cuando el sector ácrata porteño (que concebía la mayor parte de la población popular), se congregaba en el teatro, la apropiación de un sitio profeso para la palestra y demostraciones de élite, se contrarrestaba con el humor y carácter típico del lugareño.

El movimiento social ácrata en los años antes mencionados, a todas horas, días, meses, transgredía el mundo oficial, con una fuerza ilimitada y agreste, apostando siempre por el bienestar social para el sector popular. En el drama social se observó este hecho desde el lenguaje ácrata como símbolo que generaba la acción, ya fuera a partir de gráfica, del texto escrito/dramatizado o del discurso oral de los anarquistas.

El discurso verbal grotesco es la parte necesaria para efectuar actos intransigentes, da equilibrio al entramado social, se corporeiza por el actuante en prácticas contestarías; en el drama social/estadio en conciencia y acto del ideal libertario en lo cotidiano, la conducta humana se vive de manera más abierta e intransigente, en el drama estético/teatro, la conducta se decodifica con los elementos de la ciencia libertaria. En los dos campos el actor/obrero, ejecuta la acción defendiendo el ideal libertario como testigo y protagonista del drama social y del hecho histórico para “cuestionar los modelos apolíneos de los dramas tradicionales” (Diéguez 2007: 59).

Semiótica y cultura en la teatralidad ácrata

El signo estético se materializa en el signo teatral, el primero determina la manera de evocar y accionar todos los códigos del teatro según el texto dramático, en vinculación con el entorno y la belleza natural de las cosas; el segundo parte de los sistemas y códigos teatrales, para generar los artificios requeridos, como la acción ejecutada constituida desde las necesidades del texto dramático dialogado.

La difusión del ideal libertario, para los ácratas veracruzanos de la segunda década del siglo XX, consistía en crear estrategias que generaran la militancia en la clase obrera: bibliotecas, academias, mítines, etc., fueron algunos de los espacios en los que se establecieron dinámicas para la gestión intelectual y didáctica del discurso libertario. El teatro para el sector obrero fue el arma más eficiente, debido a que los elementos lingüísticos, gestuales, auditivos, etc., pertenecían al sistema cultural libertario.

> El teatro copia la cultura, en tanto que sus signos dan a entender signos que han sido creados por los distintos sistemas culturales. Con esto se opone la cultura a la conciencia distanciada y distanciante, en tanto que los signos teatrales son creados solo para los espectadores. Análogamente la cultura se escinde en el teatro, en los que lo representan y en los que lo presencian, los espectadores como público, que representan a la totalidad de esa cultura, pueden suplirla en el acto de presenciar una obra y tomar distancia entre ésta y la cultura ahí representada. El teatro se convierte en un modelo de la realidad cultural en el que el espectador confronta sus significados. El teatro en este sentido puede ser entendido tanto en un acto de representación como de autorreflexión de una cultura (Lichte: 89).

Los signos teatrales se materializan en la escena por la vinculación con el sistema cultural del que son pertenecientes. El drama social anarquista adquiere vida mediante la acción directa, siempre acompañada por símbolos que codifican a las prácticas emergentes; como ejemplo consideremos a los carteles anarquistas usados en las manifestaciones, debían tener característica que denotaron los signos pertenecientes a los ideales libertarios: colorido rojinegro y representar en el texto un discurso agresivo, y directo: ¡SIN DIOS, NI AMO!

Frases impactantes y eficaces, elocuentes para el público al que era dirigido: el burgués, la iglesia, el gobierno; afianzando los ideales del colectivo ácrata. El artefacto cultural juega un papel importante en tanto la interacción que debe generar con el entorno socio histórico.

El pensamiento libertario en el sistema sígnico teatral anarquista, se evidencia en el guión dramático, la acción de los actores, los artefactos escénicos, etc. El teatro anarquista mantiene un diálogo constante con la realidad, es un teatro social en la búsqueda de acciones poéticas que representen valores invaluables del ser humano: libertad, igualdad social; con la finalidad de derrocar las estructuras aplastantes oficiales, para así crear la *Sociedad del Futuro.*

Cuadro para caracterizar las teatralidades emergentes anarquistas de la ciudad de Veracruz (1922 – 1923) tomando como punto de partida los conceptos de Richard Schechner e Ileana Diéguez Caballero						
Drama	**Unidad de análisis**	**Característica del drama**	**Característica del campo**	**Medios (símbolos) dominantes que "generan la acción"**	**Espacios dominantes como "Foros de acción"**	**Espectador activo**
Social	Huelga Inquilinaria Huelga Electricista	Su condición es extra polarizar la cotidianeidad oficial, acercándola más a las necesidades diarias ideológicas del ámbito del cual emerge. Ficcionalizando la realidad misma en las prácticas representacionales.	a) Espacio extra cotidiano. Diferente al convencional. Congrega grandes cantidades de personas para fines de la lucha libertaria. b) Espacio convencional u oficial. Los se apropian del sitio carácterizándolo con un sentido diferente al usual.	a) Teatro b) Periódico (prensa) c) Carteles d) Folletos e) Imagen gráfica f) Imagen Plástica g)Educación racional h) Líder sindical	a)Teatro b)Parques, c) Plazas públicas d) Patios de vecindad (barrios) e)boulevares .	Pueblo: obreros, artesanos, servidumbre, prostitutas, amas de casa, etc.
Estético	*Verdugos y víctimas* de Ricardo Flores Magón. *La sirena roja* de Marcelino Dávalos	Su condición es totalmente artística, toma aspectos del drama social y los aplica en sus prácticas representacionales pero desde su aspecto ornamental. Los resultados del discurso estético emergente están presididos en este caso por la lectura del texto dramático, la puesta en escena y el impacto en la relación actor-espectador.		a) Obreros y artesanos sindicalizados. b) Actor o compañía teatral, caracterizada por Cuadros Artísticos de oficios varios. c) Texto dramático d) Arquetipos o personajes de la obra teatral, que simbolizan las circunstancias de la realidad social libertaria.	Teatro.	Pueblo: obreros, artesanos, servidumbre, prostitutas, amas de casa, etc.

Palabras finales a la introducción

Reflexionar sobre el anarquismo y sus representaciones artísticas como experiencias socio estéticas del sector popular, ha sido tarea compleja, debido a la terminología que aplicaban los militantes libertarios. Es posible que las representaciones teatrales libertarias, así como sus prácticas sociales emergentes brinden diversos enfoques o pautas metodológicas para su abordaje. Sin embargo esta investigación es una aproximación a cómo valorar desde la perspectiva y metodología concerniente a las artes escénicas, un fenómeno histórico como el anarquismo, el cual ha sido soslayado e invisibilizado por las políticas oficiales, tanto en la labor de sus máximos exponentes como en sus producciones literarias y artísticas, quizá por la significación que en la actualidad puedan tener dichas prácticas. La historia del teatro anarquista y sus poéticas representacionales, me han permitido conocer más verídica y formalmente la historia de México y de la ciudad de Veracruz, así como también como se gesta la lucha libertaria a partir de una necesidad ideológica, la cual evidencia los diferentes estadíos de opresión efectuados por las políticas dominantes hacia la clase popular, dando como resultado situaciones de conflicto social y crisis política.

CAPITULO I

La mirada roja en donde todo comenzó

La evolución de un ideario

> El anarquismo quizá sea bueno para una humanidad superior, pero no para los hombres de estos tiempos (Kropotkin)

La filosofía e ideología anarquista se debe enmarcar en la gnosis y en la práctica cotidiana del campo temporal en el que se ejerce. Las tres primeras décadas del siglo XX en México situaron grandes movimientos civiles y revolucionarios: La Huelga de Cananea (1906) y La Huelga de Río Blanco (1907), antesala de lo que significaría y motivaría al movimiento anarco-sindicalista mexicano.

Para comprender el marco teórico del pensamiento anarquista, es básico estudiarlo en la praxis, en su funcionamiento como ideología, en comprensión con las relaciones de poder y las construcciones del pensamiento ácrata, fuera de los linderos del pensamiento ortodoxo de occidente. Pero antes es conveniente ejercer la siguiente pregunta: qué tanto un ideal fuera de los convencionalismos sociales-habituales, se puede ejercer en un contexto histórico, connotado por un gran flujo de corrientes y pensamientos que parodian los status oficiales. Dicha pregunta sale a flote con el fin de despojar al anarquismo de sus referentes utópicos, la utopía es aquello que carece de la acción-noción, o sea de las prácticas ideológicas aplicables a los hechos históricos.

El antecedente principal del ideal anarquista nació de los anales de la Revolución Francesa. El pensamiento libertario después de la gesta revolucionaria francesa (1789-1793), se fincó en la mente y pluma de personas que buscaban accionar idearios desde las necesidades de los de abajo. Es por ello que existen varias clases de anarquismo y grandes variaciones en los pensamientos de cada uno de los libertarios. De este modo el anarquismo ha presentado diversas caras, como postura libre, ha estado a disposición de todos los que lo reconocen como la forma idónea para expresar, lo que sienten, viven, desean y piensan. El anarquismo pertenece a todos y genera la posibilidad de ser un proyecto en común para una multitud de situaciones. Es la mejor manera para concebir la multiplicidad del mundo, debido a que atiende los problemas más entrañables del ser humano.

Como categoría clasificatoria el anarquismo tiene sus anatemas, sus excomuniones y exclusiones, se desploma cuando hay un poder simbólico que da inicio a todas las grandes dominaciones que pretende combatir. Sin embargo es necesario reconocer que la historia del

anarquismo se ha servido de la interacción de varias teorías y experiencias prácticas de la vida, para existir y subsistir a lo largo de los años. Como fuerza ideológica, el anarquismo deja de ser una abstracción inerte y se inmiscuye en la vida del hombre para dar paso a la *anarquía*, noción fundadora del movimiento libertario, la cual no es reductible a un modelo utópico. Al entender la anarquía como ciencia e ideología emancipadora de la clase popular, podemos concebir que tiene un origen, un objetivo y un medio: la afirmación de lo múltiple, la diversidad ilimitada de los seres y su capacidad para comprender un mundo sin jerarquías, sin dominación, sin otra dependencia que la libre asociación de fuerzas radicalmente libres y autónomas.

Lo múltiple como diversidad ilimitada en los seres humanos, es comprendido a partir de la noción de *cuerpo social*. El cuerpo es entendido como la materia física-orgánica, una extremidad que permite la relación con el otro, las actividades y fuerzas que se originen del cuerpo social-colectivo, revisten a un ideal en común y una forma de vida.

> Se es más rico de lo que se piensa, se tiene el cuerpo con que hacer diversas personas […] es una equivocación juzgar a un hombre por actos aislados: los actos aislados no permiten ninguna generalización (Nietzche en Colson: 60).

Unos de los retos del pensamiento libertario ha sido crear un cuerpo nuevo, emancipado de la fuerza del Estado, la Religión, etc. ¿Cómo dar un cuerpo nuevo a los seres humanos, un cuerpo que liberaría a todos los poderes de los que es portador? ¿Cómo inventar modalidades de asociación y un equilibrio de fuerzas y de voluntades, que los vuelvan capaces de llegar hasta el límite de lo que nos han hecho crear como lo imposible? Los muros o paredes ideológicas de lo "imposible", se nos han impuesto históricamente de manera simbólica por las doctrinas y morales oficiales, corporeizándose y volviéndonos seres individuales, fragmentados, desgajando al cuerpo social en su concepción múltiple y de acercamiento con el otro. Para ello la libertad es la noción básica y fundamental del ideal anárquico, engrana y posibilita la conexión de la diversidad en el sentido ideológico, de acción y de coexistencia. El ser humano cuando se quita las cadenas simbólicas que lo oprimen y le coartan su libertad, se da cuenta del poder sobre la elección de sus actos, ideales, forma de ser etc., se erige como un ser social responsable. Por lo tanto la libertad es y ha sido pensada como fuerza emancipadora la cual reivindica al pueblo, mediante el ejercicio de la voluntad en vinculación

con el conocimiento de la experiencia íntima y de lo que es necesario para todos, es ahí donde la fuerza colectiva hace posible lo imposible.

Las plumas de teóricos e intercesores en la lucha tales como: Kropotkin, Malatesta, Proudhon y Bakunin, Godwin, entre otros, constatan lo antes mencionado. Cada uno afirmaba el ideal ácrata desde diversos enfoques, pero con un objetivo en común: la libertad del individuo ante las fuerzas del Estado y la producción maquiavélica del Capital.

> No crea usted que la Anarquía es un dogma, una doctrina invulnerable, indiscutible, venerada por sus adeptos como el Corán por los musulmanes. No, la libertad absoluta que reivindicamos hace evolucionar continuamente nuestras ideas, las eleva hacia nuevos horizontes (de acuerdo con la capacidad de los distintos individuos) y la saca de los estrechos límites de toda reglamentación, de toda codificación, no somos "creyentes" (Guerín: 7-8).

Uno de los primeros teóricos en comprender que los fines del gobierno de la república jacobina nunca traería la revolución necesaria fue Godwin (1756-1836), en su texto *La justicia política* (1793), no utilizó el término anarquismo como tal, pero estableció indefinidamente los principios, anticipó que para asegurar los éxitos de la Revolución, debía el pueblo prescindir de su fe en la ley, la autoridad, la uniformidad, el orden, la propiedad y otras supersticiones heredadas del pasado servil. El teórico anarquista que siguió a Godwin fue Proudhon (1809-1865) *Confesiones de un revolucionario* (1850) e *Idea general de la Revolución social* (1851), obras que destinaron al pensamiento anarquista hacia un fin y hacia una concepción del mundo muy aparte de lo convencionalmente establecido por el Estado.

Pierre Joseph Proudhon fue el primero en usar la palabra an-arquía fuera de la denotación que socialmente se había erigido, se había valorado a partir de la invocación hacia la indecencia, inconveniencia o desorden de lo preestablecido. La palabra en su sentido etimológico se deriva de las voces griegas: *αν* (an) y *αρχη* (arsé) y significa: ausencia de autoridad o de gobierno. Desde su sentido semiótico, la concepción de la palabra nos lleva instintivamente a hacer despectivo el término y los usos del mismo como símbolo de lo social, sin tomar en cuenta que está justificado por una metodología política y un pensamiento que busca la reivindicación del ser.

> Desde ya, la anarquía es, como origen, como objetivo y como medio, la afirmación de lo múltiple, de la diversidad ilimitada de los seres y de su capacidad para componer un mundo sin jerarquías, de la libre asociación de fuerzas radicalmente autónomas (Colson: 30).

El pensamiento de Proudhon originó el establecimiento de una nueva organización socioeconómica. Según él, la libertad no podía ser alcanzada por los métodos del liberalismo, doctrina filosófica la cual no solo encubría diferencias económicas injustas, también fomentaba el monopolio y permitía la explotación de la mayoría. La manera de combatir la burocracia, el centralismo y el autoritarismo era formando un "socialismo libertario", basado en la federación libre de asociaciones obreras asentadas en la ayuda mutua. El mutualismo como contrato social en su carácter simbólico y libertario, era una forma de lucha solidaria, libre y reacia a todo estatismo y dominación.

> […] la propugna para que la distribución de los beneficios sea proporcional a las tareas y a la calidad del trabajo realizado. Proudhon insiste en que los participantes deben poder ocupar sucesivamente los diferentes puestos y conservar de ese modo una visión global de la producción. (Ansart: 228).

La visión de Proudhon reúne la imagen de la *sociedad del futuro* desde su inquebrantable afirmación orgánica, en la que se expresa una rebeldía contra la sociedad existente. "El mutualismo tiene el sentimiento de vivir y crear, está regeneración de la existencia social [...] el acto revolucionario lleva en su realización, la organización de la sociedad futura" (Proudhon en Ansart: 223). La *autogestión* es la Revolución auténtica y se vincula con la práctica que genera la acción, la acción del individuo, que inicia de sí mismo para los demás, una revolución no es un acuerdo entre las clases poseedoras, ni una insurrección política, sino la acción de organizar las condiciones de existencia, acciones dirigidas por los propios agentes (clase proletaria-popular), quienes mediante esta creación realizan su emancipación y toma de conciencia.

La palabra acción para el pensamiento anarquista, significa y genera movimiento, por lo tanto se vincula con la práctica revolucionaria, *"*en la naturaleza todo es movimiento y acción: ser no significa más que hacer*"* (Bakunin: 384). Mediante la *acción* el hombre desarrolla sus facultades plenas y transforma la plenitud de su destino. El hombre es el agente

y generador de sus propios actos, los cuales se crean y recrean partiendo de la acción libre y de la operación de un ser considerado como producto de sí mismo y no de una causa que le sea exterior, *"*¿qué podemos esperar del hombre? Una sola cosa: actos, la reflexión y como consecuencia la idea, nace en el hombre de la acción, no la acción de la reflexión*"* (Proudhon en Ansart: 71-72).

Mediante la acción y la libre toma de conciencia, la clase trabajadora como integrante de un todo, un cuerpo social, regenerarían una forma única de asociación "una sociedad anarquista que libere la pluralidad de las voluntades individuales solo puede ser cumplida desde abajo [...] El culto del jefe puede convenir a una plebe alineada, pero no tiene razón de ser en una sociedad anarquista" (Ansart: 224). La revolución solo se puede conseguir mediante la destrucción del Estado y la regeneración del nuevo edificio social. Dicha regeneración fincaría las bases para la revitalización del ser social, (del cuerpo social) en su sentido más profundo. La lucha libertaria para las clases trabajadoras es vencer la trascendencia del Estado y del monopolio.

Las prácticas del poder eran enraizadas inconscientemente y biológicamente, en el hombre-fábrica, cuerpo-fábrica, en el sentido de inmanencia mediatizado por las prácticas capitalistas y las relaciones del poder del Estado, las cuales se vivificaron en el quehacer cotidiano y laboral del obrero *"*pero este movimiento de rechazo y de desafío no puede en forma alguna disociarse de la afirmación que lo justifica: la producción para los productores de asumir integralmente la organización y la gestión de la producción*"* (Ansart: 225). El sentido de la inmanencia se aplica en la acción revolucionaria, para la sustitución del ser individual por la organización colectivista, en su sentido amplio y con la plena convicción de ello, para así comenzar desde la reestructuración del edificio de los valores morales y oponerse a las morales que justifican el antiguo orden de las cosas, reivindicar la moral en función del propio ser y de su práctica, para ello el *leif motiv* se expresó en la exaltación proudhiana del trabajo y el trabajador, *"*si no queremos convertirnos por completo en esclavos, o envilecernos totalmente necesitamos asambleas y por consiguiente una asociación*"* (Proudhon en Ansart: 235). [12]

[12] Es así como el pensamiento de Proudhon para el ambiente libertario representa el origen doctrinal del cooperativismo de gestión directa, básico para comprender lo que posteriormente sería el anarco-sindicalismo en México y las cooperativas artísticas revolucionarias.

La idea de *Revolución social* surge a mediados del siglo XIX, forjándose hasta la segunda década del XX, se opone al nivel vertical en sentido del Estado y los aparatos de poder, para internarse en la movilidad de las clases sociales. A partir del siglo XX las modalidades de asociación generadas por las relaciones sociales desde sus principios ontológicos, dan lugar a no sólo ver la Revolución como un movimiento de masas sin fin y sin convicciones. El anarquismo en su función social, ha sido la fuerza ideológica de acción revolucionaria. Su propósito consiste en volver caducas las fuerzas dominantes: Iglesia, Estado y capital; para tener como objetivo la rebelión polimorfa, heterogénea, sin jerarquías y pirámides clasistas. Cuando se ha logrado dicho objetivo la masa deja de existir en su estado efímero, para concebirse como fuerza ideológica, autogestiva. El pueblo renace y su militancia tiene un propósito común: la emancipación de todos los lastres que impidan al ser humano, ser libre.

La comuna libre y su evolución natural

> Fui comprendiendo gradualmente que el anarquismo más que un nuevo modo de acción y la solo idea de una sociedad más libre, es parte de una filosofía, natural y social [...] (Kropotkin).

El anarquismo en su búsqueda dialéctica por implantar una filosofía y no un idealismo efímero, asentó sus bases en las teorías evolucionistas y en las ciencias exactas de la naturaleza, para contribuir a una filosofía sintética que abarcara una generalización de todos los fenómenos naturales. La evolución orgánica del hombre y la comuna fueron ideas propuestas por el anarco-comunista Kropotkin (1842-1921), a partir del estudio de los gremios y comunas libres de la Europa Medieval, a los que en varias de sus investigaciones y ensayos sobre la filosofía ácrata, se remitió constantemente para aportar ejemplos de organizaciones no políticas en cooperación libre, *La conquista del pan* (1892) y *El apoyo mutuo* (1882), en las cuáles se aclara y manifiesta la perspectiva de Kropotkin para el ideal anarquista. La base de su ética correspondería a hacer una valoración histórica de la humanidad en sus primeros asentamientos como comunas independientes, solidarias y no jerarquizadas, para luego tomar como base las arquitecturas sociales de la Edad Media, piedra angular para el entendimiento del edificio teórico y práctico del anarquismo.

Pareciera que para finales del siglo XIX el anarquismo y el socialismo reclamaban las mismas situaciones sociales, económicas y políticas, pero la gran diferencia es que los socialistas acababan cediendo a un tipo de teocracia o dictadura con el fin de obtener reformas con un sentido socialista. El Estado popular, ideal socialista era una amenaza a la libertad como cualquier forma de autocracia para el pensamiento y dirección ácrata. El levantamiento de la Comuna de París en 1871 fincó las bases para la evolución comunal, los indicios de una vida independiente al gobierno.

> Los trabajadores libres necesitarán una organización libre, y ésta no puede tener otra base que el libre acuerdo y la libre cooperación, sin sacrificar la autonomía del individuo a la interferencia omnipresente del Estado. Un sistema no capitalista implicaba un sistema de no gobierno (Kropotkin 1977:53).

La organización libre de cooperación mutua, involucraba modificar las relaciones sociales basadas en la propiedad y el capital, el método evolutivo implicaba ver al hombre y al cosmos

en una relación plena y absoluta, como un tejido de ramificaciones conectado incesantemente por partículas de materia organizada. La suma de bienestares de esta relación, depende mucho de la base de organización y la toma de conciencia de la agrupación, ejercida cuando se tiene conocimiento de la conexión con el otro, como una suma total de acciones, un *cuerpo social*. La individualidad era parte de la autonomía, conseguida a través de la búsqueda del ser, teniendo plena conciencia que ese ser está interconectado invariablemente por un cuerpo central, como medio para restablecer el orden y perpetuar la existencia.

La crítica que se hacía al *fantasma lamentable* del positivismo era fundamental, la separación del hombre con el universo, para sintetizarlo como ser único e independiente del cosmos y de su relación con el otro, había derivado un desconocimiento de los factores de perturbación que originaban el descontrol, la envidia, la doble moral y la búsqueda del capital para asegurar una posición social. "Medimos a los hombres por lo que valen, y por eso odiamos el gobierno del hombre por el hombre, y por eso trabajamos con toda nuestra energía" (Kropotkin: 152). Las costumbres sociales comunistas eran necesarias para el afianzamiento del ideal anárquico: la destrucción de la autoridad en todos los aspectos, el rechazo a toda organización jerárquica, la propugna de acuerdo libre y la ayuda mutua. El anarco-comunismo debía ser libre, de toda interferencia omnipresente. El comunismo y anarquismo se enlazarían para formar la operatividad del trabajo en comuna y el establecimiento de las relaciones sociales para el desarrollo y libertad del individuo, lo que llevaría según Kropotkin al máximo florecimiento de la inteligencia, el sentimiento y la voluntad, por lo tanto el progreso humano se justificó desde las ciencias evolutivas:

> Pero creo que razonando así interpretamos mal el verdadero carácter del progreso humano y acudimos a una comparación militar inadecuada. La humanidad no es una bola que rueda, ni siquiera una columna en marcha. Es un todo que evoluciona simultáneamente en la multitud de millones que la componen. Y si deseamos una comparación debemos elegirla preferentemente en las leyes de la evolución orgánica y no en las de un cuerpo orgánico en movimiento (Kropotkin 1977: 159).

El progreso de la sociedad solo podría ser factible a partir del reconocimiento de la transición del ser humano en la naturaleza y el universo, cada acción tendría una causa con el otro, para entender al evolucionismo como parte orgánica de la sociedad, al universo como totalidad, obrando sobre cada parte. La *autogestión* como acción particular de la transformación social

era básica, característica propia de cada ser humano, la cual se particulariza para luego brotar en plenitud "el hombre debe reconocerse, y no se reconoce jamás de una manera completa y real más que en tanto haya reconocido la naturaleza que le rodea y de la cual es el producto" (Bakunin: 11).

Mijail Bakunin (1814-1876) reunía parte del principio vital y ético del anarquismo, según él, formaban parte esencial y de unión para los principios libertarios. *Dios y el Estado* y *El estado y la anarquía* (1873), son un análisis de la situación socio-política de Europa de ese entonces, en los que se contextualiza gran parte de su filosofía, la cual propone una entera y total renovación de la sociedad. Los medios naturales y morales debían estar al servicio de todo ser humano, para un desarrollo social en el que no dominaran las fuerzas productoras esclavizantes. La *Revolución social* sería la alternativa para llegar a lo antes mencionado y para conseguirla fue indispensable poseer un ideal común a todo el pueblo; desarrollado históricamente en las profundidades del instinto del pueblo; educado, ampliado y esclarecido por una serie de fenómenos sociales significativos, de experiencias severas y amargas. Para facilitar la transformación de la conducta del pueblo eran necesarios modelos de percepción y expresión: Teatro y gráfica, los cuales produjeran la *Revolución acción*, principio relacionado con la Revolución social, el cual se transforma por las necesidad de replantearse un modelo social libertario, vinculado a los movimiento políticos de la época. El anarquismo en tanto ideología y fuerza social tenía que adecuarse a los intereses de la clase obrera de principios del siglo XX.

La *Revolución acción* tiene sus principios en la *Huelga general* como idea y factor de acción, producto de los movimientos anarco sindicalistas y revolucionarios surgidos en Francia a principios del siglo XX como consigna entre las facciones obreras y del ideal de *Gran Tarde*[13]: principio mesiánico de la lucha anarquista, consistía en la espera de la

[13] La noción cognitiva de *Gran Tarde* en su política y objetivos de lucha establece distancia con la idea clásica de Revolución:

1) Negándose a identificar la transformación social con un simple cambio político, un cambio en la cumbre del Estado, según el modelo de la Revolución Francesa y sus prolongaciones Republicanas, blanquistas, luego marxistas y leninistas.
2) Negándose a repartir el trabajo revolucionario por una parte entre el pueblo encargado de tirar el antiguo orden estatal, y por otra, una vanguardia política y sabia, encargada de reconstruir bajo la forma de dictadura, una nueva legitimidad pública, un nuevo Estado.
3) Negándose a someter al movimiento de transformación más o menos a largo plazo y articulaciones organizadas, opresivas e instrumentalizadas (partidos, sindicatos y otras organizaciones de masas, especializadas en tal o cual aspecto de la vida. Y estrechamente dirigidas a la dirección táctica y estratégica del partido) (Pouget en Colson: 112).

revolución libertaria y en una transformación radical del mundo, del orden existente por las supresiones de los regímenes totalitarios. *Gran tarde* es el conjunto de los ideales libertarios, en lo presente, no en lo futuro; retoma hechos del pasado para reivindicarlos en la búsqueda de la integración del ser humano en su totalidad, en su transmutación, como aquella facción viva y mordaz capaz de decidir, autónomamente. Ideal de gran significación poética, el cual caracterizó a gran parte de las prácticas artísticas del anarquismo desde su meta discurso y aplicación en la praxis cotidiana.

> ¡Cuándo vendrá el amanecer de la Gran Tarde! […] La Gran Tarde es al mismo tiempo una tarde y una mañana, un crepúsculo y un amanecer, la transmutación inmediata del orden existente, allí en donde sus fallas se entrevé otro mundo posible, presente desde ya el vientre de las cosas. (Colson: 112).

A finales del siglo XIX el anarquismo entraba en una etapa difícil, a través de la derrota de la *Comuna de París*, estaba buscando otra manera de reorganización. Los actos de violencia y aislamiento del ideal se habían gestado por el descontento y rabia que había dejado la confrontación, lo que produjo un mal manejo de la ideología, en la idea gestionada de la "propaganda por el hecho" como táctica y herramienta principal para difundir los ideales revolucionarios ácratas al hacer partícipe la autogestión en el individuo. La "propaganda por el hecho" no era una táctica errónea, acercó el ideal de una manera más eficaz y presencial a la clase popular, mediante folletos, periódicos y carteles. La aceptación de este método se evaluó en el congreso de Londres en 1881, como una manera de encontrar lo que se había perdido y así encausar más camaradas a la lucha anarquista. Sólo que hubo confusión y se tomaron tácticas que no eran parte de los principios del ideal libertario, ni del conocimiento de la lucha en su totalidad; se había abandonado la solidaridad y la ética de la lucha por un círculo vicioso, de aislamiento, lo cual generó actos de violencia e incrementaba más la represión. Posteriormente dentro del caos que parecía invalidar al movimiento Fernand Pelloutier, con sus bolsas de trabajo, es quién consigue establecer nuevas pautas entre anarquismo y sindicalismo. Para ello La *Carta de Amiens* en 1906, será el manifiesto programático que difundiría los ideales del anarco-sindicalismo; en 1907 en el Congreso de Ámsterdam que se hace factible y se consigue la intervención de los sindicatos de obreros. El anarco-sindicalismo en su forma autogestionaria consolida a los grupos sindicalizados, para la participación en actividades sociales y artísticas, canalizándose como herramientas para la

promoción del ideal libertario. La lucha política diaria, de acción-social, se sistematiza, cada grupo gremial tuvo una función específica. Para la sistematización y orden de las principales células anarquistas se crearon matrices, para una adecuada corporativización de cada sector proletario: la Casa del Obrero Mundial y la Confederación General de Trabajadores, fungieron desde sus inicios hasta su etapa final como organismo de discurso, ideología y acción anarquista.

CAPITULO II

Escamas rojinegras

El anarcosindicalismo en México

Las sociedades mutualistas son las primeras formas de agrupación en defensa de los derechos laborales de los mexicanos (antecedente directo del cooperativismo sindical), mismas que se mezclaron con las diversas ideologías de la época. A mediados del siglo XIX, la difusión de las ideas socialistas en nuestro país, llegaron a los sectores ilustrados de Guadalajara y Aguascalientes a través del economista francés Michel Chevalier, partidario de las ideas de Saint Simon. Posteriormente la difusión del socialismo aunado al ideal anarquista gestó en la ciudad de Guadalajara movimientos obreros, producto de ello fue *El Socialista,* primer periódico en el que se propagaron las ideas de los principales revolucionarios europeos, su director Manuel Sarabia se unió a la COM (Casa del Obrero Mundial), con la intención de darle más difusión y campaña al periódico. En lo sucesivo *El Socialista* formaría parte de la propaganda y acción directa de la Casa del Obrero Mundial.

Sin embargo el socialismo como fuerza ideológica en la praxis cotidiana, en México, tuvo lucidez a partir de la gestión y los movimientos sociales generados por el griego Plotino C. Rhodakanaty, sus ideas de corte humanista, le condujeron a establecer políticas de colonización en zonas alejadas a la urbe. Sus "comunidades agrarias", sirvieron de base para el movimiento socialista, significándolo como una fuerza económica y social basada en la propiedad y en la administración colectiva por los medios de producción, en la que el dinero solo es un elemento simbólico, el cual carece de valor monetario. Dichas ideas fueron expresadas en su *Cartilla Socialista* (1880).

La participación de Rodhakanaty en el movimiento obrero de finales del siglo XIX fue fundamental, además de crear sus "colonias campesinas", el arte y la cultura para la educación del obrero fue un valor prioritario para alcanzar el ideal. *La Sociedad Artística e Industrial* da fe de ello, organismo que formó parte de *La Social,* caracterizado por impulsar grupos de estudios sociales y que tuvo como órgano informativo al periódico *La Internacional,* en el que se difundieron las ideas de Fourier y Miguel Bakunin. Posteriormente fundó el periódico *El Cranoscopio* de carácter filosófico. Posteriormente en 1921 la ideología del socialismo fue convocada por Luis C. Fraina, organizador del Partido comunista de Estados Unidos y Sen

Katayama, militante socialista japonés, los cuales fundaron el Buró Latinoamericano de la Internacional de Sindicatos Rojos[14].

Las primeras células anarquistas se efectuaron en México a finales del siglo XIX, "en Cananea se fundó la Unión Liberal Humanidad y en Orizaba, Veracruz, el Gran Círculo de Obreros Libres, ambos organismos fueron los protagonistas de las Huelgas de Cananea y Río Blanco" (Lastra 2010)[15]. A principios del siglo XX el anarquismo en México denotó un gran interés por congregar a todos los obreros en función de su oficio, los sindicatos eran creados según su rama gremial, "obreros gráficos y canteros contribuyeron a la piedra angular de la Casa del Obrero Mexicano, que mas tarde habría de convertirse en un poderoso movimiento obrero sindical en todo el país" (Huitrón en Hart: 198-199).

El 22 de septiembre de 1912 se instauró la Casa del Obrero (COM), por iniciativa de Moncaleano y Armenta, el grupo estuvo conformado por integrantes de la sociedad anarquista *Luz*, así como también por Rosendo Salazar, Celestino Gasca, Antonio Díaz Soto y Gama, Lázaro Gutiérrez de Lara, Manuel Sarabia, Rafael Pérez Taylor, etc., predominando los ideales anarco sindicalistas. En un principio el fin de su propuesta era rehabilitar la emancipación obrero-fábrica, en la toma de conciencia de la acción física y mentalmente para efectuar el cambio, accionándose mediante prácticas emergentes,

> La primera huelga en que tomó parte la Casa del Obrero Mundial, fue declarada en el café inglés durante la cual, pintorescamente los obreros, para colaborar en ese acto con los meseros huelguistas, ocuparon las mesas del establecimiento en calidad de clientes (Graham en Lastra 2010).

La Casa del Obrero ofrecía cursos y conferencias, creó una biblioteca popular en la que abundaba literatura anarquista. El primero de mayo ante el Palacio Municipal se congregaron varios miles de obreros en memoria de los anarquistas de Chicago. Durante esa manifestación a la pancarta de la Casa del Obrero se le agregó la palabra *mundial* y la bandera se convirtió en rojinegra. El gobierno de Victoriano Huerta fue atroz y rígido con los levantamientos de

---

[14] *Véase* Berrueco García, Adriana (2007). *El nacimiento del socialismo mexicano* en la bibliografía de José Valadés. Boletín IIB. Vol. XII, núms, 1 y 2. Primer y segundo trimestre. UNAM: México.

[15] Lastra Lastra. José Manuel. El sindicalismo en México. http://www.juridicas.unam.mx/publica/rev/hisder/cont/14/cnt/cnt3.htm#N21. Consultada el 13 de marzo de 2010.

los integrantes de la Casa del Obrero Mundial, reprimiéndolos y paralizando todo tipo de actividad anarquista, debido a que representaba una amenaza para el equilibrio "constitucional" y político. Posteriormente la COM se convirtió en la organización sindicalista de mayor relevancia, la cual significó gran parte de los procesos de lucha revolucionarios.

Los años sucesores a la creación de la COM se debatieron entre huelgas y conferencias en los puertos principales del país, Tampico y Veracruz, con la finalidad de que el movimiento obrero se consolidara, pero la situación económica del país limitaba el progreso de la COM. Los trabajadores del puerto de Veracruz y Tampico, los tipógrafos y mineros de Pachuca, los empleados del comercio de México, pararon sus labores en vista de que los procesos constitucionales carrancistas no llevaban a una solución equitativa dentro de las fábricas, demeritando los sueldos de los trabajadores mexicanos.

Posteriormente el 22 de mayo de 1910 se unieron a la lucha los tranviarios, electricistas y demás trabajadores del DF, siempre en constante apoyo con la FSODF (Federación del Sindicato de Obreros del Distrito Federal). El 1 de agosto Venustiano Carranza decretó la *Ley Marcial*, la cual significó el acto máximo de represión por parte del gobierno a los participantes de la huelga. Hecho que limitó el desencadenamiento próspero del movimiento obrero. Posteriormente la COM bajo las amenazas de la dictadura carrancista, el fracaso de la Huelga General de 1916 y el encarcelamiento de sus máximos líderes, se debilita y cierra en el mismo año, pero eso no fue excusa para el exterminio del ideal anárquico.

En 1919 la situación política se debatía entre las tensiones de un Carranza poco preocupado en las necesidades del proletariado, la negligencia de la constitución de 1917, y la creación de organismos partidistas y políticos nacidos del ideal conservador, con la finalidad de contrarrestar los grupos anarco sindicalistas "la etapa fue recordada como excesivamente anarquista" (Taibo II: 298). Grupos militantes como Gran Cuerpo, los Jóvenes Socialistas Rojos, el Partido Socialista, el Grupo Antorcha Libertaria, fueron afines. En su momento compartieron acciones y militaron a favor de los derechos de los trabajadores. La huelga textil, panadera y magisterial de 1919 fue ejemplo de la acción múltiple de dichas organizaciones. La mayor parte de estos organismos tuvo un tiempo de vida corto, a causa de las represiones del gobierno y de la falta de adeptos ante el temor y la agresividad con la que

combatía el aparato dominante. Los proyectos políticos posrevolucionarios se produjeron ante una gran ambigüedad de soluciones y tácticas de dirección política.

El caldo de cultivo ideológico y de participación activa en la década de los veintes, reflejaba conexiones entre los distintos grupos: anarquistas, comunistas y socialistas. México y sus demás entidades fueron fuentes de una creciente movilización obrera, debido a las influencias ideológicas del Partido Liberal Mexicano (1905) y al contacto con los anarco-sindicalistas norteamericanos y españoles[16]. El fin en el que coincidían la mayor parte de los actuantes libertarios era el establecimiento de mejoras para la clase obrera en la disminución de la jornada de trabajo a 8 horas, el aumento de sueldo y la reglamentación del artículo 123. Ante el desinterés persistente por parte del gobierno a cumplir los estatutos promulgados por la constitución, los grupos revolucionarios organizaron en los diferentes estados del país, revueltas inquilinarias y paros generales. El poder oficial necesitaba del proletariado, para establecerse dentro de la formación del "Estado" y el fortalecimiento del capitalismo. Para ello era imperante establecer pactos y alianzas con los representantes de los sindicatos libertarios. Las alianzas sindicales se concretaron en la CROM[17] (Confederación Regional Obrero Mexicana) y en el Partido Laborista Mexicano (PLM) en el congreso de Saltillo efectuado en 1918; la primera "representaba la vertiente derechista de estos proyectos, quizá la que tenía más posibilidades de construir una organización obrera de masas a escala *nacional"* (Taibo II: 16). Con el nacimiento de la CROM se esperaba la unificación del frente sindical en apoyo a la corporativización, al cuerpo social y al tránsito de la esfera partidista.

Poco a poco la CROM iba cavando una brecha amplia entre la izquierda y derecha de los grupos sindicales. La ruptura se dio de manera determinante al establecer lazos con la AFL norteamericana, hecho que a los ojos militantes mexicanos parecía agresivo, dicha organización se mantenía en fuertes alianzas con el gobierno, y en declaradas agresiones contra el sector industrial. Motivo por el cual los grupos anarquistas rompieron con la CROM, acción que imposibilitó se convirtiera en el organismo central sindicalista.

---

[16] El socialismo a México llegó a fines del primer lustro de la segunda década de los veintes. El perfil del ideal libertario debemos acentuarlo dentro de las necesidades gremiales, el cual como antecedente comparte las prácticas sociales e ideales de la Revolución Rusa, pero se diferencia según la postura política de cada grupo obrero.

[17] Como una forma de estructuración y organización de los sindicatos de trabajadores surge la CROM, consecuencia de la segunda etapa de corporativización de las organizaciones sindicales. La COM (casa del obrero mundial) fue el organismo perteneciente a la primera etapa del anarco-sindicalismo en México, el cual agrupaba a gran parte del artesanado proletarizado y perteneciente a la primera década del siglo XX.

> El 7 de noviembre de 1918 la ruptura se produjo formalmente en el DF, y cinco sindicatos (tranviarios, botoneros, harineros, panaderos y cocheros) iniciaron la escisión. Las cabezas visibles del proyecto alternativo que tomó el nombre de "Gran Cuerpo Central de Trabajadores" fueron 3 dirigentes sindicales: Genaro Gómez, dirigente de los panaderos, Leonardo Hernández, organizador de los cocheros y asesor de los harineros, había dirigido la lucha contra la alianza CROM-AFL[18], Diego Aguillón, tranviario, era el fundador de los Jóvenes Socialistas Rojos, Nicolás Cano, minero de Guanajuato, diputado en el congreso de 1916-1917 y uno de los que habían intervenido en la formulación del artículo 123, miembro del partido socialista y asesor de los tranviarios (Taibo II: 17).

Las prácticas emergentes del Gran Cuerpo rápidamente desplazaron a la CROM, convirtiéndose en el organismo principal que velaría por los intereses de los trabajadores, ante un gobierno carrancista que no cumplía al interior de las fábricas con el artículo 123.El Estado mantenía un costo de vida elevado a casi un 90% desde la revolución de 1910, con los salarios iguales, manteniendo una actitud pasiva entre las mediaciones del patrón-trabajador y promoviendo negociaciones eternas, pero amenazante con represiones y violencia cuando se propiciaban los conflictos por parte de los trabajadores. Como contraparte de ello la acción múltiple fue el principio anarco-sindicalista, camino para efectuar los intereses de la clase trabajadora.

Después del asesinato de Venustiano Carranza en 1920, Adolfo de la Huerta, Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles surgieron como los líderes que "asentarían" la bases del desarrollo económico y político del país, así como también la institucionalización y el acercamiento "eficaz" con los Estados Unidos, debido a que la huelga externa producto de las revueltas de 1910 era el lastre de la naciente consolidación para la búsqueda de una nada sincera "soberanía nacional". De la Huerta recibe el nombramiento como presidente interino para gobernar por lo menos seis meses. La CROM se une a la candidatura de Álvaro Obregón, (convirtiéndose en la organización obrera preponderante) al serle otorgada la presidencia, junto con el Secretario de gobierno Plutarco Elías Calles, formaron la cúpula política que rigió la burocracia sindical y partidista, de nombre "Grupo acción". El Secretario de Gobierno se vería posteriormente beneficiado por dicha alianza, apoyado determinante por Obregón

[18] American Federation of Labor.

para asumir el cargo presidencial, cuestión que a De la Huerta no le pareció. Producto de ello fue la Rebelión de la Huertista (1923), caracterizada por ser un movimiento de alcances heterogéneos.

Plutarco Elías Calles asume en 1924 la presidencia, la CROM y su apéndice político el Partido Liberal Mexicano apoyan la contienda, para ese entonces Luis Morones es elegido Secretario de Gobierno. En 1923 la implantación de la CROM como máximo organismo sindical, fue la táctica esencial para lograr unificar las alianzas, su lema: *salud y Revolución social*, sirvió de punta de lanza en este enredo por reivindicar al Estado mediante los ideales anárquicos, confusión que minaría al movimiento obrero en sus principios anarco-sindicalistas, a favor de los pactos de la ahora llamada "acción múltiple", como estrategia de lucha organizativa sindical.

> En el plano organizativo, los resultados fueron la implantación definitiva de los sindicatos en carácter de estructuras organizativas y de representación del proletariado. En el plano de las estrategias y tácticas, la idea de un sindicalismo reglamentado y eficaz, prevalecería sobre las ideas de acción directa, dejando abierta las posibilidades para el desarrollo de una acción política paralela, y, en el plano más amplio y complejo de las alianzas políticas, la proposición que buscaba el reconocimiento oficial de los proyectos obreros y la cooperación con los gobiernos revolucionarios, se vería favorecida por encima de las propuestas que se empeñaban en impulsar un sindicalismo independiente del Estado y contrario a la acción política. (Guadarrama: 7).

El sindicalismo en México significó un juego de intereses para las políticas dominantes, las ideas anarquistas tratarían de ser segregadas por el Estado, para asegurar el proyecto de la trascendencia del capitalismo. Las ligas de resistencia eran aquellos organismos que se opusieron a las necesidades del Estado y estuvieron siempre en defensa del sector proletario. Como producto de esta necesidad el 11 de agosto se funda la Federación Comunista del Proletariado Mexicano (FCPM) integrado por anarcosindicalistas y leninistas, principales arterias que le dieron respiro al movimiento obrero, organizando el 15 de febrero de 1920 un congreso en la capital cuya finalidad era la constitución de una central obrera revolucionaria en oposición a la CROM.

La CGT (Confederación General de Trabajadores), surge como respuesta en contra de la legitimación del Estado aceptando en su constitución el comunismo libertario, la lucha de clases, la acción directa y el sistema racionalista para la instrucción del pueblo. Es interesante resaltar el mitin presentado en el salón de actos del Museo de Arqueología, las corrientes políticas hacían alarde al fuero indistinto de ideologías: anarquistas, anarco-comunistas, sindicalistas revolucionarios y sindicalistas industriales, los confines no estaban limitados en la lucha diaria.

> El Partido Comunista (PCM) tenía 10 miembros entre los delegados (Richard Francis Phillips como Local del DF, Felipe Hernández como JC, Valadés y Díaz Ramírez como miembros de la dirección de la FCPM, Urmachea y Genaro Gómez como parte de la delegación del sindicato panadero, Allen como Grupo Cultural Vida Nueva, Juan Barrio representando a los trabajadores de Veracruz, Baraquiel Márquez de la Federación de Atlixco y Recinos en nombre de la fantasmagórica representación de los obrero salvadoreños). Los anarquistas contaban con al menos 20 miembros de los grupos de afinidad, entre los que destacaban Huitrón (representando a obreros de la Compañía Cigarrera), Quintero (en nombre del grupo Luz), Benito Obregón (por la Casa del Obrero Mundial en Tampico), Moisés Guerrero (por el Palacio de Hierro), Samuel Navarro (de los hermanos Rojos de Tampico), Rodolfo Aguirre (Secretario General de la Federación Tranviaria del DF), Herón Proal (representando a la Antorcha Libertaria de Veracruz) y Ateo Rivolta (del Grupo Libertario Mexicano de Propaganda Comunista). Otros dos anarquistas importantes eran los españoles Rubio y San Vicente, que curiosamente traían las representaciones de las locales comunista de Veracruz y Tampico. (Taibo II: 113-114).

En una carta dirigida al presidente Álvaro Obregón, es aclarada muy bien la posición y función del organismo “la CGT no es organización política, es rebelde, anti-estatal y libertaria” (Salazar: 207).

> Su órgano de difusión ideológica fue *El Verbo Rojo,* que censuró violentamente el contubernio de la CROM con el gobierno, señalando la falsificación de las auténticas miras del movimiento obrero. Este periódico estuvo bajo la dirección de Araiza. En él se publicaron artículos de los protagonistas más destacados del anarquismo: Bakunin, Proudhon, Kropotkin, Lorenzo Malatesta y Reclus. De cuando en cuando aparecía un

> ensayo ocasional de Ricardo Flores Magón, prisionero en Leavenworth, Kansas. Aunque varios autores afirman que la CGT llegó a contar entre sus miembros con ocho federaciones, ochenta y siete sindicatos y unos cien mil miembros en todo el país, estas cifras son puestas en duda por otros, entre ellos López Aparicio, quien afirma que el número de asociados "nunca llegó a ser muy grande debido a la cerrada hostilidad de la CROM (Lastra: 2010).

Los cegetistas (CGT) y los cromistas (CROM), son la tesís y la antítesis del drama social de toda la década de los veintes en México. Debido a la problemática surgida entre estos dos organismos, se evalúa que tan incipiente o eficiente fue la revolución de 1910, como producto de la lucha social y el establecimiento del "nacionalismo" en los ámbitos ideológicos, políticos y culturales del mexicano. Según Rosendo Salazar en el texto de Guillermina Baena Paez *La Confederación General de Trabajadores,* la CGT en los años de 1923 a 1924 agrupa a los siguientes sindicatos:

> Unión de Mujeres Libertarias, Sindicato Industrial de Pintores y de Ramo de Construcción, Federación de Sindicatos de Comerciantes del Exterior de los Mercados del Distrito Federal, Sindicato de Dulceros, Pasteleros y Similares, Unión Sindicalista de Operarios Sastres, Sindicatos de Obreras y Obreros Perfumeros, Unión de Resistencia de El Palacio de Hierro, Sindicatos de Obrero y Empleados de la Ericcson, Sindicato de Ebanistas y Similares, Centro Sindicalista Libertario y Sindicato Único de Bañeros [...] Sindicato de Obreros, Panaderos y Bizcocheros de Nayarit; Sindicato de Obreros de Corsetería Francesa; Sindicato de Campesinos Jacinto Canek de Yucatán; Sindicatos de Zapateros de Tepic; Sindicato de Inquilinos del Distrito Federal; Fábrica de Hilados y Tejidos de La Fama de Nuevo León; Fábrica de Hilados y Tejidos de Borra el Rosario. (Salazar: 129-30).

Dichas organizaciones forman los cuadros artísticos y actividades culturales como medios de acción y difusión del ideal ácrata, así como medios de solvencia para los efectos del mismo. La propaganda artística y cultural como un medio activo, eficaz y mediático, fue la estrategia utilizada por la CGT en la que se valora y reconoce a la lucha ácrata; folletos, prensa, obras de teatros, imágenes gráficas, fueron los mecanismos de acción más efectivos para la difusión y establecimiento de los ideales.

> La CGT no emplea el hisopo y la metralla para convencer, sino que hace uso del libro, del folleto, de la tribuna y de la calle para hacerse conocer de todos, para que los seres colaboren y en fin para que acabe la amorfidad del ambiente. (Revista *Nuestra palabra* en Baena, Guillermina: 138).

Las estrategias cegetistas dan partida a la consolidación del arte y la cultura para los fines de la lucha social; sus objetivos se definen y concretizan en la reivindicación y protección de la clase proletaria del aparato estatal. Sin embargo los esfuerzos, aciertos, luchas, de dicho organismo llegan a su ciclo final. El anarcosindicalismo en México se diluye con la CGT en 1930, cuando mina sus ideales en beneficio de las políticas Estatales. La ley de trabajo (123), y los cambios en la constitución son los que anteceden y merman al movimiento anarquista en sus principios, para ir convirtiendo a todas las ligas de resistencia en medios de acción voluntarios para los fines del gobierno. Los agentes de la lucha poco a poco comienzan a ser parte de los mecanismos productores de la propiedad privada, del capitalismo. El movimiento anarcosindicalista es llevado a su fin por falta de intervenciones humanas, la falta de continuidad con el aglutinamiento del ideal para la mejora del cuerpo social, la represión del gobierno y la poca solvencia económica para seguir los efectos de la lucha.

El vaivén del Frente Rojo

Antecedentes de un teatro radical jarocho

El anarquismo en su difusión y establecimiento como pensamiento ideológico y acción emergente de la clase popular tuvo gran resuene en las costas del golfo. El hervidero de acciones libertarias colmó a la ciudad de Veracruz hasta sus máximas consecuencias. La segunda década del siglo XX significó años de escisión posrevolucionaria. El proceso de modernización a dicha entidad trajo consigo cambios en el entramado ideológico, social y económico. La clase de élite funge como actora de los procesos de cambio, mermando a las clases populares en cuanto a la toma de decisiones para una participación política activa. La clase popular en búsqueda de tal participación, efectuó estrategias de cambio político, a partir del arte y de actos colectivos, vehículos que perpetuaron la militancia libertaria.

Venustiano Carranza al establecer a la ciudad de Veracruz como capital de la República de 1914 a 1915, le dio el dedazo como zona aquilatada, "por la ventaja de controlar a las zonas petroleras, abastecerse de armas y obtener mayores ingresos económicos que las otras facciones" (Reyna Muñoz: 15), perpetuando intereses garantizados en todos los sectores públicos y privados. Obviamente ello no benefició al sector popular; la consecuencia fue la coalición de los regímenes políticos venideros, lo único que hicieron fue resaltar la incapacidad para gobernar, evidenciando los rezagos de la anterior Revolución. El radicalismo en el puerto había perturbado fuertemente al régimen carrancista, el estado de Veracruz se volvió una región difícil de controlar. Su situación marítima propició un incesante intercambio cultural, en el que las oleadas de información sobre otros países era la plática cotidiana de la población porteña. La prensa local y de la metrópoli, difundieron rápidamente los hechos sobre la Revolución Rusa de 1917, así como también la vida y obra de sus máximos líderes. El espacio porteño se convirtió en refugio de los exiliados europeos, por ser un lugar idóneo para establecerse sin impedimento.

El pensamiento libertario jarocho se debatía entre varias ideologías debido a un frente heterogéneo de participación política (anarquistas, comunistas, "socialistas"). Aunque para 1917 el peso de la COM, había desaparecido por las represiones de los regímenes en boga, el impacto que tuvo el anarcosindicalismo al norte de Veracruz por influencia de los obreros de

Tampico (Casa del Obrero de Tampico), ayudó a que se siguiera conservando el mismo ímpetu y frenesí en la lucha. Los actores renuentes a extinguir la llama libertaria congregaron sus fuerzas unidas en un cuerpo social, para seguir pautando y conservando el ala izquierda jarocha. Rafael García Aulí, el "Negro" García, Herón Proal, Úrsulo Galván, Manuel Almanza, el anarquista español José Fernández Oca, Juan Barrios, Antonio Ballezo, fueron el grupo militante preparado para el establecimiento del ideal y la contingencia de la lucha ácrata desde los intereses del sector popular y proletario. Gran parte de ellos se conocieron por haber compartido la misma formación académica en una escuela para la clase obrera fundada por Manuel Díaz Ramírez.

La enseñanza en la academia de Díaz Ramírez se caracterizó por ser radical y anarquista, debido a la literatura y propaganda española y rusa que desfilaba en los puertos del golfo. El *Grupo Evolución Social* fue la respuesta a las enseñanzas de dicha escuela. La propuesta fuerte de conformación nació cuando se formó el grupo *Antorcha Libertaria*, una adecuación del grupo anterior, solo que en este se tomaba la acción directa como baluarte incisivo mediante estrategias y tácticas, a partir de la creación de actividades semanales, como conferencias, mítines, actividades artísticas y culturales para la difusión del radicalismo y el fortalecimiento de la clase popular en las prácticas anarquistas. El teatro Eslava y Principal, fueron los espacios preferidos para las demostraciones contestatarias, debido a que reunían grandes cantidades de personas, en la escucha del discurso ácrata. El grupo *antorchista* creó el periódico *Irredento*, tuvo poca duración debido al problema económico que suscitaba editarlo diariamente,

> […] la actividad periodística sin embargo les permitió entrar en el circuito del radicalismo escrito y se relacionaron con el periódico anarquista *Luz*, con la prensa IWW en Estados Unidos, con Ferrer Aldana, los periódicos comunistas y con los hermanos Rojos de Tampico (Taibo II: 67).

El discurso periodístico que manejaba el diario mostraba una fuerte crítica y demanda a la población burguesa, patrones y gobierno, el lenguaje mordaz no disculpaba las agresiones directas hacia dichos personajes. La información sindical que divulgó el periódico fue en apoyo a la Revolución Rusa y la difusión de la literatura anarquista. La figura de Manuel Díaz Ramírez en la ciudad de Veracruz, es eminente para poder conocer los alcances del ideal libertario. Su militancia se caracterizó por sembrar en los obreros, y también en la clase

popular, los valores y filosofía de las ciencias libertarias, gracias al valor de la enseñanza educativa-racional de su Academia para obreros. Su trabajo en Estados Unidos le valió para vislumbrar el panorama ensordecido de la primera Guerra Mundial, y en sus viajes relacionarse con *slackers* (norteamericanos exiliados sin oficio, por no haber participado en la guerra) acercándolo a la intelectualidad roja. El "Negro" García, Herón Proal, Rafael García, Úrsulo Galván y Manuel Almanza[19] fueron algunos de sus discípulos más sobresalientes.

Almanza de formación más intelectual que agitadora funda en 1920 *El Frente Único*, periódico de gran difusión y discurso libertario para las luchas obreras y de oficios. La lucha de Úrsulo Galván se destacó en el movimiento agrario, organizando a los campesinos veracruzanos en 1923, con el apoyo de la *Local Comunista de Veracruz*. En 1923 Adalberto Tejeda (gobernador de Veracruz de 1920 a 1924) y Úrsulo Galván forman la *Liga de Comunidades Agrarias del Estado de Veracruz* (LCAV), organismo que se encargó de efectuar el reparto agrario (el cual había sido arrebatado en la Revolución de 1910) al campesinado, sin la dependencia del gobierno central, sino como un organismo autónomo con el apoyo de De la Huerta. Posteriormente las discrepancias salieron a flote, el radicalismo con el que en un principio se había formado la LACEV, se disgregó por sus conexiones con el gobierno y viceversa, convirtiéndose en una fuerza ambivalente a los objetivos de la lucha libertaria. Los cambios políticos acaecidos en la metrópoli en cuanto a la conformación de las matrices sindicales, para satisfacer una coordinación regional o gremial, afectaron al objetivo principal del cauce ácrata: el movimiento obrero. Los grupos sindicales que lograron subsistir bajo estas deficiencias, se convirtieron en la central de los movimientos posrevolucionarios.

En el año de 1919 las incongruencias efectuadas por la clase dominante son confrontadas, dando pie al anarco sindicalismo veracruzano[20]. Los trabajadores porteños pertenecientes al sector exportador de la economía se organizaron en sindicatos heterogéneos fundando la FLTV[21] (Federación Local de Trabajadores). Los miembros de dicha

[19] La participación de Almanza en la Huelga Petrolera de Tampico en 1918 justifica su compromiso con la lucha.
[20] Ver Gema Lozano y Nathal, *La negra, loca y anarquista Federación de Trabajadores del Puerto de Veracruz*. Antropología. Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia, número 30 (Abril-Junio), 1990.
[21] En 1922 cuando la FLTV se afilió a la CGT, sus miembros incluían las siguientes organizaciones: La Unión de Empleados Restaurantes y Hoteles Consolidada del puerto de Veracruz, el Sindicato de Obreros Albañiles y Similares del Puerto de Veracruz, El Sindicato de Oficios Varios del Puerto de Veracruz, el Sindicato de Tabaqueros de Veracruz, el Sindicato de Molineros y Molineras de Veracruz, el Sindicato de Molinera de Nixtamal, la Unión de Carros del Puerto de Veracruz y la Liga de Electricista y Trabajadores de la Compañía Limitada de Luz Fuerza y Tracción de Veracruz (Actas de sesiones, archivo Sindical de la ciudad de Veracruz, Miguel Ángel Montoya).

organización representaron al sector industrial y de oficios artesanales[22]. La FLTV (filial de la CGT) pactó líneas de fraternidad con la Liga de Trabajadores de la Zona Marítima del Puerto de Veracruz y con el Sindicato Revolucionario de inquilinos. El unirse con la Liga Marítima aseguraba su existencia en la lucha obrera, por ser una poderosa congregación en fuerza de trabajo y en la productividad económica que le generaron al puerto. Al tener en sus manos el control de la mercancía, muelles, aduanas, los centros de intercambio comercial, aseguraba una ganancia definitiva para los objetivos de la *huelga general*. La táctica de los marinos se caracterizaba en parar todo el comercio desde los barcos hasta los ferrocarriles; posteriormente sus intereses oficiales y su conexión con la CROM la hicieron declinar en acuerdos y procedimientos con la lucha libertaria.

Otra organización de astucia y fortaleza era el Sindicato Revolucionario de Inquilinos, fuerza radical, magnífica para el boicot; su característica principal fue la resistencia y el valor para empezar y mantenerse en la huelga, su líder Herón Proal fue un personaje peculiar. La FLTV congregaba también al sector de los electricistas, su maniobra era central y eficaz: cortar la electricidad de la ciudad. Los restauranteros se especializaron en el sabotaje, paraban labores en los restaurantes de prestigio, de manera pacífica o agresiva según el calor del momento, su lugar preferido: El Café de la Parroquia, lugar de tertulia obligado para el extranjero o lugareño a cierta hora del día.

La FLTV se caracterizó por la unión de la clase proletaria y las prácticas extra cotidianas anarcosindicalistas, a pesar de que algunos investigadores la definan como "prácticas cívicas" o de "conciencia revolucionaria".[23] Si tomamos en cuenta, el valor que se le dio a la literatura anarquista de Kropotkin, Proudhon, Bakunin, entre otros, discutidas y difundidas ampliamente en los mítines, reuniones, casas, patios de vecindad, etc. Se comprende que a los libertarios, en la militancia diaria, no les era indistinto las prácticas del sistema cooperativista y el valor que le daban al evolucionismo orgánico, en disposición con el cuerpo social, entendiendo al ser humano como extensión del otro, de los valores más puros del anarquismo en sus inicios.

---

[22] La Huelga Inquilinaria de 1922 y la de los electricistas en 1923 fueron el resultado de las confrontaciones mencionadas. Los ferrocarrileros estuvieron detrás del movimiento electricista, gracias al éxito que habían obtenido con la huelga general de junio.

[23] Véase Jean Norvell, Elizabeth en Reyna Muñoz. *Actores sociales en un proceso de transformación*: Veracruz en los años veinte.

Entre las diferentes agrupaciones gremiales pertenecientes a la FLTV, también había cambios en la toma de decisiones y la manera en cómo llevar a cabo la operatividad del ideal sobre el mantenimiento, difusión y confraternidad de cada gremio, para el enfrentamiento contra las autoridades federales y municipales. El primer lustro de la década de los veintes, se caracterizó por una política tejedista "simpatizante" con el anarquismo debido a los intereses internos. Las fuerzas libertarias en los diferentes puntos del Estado de Veracruz, eran una amenaza para las políticas del gobernador Adalberto Tejeda.

> En esas mismas fechas, y con el auspicio del gobernador, subió como espuma el fermento revolucionario en las ciudades: mítines, protestas, enfrentamientos violentos, paros y huelgas agitaron a la entidad enterada haciendo de 1923 un año caótico, donde nadie era capaz de controlar los acontecimientos. Para Rafael Ortega, uno de los principales líderes obreros, éste fue el año de la anarquía pura, (Romana Falcón: 158-59).

Es interesante la ambigüedad que se suscita en el contexto porteño, entre la recreación y las guerrillas civiles como producto de los ajustes y reajustes en gran parte del tejido social, así como de definiciones y redefiniciones del Constitucionalismo, reflejo de las demandas políticas que habían estado presentes en la revolución armada. Aunado a todo este hormiguero de trifulcas políticas, la idea de las diversiones públicas, para el "progreso" y la "modernidad" fue necesario el enaltecimiento de la cultura y las artes.

> Considerando las posibilidades inherentes de exportación al sector mexicano, muchos expresaron en el puerto un fuerte deseo de convertir la ciudad en un centro cultural progresista. En el proceso para conseguir este fin, el medio ambiente de Veracruz debía sufrir una enorme transformación. Con un gran proyecto de renovación del puerto, así como de desarrollos asociados que incluían la creación de paseos, cafés, teatros y otros lugares cívicos, la cultura pública de la cuidad también fue cívicamente modernizada (Wood recopilado en Grafenstein 2006: 50).

Las Huelga Inquilinaria y la huelga general de los electricistas, fueron el semillero o el banderazo de arranque que preludiarían al frente rojo, caótico e incesante que en el constante

vaivén jarocho se anunciaría a favor del radicalismo y hacia un frente único.[24] Los mítines esquineros y patieros fueron los escenarios[25] principales de la puesta en escena ácrata de la vida del porteño de la segunda década del siglo XX. Por otro lado el panorama político y económico particular de la ciudad de Veracruz, no deslindó a la población de asistir a los espacios de divertimentos públicos, oficiales.

[24] La formulación del concepto de Frente Único por la Internacional Comunista se elaboró en 1922 en un pleno del Comité Ejecutivo realizado en el mismo mes de diciembre, y que debió conocerse en México en los mismos días del congreso. En el pleno del CEIC se establecía la táctica del Frente Único como la búsqueda de situaciones unitarias en el movimiento que permitieran el desenmascaramiento de las direcciones reformista.

[25] Forma de asociación heredada desde 1912 por líderes anarquistas de la clase obrera del puerto, como Pedro Junco, líder del gremio de los carpinteros, y Narciso Faixat, líder de la Unión de Panaderos.

CAPITULO III

Encanto libertario

Arte ácrata

> La estética anarquista es el guardián del espíritu de ruptura. Y puesto que tiene la mirada fija en el porvenir, interpreta tal vez mejor la aspiración del artista de hoy a la libre expresión de su fe herético (Reszler).

El arte en tanto actividad creativa del ser humano no reside aislada del ambiente que le rodea, ha sido objeto de diversos estilos y corrientes, según la época y la condición geográfica. Hacer una definición específica del concepto de arte, sería cortarle el vuelo a toda manifestación artística, no por ello prescindo en hacer una valoración la cual encamine a significar el aspecto artístico del objeto de estudio de esta investigación. Los libertarios tuvieron la astucia para conceder al arte ácrata los tres valores principales de toda obra artística: estético, ético (sea bueno o malo) y social; dentro de la filosofía ácrata y la conciencia del ideario. Para los anarquistas el arte es sinónimo de rebelión y de cura ante los males sociales.

Una de las principales arterias de irrigación del movimiento anarquista en su constitución ideológica y filosófica, fue impulsar al movimiento libertario por medio de la reivindicación del arte al pueblo, escapando de los dogmas academicistas e irrumpiendo en los espacios en los que se congregara el arte burgués. El arte debía ser auténtico, no hay una búsqueda por la profesionalización del obrero o el creador en el quehacer artístico. La finalidad es impulsar al sector popular a que mediante las manifestaciones culturales y artísticas como el teatro, la gráfica y la prensa, concienticen los fines del ideal libertario.

Si escudriñamos las teorías filosóficas en cuanto a los estudios del arte enunciadas por el pensamiento greco-latino, encontraremos la palabra *aisthesis*, significa la percepción primaria que ocasiona un estímulo. Conocimiento generado a través de las experiencias repetidas, encontrado en la percepción de la totalidad, a partir de la observación del mundo exterior en constante comunicación con el ser subjetivo. Esto es sentir el lienzo del mundo natural, la realidad, mediante la apreciación sensitiva que cada individuo pueda generar, misma que difiere según los estados anímicos y el conocimiento en tanto razón que se posea.

Siglos más tarde el esteta berlinés Baumgarten, en su obra *Aesthetica* publicada en 1750, establece la plataforma de pensamiento entre el mundo sensitivo y racional, dando paso al pensamiento moderno y reemplazando las teorías positivistas, caracterizadas por desplazar

el conocimiento sensitivo del mundo objetivo. La estética se valora de manera autónoma, para teorizarse como filosofía, y así, justificar las percepciones del mundo sensitivo: la filosofía, e invocando a la génesis de la percepción del arte, *Aesthetica (theoria Liberalium Artium gnoseología inferior, ars pulchre cogitandi, ars analogía rationis) est scientla cognitionies sensitivae*[26], el genio artístico además de una gran receptividad sensible y la potencia de su fantasía, tiene una *dispositio naturalis ad perspicatiam*. Esta perspicacia:

> Se diferencia del pensamiento lógico y analítico porque no le interesa penetrar más allá de los fenómenos, ni llega hasta sus razones, sino que trata de abarcarlos en su totalidad, unificándolos en una imagen plástica total [...] la fuerza y grandeza del artista consiste en prestar hálito de vida a los fríos signos simbólicos en que se mueve el lenguaje cotidiano y el lenguaje conceptual de la ciencia insuflándoles *vita cognitionis* (Rodríguez Pareja: 400-401)

El soplo de la vida, se refiere a aquella propuesta artística que posee el conocimiento de las necesidades sociales en la manera cómo se erigen los discursos del arte y la pieza artística, tanto en la belleza o rareza natural como en la belleza artística. El concepto de la *Mimesis* (*imitatio*) de una etimología oscura post-homérica, ocupa un lugar importante en tanto que, significación de la realidad por medio del arte, concepto tan citado en las artes en general, acuñado por Aristóteles el cual se refería a la exteriorización del mundo por medio del arte, desde la percepción interna del individuo.

> Probablemente el concepto y la palabra se originaron en los rituales y misterios dionisiacos [...]. En su primera acepción, la mimesis se refería a los actos de culto que realizaba el sacerdote: baile, música y canto. Platón y Estrabón lo confirman. La palabra que posteriormente habría de denotar el acto de reproducir la realidad en las artes visuales y teatrales, en un principio se aplicó a la mímica, a la danza y a la música, pues, no significaba reproducir la realidad externa sino la interna. (Tatarkievicz en Rodríguez Pareja: 401).

Si destinamos los conceptos filosóficos y de estudio de arte aplicados por Kropotkin, Bakunin, Proudhon, veremos que no hay una dispersión del pensamiento griego aunado a la visión o enfoque de la teoría moderna estética. Proudhon fue el teórico anarquista que

[26] Teoría de la liberación del arte, gnoseología inferior, arte de pensar bellamente, es la ciencia del conocimiento sensitivo.

significó al movimiento libertario desde su postura semiótica en conexión con el pensamiento racional y epistémico del individuo: "la anarquía es pensada como construcción voluntaria de nuevas subjetividades, como capacidad de los seres para expresar el poder del que son portadores" (Colson: 30). El valor que los ácratas le dan a la producción artística y cultural obrera (pueblo), es básico para justificarlo dentro del impulso *aesthetico*, en vinculación con la acción de la lucha. El arte libertario parte de una necesidad primaria, en la que el ser humano busca expresar la opresión de las políticas dominantes y la alternativa a ello. Dicho impulso primario es enquistado desde el movimiento causa-medio, los obreros son los portavoces revolucionarios del ideal, un ideal valorado desde la conexión racional, sensitiva y con conocimiento de causa, esto es, con un objetivo, (hacia un medio), aplicando la diversidad múltiple de los seres humanos, en un mundo sin jerarquías ni distinciones sociales. La clase popular es el vehículo para despertar a un mundo, en donde la fuerza radical es necesaria para el equilibrio del mismo. El medio para lograrlo consistió en el establecimiento de una educación racional para todos, anteponiendo en primer lugar la ciencia y el arte como vehículos de expresión fidedignos en los que el teatro y la imagen gráfica,[27] fueron los vehículos primordiales de su movimiento artístico y cultural.

Es importante destacar la concepción que se tenía de la imagen de pueblo en el movimiento anarquista y así relacionar adecuadamente el vínculo entre arte y estética, en relación con la clase obrera o popular. La evolución de la figura del pueblo como actor social y político puede considerarse a partir de Maquiavelo, este le da voz a su sentir y moviliza su voluntad, pero al mismo tiempo en el pueblo es una amenaza insidiosa en contra de las instituciones políticas para el Estado Moderno. La clase burguesa se notó temeraria de tal condición porque caracterizaba y señalaba la miseria, y la intolerancia hacia un futuro en el que burguesía y pueblo coexistieran sin afanes jerarquizantes, sin los pliegues agrietados que presagiaban a la sociedad burguesa del siglo XIX, ante la poca receptividad de su contraparte: el pueblo. Es así como se formó la figura del pueblo, como víctima desprovista de la retórica nacionalista, e incapaz de formular proyectos políticos para sí mismos.

[27] La imagen gráfica por su característica de producción en serie, fue ocupada por los anarquistas para los fines de la lucha social, por la facilidad con la que contribuía a la masificación del ideal y la rapidez del mensaje. Las demás artes visuales fueron tomadas en cuenta pero el motivo de su irreproductibilidad en serie, derivó a que se le diera un valor único a los alcances de la gráfica. Courbet fue el pintor preferido de Proudhon, poco entendido y nublado por el gobierno, por manifestar en su plástica los temores y vicios de la sociedad burguesa.

En la concepción anarquista el pueblo ya no es la víctima desprovista de la acción en la lucha y de la participación del *cogito* revolucionario, hay una gestación en la que se definen y estructuran los mecanismos a seguir. El anarquismo se sacude el pensamiento victimario y la intervención poética del héroe, para que el pueblo sea el héroe de sus propias faenas y el actor social en la lucha constante contra todos los mecanismos de opresión. Los libertarios aplicaban la propuesta de Bakunin en entender al proletariado como "la masa de los desheredados". Entender la lucha en constante continuidad en contra de todo lo que pudiera separar al arte de la vida.

Los anarquistas militaban a favor de un arte en el que el concepto estético fuera dado por la acción directa: la conciliación con el sujeto-pueblo en experiencia perceptiva de la belleza natural y en vinculación rotunda con los eventos sociopolíticos del momento, siempre en constante violación a los convencionalismos y al ámbito oficial. "Nos corresponde pues a los profanos gente de trabajo servil [...] hacer la evaluación del arte [...]" (Proudhon en Ansart: 238).

El objetivo principal era la reconciliación del sector popular con el arte, vehículo para solventar la sed de justicia originada por los trebejos de un nacionalismo, carente de democracia para los sectores más afectados por las guerras revolucionarias. El arte debía realizarse dentro de las impresiones del colectivo; la subjetivación individualista del genio artístico, no tenía cabida en el ideal ácrata. Se rechaza la doctrina del arte por el arte, debido a que "este afirma la total independencia del artista con respecto a las clases sociales y se opone antiéticamente a la exigencia proudhiana" (Ansart: 238). El lirismo romántico y el individualismo no significó en gran parte a las intenciones artística de los libertarios, solo se rescata el movimiento popular y la figura del pueblo.

Ahora se buscaba una sociedad íntegra, sin condicionamientos sociales y raciales, en la que contrastaran valores independientes a la formación de la conciencia moral, establecida por la sociedad burguesa: la comuna, el mutualismo, la acción directa, la educación racional y estética libertaria, principios ácratas para constituir el nuevo hombre, la sociedad futura. El arte anarquista juega un papel primordial, representa la realidad social en su diversidad y autenticidad, desafiando la contemplación del hecho y dando lugar a la acción subversiva, la obra de arte más atractiva será aquella que exprese violentamente la realidad social, una realidad cruda.

> El arte, antaño adorado, está destinado en nuestros días, si sigue su camino legítimo a sufrir la persecución. Ya ha comenzado, los artistas auténticos serán vilipendiados como enemigos de la forma, y tal vez castigados por ultraje a la moral pública (Proudhon: 257).

Los anarquistas estaban conscientes sobre la decadencia del arte por el surgimiento del individualismo burgués y la consolidación del Estado Nacional a comienzos de la edad moderna. El artista aparecía como ente privado, en exclusión con su entorno y el otro. El arte según los ácratas, tenía que significar una experiencia estética colectiva, Kropotkin propuso regresar a las comunas del Medioevo, caracterizadas por su fraternidad, cooperativismo y mano servil para el fin del arte. El trabajo colectivo se asentó en la construcción de las grandes catedrales y en la realización de los murales o frescos. En el arte medieval cada gremio según su oficio y conocimiento de la materia, realizaba y creaba en conjunto una obra de arte en su belleza pura y natural. El arte más elevado e ingenioso, se daba en donde el Estado y Monarquía se reducían a un mínimo.

> […] amor y odio [...] solo pedimos una cosa, que se elimine cuanto impida el desarrollo libre de los sentimientos en la sociedad actual, todo lo que pervierte nuestro juicio: El Estado, la Iglesia, la explotación; jueces, sacerdotes, gobernantes, explotadores. (Kropotkin 1977: 113).

Dicha perversión no solo era para el juicio cotidiano, sino también para el juicio estético, el umbral artístico se opacaba por la presión del Estado "el arte igual que la libertad, tiene como asunto al hombre y las cosas, como objeto, el reproducirlas superándolas; como finalidad última la justicia" (Proudhon: 121). La finalidad del pensamiento libertario era la creación de ciudades libres, en donde el triunfo del pensamiento y acción libre, se vinculara con el máxime estadio estético, en el que los obreros (pueblo) pudieran gozar de ello. La jerarquización de clases no existía, la naturaleza humana no se degradaba por la autoridad y búsqueda de ascenso clasista; se buscaba un libre desarrollo de todas las facultades del ser humano, y una vida plena mediante el reparto económico, para así olvidar el condicionamiento generado por el hambre, enfermedades, miseria, pobreza y poder.

> Claramente podemos darnos cuenta de que los anarquistas tendían a identificar la centralización estética con la política, y la imposición de cánones artísticos con el

> poder del Estado. [...] Su símbolo, la catedral gótica, no eran tan solo testimonio del poder creador del pueblo, sino también imagen misma de la sociedad federalista medieval. Ésta, con sus innumerables corporaciones, hermandades, gremios, municipios, ignorantes de cualquier principio de centralización, se reflejaba en la catedral gótica, edificio formado por partes orgánicas en la cual cada unidad respira de su vida propia, y está orgánicamente vinculada al todo (Litvak 1988: 18).

Mediante la sociedad futura distinguieron los anarquistas al futuro humano, en las coplas de un arte social liberador, en el que se congregaran las necesidades primarias del sector popular, partiendo de los principios cientificistas orgánicos: el evolucionismo en comunión con la naturaleza, la interacción con el otro, la comunicación con el contexto; para liberar al espíritu creador del artista de las fantasmagóricas centralizaciones del poder. A diferencia de un arte social marxista, el anarquismo buscaba eliminar todas las formas de opresión del Estado, el capital y la obtención del poder. El arte ácrata se debe comprender desde su posición plenamente social y liberadora:

> Hacer suyo el sufrimiento de la humanidad desesperada y trasladarlo al arte, creando páginas vigorosas por las que fluya una corriente de pasión profunda y de la que asciende al cielo un grito de rebeldía suprema (Camba en Litvak 1988: 7)

Las temáticas ácratas surgirían de las necesidades de la clase popular: sociales, educativas, económicas (los roles familiares y entre pareja, el valor de la mujer en la sociedad como profesionista e intelectual, la salud y educación sexual, métodos preventivos para embarazos no deseados, preocupación por la educación racional); difundir y alimentar los valores reales del pueblo, opuestos a los creados por las reglas del Estado, fue crear un mundo en continuación con el natural, para lo cual el artista fue la pieza determinante, en la difusión de dichas temáticas, encuadrando así las claves o principios sociales para los movimientos revolucionarios. Los obreros eran definidos por las instancias del poder como la mano de obra, sin aspiraciones sociales e intelectuales, por lo tanto casi invisibilizados, solo meras fuerzas productivas para el consumo capitalista, exportación de productos y crecimiento económico para el país.

> La estética anarquista ve en la creación artística y en la creación social las realizaciones generales del hombre sublevado [...] pero también una función creadora

> que lo impulsa a buscar caminos renovados de la creación [...] la estética anarquista es el guardián de la ruptura (Reszler: 135).

Los anarquistas usan y dan pie a los elementos iconográficos en sus representaciones plásticas y escénicas, por medio de imágenes alegóricas, mismas que simbolizaron libertad, fuerza, toma de conciencia, etc., connotadas con un fuerte sentido de lucha e ímpetu exacerbado, no eran imágenes contemplativas, eran dinámicas, enérgicas; las caracterizaciones en su vestimenta, gestualidad o lenguaje corporal inspiraban a la lucha ácrata e incitaban a la acción directa. Dichas composiciones se enmarcaban en escenarios bucólicos o citadinos, según el oficio del personaje a retratar o ejecutar.

> La noción de la libertad estética desemboca en la pretensión de forjar un arte público, multitudinario y polifacético, pero donde el mensaje tiene importancia definitiva; no sólo como médula filosófica e ideológica de la creación, sino también como determinante de su forma. (Litvak 1988: 22)

El arte ácrata era un bien necesario y social, por lo tanto todos los seres humanos debían tener acceso a él. Teóricos como Lily Litvak y André Reszler han perpetuado con su análisis e investigación la estética ácrata[28], según los postulados de los teóricos anarquistas principales: Kropotkin, Proudhon, Godwin, Bakunin, Pellutier, entre otros, con el fin de constatar el discurso plástico y escénico del movimiento libertario, el cual no se puede caracterizar solamente por ser un fracaso utópico de ascendencia vertical. En su matriz tuvo diversas vicisitudes políticas, artísticas y sociales, ejemplificando la diversidad del corpus humano. Los dos significan y dialogan con los tratados anarquistas en su esteticidad como belleza natural, en el proceso de humanización de la naturaleza artística.

[28] En el capítulo de pautas teóricas para la reflexión, se mencionan los textos bibliográficos consultados de dichos autores.

Reszler se preocupa por revivir y reactivar el arte ácrata en sus influencias y resonancias contemporáneas[29] para analizar cuáles fueron los reactivos que implicó en la creación del arte contemporáneo, "para la sociedad ácrata la abolición entre arte y vida es la posibilidad de rehacer el mundo, de crear una verdadera fraternidad en torno al acto creador" (Reszler en Laplantine 1974)[30]. Para ello hay dos maneras de concretizar el universo, desde su manera lógica y analógica, el primero gobernado por el concepto y el segundo por la imagen. Como podemos observar, según lo que plantea Reszler es notable que para entender el arte y la estética ácrata en las concepciones y manifestaciones actuales, es imprescindible comprender la política social, pensamiento y las conceptualizaciones del ideal libertario. El universo verbal y no verbal icónico en la realidad anarquista, se aplicó y coordinó como medio de información del ideal con efectos de aplicación a la acción directa, al dinamismo colectivo, la contemplación era motivo de exclusión burguesa.[31]

Litvak resalta la concepción artística ácrata vinculada al trabajo y a los procesos multidireccionales de la sociedad moderna, en los cambios radicales de la industria y el progreso:

> Dentro de este utilitarismo social se combina en el anarquismo, teorías tan dispares como son la exaltación de temas industriales y tecnológicos [...] Ruskin y Morris fueron muy leídos por los libertarios [...] tales teorías preconizaban la necesidad de la belleza unida al trabajo [...] una de las ideas centrales de Ruskin heredada por los libertarios, es que en la sociedad moderna hay un enorme desnivel entre el progreso industrial y artístico [...]; la vida sin trabajo es un crimen pero el progreso sin arte también (Litvak 1988: 31).

---

[29] En su obra *La estética anarquista*, André Reszler, realiza una especie de encuentro sobre la situación de la estética anarquista en los 60`s, con artistas como: John Cage, Jean Dubuffer, Julián Beck y Judith Malina. Haciendo un análisis y reflexión sobre sus prácticas creativas: música aleatoria, teatro de participación, happenings, antinovelas, son algunas de las formas que se observan en esos momentos con extensión del ideal anarquista en el arte. Proponer una reacción contra las creaciones y los modos tradicionales de crear en música y plantear la multiplicidad, la atención dispersa del oyente y la descentralización: disolución de fronteras entre artistas y espectador. En las prácticas de las artes conceptuales (60´s) fue algo que se comenzó a dar, pero el arte ácrata ya lo había planteado.

[30] Laplantine, Francois. 1974. *Las voces de la imaginación colectiva. Mesianismo, posesión y utopía*. http://www.javeriana.edu.co/relato_digital/r_digital/teoria/anarquismo.html#. Consultada en Enero de 2010.

[31] Dicha concepción nos acerca más con nuestro objetivo. Reszler resalta la participación del teatro en el momento de acción social ácrata y en la sociedad posmoderna.

Dicha percepción del arte preludiaba los enseres dentro de la esfera de lo útil y funcional. El obrero en tanto productor de la materia y por consiguiente de un espacio físico, estaba en sus manos y capacidad su poder creador. Con Ruskin y Furier el trabajo se transforma en placer y fuente de libertad necesario para el goce colectivo y artístico. Por lo tanto el trabajo moderno debía ser rechazado. "El trabajo es armónico cuando en él se aúnan la inteligencia del obrero y la fuerza del obrero, será mejor dentro de esta forma en el que más huellas deje de la voluntad y el sentimiento del que lo hizo" (Marquina en Litvak 1988: 32). La base de la estética de Ruskin al igual que Kropotkin eran los asentamientos gremiales medioevos, por la organización y la integración del arte en la sociedad, a pesar de la horca del sistema Feudal.

Morris a diferencia de los anarquistas no comparte el uso de la máquina como instrumento de creación artística, sabemos que los anarquistas se apoyaron mucho de ella para la creación de la imagen gráfica y la producción en serie de los materiales impresos. "El optimismo ácrata se basa grandemente en crear la posibilidad de transformación de las condiciones de vida gracias al progreso de la máquina" (Litvak 1988: 37). En este aspecto es factible mencionar la influencia de la estética e ideología anarquista en los orígenes del pensamiento futurista o estridentista en el caso mexicano. Lily Litvak nos menciona las líneas que escribió el anarquista español Ricardo Mella a Felipe Cortiella, preludio futurista[32].

> Los espíritus poéticos no necesitan confinarse en la contemplación muda de la Naturaleza, del sol que nace, de la flor que brota, del pájaro que canta sus amores primaverales de luna plena [...] En nuestros días la maravillosa complejidad de la maquinaria, la arrogancia y el atrevimiento de las construcciones, la fábrica moderna donde bulle el hormigueo humano que trabaja risueño, cantando, la locomotora en marcha vertiginosa y mil sorprendentes obras magníficas de la ciencia y del arte del hombre ofrecen al poeta toda una vida nueva de sensaciones que elevan (carta manuscrita no publicada de Ricardo Mella a Felipe Cortiella en la sección de manuscritos de la biblioteca de Catalunya en Barcelona, Litvak 1988: 38).

La influencia que tuvieron los anarquistas en el arte moderno ha sido indiscutible. Los anarquistas proyectaron un arte para el sector popular, en su búsqueda figuraron patrones a seguir tanto ideológicos como estéticos. Para los estilos y vanguardias del arte debemos

[32] En este aspecto también es interesante rescatar las similitudes estridentistas gráficas y plásticas en México, con la estética anarquista. La ciudad de Xalapa, Ver, fue una de las principales arterias del movimiento estridentista en 1923, no es de dudar las conexiones que hay entre los movimientos en tanto ideología y arte.

reflexionar en que a finales del siglo XIX y principios del XX, el mundo vivió un proceso regenerativo y reaccionario ante los postulados y concepciones artísticas dogmáticas, así como también reacomodos sociales y políticos, guerras, miseria, ascenso de la burguesía y gobierno de manera intransigente, lienzo y motivo para las producciones artísticas. La formulación y asimilación del sentido de nacionalismo y democracia fueron pieza de crítica mayormente para los artistas libertarios. La vanguardia significó la apropiación de discursos independientes a los oficiales, fincar en la intelectualidad la protesta humana separada de las doctrinas totalizadoras. Los anarquistas propiciaron las bases para ello.

> En los años del primer manifiesto de Marinetti, el futurismo parece una extensión artística del movimiento anarquista. En el primer número del *Barricata* (1 de mayo de 1912), Renzo Provinciali publicó anarquía y futurismo, haciendo un llamamiento a la definición política del grupo de Marinetti y a la radicalización estética de los deberes revolucionarios en nombre de la coherencia de ambos movimientos (Lankheiti en Resina: 146).

Si entendemos al arte contemporáneo por su fuerza externa e imponente, descubriríamos su estado principal y su estado anárquico: "encarna el espíritu como una fuerza materializadora madura para la revelación" (147). Uno de los principales objetivos del ideal anárquico. Kandinsky en su primera etapa constructivista, también comparte el lenguaje visual y el ideal ácrata, para él, el futuro solo se podía percibir por medio de la libertad y por lo tanto la construcción del mundo objetual y sensitivo. Preludio para concebir el fin del arte en su utilidad social y de bienestar para el individuo.[33]

La estética anarquista no solamente vinculó el estado presente del mundo ácrata, degeneró al mundo convencional para generar orgánicamente al arte en sus diferentes vertientes. La iconografía de las escenas reales, estuvieron caracterizadas por un socialismo orgánico, tanto en la plástica como el teatro, el realce del valor expresivo (expresionista), la forma austera un tanto hierática para darle vida a sus composiciones plásticas (influencia clásica), la coherencia y concreción del mensaje gráfico enalteciendo los valores expresionistas del texto e imagen, fueron los elementos y referentes propios de la estética ácrata, los cuales desarrollaron y han permitido al arte: ser el guardián del sentimiento de conquista, en un mundo colonizado por los proselitismos oficiales. En 1912 pintores futuristas

[33] Más tarde la escuela Bauhaus y el movimiento que surge de su enseñanza, lo aplica: el utilitarismo del arte.

y expresionistas expusieron sus obras junto a pintores obreros, Marinetti, en la proclama "Nuestros enemigos comunes" habla aún de un Frente Sindicalista, en que las alas extremistas de la política correspondían al anarquismo del brazo y del pensamiento de la realidad social.[34]

En México el anarquismo triunfó en algunas revoluciones sociales, usando la ideología libertaria heredada de los teóricos ácratas europeos. El arte en sus distintas disciplinas se dio en abundancia, con motivo de acrecentar el movimiento obrero por medio del discurso estético y la toma de conciencia de la lucha.

[34] Véase: *El Aeroplano y la Estrella*: El movimiento de vanguardia en los países catalanes (1904-1936). Amsterdam.

Voceros libertarios en el telón rojo

> Los pueblos y los individuos, se labran el porvenir que su inteligencia y honradez les permiten. El gobierno que abusa del poder no merece el cariño y el respeto de sus gobernados. El pueblo que permite el abuso de sus gobernantes, no merece el título de pueblo, sino de mandrías y esclavos (Anónimo, 1923, Fondo Adalberto Tejeda, Archivo Estatal de Xalapa, Ver).

El teatro anarquista recurre a ciertas técnicas dramáticas en la elaboración del mundo a representar, pensando en sus potenciales receptores. Los ácratas desdeñaban al teatro virtuoso, caracterizado por la banalización del mensaje, la espectacularidad y la fragilidad de la vida burguesa. El teatro según los libertarios debía de mostrar las necesidades sociales modernas, resaltar las cualidades de la clase popular, criticar al poder y al estado. En síntesis el teatro libertario se caracterizaría por ser un teatro combativo, en constante crítica y renuncia a los dogmas e imperativos sociales.

La propuesta estética emergente del anarquismo se diferencia de otras manifestaciones opositoras, como el comunismo o socialismo, en la implantación de un ideario que niega rotundamente las formas despóticas de autoridad, otorgando importancia a la acción comunitaria y los valores humanos a través de la realización personal. Las obras dramáticas anarquistas, establecen dicha diferencia a partir de dos características fundamentales que articulan el universo estético de la obra; por un lado la visión polarizada de la realidad, y por otro, la negación de toda autoridad, que no solo encarna la represión sino también el mal en el mundo.

En el capítulo anterior se mencionó la misión del arte ácrata, debía guiar los pasos del pueblo, podríamos confundir el teatro anarquista con el teatro político-proletario (socialista) que auspiciaban dramaturgos como Erwin Piscator en su texto *El Teatro político* (2001), la diferencia de este teatro es que no buscaba un arte, ni era un arma contestaría para la toma de conciencia, aún retenía en su concepción dramática los modelos aristotélicos de la mimesis[35], buscaba la difusión del ideal con tintes marxistas. Piscator criticaba a los anarquistas, los designaba como agentes-expresionistas de lo visceral. Algo que habría que rescatar de Piscator es la creación de la primera casa del teatro del proletariado en 1919, el cual debía ser, en forma colectiva, el primer instrumento escénico para instruir al proletariado.

[35] Las obras de Flores Magón no describen en su corpus el concepto aristotélico de introducción, desarrollo y desenlace. Cada acto tiene una secuencia propia.

La estética teatral de las puestas en escena anarquistas eran austeras en su concepción creativa, se articulaban bajo la noción de la ideología ácrata y los personajes llegan a ser arquetipos repetitivos en la mayor parte de las obras, así como también las temáticas o los hechos sociales en los que se inspiraban los dramaturgos: huelgas obreras, desalojo de viviendas, boicots, los valores de la clases popular, prostitución; los vicios e injusticias cometidas por la clase burguesa, gobierno e iglesia. Temas que llevaban a colación, significar las problemáticas y prácticas cotidianas de la clase popular. Los discursos en los textos dramáticos son ideados por el sentimiento de la lucha libertaria, llegan a ser de dos tipos: cultos y coloquiales, depende la intención del dramaturgo[36].

Muchas obras de teatro fueron montadas para dar a entender al sector popular la realidad que se caracterizaba en el momento y las alternativas o soluciones para combatir las injusticias del gobierno. El fin era producir un lenguaje escénico emergente, en el que se viera la sencillez del discurso, la proclama del ideario, etc., mediante la acción de los actores; con ello se garantizaba en el receptor la crítica del entorno social y por consiguiente el cambio de su contexto cotidiano. La toma de conciencia del hecho social a partir del discurso escénico, preparaba al sector popular antes las intransigencias y el control totalizador. Las metáforas de los dramas representados, eran simbolismos fáciles de decodificar, para que el espectador se volviera un gestor de su propia acción, del cambio político y social en conexión con el otro: el cuerpo social. Los personajes de las obras dramáticas se caracterizan por el acercamiento con la realidad:

> El teatro supera al libro, puesto que en éste podemos estudiar una idea, pero no verla encarnada; nosotros, amantes de la ciencia por medio de la estética [...] terminaremos encaminando todos nuestros esfuerzos a que referentemente el teatro sea sociológico, convencidos que la sociología es la única ciencia que se preocupa seria y concienzudamente de reintegrar al individuo todos sus derechos naturales usurpados y a dejarle en condiciones de darse cuente de que sólo él debe gobernarse [...] en uso de su libérrima voluntad (Cortiella en Litvak 1990: 330).

[36] En este aspecto se podría pensar que hay una ambivalencia con los principios de la lucha libertaria en cuanto a que el arte anarquista tenía una narrativa o lenguaje sencillo, pero es importante destacar que Henrik Ibsen fue un importante dramaturgo que se retomó en muchos círculos anarquistas para ser representado escénicamente. No todos los anarquistas pertenecían al sector popular.

El teatro como arma de propaganda para los fines del movimiento anarco-sindicalista, fue concebido de dos maneras por los cuadros artísticos: en su lectura colectiva de la obra dramática y en la puesta en escena del texto teatral. Características compartidas también por los cuadros artísticos jarochos. Las obras dramáticas eran parte de la lectura proletaria en los mítines, conferencias, círculos de lectura, etc. El texto dramático también se concebía como arma de propaganda impresa. Uno de los motivos de las reuniones ácratas en los diversos lugares de confluencia popular, residía en generar espacios en los que el obrero se integrara a la militancia desde una perspectiva racional y educativa, no todo era la praxis revolucionaria.

Las bibliotecas ácratas, escuelas, patios de vecindad, cafés, etc., fueron los lugares asiduos en los que se escuchó la voz libertaria en lectura de una obra dramática o social. La cultura de la lectura libertaria data sus influencias desde mediados del siglo XIX en el continente europeo. Los antiguos militantes "estaban siempre leyendo algo, siempre discutiendo. Su mayor placer era escribir artículos para la prensa anarquista en un lenguaje elocuente y apasionado" (Brenan en Litvak 2008: 73).

Guillermina Baena Paez menciona la propaganda como un renglón básico para la CGT, el valor del material impreso era central para la difusión del ideal libertario. En México se editaban folletos, artículos, obras de teatro, "Enrique Malatesta, *Páginas de lucha cotidiana* y de A. Pestaña, quienes se afirmaba enviaban directamente sus colaboraciones" (Baena: 138). La reproductibilidad en serie del material impreso garantizaba la rápida difusión del ideal. Las colaboraciones de los anarco-sindicalistas mexicanos eran constantes, *Nuestra palabra*, *Verbo rojo*, *Luz*, *Regeneración*, entre otros, fueron los periódicos que rindieron tributo a la pluma de la clase obrera. La venta de los medios impresos le permitía a la CGT, el sostenimiento económico de los diversos sindicatos afiliados.

> *Verdugos y víctimas*, drama revolucionario escrito en cuatro actos por Ricardo Flores Magón, 30 centavos, en mejor papel 50 centavos.
>
> *Vida nueva*, cuentos y diálogos relacionados con las condiciones sociales de México por Ricardo Flores Magón, 20 centavos. (*Verbo Rojo*, 1 de mayo de 1923 en Baena: 139).

Pocos eran los que no participaban en publicar o crear órganos de difusión con el fin de acrecentar los ideales ácratas y darle más solidez al movimiento obrero, en estas prácticas

sobresalió el catalán Amadeo Ferrés quién en los últimos meses del gobierno de Porfirio Díaz organizó un movimiento obrero. Él creía en la unión y en la organización solidaria, insistiendo en los valores de la ayuda mutua y en la necesidad de una educación racional del obrero. Fundó la Confederación Tipográfica de México (1911), de la cual saldrían dos importantes anarquistas para el movimiento obrero José López Dónez y Rafael Quintero. El 8 de octubre de 1911 Ferrés inició la publicación del *Tipógrafo Mexicano*, órgano de la Confederación que tenía un enfoque anarco-sindicalista, el cual sería el sucesor de los periódicos de la década de 1870, *El Socialista*, *El Hijo del Trabajo* y *El Obrero Internacional*. Los tipógrafos anarquistas contribuyeron a la formación de valiosos sindicatos, como la Unión de Canteros Mexicanos, los cuales publicaron *La Voz del Oprimido*.

El 22 de junio de 1912 el maestro y periodista colombiano Juan Francisco Moncaleano, cubano, residente en México, creó un grupo de trabajadores entre los cuales estaban Jacinto Huitrón, Luis Méndez, Ciro Z. Esquivel, Pioquinto Roldán y Eloy Armenta, conformaron la sociedad anarquista *Luz*, que publicó desde el 15 de julio un periódico con el mismo nombre. La función de distribuir los medios impresos implicaba responsabilidad y entrega. Se comisionaba a un miembro de cada sindicato para realizar la encomienda de distribuir, comprar y vender los materiales. La lectura en los círculos libertarios españoles y por consiguiente mexicanos era fundamental, propiciaba un alcance intelectual al obrero y alfabetizaba al pueblo, el fin era constituir y erigir un pensamiento crítico del entorno.

> Fueron importantes las "Bibliotecas teatrales" que publicaban volúmenes y folletos a muy bajo precio. Una de ellas, *Avenir*, sacaba buenas ediciones de Henrik Ibsen y Octave Mirbeau que se vendían a 25 ó 50 céntimos. Además del espacio dedicado a reseñas y anuncios de las representaciones, ciertos periódicos anarquistas estaban exclusivamente dedicados al arte dramático. Por ejemplo *Teatro Social* que apareció en Barcelona el 24 de mayo de 1896 y *Avenir*, dirigido por Felip Cortiella, cuyo primer número salió en Barcelona en marzo de 1905, casi todo en catalán (Litvak 2008: 76).

El valor propagandístico que se les daba a los ideales ácratas, determinaba el afianzamiento y determinación de la lucha del sector obrero. La difusión-divulgación, fueron los ejes importantes para los fines del movimiento. En la ciudad de Veracruz, *El proletario*, *El Frente*

Único, entre otros, fueron algunos de los periódicos creados por los libertarios, su lenguaje era radical.

EL PROLETARIO

MANIFIESTO AL PUEBLO DE CORDOBA

El Candidato a Diputado, C. Ursulo Galván, se Dirige a los Habitantes del 11o. Distrito Electoral; a los Campesinos y Obreros en Particular; al Proletariado Cordobés en General

ENTREVISTARON ANOCHE AL GRAL. H. JARA LOS INQUILINOS

LA CARCEL NO AL DE ALLENDE SERA UNA PRISION MODERNA

EL FRENTE UNICO

DIARIO ORGANO DE LA LOCAL COMUNISTA

Veracruz, Noviembre 22 de 1922

El Enojoso y Discutido Asunto de los Tranvías

Boycot a la Cía. de Luz.

Q... Q... Clán del Fascismo

-Ku-Klux-Klán del gringo-

El Embrollo de las Cooperativas

DANTON.

El Proletario y El Frente único. Prensa libertaria de la ciudad de Veracruz. Archivo Estatal de Xalapa, ver.

La tipografía y los títulos de la mayoría de las fuentes hemerográficas eran llamativos y concisos. La idea principal era atraer al ojo del lector con un mensaje sencillo, el cual garantizara la recepción eficaz del pensamiento anarquista. El periódico como arma de propaganda, también difundía imágenes en conexión con el texto era importante para ocasionar un choque decisivo con la información dada.

> El periódico es la acción más firme, más universal, más eficaz para la propaganda, la defensa y aun el ataque. Más que la palabra que se lleva en el viento, robustece a los débiles, da coraje a los tímidos y arraiga con más fuerza las convicciones y el amor hacia los ideales. La palabra impresa obra mejor y en la conciencia del individuo; le sugiere pensamientos propios, comentarios íntimos que avaloran más los conceptos leídos, y en esa conversación periódica entre él y la hoja impresa, ve conceptos más dilatados y nuevos horizontes. La sugestión ejercida por la prensa llega hasta a vencer la indiferencia o la prevención del que lee; pues más o menos tarde, el periódico leído

> viene a ser para él un compañero inseparable que presenta luego a los amigos el taller, de la fábrica o del terruño y se identifica con él como carne de su carne. (Litvak, 1988: 56).

El uso y la difusión que se le da al material impreso son decisivos; el grabado como reproductor de la imagen impresa, significó una verdadera revolución, difundía masivamente, de manera plástica y didáctica la propaganda ideológica y cultural ácrata. La xilografía[37] y la litografía[38] eran las técnicas gráficas más usadas para tal propósito, por su característica de permitir la reproducción en serie, los bajos costos y la rapidez en la creación del material impreso. Con la difusión de las artes gráficas, los ácratas buscaban revalorizar al arte, como aquello cercano al pueblo y no entronizado en los albores de los gustos burgueses. La lectura y el teatro fueron las tácticas principales que determinaron gran parte de la estética social anarquista y el contexto de los afiliados.

> Los anarquistas rechazaban el teatro que no fuese de asunto moderno, no gustaban de los dramas históricos. Según ellos era necesario presentar conflictos contemporáneos, con problemas sociales pertinentes. Dentro de esa categoría, pronto se estableció una lista de clásicos representados, comentados y leídos una y otra vez. Los *Tejedores* de Gerhart Hauptmann era uno de ellos (Litvak, 2008: 79).

Los *Tejedores*[39] (1892) de Gerharht Hauptmann, drama de protesta social, describe "la sublevación en 1844 de un grupo de tejedores de Silesia" (Litvak: 79), señalando los factores de cambio forjados por los procesos de industrialización: pobreza, miseria y la competencia de la máquina en contra la mano artesanal del trabajador. Fue una obra culmen, influenció a muchos dramaturgos libertarios europeos y latinoamericanos. La obra se caracterizó por consagrarse dentro de las necesidades de la lucha obrera y el uso colectivo de personajes, sin la fuerza protagónica de un personaje aislado. El mensaje y las escenas descritas, contextualizaron la lucha libertaria, obteniendo gran difusión y aceptación en los diversos sindicatos de obreros a nivel local e internacional, "se aplaudió su aspiración al mejoramiento, los enérgicos impulsos de rebeldía y se apreciaba su lenguaje: social, brutal, sencillo, es decir verdadero" (80).

---

[37] Grabado en madera.
[38] Grabado en metal.
[39] El escritor Heinrich Heine (1844) y el pintor Carl Wilhelm Hübner (1814-79), realizaron obras en honor a los conflictos sociales que originaron las revoluciones populares de 1844.

La lectura de las obras teatrales anarquistas en los círculos libertarios de obreros fue abundante, en cuanto a esto, Lily Litvak en sus investigaciones sobre el teatro anarquista español, rescata la figura de Felip Cortiella, catalán, dramaturgo, esteta, teórico y ferviente agente del Teatro y la lectura libertaria anarquista,

> Fundó en Barcelona un grupo que solía reunirse en una cervecería en la calle Dulce 8, bautizado como Compañía Libre de Declamación que duró de 1894 a 1896. Iniciaron sus representaciones con *Els senvors de paper* de Pompeu Gener, que había quedado expulsada del escenario burgués, y con un drama de la anarquista Teresa Claramunt. La tercera obra fue Casa de muñeca de Ibsen […] antes de que la moda ibseniana invadiera el país, Cortiella se convirtió en promotor del dramaturgo noruego (Litvak 2008: 77).

Felip Cortiella se caracterizó por crear las bases para instituir al teatro revolucionario: *Teatro social, trabajo, El teatro y su fin* (1896), trabajos teóricos; *El goig de Ulure y El artiste de la vida* (1897), *El Moronet*, etc., son algunas de las obras de teatro que fueron escenificadas, en las cuales se transmitían los problemas modernos de la sociedad. Su obra teórica *Teatro social* fue texto primario para los alcances en la militancia artística y estética teatral del anarquismo.

La prensa periodística por la particularidad de ser una táctica de propaganda directa, publicó los tratados y obras de Cortiella, los cuales indudablemente fueron leídos por nuestros libertarios porteños. El tránsito geográfico del pensamiento anarquista fue muy importante, lo que permitió que se establecieran vías informáticas al exterior e interior de nuestro país: folletos, obras literarias, periódicos, etc. Sabemos que el analfabetismo era cuestión que prevalecía en gran parte del sector popular, pero eso no fue impedimento para que de boca en boca se pasara la información de prensa, aunado a la propuesta sociológica con la que se identificó al teatro ácrata; elementos que permitieron manejar el drama estético como parte de las implicaciones sociales del momento.

Es importante recordar que en el contexto nacional de principios del siglo XX en México, encontramos la lucha por la legitimación e incorporación de adeptos a la causa carrancista, con el fin de sacar adelante el proyecto constitucional; para ello, Carranza a su conveniencia, buscó consolidar la legislación laboral y abrir al mismo tiempo cauces de negociación con el sector obrero, para suscribir alianzas políticos-militares con la fuerza urbana y fabril, siempre combativa desde los momentos precursores del movimiento

revolucionario y profundamente influida por el pensamiento anarco-sindicalista mundial, que mantuvo y propugnó desde los orígenes del conflicto el Partido Liberal de los hermanos Flores Magón.

La ideología anarquista de los hermanos Flores Magón fue compartida por artistas y escritores de la época, algunos fueron destinados al exilio[40] y otros censurados, por socavar mediante su obra los ideales porfiristas. Ricardo Flores Magón fue el que enalteció y llevó a cabo la lucha desde sus aspectos intelectuales y civiles. Preferentemente sus ideales se veían fincados en las propuestas de Kropotkin, caracterizados por la búsqueda y justificación científica del ideal, inmiscuido dentro de las teorías biológico-evolucionistas, las cuales eran justificadas a su vez por la dialéctica que proporcionaba el método de la deducción e inducción. Con ello se quería buscar en el individuo la respuesta, conexión y convivencia del ideal ácrata, sin que este se viera ajeno a sus prácticas cotidianas, es por eso que también se nota la importancia que se le da a la conformación gremial desde su aspecto orgánico evolutivo.

Otros dramaturgos mexicanos, los cuales hicieron importante mella con sus producciones teatrales son Germán Madueño y Palacios con su obra *Un anarquista en el cadalso* (1907), Luis Fernández Martínez, *Regeneración*, presentada en Guanajuato en 1913, *La Rebelde* (1913) de Alberto Cosío, *Los regiomontanos* (1914) de Eusebio de la Cueva, *Esclavos*[41] (1915) de Carlos Barrera, *Un gesto* (1916) de Rafael Pérez Taylor. Obras caracterizadas por emplear un lenguaje a fin al pensamiento libertario.

La figura de Pérez Taylor es importante resaltarla, no sólo fue miembro y gestor de la COM, (caracterizado por su militancia y participación en las labores de organización de cuadres sindicales), sino que también su participación política coincidió con la necesidad de proyectar una dramaturgia, centrada en la reforma y en la representación de la huelga como fenómeno social, su obra *Un Gesto* fue representada en el Teatro Ideal de la ciudad de México, el 24 de junio de 1916, la obra es presentada es dos tramas, una política y la otra

[40] Podría ser considerando como el período y lugar de lo liminal en donde las personas contaminantes se encuentran.

[41] Eugenia Revueltas en su libro *Raíces anarquistas del teatro mexicano*, menciona la obra *Esclavos* de Carlos Barrera, tragedia en tres actos y prosa "cuyo sustrato ideológico son las propuestas del pensamiento libertario. Su vector de fuerza son las situaciones inhumanas del campesino y sobre todo un incipiente proletariado que tanta hambre y tanta injusticia llevaron al borde de la desesperación […] la obra inicia con una cita de Kropotkin de su texto *La ciencia moderna y la anarquía*" (16).

romántica, la primera trata sobre las tácticas emergentes ácratas; la huelga y las trifulcas obreras se ven relacionadas dentro de la trama romántica de los personajes principales Teresa hija del patrón de la fábrica y Mario obrero libertario. Este último al ver fracasada la huelga decide poner una bomba en la fábrica con el objetivo de matar al patrón, pero la desgracia se apodera de Mario; Teresa muere en lugar de su padre.

Como podemos observar el anarquismo mexicano del siglo XX siguió un modelo de desarrollo paralelo al de Europa. En el cono sur de América Latina hubo importantes puntos de encuentro con la estética emergente jarocha y los dramas sociales. Figuras como González Pacheco y Florencio Sánchez compartieron y establecieron políticas sociales con los hermanos Magón. Los cuadros artísticos formados por los diferentes oficios sindicales no solo representaron células de acción política, sino también colectivos instruidos en los objetivos de la lucha, preocupados por la organización gremial, la instrucción educativa racional y apasionado deseo de mejora.[42]

[42] Lily Litvak menciona la importancia de la lectura en Cuba. Las culturas caribeñas compartían afluentes tanto artísticos como ideológicos. La influencia de Cuba en la ciudad de Veracruz es innegable, quizá sería un aspecto para investigar más adelante sobre la participación de cubanos, en los procesos emergentes radicales de Veracruz. "El español Jacinto Salas y Quiroga fue una figura importante en el movimiento de lectura colectiva en los talleres obreros, principalmente en los tabaqueros. Su influencia en 1888 para la comunidad cubana, ocasionó arterias de afluencia para demás participantes en la lucha. Enrique Roig San Martín fue uno de ello, se inició en el Boletín del Gremio de Obreros. *La Razón, El productor, La Tramontana*, fueron algunos de las publicaciones periodísticas de mayor alcance proletario en la Isla" (Litvak: 1-13, artículo publicado en Revista Bicel y enviado por la autora a mi correo electrónico).

Teatro anarquista en los cuadros artísticos de la Federación Local de Trabajadores Veracruzanos

> Porque aquellas frases le son conocidas y le hacen vibrar las fibras del corazón, porque se acuerda que en la fábrica, en el taller, en la oficina, es protagonista real de ideas semejantes a las que en su presencia, en aquel momento se figuran. Su entusiasmo crece y crece mucho más al ver retratado en la escena al burgués sin entrañas, comerciante en carne humana, y al compañero de fatiga que lucha bravamente por el ideal. (Joan Estruch Tobella)

A la par de las representaciones escénicas anteriormente descritas, los teatristas militantes jarochos practicaban los conceptos base del anarquismo en su militancia: la organización social no jerárquica, el mutualismo y prácticas sociales para la difusión de sus preceptos. Para los libertarios

> […] el bar, el café, el carnaval, los prostíbulos, eran considerados parte de un fenómeno social que inducía al trabajador a la mala vida y al alcoholismo, por lo que los círculos culturales ácratas representaban el espacio de encuentro propicio para una sociabilidad solidaria y respetuosa (Suriano en Fos: 26).

Los anarquistas veracruzanos también subrayaron el valor de los círculos culturales y las veladas artísticas, como una forma de inducir al sector popular a la experiencia artística, específicamente el teatro como medio de transformación y transmisión social. El teatro anarquista de la ciudad de Veracruz fue un teatro revolucionario y contestatario que asumió el papel de la conformación de un ideal. Entiéndase el concepto revolución por la *acción-revolución.* [43]

Las políticas anarquistas actúan desde un posicionamiento marginal con respecto al orden social imperante, anunciando y promoviendo el establecimiento de un orden nuevo, justo y liberador. Uno de los principales aspectos de la dramaturgia anarquista fue la concepción moderna de la realidad, la cual expresó los conflictos de la época, ofreciendo un modo nuevo de comprender e interpretar el hecho social e histórico. En este sentido el teatro

[43] Acción.- la acción continúa, incesantemente renovada, de minorías [...]. sólo a través de la acción pueden lograr las minorías despertar ese sentimiento de independencia y ese espíritu de audacia sin el que ninguna revolución puede prosperar. (Kropotkin: 37-38).

anarquista en la ciudad de Veracruz, estuvo inmerso en una serie de circunstancias históricas que propiciaron el drama estético[44]. Es el teatro como proclama, que asumió como objetivo intervenir en la contingencia social de la nación y elaborar un arte comprometido por medio de la denuncia, exigiendo los ideales de libertad humana. La realidad social se matizó por la ideología disidente y en las representaciones teatrales de los Cuadros Artísticos de Obreros Libertarios se representó claramente esto.

Las acciones anarquistas establecidas en la ciudad de Veracruz no diferían de las de los hermanos libertarios en el extranjero. En la gestión activa que mantenía la FLTV, Atanasio Robles era un agente comprometido con la Revolución, director del Cuadro Artístico Literario Musical, llevó a escena obras de teatrales ácratas, antes mencionadas. La función de los cuadros artísticos porteños siempre estaba en constante vinculación con los Sindicatos, fueron numerosas según las aficiones de cada rama industrial, desde reuniones literarias, musicales, exposiciones plásticas, en las que el Sindicato de Artes Gráficas tenía la mayor parte de la encomienda a realizar. El Cuadro Artístico cumplía con el objetivo de "educar" a las masas, sin embargo no obtenía el apoyo económico que proclamaba, provocando el disgusto de los sindicatos agremiados, por la baja venta de los boletos para las funciones teatrales. Otro grupo que participaba dentro de la Federación era el "Grupo cultural" al cual comisionaban para hacer constar los beneficios que reportaba el sistema de organización colectiva por rama de industria, por ejemplo el de la rama de la construcción donde debían *"*estar integrados el sindicato de Oficios Varios y el de Albañiles*"* (CMAM 1923: 190)[45].

Para el mantenimiento de los gremios y del ideal ácrata, los cuadros artísticos de la FLTV[46] convocaban gradualmente a reuniones colectivas en las que se disfrutaron de bailes, obras de teatro, círculos literarios, conferencias, coloquios, piezas musicales, canciones revolucionarias, etc. Sus actividades culturales alcanzaron a todos los sectores trabajadores de la ciudad. Las actividades realizadas por los gremios sindicalizados se encontraban entre los

[44] En el capítulo pautas teóricas para la reflexión se explicó cuál es la relación de dicho concepto, es importante tomarlo en cuenta cada vez que lo mencione.
[45] Los sindicatos habían sostenido un conflicto intergremial provocado porque el Sindicato de Oficios Varios ejercía represión contra los albañiles, al no permitirles trabajar en la zona marítima, en tanto el Sindicato de Albañiles se mantuviera con escisiones internas. Al crear las ramas de industrias se pretendía ·terminaran las rencillas, "pues se ve que por sindicatos el uno quiere ser más que el otro y unidos en un solo frente estaríamos dispuestos a contrarrestar la fuerza del enemigo" (CMAM, 1923: 32).
[46] Federación Local de Trabajadores Veracruzanos.

principios básicos del mutualismo, el centro de acción era el cooperativismo entre los distintos gremios para enfrentar los problemas habituales, como el préstamo o renta de locales para necesidades de espacio, todo a un precio mínimo. Una de las preocupaciones más frecuente de los líderes de la FLTV, fue promover la conciencia de clase mediante métodos doctrinarios.

> Con el acuerdo de nombrar a un miembro de cada sindicato, la cualidad que debía mostrar era el interés particular en la cuestión social [...] estimaría en lo que vale la realización de conferencias, ilustrándoles de ese modo y haciendo luz entre nosotros para capacitarnos debidamente y estar bien preparados para hacer frente al enemigo en la lucha que sostenemos (Circular de la Federación Local de Trabajadores de Veracruz, 1923: 69, 82, en Cátalogo Miguel Ángel Montoya).

Los cuadros artísticos libertarios comprometían al artista y al espectador a no sólo *"*el arte para el pueblo, sino también del pueblo*"* (Reszler: 56), de aquí que las obras representadas eran de artistas conocidos por su militancia a favor de las posiciones populares y al servicio de la Revolución. Es así como se le concede al arte un papel preponderante en el que se buscó *"*elaborar los elementos para una cultura proletaria autónoma que permita a la clase obrera escapar a la influencia de la cultura burguesa*"* (Reszler: 68-69). El teatro "patiero",[47] fue testigo de las acciones emergentes del sector popular ante las representaciones espléndidas[48] de obras como *"Los nuevos románticos* por la Unión de Restauranteros el 22 de junio de 1922*"* (CMAM: 1923: 191), *"*los dramas de *Tierra y Libertad* y *Verdugos y víctimas* de Ricardo Flores Magón*; Regeneración* de Luis F. Martínez*"* (CMAM 1923: 39). *Verdugos y víctimas* tuvo una mayor expectación por el sector popular, debido a que la frontera entre la realidad y ficción del drama social, fueron compartidos por el acontecimiento convivial, como compromiso de representación de un hecho real afrontado en la escena teatral, el cual simbolizaba a gran parte de la sociedad mexicana

[47]Término propuesto por la investigadora. Concerniente a los patios de vecindad, barrios antiguos, creados por los gremios de trabajadores, a partir del siglo XVII. Se encontraban extramuros, en las periferias de la ciudad, a finales del siglo XIX con el derrocamiento de la muralla, pertenecen al perímetro de la ciudad porteña, aún así siguen siendo considerados como las zonas paupérrimas.

[48] La estética del Teatro anarquista se valoraba a partir del texto-actor y las afectaciones que tenía en el espectador, en cuestión de utilería, se trataba que fuera lo más orgánico posible y sin las grandilocuencias que la *belle époque* había propiciado. El mensaje ideológico ácrata a partir de la puesta en escena, era lo que importaba, la respuesta se veía plasmada en el acto convivial (Dubatti 2009).

Teatro Variedades. 1925, Archivo estatal de Xalapa, Ver.

Lo antes mencionado, es un ejemplo de participación activa de los cuadros artísticos en confrontación con la realidad histórica-social, permite entender de mejor manera los fines de las manifestaciones artísticas ácratas: el compromiso contundente con el sector popular, en el que el arte fuera instrumento de propagación del ideal anarquista. El arte ya no sería concebido como expresión individual del genio artístico, sino como expresión de una colectividad en constante libertad de sus facultades creadoras. En el teatro se lograba plenamente esto, al ser un arte que necesita del trabajo y de la experiencia colectiva, así como de la comunicación constante con las situaciones del mundo real.

El teatro anarquista desde su perspectiva revolucionaria, fue vehículo propicio para combatir todos los mitos creados por las mentes imperialistas y por el nihilismo del artista como ente único e individualizado; las representaciones teatrales estuvieron caracterizadas por la protesta a la no aceptación de los convencionalismos y doctrinas políticas perpetradas por el Estado: "Se debe promover la creación de un teatro artístico-social para los

desheredados, para lo cual el espectáculo debe emanciparse política, económica y culturalmente*"* (Litvak: 308). Es importante destacar que la mayor parte de los actores y compañías teatrales creadas por los gremios porteños, estuvieron conformadas por aficionados, algunos integrantes habían tomado talleres de actuación, pero lo mayor parte eran autodidactas, los movía la pasión de integrar en el arte el día con día, para profundizar en los corazones del sector proletario y popular.

El Salón Variedades, El Teatro Principal (hoy Clavijero) y el Teatro Eslava, fueron los lugares en los cuales se representaron obras teatrales para el sector popular y de élite con temáticas distintas. El Teatro Principal era un espacio asignado para las representaciones escénicas oficiales. La apropiación escénica y contestataria que hace de la sala teatral la FLTV, deja entrever la necesidad de búsqueda de espacios que propiciaran tanto las adecuaciones técnicas necesarias para la producción de obras escénicas, como la necesidad de adquisición y posicionamiento de un espacio convencional; se yuxtapone un espacio físico-convencional y se fija un espacio ideológico-anarquista.

> Un buen número de los habitantes nocturnos de esta ciudad, que trabajan en distintos ramos de la producción, ha venido al centro de la ciudad para asistir al Teatro Principal y presencia la obra del querido compañero Ricardo Flores Magón, *Tierra y Libertad*, escenificada por el Cuadro Artístico, Literario y Musical de la Federación Local de Trabajadores de Veracruz (FLTV), afiliada a la Confederación General de Trabajadores, de tendencia claramente anarcosindicalista (CMAM 1923: 192).

El apropiarse de un gran espacio como el Teatro Principal, además de los fines para la representación escénica y de arraigo, también lo fue para impartir breves semblanzas sobre la vida militante y política de los agentes libertarios de más renombre, y así seguir alentando a los distintos sindicatos a la formación y organización de nuevos grupos culturales, los cuales difundieron, no solo en los espacios oficiales el mensaje anarquista, sino también en los públicos populares. Este aspecto es de relevancia ya que en los Reglamentos[49] decretados a todos los Teatros del ayuntamiento de Veracruz en 1905, debían hacer partícipe a la misma institución sobre el uso del espacio y la temática sugerida, fuera teatral o no.

> Art. 4.- El programa remitido al Jefe político, se remitirá también al ayuntamiento, será el mismo que se haga conocer al público por medio de cartelones, que fijarán en

[49] Véase anexo Reglamento de teatros en Veracruz.

> los departamentos del teatro ó local en que se verifique el espectáculo debiendo ser cumplido estrictamente bajo la pena correspondiente, excepto en los casos fortuitos ó de fuerza mayor á juicio de la autoridad política. (Reglamento de Teatro 1906: Archivo Estatal de Xalapa, Ver).

Quizá el gobierno municipal dejaba que los ácratas convivieran en estos espacios oficiales como método o alternativa para no causar más rencillas, debido a la fuerza y a las movilizaciones de los distintos sindicatos anarquistas que había en la época. El primero de junio de 1923,

> La Unión de Empleados de Restaurantes solicita el Teatro Principal, para la presentación de la obra de Ricardo Flores Magón titulada: *Verdugos y Víctimas* [...] e informa sobre el elenco que participará y el objetivo de la presentación de la misma. (CMAM.1923: 146, 149, 153/ UN.CRV/ INAH).

Las actividades culturales propiciadas por la FLTV alcanzaron a todos los sectores trabajadores de la ciudad, y sirvieron para afirmar los ideales revolucionarios y promover la solidaridad entre las clases subalternas. Mediante las puestas teatrales se quería alfabetizar al pueblo en la lucha sindicalista y transformar ideológicamente a la estructura popular, caracterizada por la ignorancia y la explotación, para así convertir las mentes de los trabajadores en fuerzas actuantes de ideas libertarias, en boga de una sociedad equitativa, sin la conformación de la sociedad clasista que los excluía.

> A través de su grupo artístico y de su pequeña imprenta, la Federación montó una serie de obras revolucionarias en los teatros de la ciudad. [...] Una de las producciones más grandes de la FLTV tuvo lugar a la llegada del luchador social Enrique Flores Magón al puerto en 1923. Para celebrar su arribo el grupo de teatro de la Confederación rentó el Teatro Principal para presentar la obra de Ricardo Flores Magón, *Tierra y Libertad* [...] con su producción de *Verdugos y víctimas*, los empleados de restaurantes posiblemente generaron una mayor comprensión entre las prostitutas de la ciudad, quienes se encontraban entre los miembros más militantes del Sindicato de Inquilinos y del resto de la comunidad trabajadora (Jean Norvell recopilado en Reyna Muñoz 1996: 69).

Las obras teatrales *Tierra y libertad* y *Verdugos y víctimas* (1917) de Ricardo Flores Magón, presentadas en el teatro Principal en el año de 1923, cultivaron en la mente del pueblo veracruzano la creación de un sistema de valores, en los que se buscó la transfiguración del trabajo humano por la belleza de la creación social, esta última caracterizada por la justicia e igualdad, fuerzas reivindicadoras antes las políticas dominantes.

Actores proletarios porteños en 1923. Fototeca del Archivo estatal de Xalapa.

Como podemos observar, el teatro fue la disciplina artística que mayormente compartieron y disfrutaron los libertarios como parte de las representaciones artísticas más edificantes del mensaje social ácrata, por la facilidad de representar la vida social en la

escena. No olvidemos que existía un grado de analfabetismo, la narrativa visual expectada en el teatro y los diálogos ejecutados por los actores, permitían al obrero comprender mejor los fines libertarios. La Unión de Empleados de Restaurantes eran quienes gestionaban y difundían gran parte del Teatro Social, para el sector popular. La comunicación que mantenían con los hermanos libertarios era cardinal, para poder perpetuar los lazos fraternales en apoyo a los fines anarco-sindicalistas nacionales, es por eso que eventualmente organizaban kermeses, bailes, tertulias, para ayudar económicamente a la familia Magón, desprovista por la muerte del hermano Ricardo, actuante intelectual del anarquismo a nivel nacional y ejemplo en la lucha libertaria.

> La Unión de Empleados de Restaurantes, invita a todos los trabajadores en general a la presentación de la obra *Verdugos y Víctimas* y a una semblanza de la actividad política de Ricardo Flores Magón, e informa de la asistencia al acto de Enrique Flores Magón. (CMAM: 157).

La llegada de Enrique Flores Magón al puerto de Veracruz fue motivo de algarabía y felicidad, su presencia determinó la participación del pueblo en la lucha social y en parte culminó todos los actos políticos indicados anteriormente. Los Flores Magón eran un símbolo filial de resistencia. El Sindicato de Obreros y albañiles y Similares del Puerto de Veracruz, citaron a las organizaciones de procedencia afín, para dar la bienvenida a Enrique Flores Magón el 18 de junio de 1923. Para poder realizar las actividades antes mencionadas, así como también efectuar el mantenimiento de los diversos sindicatos,[50] la FLTV en apoyo con la Unión de Restauranteros, presentó en los patios de vecindad, y teatros de la ciudad: *Los Nuevos Románticos* y *Regeneración* de Luis Fernández Martínez.

Los cuadros artísticos en su militancia significaron a gran parte del movimiento revolucionario anarquista, debido a que sus muestras de organización y cooperativismo, fueron símbolo de lealtad y solidaridad para los presos políticos y demás organizaciones libertarias del país. La descentralización de la actividad escénica en lugares pertenecientes a la clase popular (patios de vecindad), y la requisa de lugares oficiales para la producción de de representaciones teatrales, fueron sus objetivos claves, los cuales consolidaron los principios del ideal libertario; por lo tanto los cuadros artísticos, encaminaron a la reconstrucción

[50] La Federación Local de Trabajadores de Veracruz, a la Unión de Empleados de Restaurantes, solicita colaboración para que se presente la compañía "Cuadro Artístico", con el fin de recaudar fondos para comprar una imprenta. (CMAM: 194).

ideológica del pueblo mediante la evolución científica, emancipación del Estado y la autogestión comprometida con la unión colectiva, con la finalidad de una sociedad perfecta: la Sociedad futura.

Con la mar alborotada

Panorama general de las artes escénicas en la ciudad de Veracruz de 1920 a 1924

En un lugar donde fluctuaron estilos, nacionalidades y compañías teatrales es necesario dar una breve semblanza de los acontecimientos históricos imperantes a nivel local, para así constatar las producciones teatrales oficiales en contraste con el teatro anarquista. La historiología comparada permite estudiar la ruta de las configuraciones en las representaciones teatrales de la ciudad de Veracruz, desde su concepción estética, social y cultural.

En el Veracruz de la década de los veinte tenían vigencia tres teatros: El Variedades, el Eslava y el Principal[51]. En cada uno se daban las variedades de la época, sainetes, entremeses, óperas, vistas cinematográficas, actos circenses, etc., según la compañía, la ocasión política y social.

El valor de la teatralidad desde las particularidades de las representaciones escénicas oficiales y anarquistas de la ciudad de Veracruz, se concibe partiendo de la pluralidad que enmarca la perspectiva social de la entidad, constituida dentro de códigos culturales determinados por el mismo contexto espacial (zona geográfica). La teatralidad popular del puerto a principios del siglo pasado, se caracterizó por poseer en sus ritmos parte de la bullanguería,[52] como resultado del mestizaje creado a partir de la primera migración de esclavos afro descendientes en la época virreinal, por la necesidad de mano de obra. Siglos más tarde llegó la oleada de inmigrantes afrocaribeños a la ciudad de Veracruz, por las pugnas políticas y sociales en cuanto a la independencia de la isla de Cuba. El pueblo veracruzano dio buena acogida a los peregrinos, rápidamente sintieron el calor de un lugar que no les era del todo indiferente, ya que compartían mismas características climáticas y algunas culturales. Algunas de las representaciones anarquistas se valieron de los antes mencionado para acercar con mayor facilidad al pueblo, a sus principios y prácticas estéticas, un ejemplo de ello es *El Danzón del Inquilino*, música de protesta del movimiento Inquilinario.

[51] En la actualidad Teatro Clavijero.
[52] Adjetivo que se puede interpretar como alegría y gozo, vinculado con las culturas del Caribe.

El danzón comenzó a popularizarse desde principios del siglo XX, para posteriormente hacerse presente en los salones más destacados del puerto, tales como *El Recreo Veracruzano,* (cerrado en 1910), *La Alhambra, La Fragata, La Bombilla,* etc. La segunda migración procedente de la isla de Cuba, se asentó en México y en particular en Veracruz tomando fuerza su acoplamiento a dichas entidades. El antecedente del danzón es la habanera "su origen lo tiene en la contradanza […] el carácter de este baile es demasiado voluptuoso" (Zedillo: 78). El danzón se adaptó a las condiciones de la localidad porteña, arraigado profundamente y con premura, convirtiéndose en parte necesaria y a veces con demasía en las fiestas, salones, barrios populares y teatros. *La Danzonera Marinao*, fue una de las más famosas conformada por mestizos oriundos del puerto.

La mayoría de los actuantes ácratas pertenecían a los barrios periféricos,[53] tales como la Huaca y San Salvador, entre otros. A la caída de la muralla en 1880, los ritmos caribeños se mezclaron con mayor ahínco en las formas cotidianas de la población central veracruzana. El derrocamiento de la muralla diluyó las fronteras físicas e ideológicas, de las periferias a las zonas centrales del puerto de Veracruz.

> Extramuros de la ciudad la música era de tambores, arpas y clarines; se bailaban tango etíope, sones y danzas iguales a las de las Antillas. Allí radicaban las castas de la ciudad: negros y algunos indios. Bajo el signo del progreso los muros de la ciudad fueron demolidos festivamente el 14 de Julio de 1880 (Gil, Adriana: 50).

En las periferias vivía la clase social baja o las llamadas "castas", que carecían de los recursos necesarios para pagar las altas rentas de viviendas en intramuros. Tabacaleros, artesanos, campesinos, pulperos, inmigrantes de oficio o no, percibieron una manera diferente de vivir en comparación con la ciudad porteña.

> Cuando la muralla desapareció, extramuros compartió plenamente el derecho de ser considerada parte de la ciudad, aún cuando seguía siendo de algún modo, la que alejaba amplios sectores marginados, hay la certeza que algunos de los barrios más famosos de extramuros, como el de la Huaca, que existe, o el de La Merced o los Cocos, las fiestas y los bailes que se celebran en ellos, eran motivo de atención como

[53] Hasta 1880 la ciudad de Veracruz fue un puerto amurallado. El sector popular se estableció extra muros, vivir en la zona central les implicaba un mayor gasto de arrendación. A la caída de la muralla la población popular se integra físicamente al sector central de la ciudad de Veracruz.

> lo fueron en la colonia, cuando sabemos del rigor con que la iglesia calificaba los desenfrenados gustos y expresiones musicales de los mulatos y negros de extramuros. (Juárez Hernández: 249).

Otro género musical infiltrado en México y puntualmente en Veracruz fue el bolero, comprometido en los barrios bajos de Santiago de Cuba *"*también como una mezcla interétnica en las Antillas, resultado del romance de la guitarra mora española y el tambor africano*"* (279). Yolanda Juárez Hernández menciona que fue Alberto Villalón quien vinculado con las compañías del Teatro Bufo, trajo a México el bolero, siendo muy frecuente su difusión en Yucatán y Veracruz. El teatro de revista en la ciudad de Veracruz compartió escenario con el bufo, si accedemos a la idea de la caracterización del género, de raigambre popular (cubano) y del gusto que despedía su tónica musical por parte de la población porteña, *Veracruz al natural* y la ópera cómica de *Aires de primavera*, en 1923, son algunas de las obras de teatro de revista de costumbres locales de las que se tienen dato, según el periódico *El Arte Musical*.

La Compañía yucateca de Zarzuela Regional y la Compañía Mexicana de Revista de Lupe Rivas Cacho se presentaron en los teatros de la ciudad de Veracruz, "siendo el Teatro Variedades[54] bajo la administración de Juan Ansesa fue el más solicitado en cuanto a presentación de espectáculos" (Muñoz, Isabel: 104), su misma característica de comicidad y uso de los elementos populares, música, danza y lenguaje, concentra en la generalidad del Teatro de Revista en cooperación con el Teatro Bufo, *"*llevar a escena una serie de dramatizaciones basadas en hechos reales, actuales o pretéritos de manera satírica, por lo general cómica y en forma de parodia*"* (Dueñas: 11). El estado de Veracruz, puerto marítimo, receptor de las controversias políticas, sociales y culturales, a nivel nacional e internacional, no quedó exento del género revistero.

En los meses de diciembre y enero de 1923 según el semanario *El Arte Musical* en Isabel Muñoz, se representaron varias obras teatrales y de característica musical. En el Teatro Variedades las siguientes obras hicieron presencia: *La soberbia (comedia en tres actos), La chica del gato,* de la compañía Maria Tubau, *Chanito, La verdad desnuda, Frente a la vida, La locura de Don Juan y fin de fiesta,* en esta última actuaba Celia Padilla. En el Teatro

[54] "El 20 de junio de 1920, los teatros del puerto de Veracruz reanudaban sus labores después de casi un mes de tener cerradas sus puertas en previsión del posible desarrollo de la peste negra, por lo que fue necesario que todos los centros de espectáculos se sometieran a una concienzuda fumigación" (Muñoz: 104).

Principal las obras que se representaron fueron las siguientes: *El trovador de Verdi, Carmen; Navaresse, Payaso, Fausto y Lucía de Lamermoor* (*El Arte Musical*, 13 de Enero de 1923 en Muñoz, Isabel: 119-121). En el mes de Enero la mayor atracción del Teatro la constituía la presentación de la actriz Virginia Fábregas:

> […] la exquisita actriz mexicana de renombre mundial, hizo su presentación con la gustada obra de Darío Nicodemi, *La Enemiga* joya literaria en la que la gran artista que nos visita hace una suprema creación del papel que tiene encomendado.[…] La compañía Cómico Dramática que encabeza Virginia Fábregas promete dejarnos gratos recuerdos a su paso por Veracruz, pues en esta temporada tendremos la oportunidad de ver obras que corresponden a un repertorio completamente nuevo […] Joaquín Coss es el director de escena de la compañía quien como sabemos es un hombre de gran experiencia teatral (*El Arte Musical*, 13 de Enero de 1923 en Muñoz Isabel: 121).

El Arte Musical y la investigación de Isabel Muñoz constatan las representaciones escénicas, fiestas populares y civiles de la época, partiendo de esto podemos saber que en la ciudad de Veracruz se pudo disfrutar del arte de la compañía Wimer, de la primera actriz Mimi Derba, María Tubau, la compañia yucateca Zarzuela Regional de Héctor Herrera, la Compañía Cómico Dramática de Prudencia Griffel y Ricardo Muti, la Compañía Mexicana de Zarzuela y Revista de Lupe Rivas Cacho, la compañía de Virginia Fábregas, entre otros.

El Arte Musical es un periódico localizado en el archivo histórico de la ciudad de Veracruz. Su edición se realiza en los talleres de tipografía, litografía, encuadernación y rayados de Juan Miguelena, en la ciudad de Veracruz, Ver (ubicado en la calle 5 de Mayo No. 43). A. Wagner y Levien Sucs., (empresa fabricante de instrumentos musicales de origen alemán), fueron los principales patrocinadores y dueños del periódico, en todas las impresiones aparecen como encabezado en tipografía grande anunciando al patrocinador en las esquinas de la publicación.

En medio de las tertulias oficiales anteriormente mencionadas, es como el teatro anarquista surge, como expresión artística alternativa necesaria para el pueblo, re significando los teatros “oficiales” y escenarios públicos. Las distintas rutas cartográficas que propone el investigador teatral Jorge Dubatti, permitieron distinguir el camino a seguir desde los mapas de circulación, el trazo, las rutas de localización y distribución, los flujos históricos.

> Cartografía […] considera el diseño y la elaboración de mapas teatrales a partir de una teoría territorial de los fenómenos teatrales (áreas, regiones, naciones, continente, frontera internacional, frontera interior, globalización y localización centro y periferias teatrales, capitales y satélites, circuitos y localización de salas, etc.) se relaciona con los estudios de tránsito y circulación, que incluye las relaciones entre teatro y viaje (desplazamientos geográficos). Incluye problemas y caso de gran diversidad: flujo de compañías […] (Dubatti 2008:62).

Para justificar lo antes mencionado de manera general, presento el siguiente cuadro donde se especifican los siguientes aspectos:

Directorías y compañías teatrales de la ciudad de Veracruz, según *El Arte Musical* 1921 – 1924 en Isabel Muñoz.				
Teatro	**Obras presentadas**	**Año de presentación**	**Compañías**	**Actores**
Variedades Administrador: Juan Ansesa		1921		Ana Petrowa
Variedades		1921		Joseph Lherenne (pianista)
Variedades		1921	Ballet del centenario. Veinte bailarines (se presentaron en México en Palacio Nacional por las fiestas del centenario)[55]	
Variedades	*El estuche de Monerty*	1922	Compañía Yucateca de Zarzuela Regional de Héctor Herrera	
Variedades	*La canción del olvido*	1922	Compañía cómico dramática de Prudencia Griffel y Ricardo Muti.	
Variedades	*La casa de los tres niños*	1922	Compañía Mexicana de Zarzuela de Lupe Rivas Cacho	
Variedades	*Holandesita*	1922	Compañía de Arte Moderno de Alegría y Enhart	
Variedades	*Frente a la vida* (comedia de Manuel Linares Rivas) *La locura de Don Juan* (comedia Arniches) *La enemiga* obra de Dario Nicodemi	1922	Compañía de Virginia Fábregas.	Manuel Sánchez Navarro. Esperanza del Barrero Fany Schiller Clarita Martínez Los señores López y Martínez Andrés Chávez
Variedades	*La Divina Providencia* *Melchor, Gaspar y Baltazar* *La casa de la salud* *La loca aventura* *Mi segundo marido* *Que no lo sepa Fernanda* *El gran tacaño* *Es mi hombre* (obra de Carlos Arniches)	1922		Celia Padilla Leopoldo Ortín
Variedades	*Veracruz al natural* *Aires de primavera* (ópera cómica)	1923	Revista de costumbres locales	

[55] Véase Anexo 1. Portada conmemorativa de la publicación *El Arte Musical*, conmemorativa del centenario de la consumación de la independencia de México.

Teatro	Obras presentadas	Año de presentación	Compañías	Actores
Variedades		1923		Andrés Segovia, guitarrista.
Variedades	*El hijo del amor* *El clavo* *Emboscada* *Rosas de otoño* *El caudal de los hijos* *Como Dios nos hizo* *Cristalina* Obras de los hermanos Álvarez Quintero	1924	Compañía Virginia Fábregas	
Principal Administrador: Arturo Soto Mayor	*El figurín de la moda*	1921		Sarga del Río
Principal	*La huerta de Don Adolfo* *Las calles de Don Plutarco* *Calles o Huertas* *Cupido bolchevique* *El país de las ilusiones*	1921	Teatro de revista	
Principal	*Amor en broma* *El mago García* *Herrera Bolchevique* *La ley del amor* *Los amores del turco Semerena* *Tierra de Fuego*	1921	Compañía de Zarzuela Nacional de Héctor Herrera	
Principal	*L Agriette de* Dario Nicodemi (traducida al español por Enrique Gómez Carrillo)	1922		Margarita Xirgu
Principal		1922		Emma Duval
Principal	*El jardín de Obregón* *El bueno de Guzmán* *El muy H. Ayuntamiento* *Aires Nacionales* *Aguántate Pompín* *La trapera* *El petrolero (letra y música de Juan Arazomena)* *Si yo fuera presidente* *La tierra de los volcanes* *El paro general (Obra de Galindo y Castro Padilla)*	1922		Lupe Rivas Cacho Aurora Gudiño Luisa Arazomena Pompín Iglesias Anastasio Otero La pareja de baile Ávila-Arriola
Principal	María Rosa (drama español)	1922		
Principal	El colmo de la Revista (Carlos Ortega y Carlos Prida).	1922		Lupe Rivas Cacho Música de Castro Padilla.
Principal		1922	El cuadro artístico de David Silva	

Teatro	Obras presentadas	Año de presentación	Compañías	Actores
Principal	*Gran Aria del Delirio* (obra de Donizetti) *Caro Nome* (Obra de Rigoletto)	1922		Mercedes Mendoza
	Payasos *Carmen*	1922		Manuel Moreno Malpica (barítono)
Principal	*Aires Nacionales* *Las calles* de *Don Plutarco* *El señor* (sainete)	1922		Pompín (cómico)
Principal	Canción argentina: *Ay Ay Ay*.	1923		Miguel Fleta. Tenor de fama mundial, acompañó a María Luisa Escobar de Rocabruna (veracruzana)
Principal	*Azueta y Uribe* *La falda corta* *Evita peligro*	1923	Compañía de Revista Mexicana del periodista Cruz Aguilar	
Principal	*Tierra y Libertad* de Ricardo Flores Magón	1923	Cuadro artístico anarquista de la FLTV	
Principal	*Verdugos y Víctimas* de Ricardo Flores Magón	1923	Cuadro artístico anarquista de la FLTV	
Principal	Festival en honor a beneficio del soldado. Campaña patrocinada por la Asociación Veracruzana de periodistas.	1923		Profesor Esteban Quevedo. Dirigió a la orquesta del teatro: Meche Cabrera. Margarita Valdesy Enrique Hoyos(cantantes)
Principal		1924		Berta Singermay, de nacionalidad argentina
Salón Eslava Administrador Arturo Soto Mayor	Jueves Aristócratas Dedicados a las mejores familias del puerto. Se daban concierto, se proyectaban películas y se ofrecían piezas musicales	1922-123		
Salón Eslava	*El amigo Tedy* Comedia *Wulu*	1922	Compañía de alta comedia de Ernesto Vilches e Irene López de Heredia	

CAPITULO IV

Entre Verdugos y Sirenas

Características para el análisis del texto dramático anarquista

En capítulos anteriores señalé que la construcción dramatúrgica del teatro anarquista se articula partiendo de la confrontación y desestabilización de la visión hegemónica de la realidad social. La dramaturgia ácrata como sistema vivo, dinámico y de intercambio visual (por los artefactos teatrales) se caracteriza por referirnos en su corpus dramático los principios de los ideales anarquistas: la unión del pueblo para el fortalecimiento de la lucha por el declive del gobierno, la igualdad social y el reparto equitativo de las utilidades económicas.

La sirena roja (1908) de Marcelino Dávalos y *Verdugos y víctimas* (1917) de Ricardo Flores Magón, nos invitan a ficcionalizar el hecho teatral desde su perspectiva simbólica y social. Los verdugos y las sirenas son seres omnipotentes, los primeros son los encargados de ejecutar los maltratos psicológicos y corporales a las víctimas; las sirenas según la personificación moderna, son una yuxtaposición entre la mitología nórdica y griega, mujeres anfibios, las cuales con su canto endulzan al marinero u oyente cercano. El arquetipo de la sirena en la dramaturgia anarquista, connotó a la liberación del espíritu del pueblo en oda a la toma de conciencia y acción libertaria. Por lo tanto los verdugos y las sirenas son personajes ambivalentes, el Verdugo es el personaje antagónico que subyuga al pueblo, significado en la figura del burgués, gobierno y clero, la Sirena es el personaje protagónico, representa la conciencia del pueblo. Las dos alegorías figuran el equilibrio del drama estético libertario, necesarias para instaurar la utopía social. Su constitución simbólica nos sirve para descifrar el mensaje del texto dramático, convertido en acción viva a la hora de ser ejecutado por los actores.

Las obras teatrales ácratas en su estructura dramática cuentan con las siguientes características:[56]

1) Antinómica[57]: la estructura del texto dramático tiene un sentido paradójico en el que los escenarios citados son caracterizados por converger dentro de la esfera de lo liminal y por el juego de oposiciones espaciales (inclusión/exclusión; periferia/centro). Lugares binómicos que por su tipología se apartan de la visión de

[56] Características propuestas por la investigadora.
[57] "Término empleado en la lógica y epistemología. Contradicción entre dos ideas o principios". *Diccionario Enciclopédico Larousse Ejecutivo* (20004). Edtrs. Ricardo Domingo y María Cardona. Colombia: Larousse.

lo "moderno", y se sitúan como algo sincopado. Las *communitas* liminales están en constante estado de depuración de los *habitus* impuestos subversivamente por el control institucional dominante; el punto de coexistencia radica a través de la acción de los personajes liminales/ácratas, que desarrollan estrategias artísticas para intervenir en los espacios oficiales o públicos. Los límites periferia/ centro, se rompen, la experiencia perceptible es rebasada y se vuelve trascendente, lo que en su momento prevalecía en una separación frígida, el grito estridente de la periferia, lo une mediante la evocación a la lucha. La ficción se confronta con la realidad. Los lugares descritos en las obras ácratas son lugares reales, enmarcados por acciones históricas del drama social, con lo cual se enfrenta al hecho socio-político, como la afección o la peste, la realidad palpable que escinde al sector popular frente al burgués.

2) Evolucionista[58]: las acciones de los personajes principales, el pueblo, en sus diferentes caracterizaciones humanas, siempre busca ascender de manera orgánica, es decir, a partir de una entera reflexión, mediante la ruptura de dogmas y cadenas establecidas por la moral convencional y el Estado. El héroe o la figura principal ácrata (arquetipo dominante) es uno más del pueblo, como acción simbólica-figurativa, encarnada en el instante combativo de ejercer la lucha, la huelga, la acción directa, etc. La figura del héroe, sea hombre o mujer, solo es la semilla que permite la germinación de la acción para la *Revolución social*. Siempre de manera ascendente la acción se decanta y puede terminar de manera trágica, ya sea por una muerte necesaria que significa la reivindicación del pensamiento popular; o de positivamente, cuando existe la toma de conciencia del ideal libertario, sin un final trágico.

3) Alegorías[59]: Simbólicamente las acciones de los protagonistas y antagonistas, son personificadas en íconos que le dan forma y personalidad, a los actuantes de las obras anarquistas: *La Revolución social, Acracia, La Sirena Roja, El Pueblo, El Héroe, El Mártir; El Vejete, El Militar, La Religión, El Gobierno*, etc., personajes formulados por adjetivaciones, las cuales significan a los artefactos utilizados en

[58] Aplicando las teorías cientificistas de Kropotkin. Explicadas en el capítulo: La comuna libre y su evolución natural.

[59] "Ficción en virtud de la cual una persona o cosa representa o simboliza otra distinta. Composición literaria o artística que utiliza esta forma de ficción, generalmente con fines didácticos". *Diccionario Enciclopédico Larousse Ejecutivo* (20004). Edtrs. Ricardo Domingo y María Cardona. Colombia: Larousse.

los dramas sociales. En caso del sector perteneciente al poder dominante, las características caen dentro del expresionismo satírico, caricaturista, humillan la condición social del retratado, al punto de convertirlo en un mortal desprotegido de los privilegios que su posición clasista les otorga. En el caso del sector popular u obrero, se requieren figuras alegóricas que enaltezcan a la lucha libertaria y a la eficiencia en la acción directa. Los personajes no pueden ser del todo reales, se necesita del héroe, del estandarte y las figuras alegóricas que sorprendan. Dichas características de los personajes se convierten en sustantivos esenciales de toda obra ácrata, los cuales crean la trama de conflictos esenciales.

4) Retórica dialógica[60]: Mediante el discurso proselitista (efectuado por la alegoría o el héroe) con el fin de exaltar la acción directa. La dialógica anarquista se basa en un lenguaje en el que los ideales ácratas se reciban fácilmente por el espectador, ya no es un receptor pasivo. El propósito es incitarlo al enfrentamiento con el sistema opresor, por medio del camino que le ha sido señalado por el personaje alegórico, para salir del umbral, aspecto transicional (la zona liminal), el cual perece cuando se concientiza la situación personal y social de la que ha sido víctima el personaje-pueblo. En este aspecto el personaje principal ácrata se encuentra sorpresivamente en una constante mayéutica con el medio y con él mismo. Cuando llega la luz, después del proceso de parto, invita a los demás (el pueblo, los obreros) a que pasen por el mismo proceso de transformación, *rito de passage*[61], mediante su guía. Esto es quitar el sesgo, las cadenas y el amarre del sometimiento, para renacer como sujetos libres.

5) Convivio aurático:[62] es cuando el discurso o narrativa de la obra dramática, entendida en su aspecto intelectual y sensitivo por el espectador, creando el acontecimiento convivial: la esencia de la obra de arte, el numen, la comunión. El producto final de la obra teatral es siempre cambiante, pero la expectación no se exenta de la realidad social en su estética y narrativa poética. Los textos dramáticos libertarios al estar basados en acciones socio-históricas y políticas reales, son más cercanos para el binomio actor-espectador, permitiendo el flujo y

[60] Coloquio o conversación entre dos o más personas [...]. Forma de expresión filosófica que comporta un modo de pensar esencialmente no dogmático. *Diccionario Enciclopédico Larousse Ejecutivo* (20004). Edtrs. Ricardo Domingo y María Cardona. Colombia: Larousse.
[61] Rito de paso.
[62] *Veáse* Jorge Dubatti (2008). *Cartografía teatral*. Introducción al teatro comparado. Buenos Aires: ATUEL.

logrando una de las principales funciones del ideal ácrata: la asimilación directa del lenguaje anarquista. Al definirse las acciones de los personajes dentro de los aspectos de la realidad, la zona aurática[63] existe, y el metalenguaje libertario se articula en la conciencia y pensamiento del espectador, quien forma parte del sector popular: El pueblo.

[63]Walter Benjamín es el primero que habla sobre este aspecto como la esencia que no debe perderse en la obra de arte. La obra de arte en serie era un peligro, la constitución poética se perdía, debido a que se consideraba una mera reproducción industrial. Jorge Dubatti (2008) en su texto Cartografía teatral, habla del acontecimiento convivial, el cual existe en medida en que se crea la zona aurática en el acto vivo de la representación teatral. Según las fuentes documentales que he analizado y por la finalidad de la estética libertaria en su arte y discurso social, el acto convivial era un aspecto fundamental para la comunicación del ideal ácrata. El arte anarquista usaba la reproducción en serie de las imágenes gráficas a través de los medios impresos, es en el Teatro en donde se rescata zona aurática.

La conciencia de *Verdugos y Víctimas* para los porteños

> Si algún día alguien me convenciese de que es justo que los niños mueran de hambre y de que las jóvenes mujeres tengan que escoger algunos de estos dos infiernos: prostituirse o morir de hambre; si hay alguna persona que pudiera arrancar de mi cerebro la idea de que no es honrado matar en nosotros mismos, ese instinto elemental de simpatía que empuja a cada animal sociable a auxiliar a los demás individuos de su propia especie, y que es monstruoso que el Hombre, el más inteligente de las bestias, tenga que recurrir a las viles armas del fraude y del engaño si quiere alcanzar éxito; si la idea que el hombre debe ser el lobo del hombre, entra en mi cerebro, entonces me arrepentiré. Pero como esto nunca sucederá, mi suerte está decretada: tengo que morir en presidio marcado como un criminal (Ricardo Flores Magón).

En el capítulo anterior señalé la importancia de las figuras de los hermanos Magón para los libertarios veracruzanos, los cuales por gremio sindical unieron fuerzas para establecer los ideales anarquistas mediante su ejemplo activista y político. Sus obras teatrales fueron representadas por los cuadros artísticos jarochos. Aunado a ello Enrique Flores Magón participó en conferencias para los sindicatos anarquistas de Veracruz. La obra *Verdugos y víctimas* (1917) es la que obtuvo una mayor identificación con la población porteña, debido a los movimientos de la clase obrera, la Huelga General de Electricistas en 1923 y las distintas manifestaciones del Sindicato Rojo de Inquilinos (SRI).

Ricardo Flores Magón nació el 16 de septiembre de 1873 en San Antonio Eloxochitlán, en el estado de Oaxaca. Muere el 21 de noviembre de 1922, en la prisión de Leavenworth, Kansas, Estados Unidos. De padre indio y madre criolla, su vida familiar le concedió las bases para ejercer su formación libertaria. Entró a la escuela de derecho por influencia familiar; el conocimiento de la ley sería la fuerza para defender sus derechos, y así, nadie se atrevería a quitarles sus tierras. La vida de sus padres, Teodoro y Margarita, se caracterizó por estar en constante vinculación y ayuda a los más desprotegidos.

Como muchos libertarios, Ricardo Flores Magón, se identificó por ser un personaje multifacético: periodista, abogado, dramaturgo, junto con sus hermanos Jesús y Enrique, fueron de las fuerzas más contestarías y disidentes en la actividad política y artística de México. Su primera experiencia en el periodismo fue cuando se fundó el 19 de febrero de 1893, *El Demócrata*, patrocinado por su hermano Jesús.

En 1900 ingresó a la Escuela Nacional de Jurisprudencia, donde estudió tres años, para abandonar sus estudios y dedicarse hasta su muerte en las luchas por las reivindicaciones

sociales. El 7 de agosto de 1900 creó junto con otros opositores al régimen de Porfirio Díaz el periódico *Regeneración*, que tuvo como lema "Contra la mala administración de la justicia". Este periódico fue su principal medio de combate y se editó de 1900 a 1918, con sus diferentes transformaciones: *El Hijo del Ahuizote*, *Revolución* y *Punto Rojo*. Ricardo Flores Magón fue encarcelado en numerables ocasiones, tanto en México como en Estados Unidos por sus consignas radicales. En 1905 llega a Estados Unidos donde junto con Juan Sarabia, Antonio I. Villarreal, Librado Rivera y otros correligionarios, proclaman en San Luis Missouri, el Programa del Partido Liberal. En este documento anticipa las aspiraciones y demandas que posteriormente son plasmadas en la Constitución de 1917. El movimiento magonista se suma a la revolución de 1910, fecha en la que el Partido Liberal sustituye su lema por el de "Tierra y Libertad". Desde 1919 hasta su muerte, Ricardo Flores Magón termina en la prisión de Kansas, debido a un artículo publicado el 16 de marzo de 1918 dirigido a los anarquistas de todo el mundo.

Sus obras *Tierra y libertad* (1916) y *Verdugos y víctimas* (1917), muestran cómo los obreros y campesinos se reúnen y movilizan con la ayuda de sus compañeros simpatizantes de la lucha. En dichas obras se manifiesta el binomio patrón-trabajador, distinguidos en universos diferentes, evidenciando también cómo la mecánica de trabajo se mediatiza en las relaciones concretas: los roles sociales y laborales, mismos que ocasionan una ruptura en la estructura de clase popular, en todas las interacciones objetivas y subjetivas; rupturas producidas por la coexistencia del día a día y la reproducción del capital. Este último aspecto produce las diferenciaciones sociales, el cual solo se puede resolver por medio del levantamiento armado del pueblo contra la explotación y el orden establecido. Al final de las obras intervienen un gran número de figurantes, obreros o campesinos que se enfrentan con los soldados, estos últimos se han dejado sosegar por la conciencia parasitaria del burgués y el gobierno, ya que también pertenecen al pueblo.

Análisis de la obra *Verdugos y víctimas*

El autor inicia el texto dramático presentando a los personajes "Gendarmes, Cargadores, Obreros, Mujeres y niños, Proletarios" y contextualiza el universo espacial de la obra de manera específica: "pasa en México". Hecho significativo debido a que antepone la realidad frente al acto escénico. Texto dramático en 4 actos con 36 personajes.

La obra de *Verdugos y víctimas* al mantener un lenguaje dramático sencilla, hace pensar sobre el alcance significativo al que quería llegar el autor, un lenguaje adecuado para la clase social a la que era dirigida: el pueblo. Todos los escenarios de sus actos se desarrollan en un ambiente acorde a la realidad de la época. Cada acto es una historia por sí misma, quizá en este aspecto Ricardo Flores Magón da un aporte a la estructura dramática teatral, la cual había sido conquistada por el planteamiento aristotélico,

> […] se establece un sistema dialéctico de desarrollo, tanto en el diálogo y en la diégesis como en el discurso, lo que coincide con Brecht en sus aspectos formales, así como en su mensaje político, solo qué escribe sus textos dramáticos antes que Brecht redactara su primera obra: Baal. (del Río: 103).

Su discurso filosófico ácrata determina la intención en el desarrollo de cada uno de sus actos, el tratamiento de las situaciones de cada acto ocurre en eventos particulares, para tener un fin específico. El desalojo, la frialdad y el cinismo de los funcionarios públicos, el despotismo del burgués, la cárcel como germen de activismo libertario y la huelga general para la Revolución social, son algunas de las conclusiones de la revolución mexicana y que Ricardo Flores Magón revela en su obra.

Los ambientes y escenarios en los que gira la obra, vinculan a la realidad del drama social de los movimientos libertarios en México y al interior de la república. La obra describe el contexto de la vida social y política, más que un texto de ficción, es un documento con un valor histórico altamente significativo.

Acto primero

El acto se desarrolla en VII escenas[64]

"Interior humilde de un cuarto de vecindad". La madre de Isabel está muy enferma y con pocas esperanzas de vida. Su infortunio: la pobreza y la muerte de sus hijos en la revolución, las ha dejado desahuciadas y sin pensión por parte del gobierno que les permita una mejor calidad de vida.

> ¡Pobres hermanos míos, tan buenos, tan abnegados! Parece que los estoy viendo: tan trabajadores, tan honrados. Toda su raya nos la entregaban intacta para los gastos de su casa. ¡Qué fe tan grande era la suya en el triunfo de la Revolución! ¡Con qué entusiasmo leían las proclamas de los caudillos que convocaban al pueblo a la rebelión con promesas ardientes de libertad, y el bienestar no existe; no hay más que miseria y opresión: lo mismo que antes, lo mismo que siempre. (Flores Magón: 74)

El trabajo de Isabel no les permite tener seguridad para abastecer todas sus necesidades primarias: renta, comida, medicinas. Mendizábal, el arrendador, llega a cobrarles la renta: "como usted sabe los negocios van muy mal; el gobierno necesita dinero para hacer frente a la crisis económica, y los propietarios tenemos que pagar las contribuciones, viéndonos en la penosa necesidad de exigir a nuestros inquilinos el pago exacto de las rentas" (71-72). Isabel le pide a Mendizábal tiempo, todo el dinero lo ha gastado en medicinas, a lo que el propietario contesta con desdén y aprovechándose de la situación, le pide se acueste con él, "si haciendo a un lado escrupulillos, me amase usted […]" (73). Isabel le niega rotundamente su oferta, a lo que Mendizábal brutalmente le contesta: "yo necesito hacerme pagar de algunas manera. A falta de dinero acepto caricias" (73). Isabel se ofende y lo corre de su casa.

Las siguientes escenas tratan sobre la impotencia de Isabel, al ver a su madre moribunda y no poder ayudarle. El Doctor no le brinda sus servicios por falta de dinero, a cambio le propone sea más cariñosa con él, Isabel se niega, por lo tanto el Doctor no le da solución a la enfermedad de su madre Juana.

[64] Algunas escenas han sido analizadas y descritas de manera conjunta, ya que la mayor parte de las acciones son cortas y se desarrollan en el mismo escenario.

El final de este acto trata sobre el desalojo de la vivienda, José (novio de Isabel) interviene, su discurso libertario y el periódico que lleva en sus manos, *Regeneración*, lo delata ante las autoridades, el juez pide se le encarcele. "¡Justicia! ¡Derecho! He ahí dos conceptos prostituidos por la burguesía. La justicia y el derecho nada tienen de común con nuestra Ley, protectora del fuerte y azote del débil" (81). En esta escena el autor de la obra, deja entrever claramente la intención del discurso político y social que se manifestará a lo largo del drama: de corte anarquista. A partir del personaje de José, Ricardo Flores Magón habla:

> Soy amigo de la justicia, de la justicia humana, de la justicia que no está escrita en los códigos, de la justicia que prescribe que todo ser humano tiene el derecho de vivir sin explotar y sin ser explotado, sin mandar y sin ser mandado (81).

El anarquismo no tiene ídolos, el movimiento ácrata es la conciencia del pueblo; el pueblo es el mayor gestor de la ideología.

Acto segundo

El acto se desarrolla en III cuadros

Cuadro primero

En un “despacho general de oficina”.

El escenario descrito en comparación con el del primer acto contrasta. El primero es humilde, y el segundo delata la opulencia típica de un despacho de funcionario público. Los personajes son descritos como funcionarios déspotas e hipócritas.

El General “adornado con medalla y cruces” (83), sentado en pose desgarbada fumando un puro, representa a la riqueza derrochada de la Revolución, el sudor y pobreza de los desheredados lo lleva como insignia, y aún así “está dispuesto a degollar al pueblo” (84), con el motivo de fundamentar la ilusión de lo que es la “patria”.

Márquez su escribano y asistente, se encarga de administrar todos los asuntos del pueblo, las fiestas y los honores. El General forma parte de la ante sala de los verdugos de la Revolución, tiene en sus manos la vida de Isabel, víctima de su tiranía. Isabel lo busca para pedirle pensión, una ayuda económica por sus hermanos muertos al servicio de la Revolución. Él la engaña diciéndole que sí la ayudará, pero obviamente es una artimaña para aprovecharse de ella. “Toma tu pensión idiota, tu virtud es un obstáculo para la satisfacción de este fuego que devora mis entrañas, y es necesario aniquilar esa virtud para que puedas caer entre mis brazos” (87-88). El General inventa una estrategia para poseer a Isabel en poco tiempo y de la manera más vil, ya que sabe que Isabel no caerá en sus brazos. Posteriormente la hace aprehender como prostituta clandestina.

Cuadro segundo

En una calle de México. Se desarrolla en III escenas.

En esta escena se percibe la importancia del suceso colectivo sobre el individual, destacan los problemas del pueblo mediante el personaje de los Mendigos.

> Yo era obrero antes de ser mendigo. Los políticos hábiles y astutos, cierta vez que se vieron muy comprometidos ante el empuje arrollador de los trabajadores del campo, que tienen como divisa Tierra y Libertad, lograron trastornarnos de tal manera a los obreros de las ciudades, que nos hicieron firmar un pacto de alianza con los jefes de un partido político, comprometiéndonos a tomar las armas para abatir a los campesinos, y ofreciéndonos, en cambio, que cuando el partido triunfase se pondría la tierra a disposición de todos los que quisieran cultivarla, y se mejoraría en todos los sentidos la condición del obrero. Total: que nos ensartamos. Triunfó el partido, y los trabajadores siguen siendo tan esclavos como antes. Los que ganaron fueron los políticos, los aspirantes a puestos públicos, y, naturalmente, los burgueses, contra los cuales se decía que era la campaña. Bien merecido lo tenemos por animales. ¿No sabíamos que ningún gobierno puede ser bueno para los pobres? (90).

Posteriormente Isabel convive con los personajes de la calle, su nuevo hogar. El aviso del General a las autoridades sobre el falso oficio de la víctima, hace que se movilicen rápidamente para capturarla. Los Gendarmes la encuentran entre los Mendigos y Obreros (los desheredados de la Revolución), a quienes golpean y amenazan para que les den respuesta sobre la ubicación de Isabel, al verla, el Gendarme la toma del brazo, sacudiéndola para llevarla a la cárcel; los Mendigos defienden a Isabel pero sus intentos son reprimidos. El cuadro termina cuando el personaje del Obrero expresa: “la injusticia es la madre de la Revolución” (97).

Cuadro tercero

Interior de una cárcel. Espacio paupérrimo y hostil, inhumano para los “cautivos” presos desarrapados.

En esta escena única se describen gran parte de los ideales anarquistas. Los que habitan en el mísero lugar son presos, libertarios y desahuciados de la revolución que han tenido que robar para darle de comer a su familia. Las injusticias son cuestionadas en estos espacios de contingencia. Para la vida de los desprotegidos, el taller, el presidio y la muerte será su destino, “y así seguirá siendo mientras los proletarios no formemos un solo cuerpo y acabemos con la propiedad privada, haciendo de todo la propiedad de todos” (98). Los principios sobre el *cooperativismo* y el *cuerpo social* son llevados a la práctica por los personajes. El autor de la obra mediante el discurso dramático que promueve a la acción solidaria, consolida la importancia y necesidad del movimiento anarquista en la realidad del mexicano de principios del siglo XX. El acto culmina cuando José recibe una carta de Isabel en donde le comunica que ha sido acusada de ejercer la prostitución clandestina.

Acto tercero

Desarrollado en VIII escenas.

En el interior del lupanar. En medio de una *huelga general* organizada por la clase obrera, (entre ellos José) la ciudad es tomada. Los personajes que conviven en el prostíbulo se muestran ajenos a lo que pasa en el exterior.

Isabel es trasladada al lupanar, sitio en donde se vive un ambiente de tristeza y placer, las mujeres, irredentas, carne de satisfacción al prójimo, reviven lo insano y lo sulfurante de la Revolución. Sus clientes son burgueses, sacerdotes y generales; son las hijas del dolor y del infortunio, encadenadas al placer del otro y no el suyo. La sociedad las ha vuelto prostitutas y "a la prostituta dejan la tarea de avergonzarse de su obra" (102). La alegría en el prostíbulo es un aparador falso, cristalizado por las mentiras materiales de sus clientes, compran un placer efímero a costa del tormento de las "hijas de la alegría".

El General llega al "lupanar" esperando convencer a Isabel de que sea suya, para ello hace tratos con Doña Chole, matriarca del "antro" y dueña del lupanar, la cual se aprovecha de la condición social de las "hambrientas". "¿Qué harían sin la existencia del lupanar las desgraciadas que no tienen que comer? ¡Se morirían de hambre!" (106).

El General sabe que el "pudor mancillado" de Isabel, es un obstáculo menos para poder lograr su objetivo, pero sabe que queda un estorbo más: su amor por José "baluarte que hay que derrocar para tocar enseguida a asalto y degüello" (108). El General le dice a Isabel que José es el infame delator sobre su presunta prostitución[65].

En lo posterior, la trama de este acto se desarrollará en acciones determinadas por estrategias de convencimiento hacia Isabel, por los personajes que son asiduos y habitantes del lupanar. Doña Chole le dice como ser una buena prostituta y satisfacer al general quien ha sido "bueno" con ella. El sacerdote Ordoñez, cómplice de la situación, le dice a Isabel cómo olvidar al "traidor" y "hereje" de José "el general es un ángel, hija mía, que Dios envió a la Tierra para que nos sirviera de ejemplo a los pecadores" (113). En este momento se ve la flaqueza de Isabel en dejarse cegar y convencer por sus verdugos.

[65] En esta parte se descubre el oficio de José, es obrero tejedor, fuerza fabril importante para la economía mexicana, con historia activista y de lucha libertaria.

El acto culmina cuando aparece José, quien tras haber sido puesto en cautiverio en el primer acto, escapa de la cárcel haciendo uso de la acción directa, busca a Isabel en el lupanar y la encuentra demolida y trastornada, sentada en un sillón con otras mujeres embriagadas de dolor. Isabel desprecia a José por creer que él fue el delator sobre su condición de "prostituta", producto de las artimañas del General. José la nota fuera de sí y se da cuenta que ha sido víctima inocente de la maldad social, que garantiza la dicha y la felicidad de los de arriba con el dolor de los de abajo.

Acto cuarto

Desarrollado en V cuadros

Cuadro Primero

En una sala de sesiones de una organización obrera. Desarrollado en V escenas.

Los acontecimientos que se relatan en este acto, son producto de la organización del cuerpo de obreros, unidos en un *frente heterogéneo* para garantizar la *Revolución social*, no como utopía si no como reacción necesaria, pensada para alertar conciencias y obstaculizar las cadenas opresoras del gobierno. José organiza la huelga junto con sus compañeros de lucha, "doce horas de huelga han sumido a esta ciudad en un silencio sepulcral" (121), el pueblo en un acto de resistencia, ha accedido a parar sus labores para que la huelga garantice éxito. José no puede olvidar a Isabel, sabe se encuentra en un lugar sombrío y de desesperación, para él, Isabel es una esperanza de vida, de todo lo placentero y risueño.

José inicia el mitin, en el declara que probablemente los fines de la huelga no se cumplan debido a que el gobierno apoyó a los propietarios de las fábricas, pero que aún así no hay que darse por vencidos, todos haciendo frente como un mismo hombre y con un mismo fin[66]. En esta escena aparece el personaje de Manuel quien pareciera ser la antítesis de la lucha ácrata, representa a la facción reaccionaria, un espía, se inmiscuye como la conciencia de la clase burguesa para evitar disturbios, violencia y sembrar la semilla de la discordia y confusión sobre los ideales anarquistas[67].

> José: (señalando a Manuel y al obrero primero). Es natural que tú, y que tú, no estéis de acuerdo con mis tácticas de violencia, porque vosotros ya estáis emancipados. Vivís de las organizaciones obreras; tenéis asegurado el pan; ya formáis parte de los privilegiados. Vosotros, los que vivís de las organizaciones obreras, no podréis ser sinceros en la lucha por la emancipación de la clase trabajadora, y todos vuestros

[66] Cuerpo social.

[67] En este aspecto se piensa que por medio del personaje de Manuel, Ricardo Flores Magón quiso representar a la CROM o específicamente a uno de los líderes de esta organización, Luis Morones, quien defraudó los principios del anarquismo y la lucha libertaria.

> esfuerzos están encaminados a refrenar los impulsos de rebelión y protesta. Vuestro ideal no puede ser el derrumbamiento del sistema de la propiedad privada, porque entonces estaría de más vuestro papel de jefes obreros. Queréis, sí, conservar el sistema inocuo que hace posible la existencia de toda clase de parásitos […] (127).

El derrocamiento de la propiedad privada, la emancipación mediante la autogestión y acción directa, claves para propiciar la acción múltiple sindicalista, pueden cimbrar los cimientos de la clase opresora, en busca de la *regeneración* para la mayoría (el pueblo). Después del discurso citado por José, se crea una trifulca entre los militantes quienes juzgan sus tácticas como fuera de lugar. A la par, se escucha en la calle el himno *Hijos del pueblo*, cantado por mujeres, hombres y niños" (128).

Cuadro segundo

Una calle. Se desarrolla en IV escenas.

El General y Márquez direccionan a los soldados para que tomen armas ante el disturbio callejero originado por el sector popular; al darse cuenta del grupo nutrido de "pelados", se descubren temerosos ante la trifulca callejera y se esconden cobardemente. Mientras tanto Isabel sale del lupanar a la calle para unirse al grupo de trabajadores, mujeres y niños, para hacer su última participación en la obra. Su discurso es decisivo, se ha dado cuenta de la traición del general y decide con más ahínco unirse a la lucha para vengar su desdicha y la del pueblo, víctimas de los parásitos de la revolución, pero sabe que la huelga ha sido quebrada por los opresores, sus palabras son de aliento e incitación para seguir luchando:

> ¡Compañeros que sea la última vez que la historia avergonzada de nuestra estupidez, tenga que consignar el mismo hecho! Si queremos ser libres, debemos acabar con la causa de todos nuestros males: la propiedad privada, haciendo todo cuanto existe la propiedad de todos; pero haciéndolo nosotros mismos, sin esperar a que un gobierno decrete la expropiación, porque los gobiernos tienen que ser forzosamente los puntales del capitalismo. ¡Viva la expropiación para el beneficio de todos! ¡Muera todo gobierno! […] el derecho para hacerse respetar necesita el auxilio del rifle (133).

Cuadro tercero, cuarto, quinto

Lugar la calle

Las escenas de cada cuadro se desarrollan en escasas acciones. Los personajes se desenvuelven en un escenario caótico, entre cuerpos abatidos por las balas y olor muerte. El tercer cuadro evidencia la suerte a la que el pueblo esta destinado, los combatientes de la huelga son amurallados por los soldados, quienes lanzan tiros al por mayor, Isabel muere, José encuentra el cuerpo de Isabel junto con los demás formas humanas tiradas en el asfalto de la calle. En el cuarto cuadro el General y Márquez desaparecen de la escena, debido a que el pueblo se ha revelado. En la quinta escena el pueblo, tiene voz, recapacita sobre la posición a la que han sido sometidos por el gobierno. Demoler el sistema criminal mediante la violencia, para lograr la Revolución social. José se organiza con compañeros, rebeldes en búsqueda de libertad y justicia para todos, para su Isabel. Cantando *Hijos del pueblo*,

Hijo del pueblo, te oprimen cadenas,
Y esa injusticia no puede seguir.
Si tu existencia es un mundo de penas,
Antes que esclavo prefiere morir.
Esos burgueses, asaz egoístas,
Que así desprecian la humanidad,
Serán barridos por los anarquistas,
Al fuerte grito de libertad
¡Ah! [...]
Rojo pendón,
No más sufrir;
La explotación
Ha de sucumbir.
Levántate,
Pueblo leal,

Al grito

De Revolución social,

Vindicación no hay que pedir;

Sólo la unión

La podrá exigir.

Nuestro pavés

No romperás,

Torpe burgués.

¡Atrás! ¡Atrás! (138)

El parque, lugar de la trifulca se vuelve zona de trincheras, soldados contra rebeldes, se mancilla con sangre de verdugos y víctimas. José carga su rifle a la voz de ¡Viva la anarquía! ¡Viva Tierra y Libertad!, se escuchan disparos desde la retaguardia y cae muerto.

Conclusión final de la obra

La obra es de una manufactura y discurso sencillo, gira alrededor de los personajes principales: Isabel y José. Pareciera una trama romántica, pero va mas allá que un simple acto de amor no realizado.

Isabel simboliza y personifica a la mujer pos revolucionaria perteneciente a la clase popular. Al ser agraciada y pobre, es objeto de placer para el burgués, el cual solo se aprovecha de la carne ajena y más si está necesitada de dinero, al extremo de crear situaciones deshonestas, con la finalidad de satisfacer su líbido. El personaje del General ejemplifica ello, su deseo por Isabel es insaciable y sus artimañas muchas, la vuelve prostituta y la desaloja de su vivienda. Isabel representa al grueso de la sociedad mexicana de la época, abusada por las acciones transgresoras de los políticos opresores. Quizá Flores Magón usó al personaje de Isabel, para concientizar al pueblo sobre el papel de la "patria", que en la época se comenzaba a promocionar a través del proyecto de modernidad instaurado por las políticas oficiales.

Isabel al ser huérfana, desalojada de su hogar, cuasi prostituida y asesinada por sus verdugos; simbólicamente representa a la patria. La dictadura porfirista dejo una "patria" vendida al mejor postor, al extranjero (deuda externa); prostituida, destituida e injusta para la clase popular: el pueblo. Una "patria" desmembrada, muerta de dolor, asesinada por la conveniencia y explotación del gobierno.

En José encontramos el espíritu de ruptura y crítica hacia la realidad política y social, personaje caracterizado por ser un revolucionario de pensamiento anarquista y acción directa. El ser pobre le genera humillaciones, maltrato y desolación por parte de la triada opresora: iglesia, burguesía, gobierno. Su personaje revive al cautivo y exiliado en su propia "patria", es encarcelado por ser el amor de Isabel y confrontar a sus verdugos, representantes de una revolución caótica. José ama a Isabel, pero sabe que la insurrección debe suceder para depurar los vicios de las clases dominantes.

El carácter contestatario de José, le da una fuerza perturbadora ante sus enemigos opresores, puesto que cimbra las cadenas del sometimiento. La mayoría de sus diálogos y acciones son intransigentes, nunca se muestra dudoso o débil al ejecutar la acción directa. Si es víctima, es por ser parte de los desheredados y por reclamar su emancipación ante las

conductas tiranas del gobierno. José es asesinado en la *acción directa*. Los demás personajes giran en torno al juego maniqueo establecido por sus tiranos, tópico principal de la obra.

Verdugos y Víctimas es una obra caracterizada por algunos autores como revolucionaria, pero en específico es una obra de carácter anarquista, la cual documenta una realidad histórica. Las tácticas y preceptos ácratas se evidencian en la obra: unión en un *cuerpo social*, búsqueda de la *libertad*, apoliticismo, *acción múltiple*, *huelga general*, boicots, etc. Dramaturgos de este talante deben de ser más valorados y estudiados por los investigadores del ámbito teatral, para no quedarse solamente en las páginas de un historiador comprometido. La historia del teatro debe seguir valorando otras prácticas teatrales fuera del discurso oficial o hegemónico.

La sirena roja en la mar alborotada

> Los que lleváis piedras a los lomos como bestias de carga, para construir palacios de magnates, ensayad a formar trincheras con ellas (*La Sirena Roja*).

La sirena roja es la obra que me permite encauzar el objeto de estudio de la presente investigación, por su discurso anárquico y la ambientación de sus escenarios, los cuales recuerdan la realidad veracruzana en los años de 1922 y 1923. Fue una obra que se difundió en folletos y pasquines al pueblo porteño, a través de los círculos de lectura de obreros sindicalizados.

La sirena roja (1908) de Marcelino Dávalos fue publicada en 1915 en la revista *Carne de cañón*[68]. Dicha obra corresponde al contexto en el cual se fue forjando la ideología anarquista porteña en relación con las representaciones de Ricardo Flores Magón. Socorro Merlín confirma la presencia de Dávalos en 1915 en el puerto de Veracruz, compartiendo terreno con Venustiano Carranza; año en el que se representó la obra *El crimen* (1909) por la compañía Virginia Fábregas en el Teatro Principal, hecho de suma importancia para justificar la importancia social y artística de Marcelino Dávalos en la ciudad de veracruz. "Dávalos trabajó con el gobierno de Carranza, ubicado durante la contienda en Veracruz, primero como asesor y después como encargado de la oficina de Relaciones Exteriores" (Merlín 2008[69]).

Considero que la relación entre las creaciones dramáticas de Marcelino Dávalos y Ricardo Flores Magón, reside en la construcción de personajes protagónicos y antagónicos, los cuales evidencian a la sociedad en crisis y conflicto, destacando las características de su condición social. En estas interacciones la relación liminal, es formulada por la ideología que plantean los textos, caracterizada también por estar en estrecha confrontación con los ideales convencionales y totalizadores. Según Marcela del Río Reyes (1997), la obra de Dávalos no fue llevada a escena por el mensaje tácito en contra del porfirismo.

> De acuerdo a su poética, por la codificación cultural de la época, ninguno de los destinatarios: ni los sectores medios, ni la crítica especializada, podían haber aceptado

[68] La obra se consiguió gracias al fondo bibliográfico teatral, que conserva el Maestro Beverido en Candilejas, Biblioteca Teatral, ubicada en la ciudad de Xalapa, Ver.
[69] Sin numeración de página. El texto está citado en la bibliografía, el cual corresponde a una ponencia que la autora realizó en el Congreso de Getea. Información que la autora amablemente mandó a mi correo.

> este texto en el que dominaba la alegoría y no la mimética realista acostumbrada [...] habría podido causarle a Dávalos la prisión o el destierro, que después sufrió aunque por otras razones. (del Río: 92).

Marcelino Dávalos nació en la ciudad de Guadalajara, Jalisco, el 26 de abril de 1871 y murió a los 52 años, fue músico, pintor, dramaturgo y poeta. Su producción teatral fue vasta "escribió más 19 obras de teatro" (92), el discurso de sus obras comparte varios principios ideológicos ácratas, "Dávalos se identificó con el anarquismo" (92). Socorro Merlín menciona, que la ideología libertaria del dramaturgo fue propiciada por su estancia en Yucatán y Quintana Roo,

> Allí se explotaba a los forzados que iban como presos a cultivar el hule y el henequén. El dramaturgo estuvo allí como agente de fomento en los juzgados del distrito del estado de Yucatán y como agente en el ramo de terrenos baldíos en el de Quintana Roo. Allí palpó los sufrimientos de los forzados y escribió dos obras: *La sirena roja* y *La gaviota muerta*. (Merlín 2008) [70]

Tanto Marcela del Río Reyes como Socorro Merlín han indagado sobre la vida y obra de este autor. Las dos autoras comparten la misma preocupación sobre la figura de Dávalos, la cual ha sido soslayada por la historia del teatro. Gracias a la recopilación de textos dramáticos de temática revolucionaria que hace Marcela del Río en *Perfil y muestra del teatro de la Revolución mexicana* (1997), es como se conoce parte la obra dramatúrgica de dicho dramaturgo. La aportación teórica de Socorro Merlín me permite constatar la vinculación con la ideología y dramaturgia anarquista. Marcelino Dávalos fue un agente crítico y mordaz del porfiriato.

> En el teatro tiene más fortuna que en los puestos políticos pues fue un autor prolífico y de éxito; la mayoría de sus obras se pusieron en escena a principios del siglo XX por la compañía de Virginia Fábregas y la de Ricardo Mutio y Dora Vila. Olavarría y Ferrari reseñan que su obra *El último cuadro* se puso en 1900, *Guadalupe* en 1902 y da cuenta también de las puestas en escena de *Así pasan* 1908, *Jardines trágicos* 1909, *Viva el amo* 1910, *Lo viejo* 1911 y *Águilas y estrellas* 1916. Dávalos cultivó una

[70] Documentos del Archivo General de la Nación. Secretaría de Justicia (117) volúmenes 516, 756, 596, 597, expedientes 15 y18 de 1905 y 1911, expedientes 24 y 15 de 1907 consultados por Socorro Merlín.

amistad cercana con la actriz Fábregas, quien le montó sus obras en los teatros de México, Veracruz y Guadalajara. (Merlín, en línea)[71].

Creadas durante las dos primeras décadas del siglo XX, el periodo de nacimiento de las obras de Dávalos corresponde a distintos momentos de la historia política en México. *La sirena roja* hace alusión a los acontecimientos que precedieron la revolución de 1910. Él como muchos otros libertarios también fue encarcelado y exiliado durante el periodo de Huerta. Cuando este último es derrocado por Venustiano Carranza, Dávalos y otros exiliados regresan a México para apoyar el gobierno carrancista. La vida política de Dávalos le ayudó a distinguir las injusticias y los desatinos de la Revolución, la cual había dejado a un México caótico y endeble ante las necesidades sociales de los desprotegidos. Su participación política con Venustiano Carranza lo hace desengañarse y darse cuenta que la historia se repite cíclicamente, tópico que distingue a Dávalos en la mayoría de sus obras teatrales.[72] En la última etapa de su producción artística escribe el *Chicote chico* y la *Hidra roja*[73], "las cuales cierran el ciclo político de Marcelino, fueron escritas y publicadas en 1923 año de su muerte" (Merlín 2008).

La sirena roja por su temática disidente y los escenarios en donde se desarrollan las acciones de los personajes, nos confrontan con los movimientos populares acaecidos en 1922 (Huelga Inquilinaria) y 1923 (Huelga general) en el puerto de Veracruz. En capítulos anteriores mencionamos la importancia de los Trabajadores de la Zona Marítima del Puerto de Veracruz, del Sindicato Revolucionario de Inquilinos, el Sindicato de Electricistas y los demás Frentes Sindicales, como fuerzas sociales disidentes.

La obra de *La sirena roja* para los trabajadores del puerto de Veracruz, sintetizó la fuerza emblemática de la lucha radical, por medio de la figura del sujeto actancial, el pueblo, y el personaje principal: la Sirena Roja. Para Socorro Merlín el personaje de la Sirena es un arquetipo que tiene una carga plástica potencial, simboliza y significa gran parte del movimiento libertario en sus extensiones históricas iconográficas.

---

[71] Merlín, Socorro. *Teatro y política en la obra de Marcelino Dávalos.* http://www.cenart.gob.mx/centros/citru/html/archivos/coloquio/participaciones/c15.htm. Consultada en Enero de 2010.
[72] También escribió cuento y poesía.
[73] De ideología anarquista.

> La palabra roja que adjetiva a sirena, remite, en la cultura occidental, a sangre, corazón, fuego, llama, gorro de la mujer que simboliza la libertad, huelga, bandera e insignia del Partido Liberal Mexicano que se lanzó a la lucha revolucionaria desde los años anteriores a 1910, "rojos" son llamados los comunistas, socialistas y anarquistas. La Sirena Roja de Dávalos invita a pensar en la dama tocada con el gorro rojo, la Marianne, que empuñando una tea, simbolizó la Revolución Francesa. Algo de todo esto avanza al receptor el título de la obra. (Merlín 2008).

El texto tiene dieciséis personajes que convergen en dos espacios diferentes según el cuadro. Es una profecía dramatizada en un acto, dispuesto en tres cuadros. La obra se caracteriza por representarnos atmósferas sombrías en dos escenarios distintos. Los personajes-pueblo, se encuentran en un constante *rictus famelicus,*[74] han sido exiliados, se dirigen hacia un destino impuesto que pareciera ser el patrimonio de todos los desheredados. Las acciones de los personajes se caracterizan por estar en un constante ritual de depuración y sanación de conciencia[75].

La alegoría de la Sirena Roja simboliza a la *Revolución social* y como tal no se inhibe por criticar al mundo opresor, caótico y por consiguiente a sus gobernantes. Los Soldados y el Vejete representan las fuerzas tiranas. El personaje del Pueblo es caracterizado visualmente de manera colectiva en la primera escena, en las escenas siguientes cada personaje creado, denota y simboliza a la clase popular mexicana. La obra refiere ambientes de pobreza, miseria, producto de un régimen dictatorial establecido por el porfiriato. El año en el que fue realizada, 1908, da un marco temporal importante, para caracterizarla no solo por su valor artístico y poético, sino también como un documento histórico y social, en el cual es retratada la realidad mexicana.

La carga semántica de la obra reside en el discurso narrativo de las didascalías, mismas que simbolizan de una manera plástica las acciones de los personajes, así como la característica de su creación interpretativa. Dicha manera de interpretar los personajes es parte de la propuesta estética con un discurso modernista, los cuales no solo representan la condición social de la cual forman parte, sino que en sus diálogos proyectan una poética partidaria del simbolismo. Pareciera que el personaje de la Sirena Roja es el ensueño

[74] Expresión del rostro que evoca hambre.
[75] Estado liminal.

mesiánico[76] del ideal libertario, sus formas anfibias confundidas en el mar, transportan a una abstracción un tanto surrealista. En *La sirena roja* existen varios referentes plásticos, los cuales permiten establecer la idea de que Dávalos era un artista e intelectual visionario. Los elementos plásticos y escénicos evocados en sus obras, se adelantan a algunos de los *ismos* adoptados por las vanguardias.

Los personajes pertenecen a dos clases, los cautivos y sus familiares (pueblo) y por otra parte los militares (gobierno represor), los primeros personifican la voz del pueblo mexicano en situación de crisis y los segundos la voz del aparato represor. Los personajes que tienen una carga figurativa más reiterativa, son los que sintetizan la acción del movimiento anarquista, tales como: la Sirena Roja es la conciencia del pueblo, simbolizada semánticamente por la cromaticidad del rojo, que representa el despertar de la razón e invita al levantamiento, a la protesta; el personaje del Mocetón cumple con el valor alegórico de la esperanza, caracterizada por la búsqueda hacia la reivindicación del pueblo oprimido; el Vejete personifica la dictadura del porfiriato y a su representante, y los Soldados simbolizan a la clase subordinada, el gobierno totalitario.

Es interesante la superposición de modelos como estrategia dramatúrgica que maneja Dávalos, tanto en el contexto espacial como en la representación de sus personajes. La construcción de los escenarios de cada cuadro, son caracterizados por crear espacios que otorgan una carga sensitiva al lector, mediante la función de las didascalías, mismas que a partir de exacerbar su carga semántica, permiten la posibilidad de construir metafóricamente un universo plástico, en donde por medio de la yuxtaposición de escenarios relativamente imaginarios, se mediatice la ideología del mensaje anarquista.

Al decir relativamente imaginarios, me refiero a que los dos lugares que se presentan en la obra, son escenarios reales, el puerto o muelle que contextualiza el primero y tercer cuadro, podría ser el de cualquier ciudad cercana al mar, necesario por la constitución física de nuestro personaje protagónico. El lugar puerto, como espacio geográfico, ha sido

[76] "La adopción del credo libertario siempre tuvo un carácter fuertemente emotivo, religioso y moral, que afloraba al denunciar la maldad del mundo capitalista. Muchos de sus líderes hablaban como apóstoles, otros se expresaban con una mezcla de fervor y racionalismo. Para ellos, la creación de un mundo nuevo vendría no solo mejorando las condiciones materiales de los desposeídos, sino a través de la resurrección moral. Un fervor religioso que permea todo el ideario ácrata, patente en su forma misma de expresión, y hay en su retórico una gran influencia de las Escrituras. Sus mismas críticas a la fe católica los hacía accesibles a la influencia de la Biblia como fuente de inspiración poética". (Litvak 2009: 19).

caracterizado históricamente como lugar de tránsito mercantil, propiciando el intercambio cultural e ideológico, extranjero y nacional. Por lo tanto semillero de movimientos revolucionarios de gran importancia.

La Siberia Mexicana es el otro escenario que contextualiza el segundo cuadro de la obra. Marcelino Dávalos al hacer mención del lugar no limitó las ficciones, a partir de la construcción de la realidad representada en el texto. La Siberia Mexicana se ubicaba en el centro de la ciudad de Quintana Roo (Vigía Chico), lugar que durante los años del porfiriato se convirtió en colonia penal, llamada "Cuerpo de Operarios", conocida también como Infierno Verde. Quizá la profesión de Dávalos le permitió ser parte de alguna litigación en dicho lugar, debido a que fue agente importante en la defensa de los derechos de los exiliados, causa por la que Victoriano Huerta lo exilia a los Estados Unidos, pero en 1908 regresa y crea en Vigía Chico, *La sirena roja*.

Análisis de la obra

Cuadro primero

El autor nos describe perfectamente el escenario, el muelle, dejando a libre elección la hora del día para ejecutar la acción. Aunque aconseja se efectúe de día, "escoger la hora gris, o la noche pudiera muy bien disponer a una hiperestesia y ocasionar malos entendidos" (Dávalos en Cantón 1982: 231). La atmósfera con la que comienza el primer cuadro, implica la transformación radical del mundo y del orden existente. Hecho que nos recuerda a la poética reivindicadora de *Gran tarde*[77].

La masa, la muchedumbre es caracterizada en este primer momento como el sujeto actancial, eje principal del discurso dramático: el pueblo, el cual se adjetiva en un estado expresionista de angustia y dolor, "guiñapos humanos" (231), parecieran maniquíes, muñecos famélicos sin vida. El castigo del exilio los ha sometido a una vida desgraciada, su único crimen: ser pobres y haber servido al país con su trabajo. Dávalos los llama "cautivos"[78], cuando se refiere a la valla de soldados que los amuralla, en su procesión hacia el gran barco con destino fijo, la Siberia mexicana.

Escena única.

Descrita como atmósfera de tristeza e impotencia. Antes de que los cautivos aborden al barco.

El autor muestra el momento en el que "los cautivos" se despiden de sus seres queridos: El Padre de la Niña, el Mocetón de la Viejecita y el Novio de la Novia. Es importante resaltar el personaje de Las Irredentas (prostitutas), el dramaturgo las caracteriza como aquellas que mediante el goce y el uso de su cuerpo obtienen el placer de la vida: libertad. Siempre en constante confrontación con los demás por su oficio y forma de vida "sufren y no se quejan" llevan el dolor de la libertad, son las irredentas, las que permanecen sin redimirse y conquistan causas con su cuerpo —"bravas generaciones formaremos"— (232). Son mujeres fuertes y desdichadas. En este cuadro se despiden la Vieja y el Mocetón "las palabras 'hijo',

[77] Se explica en el capítulo: Evolución de un ideario.
[78] Los que no tienen libertad.

‘madre’, ‘adiós’, suelen sobreponerse como notas de lujo, gritos fugaces” (233); acción seguida por la aparición de la Sirena Roja “emergiendo de las aguas esplendorosa y austera” (233), dirigiéndose a las multitudes dice: “¡yo soy el eterno grito rebelde y por eso mi angustia es mayor! ¡Treinta años hace que vivo encadenada!” (233); frase que invita a recordar los treinta años del régimen porfirista. La Sirena Roja despierta, su evocación es símbolo de libertad para el pueblo y al mismo tiempo es preludio de confrontación y acción directa para combatir el régimen dictatorial. El cuadro termina cuando la Sirena Roja se diluye entre las aguas, para dirigirse a la Siberia Mexicana.

Cuadro segundo. Escena única.

En la Siberia Mexicana, un lugar “de desolación, esclavitud y muerte” en donde los “ex hombres” (234) son el germen, la peste. En las didascalías se describe el personaje del Vejete “con aspecto de ave de rapiña, un verdadero esqueleto, forrado de arreos militares, va, viene, da órdenes escuetas [...]” (234), hace su aparición, simbolizando al poder dictatorial”, en sus piernas “llagadas” (234) lleva el peso de los años que ha ejercido el poder, el peso de todos los inocentes que han perecido en su mandato. Posteriormente,

> En el mar se anuncia algo solemne, pavoroso; habla de eso el aspecto de piel de lagarto de las olas […] tiene reflejos de sangre. La Sirena Roja está cerca […] avanza majestuosa sobre las aguas […] La multitud se inflama, agita y vibra por fin al grito de — ¡*Sursum Corda*! —[79] (234),

Frase que sacude hasta al más fuerte, significa el despertar a la libertad, al levantamiento para la lucha social. Su característica mesiánica se describe como una femina-anfibio estridente, desafiante, profeta mitológica de la salvación del pueblo y la verdad. Critica al hombre inutilizado, vuelto despojo humano por el embeleso del discurso totalitario, convoca a los oprimidos a volverse actuantes de su propio destino y no maniquíes de un destino impuesto: “El hombre pensamiento es la sombra de un hombre; el hombre acción [...] ¡ese es el hombre! ¿Os resignáis todavía? ¿Cuál fue tu delito?” (235). Los obreros explican el motivo por el cual han sido desterrados, la Sirena Roja les pregunta: “¿Deseáis ser libres?”(235), mientras los

[79] *Sursum* significa “arriba” o “hacia arriba”, *Corda* es el plural de *cor*, que significa “corazón”. Proviene del protoindoeuropeo: “Arriba los corazones”. En latín, es una expresión del prefacio de la misa.

obreros clamorosos exigen su derecho libertario, la Sirena Roja desaparece, a modo de olas culminadas en visión apocalíptica; en su seno se describen millones de larvas, despojadas después por arcángeles. El mar orquesta, una mezcla de plegaria y blasfemia entre las olas, figurando metáforas convertidas en sublevación, acompañadas por el estribillo de la canción guerrera: ¡Soy la Sirena Roja! ¡Soy la Sirena Roja!

Cuadro tercero

Otra vez el puerto (muelle). "La marina del primer cuadro" (235).

La Sirena Roja dialoga con El Anciano (Porfirio Díaz). De Vejete como figura ridiculizada, se transfigura al personaje de El Anciano, dicha evolución pudiera representar el tiempo de la dictadura. Personaje caracterizado en las didascalías como funesto, "Desmazalado, con aspecto de águila enferma, un anciano recubierto de oropeles, galones, cintas, águilas, pugna por tenerse en pie frente a La Sirena Roja" (234). El Anciano entre autoritario y nervioso, demuestra su inseguridad disfrazada de despotismo:

> Por más de treinta años les impuse mi voluntad [...] han sido míos [...] ¡Solo míos [...]! [...] Haz que cese ese canto [...] (235).

La Sirena Roja sentencia al anciano a no tener más poder, la descripción de águila enferma, evidencia la dictadura política en su valor más despectivo y raquítico. El Anciano ruega al personaje anfibio le otorgue más tiempo, más vida, para seguir con su proyecto de sometimiento a los rebeldes, para así lograr "la paz". La Sirena Roja le contesta:

> ¡Ni uno! Lo que a los tiranos vulgares: un poco de tierra [...] y mucho olvido [...] (235).

El canto sigue, melodía insoportable para el Anciano, tormento para los tiranos, pues es el himno de la Revolución social[80]. El cuadro termina con el himno de la Sirena Roja:

> Soy La Sirena Roja, el príncipe lejano me dio el homenaje de su beso; prendió a mis hombros el signo de majestad el manto de púrpura y puso en mis manos a guisa de cetro la encendida tea […] Seguidme. El sol, el Mar, y el Fuego me dieron vida. Por eso irradio en la esfera; mantengo a raya mis tempestades con solo una orla de arena, y

[80] El himno es una melodía poética creada por el autor de la obra, otro elemento que significa su compromiso con la ideología libertaria.

> edifico sobre las cenizas en los lugares depurados con el padre fuego [...] los que lleváis piedras a los lomos como bestias de carga, para construir palacios de magnates, ensayad a formar trincheras con ellas [...] ¡Seguidme! ¡Oh, los exangües! ¡Oh los aherrojados de la vida! ¡Oh, la carne de malaria [...] venid [...] venid! (236).

Como podemos notar *La sirena roja* es una obra dramática que mediante la dialógica de los personajes y el empleo de intersticios, mezcla dos realidades, la del texto dramático y la realidad del dramaturgo, en este juego de ambivalencias (ficción-realidad) se contrasta el espacio-tiempo, con el fin de intervenir en la mente del lector mediante la dramatización de la realidad. El teatro de Dávalos aparte ser social, es un teatro que se preocupa por implicar diversos lenguajes artísticos en el desarrollo de los textos dramáticos. Como intelectual e ideólogo libertario, se preocupó por establecer específicamente en esta obra el diálogo ácrata. Quizá el formato reducido de la obra, se debe a que fue pensada para publicarse en pasquines o folletos, lo cual aseguraba una mayor difusión y alcance en el pensamiento de la clase popular. “Desde el punto de vista teatral, Marcelino Dávalos debe ser reconocido en la historia del teatro mexicano como un renovador. Desde la historia social tiene un lugar indiscutible” (Merlín 2004).

Reflexiones finales al capítulo

La sirena roja y *Verdugos y víctimas*, son obras que comparten un mismo discurso y fin social, en su estructura dramática revelan similitudes, en la forma de construir cada dramaturgo el universo plástico de sus personajes y las acciones, derivadas por la literatura anarquista de los teóricos Kropotkin, Bakunin, Proudhon, entre otros, teorías descritas en el primer capítulo de esta investigación. La ideología de las obras dramáticas de Marcelino Dávalos y de Ricardo Flores Magón, ocurrieron en un contexto caracterizado por la represión y desigualdad social durante la dictadura porfirista. Dávalos murió a la edad de 52 años en el Distrito Federal, después de haber vivido la Revolución Mexicana y las afectaciones de esta; los hermanos Flores Magón vivieron constantemente en el exilio, perseguidos por sus ideales libertarios. Ricardo Flores Magón fue asesinado en el año de 1922 mientras cumplía condena en la prisión de Leavenworth, Kansas, E.U., un año antes de la presentación de su obra teatral en la ciudad de Veracruz. Durante los años que estuvo en prisión y después de su muerte, su hermano Enrique se encargó de gestionar su obra dramática por todo México. La influencia de ambos dramaturgos fue fundamental para los fines ideológicos y artísticos de los anarco-sindicalistas mexicanos. Las dos obras teatrales analizadas en el presente capítulo, son documentos históricos que evidencian una realidad en crisis y conflicto político, nos contextualizan por las temáticas sociales representadas en la puesta en escena en el caso de *Verdugos y víctimas* y en el caso de *La sirena roja* por los escenarios y la ambientación presentada en el texto dramático, con los acontecimientos anarquistas sucedidos en la ciudad de Veracruz en 1922 y 1923, ya que la obra no ha sido llevada a escena, seguramente fue distribuida en los círculos de lectura de los obreros veracruzanos, debido a la amplia difusión de la literatura anarquista en dicha entidad.

El siguiente cuadro propone cómo se podría describir la dramaturgia ácrata, a partir de las teorías cientificistas y sociales de los teóricos libertarios mencionados a lo largo del primer capítulo, lo cual también acota su valor en la construcción los textos dramáticos anarquistas.

Cuadro para identificar las características de la dramaturgia ácrata		
La sirena roja	**Verdugos y Víctimas**	**Similitudes Entre obras**
El Novio: [...] Una vez en el destierro, por escatimar las caricias de los capataces; por sustraerme a la esclavitud entre los henequeros; para librarme de las bellaquerías de la soldadesca muy posibles es que te sacrificaría [...] ¡Te sacrificaría! Y al fin y al cabo eres solo mi esposa, pero la libertad es mi querida. Se ama mucho más a una querida (232).	**Obrero segundo:** Siempre te he dicho que todo gobierno es malo para los pobres. Mientras los pobres tomemos el fusil para derribar a un gobernante y poner otro en su lugar, no tendremos más que miseria y opresión. El remedio está en que los pobres nos unamos para derribar todo gobierno, y hacer que la tierra, la maquinaria, las casas, todo cuanto existe, sea propiedad de todos (72).	**Evolucionista:** Se nota la búsqueda de ascensión de los personajes, invitando a los demás por medio del discurso libertario a formar un cuerpo en común, hacia la proclama por la libertad humana, de los valores fundamentales del pensamiento anárquico.
La Sirena Roja: Nada es el dolor vuestro comparado con el mío: libertos por fuerza, añoráis a la postre los grilletes... ¡yo soy el eterno grito rebelde y por eso mi angustia es mayor! ¡Treinta años hace vivo encadenada y sin embargo... aguardo al elegido, al príncipe del encantado país...él me despertará con un ósculo de amor; distenderá la pompa de mi manto de púrpura [...] Aguarda [...] aguardad [...] (233).	**Isabel:** ¡Sepulcros, vomitad nuestros cadáveres! ¡Mares, vaciaos sobre la Tierra! ¡Soles, desplomaos si el dolor y el infortunio del ser humano no se convierten en rebelión! (132).	**Antinómica:** Mediante la ruptura con la realidad social convencional, se invita a la transgresión del yugo dominante. Invitando al pueblo a tomar conciencia mediante la infracción total (acción directa/múltiple) de las acciones sociales, en un *frente en común* con el fin de despertar al príncipe de la Sirena: la *Revolución social* el cual funge como rebelión en el caso de Isabel.
La Sirena Roja: El hombre pensamiento es la sombra de un hombre; el hombre acción [...] ¡ese es el hombre! ¿Os resignáis todavía? ¿Cuál fue tu delito? (234-235).	**José:** [...] Compañeros: esta huelga, que cuenta apenas doce horas de existencia, durante las cuales ha cesado toda actividad industrial, sirve para demostrar que no es el dinero el que hace mover las industrias, sino los músculos y el cerebro del trabajador, y, por lo tanto el trabajador tiene derecho a disfrutar de las ventajas que ofrece la civilización moderna [...] Es, pues, nuestro derechos a gozar de todo el producto de nuestro trabajo [...] (98).	**Retórica dialógica:** Los diálogos invitan a la toma de conciencia desde la interpretación del personaje como símbolo dominante, ya sea en su caracterización de arquetipo o figura alegórica.

CAPITULO V

Teatralidades emergentes

La Huelga Inquilinaria de 1922 y la Huelga Electricista de 1923

Notas introductorias a las teatralidades emergentes

La dramaturgia ácrata que analicé en capítulos anteriores se caracteriza por evidenciar las prácticas emergentes del drama social porteño, las cuales suscitaron hechos históricos determinantes. *Verdugos y Víctimas* (1917) según la documentación primaria analizada, se representó en el Teatro Principal en el año de 1923, después de la Huelga Inquilinaria y de la Huelga General de Electricistas, lo cual ponderó de manera más perceptiva y sensible la carga simbólica y subjetiva del espectador y actor en comunión con el acto escénico, en el juego de diferenciar la ficción de la realidad, "dando voz y lugar a otras presencias, y particularmente al discurso performativo, transgrediendo los límites representacionales, acotados por el texto dramático y el personaje" (Diéguez 2009: 12). Los escenarios y las acciones de los personajes de las obras descritas en el capítulo cuarto, no difieren mucho de los actos sociales porteños gestados por el Sindicato Rojo de Inquilinos y por el Sindicato de Electricistas, "antecedentes para crear escrituras escénicas que desmontan los sistemas dramáticos y teatrales tradicionales" (18), y ayudan a definir y comprender de mejor manera el drama estético de las escrituras escénicas ácratas.

Recordemos que los cuadros artísticos veracruzanos estuvieron formados por los integrantes que congregaban los diversos sindicatos de la FLTV, los cuales no tuvieron una formación escénica profesional; la ventaja geográfica de la ciudad de Veracruz les permitió a los obreros tener la oportunidad de convivir con actores y actrices de las grandes compañías teatrales provenientes de la metrópoli; hecho que podría suponer la interacción didáctica de los actores de los cuadros artísticos sindicalizados, con los profesionistas de las compañías de la ciudad de México. El arte anarquista no exigió una formación académica a sus participantes, el actor o el pintor, fue el canal o puente en el que el discurso ácrata encontró su interpretación. En este punto es en donde la teatralidad interviene en la noción del acto teatral, en la búsqueda de concebir al arte de manera natural, en el que la aparición del juego funge como elemento orgánico- *aesthetico* en el cuerpo del actor para la ejecución del acto escénico

> El juego implica una actitud "consciente" de parte del participante en el que se lleva a cabo el aquí y ahora de un espacio otro que el espacio cotidiano, tendiendo a la

> realización de gestos fuera de la vida corriente [...]. Además ese juego escénico está codificado según reglas específicas que sujetan, por una parte a las reglas del juego en general (encuadre escénico, espacio otro, libertades en el seno de ese cuadro, transformaciones, transgresiones), y por otra parte a reglas más específicas que es posible historiar en la medida que ellas dan cuenta de estéticas teatrales diferentes según las épocas, los géneros y las prácticas específicas. Estas reglas imponen un marco de acción en el seno del cual el actor puede tomarse algunas libertades con relación a lo cotidiano (Féral: 96).

Por lo tanto el actor establece sus acciones dentro de un marco escénico teatral, movido por la subjetividad social de la cual es partícipe. La manera en cómo se apropia del espacio escénico teatral revela las relaciones entre la materialización del acto ejecutado en la escena y la teatralidad de la cual proviene. En este caso el actor fue de los elementos indispensables para la realización del Teatro anarquista veracruzano, en la relación binómica obrero/actor; el actor como sujeto de la teatralidad se convierte en sujeto de la representación escénica, "el actor es productor y portador de la teatralidad, codifica la escena en signos; las estructuras simbólicas dan lugar a sus pasiones y deseos en tanto sujeto en proceso, explorando su interior, su doble, su otro, a fin de hacerlo hablar" (Féral: 94). La ventaja de las estructuras simbólicas de las puestas en escenas anarquistas, es que son entendibles por el actor/espectador, ya que los artífices y signos teatrales provienen de los escenarios de la realidad.

Por lo tanto lo lúdico se adhiere al contexto de manera pasiva e inconsciente pero en el andar cotidiano, se activa y automatiza, para interactuar en la reciprocidad de comunicación con el entorno y el otro; lo que da lugar a la retroalimentación con el cuerpo orgánico en su materialización y disposición social. En el juego como política de resistencia, el actuante se transforma desde su carácter autónomo, individual, según sus necesidades de acción ideológica y cohesión participativa.

El teatro social evidencia los estados de emergencia del mundo real, por su característica de retratar escenarios lastimeros, ocultos por las políticas oficiales, en los que se retrata la vida de los "desheredados" (sector popular) y sus acciones disidentes, caracterizadas por descubrir los conflictos e inestabilidad del aparato opresor. Las prácticas ácratas educativas y artísticas crearon una alternativa al poder burgués. El teatro anarquista sin dejar de ser ilusorio (una simulación de la realidad), es una ventana al mundo libertario, lo cual me

permitió interactuar con los hechos socio históricos de las diversas épocas, en las que se gestó el movimiento ácrata.

Las teatralidades emergentes, en este caso anárquicas, pertenecen al mundo social, en las que se evidencian la destrucción, liquidación y desmantelamiento de las formas de vida de las *communitas* por parte de las políticas dominantes. Los individuos que forman parte de dicha invisibilización, intentan, en un afán de perpetuar su existencia, reiventar micro comunidades, espacios "in situ", vinculando espacios aislados con zonas centrales. Las teatralidades emergentes muestran los agujeros de la modernidad, permiten entretejer poéticas que se reproducen en los dramas estéticos teatrales, como necesidad de confrontación con el poder opresor.

Teatralidades emergentes

> La ciudad, desesperezándose, sacudía su modorra. De la serena inmensidad del mar, encajada en el espacio interminable, emergía, como abanicos de encendidos reflejos, un imponente sol que incendiaba el vacío [...]. En las fábricas, en los talleres, en la bahía tendida graciosamente bajo la fuerza del sol, los silbidos estridentes surgían trémulos, temblorosos, como gritos destemplados de mujeres histéricas. La ciudad se hacía febril [...] En los muelles los hombres correteaban agitados. Los barcos abrían sus escotillas, las grúas se hacían erectas como si desearan volar lo infinito [...] La faena se iniciaba, viva, desquiciante (José Mancisidor).

Bajo una mirada caótica entre silbidos estridentes y fulgores soneros, la ciudad de Veracruz en la segunda década del siglo XX, se ciñe en un vaivén de conflictos sociales y disputas políticas. La realidad se ficcionaliza en juego de azares para el cambio renovador que la modernidad demandaba. La conciencia libertaria se estableció en el sector popular. El ideal ácrata accedía a un mundo nuevo, edificante, en donde la democracia no es objeto de minorías, ni la libertad era considerada dentro de la justificación de acciones egoístas enmarcadas por el poder del capital y el gobierno.

Proal en la colonia comunista, (1922, fototeca del archivo estatal de Xalapa, Ver)

En las zonas liminales (los arrabales, los barrios) surge el semillero del cambio, lo paupérrimo es el germen, la peste, la epidemia que rápidamente se fortalece como virus en contra del yugo y de la horca. El pueblo unificado en cuerpo social ejerció la acción directa para determinar un mismo cauce: derribar al aparato opresor, en búsqueda de la emancipación y la libertad.

El juego prismático que ofrece una ciudad conformada como parte del Caribe es infinito, es difícil descolorarla para no caer en la tropicalización historiográfica. En los espacios porteños es interesante rescatar el valor del binomio centro-periferia, parte de la condición espacial y sociológica, considerados como lugares ambivalentes. La línea de división intangible se fracturó cuando el maniqueo gubernamental fue percibido por los actuantes libertarios.

La evolución social, por su génesis antropológica y social, abarca todos los sectores humanos. Los anarquistas veracruzanos se constituyeron dinámicamente, para conseguir más adeptos a la causa libertaria erigieron arquitecturas representacionales: teatro, carteles, gráfica, pintura, etc. Prácticas estéticas que al enmarcarse dentro de los dramas sociales, dan lugar a las teatralidades de emergencia. La "tertulia" Inquilinaria de 1922 y la "bomba" Electricista de 1923, determinaron en gran parte a los movimientos anarquistas en la ciudad de Veracruz "que subvirtieron la dinámica cotidiana y el *pathos*" (Diéguez 2007: 177)[81] de la sociedad en aras de la modernización.

Los comienzos del levantamiento inquilinario fueron producidos y encabezados por los marineros, amas de casa y prostitutas. El 29 de enero de 1922 fue el patio Salvador (parte del barrio de la Huaca) en donde germinó con mayor fervor la huelga, designado como la zona de "tolerancia" (zona liminal), por ser el lugar que revelaba más resistencia ante las fuerzas opresoras y daba seguridad a su comuna. Los electricistas no crearon un espacio en común, allanaron a la ciudad entera, su oficio fabril les benefició: la luz eléctrica. Tanto las mujeres de los patios como los obreros electricistas y demás gremios agregados, cometieron actos emergentes, "produciendo e inventando subjetividades delirantes" (Lissovski en Diéguez 2007: 175), con la finalidad de expresar su sentir colectivo y exigir sus derechos como trabajadores o ciudadanos activos.

[81] Las investigaciones de Ileana Diéguez se refieren a cómo la sociedad se organiza para establecer dinámicas, usando el arte como herramienta simbólica para accionar espacios disidentes en confrontación con las políticas dominantes. La autora no ha investigado sobre los fenómenos estéticos anarquistas.

El primer lustro de la segunda década de los veinte, Veracruz retrató la decadencia de un sistema político inexistente para la clase popular. Era justo que ante estas determinaciones lo disidente se mostrara en “acciones colectivas de dionisismo ciudadano donde se desplegaran nuevas formas de acoplamiento de cuerpos deseantes, fuera del contexto de las máquinas del poder” (Diéguez 2007: 176). La tertulia inquilinaria y la bomba electricista por su situación de emergencia, accionaron espacios discrepantes en donde la configuración de múltiples arquitectónicas entre la vida y el arte, dieron lugar al drama social y estético veracruzano. Los desfiles y manifestaciones ácratas estuvieron acompañados por los símbolos para la acción directa: carteles, banderas rojinegras y usanzas, destellantes al son del candor de la lucha entonados al ritmo de instrumentos caseros y musicales: “timbales, violas, violines, flautines, clarinetes, flautas chinas, guitarras y figles” (García de León en Reyna: 44) en la proclama de la Revolución social.

La tertulia inquilinaria

El 5 de marzo de 1922 el Sindicato Rojo de Inquilinos convocó a una huelga de alquileres, los costos de arrendación desde 1910 habían subido de $10.00 pesos a $35.00 pesos (representando una inflación de más del 300%). Los arrendatarios habían dado solución insuficiente, de 1% a 1.5% por día, sería la cuota acordada. La respuesta de los inquilinos fue la obvia ante la poca conveniencia del acuerdo, declararon boicot de pagos e hicieron uso de artefactos cotidianos para establecer y teatralizar la dinámica contestataria. La *Gran tarde* de ese día las calles porteñas fueron escenario de la teatralidad emergente enfatizada por la instalación de objetos cotidianos de las libertarias en el patio Salvador, con el fin de boicotear al ojo estabilizador y "evitar la confrontación estéril" (Diéguez 2007: 175):

> Las prostitutas trataron de enfatizar de forma muy espectacular sus reivindicaciones, llevando colchones, camas, sillas, a la calle para levantar una gran hoguera, pero la policía llegó a tiempo y pudo impedir que la encendieran (El Dictamen 27, 28 Febrero 1922 en Behrens).

La intervención callejera fue bloqueada, ello no impidió a la algarabía del pueblo seguirse manifestando con diferentes estrategias, hasta no ver un cambio substancial en sus peticiones. Las primeras maniobras de organización cumplieron con la función de evitar la transgresión de los policías y autoridades a la zonas de los barrios, la finalidad fue rehusarse al desalojo de sus viviendas "todos los vecinos se juntaban y las mujeres y los niños formaron una especie de falange para impedir el desalojo de las viviendas" (Taibo II: 160). La resistencia como táctica decisiva de los anarquistas "implicaba irremediablemente praxis de cuerpos y sujetos [...] incluyendo formas liminales de existencia y acción, esencialmente efímeras y anárquicas" (Diéguez 2007: 180). El cuerpo fue motivo eminente para señalar y resignificar el espacio patiero, lo corpóreo como símbolo de inclusión y apropiación de un lugar, permite ensamblar prácticas representacionales designadas a salvar las necesidades primarias del ser humano: la vivienda.

Los elementos *poveras:*[82] colchones, sartenes, palos, latas vacías, piedras, vasijas; surgieron como armas musicales para acompañar a las voces y cantos ácratas, instrumentando

[82] Ileana Diéguez utiliza el término para significar las manifestaciones emergentes contemporáneas sucedidas en la ciudad de México. En este caso el término adjetiva eficientemente la utilería ácrata jarocha empleada en los dramas sociales. "El arte Póvera, surge en 1967, la denominación fue creada por el italo germano Celant, bajo la

la manifestación callejera. La marcha ácrata, militante y fervorosa, se ponderaba y connotaba con la belicosidad de los carteles y volantes de mano, significados por eslóganes incendiarios: "estoy en huelga, no pago renta", comenzaban a aparecer en las puertas de las vecindades a la par de enormes banderas rojas, las cuales ondeaban el símbolo del sindicato en la puerta de las casas de cada inquilino. La ciudad de Veracruz tenía aspecto de sitio en estado emergencia, el frente rojo se avecinaba, caótico e incesante:

> Veracruz es totalmente bolchevique. Pasan y vuelven a pasar muchos ciudadanos pobres con apariencia de estar medio muertos de hambre, por lo delgados y ojerosos que son […] Los balcones de las sombrías casas estaban tan oxidados y arruinados que parecía que poco faltaba para que precipitaran a la calle […] Observé que muchas casa exhibían una pequeña bandera roja en sus puertas de entrada, insinuando a todo aquel que pudiera estar interesado que ¡se rehusaba a pagar renta! (Cameron recopilado en Delgado, 1992: 308-309).

Para el 12 de marzo hay sesenta y un patios en huelga. Durante todo el año de 1922 la ciudad de Veracruz es intervenida por acciones emergentes de los libertarios, congregados en actos colectivos liminales. Las comunas populares codificaron sus acciones empleando poéticas representacionales, determinadas desde la subjetividad del pueblo en pos del restablecimiento de sus intereses primarios. Herón Proal en su discurso del 2 de febrero en el parque Juárez, marcó la brecha que dotó de confianza al pueblo porteño. Mediante el fervor colectivo los líderes anarquistas descubrían el éxito de sus medios de expresión; para comenzar a interceptarse dentro de los dispositivos del drama social como agentes de rechazo a las líneas del poder, facilitadores de una solidaridad fraternal, mismos que buscaron apartarse de los valores de las sociedades tradicionalistas.

El discurso de Proal dominó completamente las acciones del colectivo, denominado dentro de un "realismo grotesco", la singularidad de su discurso es una perorata la cual "escapa a los imperativos jerárquicos de las convenciones verbales (es decir a las formas verbales del tratamiento oficial), para disfrutar de los privilegios de la risa callejera" (Bajtín: 145).

---

cual se integran términos de actividades artísticas muy variadas en general todas tienen en común la utilización de materiales pobres como paja, arena, piedras, ramas, hojarascas, fragmentos u objetos de metal, piezas de loza o vidrio". Marzo 2011. www.masdearte.com.

> ¡Qué otra cosa son los burgueses, perros cochinos unas víboras, alacranes, rabos pelones [...]. Aquí hay que acabar con todo, y si el alcalde se negó a hacerles justicia no hagan caso; tómenla ustedes, echen muchas bombas, muchísimas bombas, que estalle la Revolución social, que tiemble el mundo, que se desplomen los cielos, que se estremezca la humanidad (Proal en Taibo II: 360).

El lenguaje Proalista por su característica grotesca, insurrecta, apabullante, transgredía eficazmente al espectador y congregaba a grandes masas para corporeizar el mensaje de manera práctica, el fin era la acción directa, alertar e influir en el pueblo para excitar a la metamorfosis humana. Mediante la injuria verbal se exacerban los ánimos para que el pueblo tomara valor. Herón Proal fue el defensor de las tinieblas, el pregón que supo propiciar y manejar el timón de la marejada roja.

La imagen arquetípica de Proal se caracterizó por ser un símbolo dominante, el cual accionó al sector popular. Como hablante era solidario, aleccionaba y participaba en las manifestaciones y mítines. Su lenguaje libre y humanista se combinaba con la jerga callejera porteña, la cual permitía en su discurso establecer políticas emergentes necesarias para la conexión con el populacho y el derrocamiento del discurso oficial de la clase dominante, dentro del cual "los elogios y las injurias estaban claramente petrificados y separados, ya que unos de los principios básicos de la jerarquía era no mezclar lo inferior con lo superior" (Taibo II: 150). La arenga causó temor en las autoridades debido a que el Sindicato Rojo de Inquilinos (SRI) integraba a varios miles, en una población de 60 mil habitantes. El 22 de marzo Proal es detenido acusándolo por haber injuriado al gobierno municipal y federal.

> El día antes había turnado, una orden a la policía para que impidiera manifestaciones en los barrios (donde pequeños grupos de inquilinos organizados recorrían las vecindades sumando a otros a la huelga) y el jefe de la policía montada, Zamudio había disuelto un mitin del SRI en el parque Juárez. Proal es detenido a las nueve de la mañana por un par de policías. Cuando llega al juzgado, tras él viene un millar de airados inquilinos, en su mayoría mujeres [...] El alcalde llama en su auxilio a la infantería de marina. Los inquilinos van a pasar a la acción, el alcalde negocia: soltará a Proal si se disuelve la manifestación. Proal sale al balcón y dice que si en 20 minutos no llega al local del sindicato quedan libres para hacer lo que quieran, pero la manifestación no se disuelve. Un inspector trata de llevarse al dirigente inquilinario

> pera la multitud lo rescata. El ejército y la marina no han intervenido. La manifestación inquilinaria llega en triunfo al parque Juárez (Taibo II: 160).

El drama social antes mencionado teatralizó las calles de furor, la ciudad de Veracruz se vistió de ácrata. Camisas y banderines rojos en niños, mujeres, hombres, transitaban las calles del entonando *Los Hijos del Pueblo, la Marsellesa, La Internacional*.

Abandonemos, obreros,
Las fábricas y minas,
Campos y talleres
Y la navegación
Abandonemos el trabajo
Que enriquece a los vagos
Y hagamos los esclavos
La revolución.
Los abogados, doctores,
Los curas y los jueces,
Papas y burgueses
De la religión,
Terminarán sus días
De infames leguleyos,
Y cortará sus cuellos la revolución.
(Gill: 622-623)

Manifestación el parque Juárez presidida por Herón Proal. (1923, Fototeca del archivo estatal de Xalapa, Ver)

El sector popular liminal ocupó parte del entramado urbano, manifestándose en todo el mes de junio y julio, para ser parte del ritual público cotidiano. El parque Juárez fue el foro de acción donde se concentró la mayor parte de los mítines y acciones performáticas anarquistas; comenzaban desfilando por los boulevares de la ciudad hasta llegar a la zona central en la calle Landero y Coss. Los símbolos de acción emprendían su labor junto con la multitud enardecida al son de las pancartas y elementos *povera*; los gritos y la música estridente acompañaron a las frases anarco-comunistas: ¡Viva la anarquía y la Revolución social! El color roji-negro reveló parte de la estética callejera porteña en las avenidas de arquitectura caliza y piedra múcar, visualmente las marchas eran una demostración de fuerza, poder, vitalidad y ambición. El movimiento inquilinario consolidó el empoderamiento popular para confrontar al gobierno.

Posteriormente las disputas entre los diferentes dirigentes sindicales contra la figura de Proal se acrecentaron el día 30 de junio, José Olmos, miembro de la Local Comunista, rompió con el dirigente inquilinario, acusándolo de la mala distribución de los fondos sindicales. El

gobierno militar demandaba salidas represivas para el movimiento jarocho, por la huelga general de junio. La CGT radicalizó la lucha en apoyo al Sindicato Rojo de Inquilinos que reaccionó violentamente en contra de Olmos. Los hechos que prosiguieron significaron la fecha conmemorativa de las víctimas del 5 y 6 de julio.[83] Los ánimos por la Revolución social no se apagaron, al contrario, los inquilinos convocaron mítines patieros y en las esquinas de las calles se observaba gente reunida sigilosamente intercambiando folletos, pasquines, convocando a la reorganización de los comités de patio y vecindad, la huelga de pagos aún se mantenía.

[83] Comenzando el mes de julio se produjeron enfrentamientos con la policía. La calle de Landero y Coss lucía atrincherada, los inquilinos pedían a gritos aclaraciones sobre la traición de Olmos. Se celebró un mitin en el Parque Juárez, Olmos pasaba desapercibido, pero los ojos fervientes en busca de justicia lo localizaron, a punto de lincharlo, los gendarmes acudieron en su ayuda. Los candores comenzaron a subir de tono, el rojo ya no era solo parte de las banderas y los eslóganes insultantes de los carteles ácratas, se manifestó también en el cuerpo social como defensa a la represión. El ejército comenzó a avanzar sobre la manifestación y fue recibido con insultos, los cuales exaltaron el ánimo de los militares que comenzaron a repartir culatazos. La tropa inquilinaria resistió los primeros disparos, con cuchillo en mano, el teniente Valtierra es apuñalado. Los dirigentes de los sindicatos organizan un desfile por la calle sur de Madero. Proal ordena que la manifestación se disuelva. En la calle de Landero y Coss un nutrido grupo de mujeres se congrega y en la sastrería (negocio de Proal), centro sindical del SRI, un grupo de militantes se esconde. La manifestación duró toda la noche, el clima del golfo hace de las suyas, un aguacero omnipotente surcó las calles del puerto, los inquilinos dispersados buscan refugio en la base roja, el local es muy pequeño; se dividieron, mujeres, niños, ancianos, hombres, para refugiarse en los techos de los balcones de la ex sastrería. Los soldados a la una de la madrugada llegan disparando por la calle de Leona Vicario sobre las personas que se encontraban abrigadas en un portal, el asesinato del teniente Valtierra exaspera los ánimos de las tropas ignorantes de poder. Al llegar a la base del SRI, la soldadesca dispara atrozmente a los inquilinos desarmados, la oficina es cercada. "Herón Proal se tiró pecho a tierra, y en su derredor hicieron lo mismo los niños y mujeres que lo protegían. Se producen los primeros heridos [...] los soldados golpean violentamente las puertas y ventanas de la sastrería. Hay cerca de 150 hombres y mujeres detenidos, que son conducidos al cuartel Morelos, muchos de ellos heridos. Allí han de ser golpeados por las fuerzas del coronel Manzano. Los detenidos fueron los comunistas Sosa, Mercado y Luna, además de Proal y el anarquista Palacios. Posteriormente el ejército recorre las calles en la noche arrancando las banderas rojas. Al día siguiente la prensa del puerto no habla de los sindicalistas muertos, tan sólo del teniente, y de cinco gendarmes que han sido heridos. En una investigación que se inicia pocos días después, comienzan a citarse los nombres de decenas de muertos, en su mayor parte mujeres con heridas de bayoneta o con tiros de máuser. En días posteriores aparecerían en Veracruz según el periódico el *Dictamen*: "ahogados, atropellados por el tren y muertos por congestión alcohólica", en cuyos cuerpos estaban las perforaciones de las bayonetas y las balas. Al amanecer del seis de julio, parecería que el sindicalismo inquilinario de Veracruz había sido barrido por las balas de los 200 soldados y gendarmes del coronel Manzano y del jefe de policía Zamudio" (Taibo II: 176-179).

Postal para recordar a las víctimas del 5 y 6 del julio, 1924. Fototeca, Archivo Estatal, Xalapa, ver

La cuidad vestía de luto por la matanza; la posibilidad de una segunda contención más violenta por parte del gobierno aún existía, pero el amparo que la CROM suscitó en su comisión de mediador entre los sindicatos inquilinarios y el gobierno, dio un poco de tranquilidad a la lucha. Las banderas y carteles fueron quitados por los militares indefinidamente de los barrios y calles porteñas. Herón Proal había sido encarcelado, pero en su exilio seguía perpetuando sus políticas representacionales. El día 1 de agosto en la cárcel de Allende creó el Sindicato Revolucionario de Presos de Veracruz. Los sindicatos anarco-comunistas mientras tanto se organizaban para reanudar tres mítines por semana. Su labor y fuerza social eran eminentes, seguía comandando la dirección del Frente Único y en la cárcel de Allende el 18 de septiembre organizó el primer *Baile rojo*, acción performática que tuvo como motivo mejorar la calidad de alimentación de los detenidos.

> Autorizados por el regidor del ayuntamiento y la policía, inquilinos e inquilinas detenidos quitaron las banderas nacionales y colgaron las rojinegras. Entre vivas a Rusia, Lenin, Trotski y los Soviets y al Sindicato Rojo con orquesta y bebidas, el baile

> tuvo feliz fin, aunque fue violentamente criticado por la prensa del puerto (El Demócrata 19, 1922 en Taibo II: 183)

Los esfuerzos y los ánimos se mínimamente vieron alcanzados en el mes de octubre con la aprobación de la ley inquilinaria en el estado de México, la legislatura había fijado las rentas en el 6% del valor catastral, se concedía un plazo de 4 meses a los inquilinos para pagar los adeudos. Pero la ejecución de la Ley fue bloqueada en el estado de Veracruz por los amparos de los propietarios. *El Danzón del Inquilino* fue partitura y canto de los agremiados, con el fin de animar las acciones emergentes y el debate inquilinario, posteriormente la ley del inquilinato tuvo un dudoso efecto y finalidad en la entidad Veracruzana.

La bomba electricista.

Poco después del movimiento inquilinario en 1923 otro acontecimiento comenzaba a sulfurarse por parte de de las fuerzas fabriles más importantes: los electricistas. Las teatralidades de emergencia se caracterizaron por agenciarse en el espacio cotidiano del drama social, significándose en la realización de gestos fuera de la vida corriente, transformando y transgrediendo la ciudad con conductas derivadas de los símbolos que generaron las acciones disidentes de los huelguistas.

Las acciones libertarias tuvieron a Veracruz en estado de emergencia constante. La huelga general en primer momento consolidó el ciclo de revueltas radicales, con el fin de "desmontar discursos y políticas entronizadas" (Diéguez 2009: 11), para así, "descomponer y desedimentar" (11) por medio de la acción directa, la resistencia y el sabotaje "estructuras afianzadas en modelos" (11). La noche del 9 de agosto de 1923 la ciudad quedó completamente a oscuras, la primera táctica de acción directa emergente fue bloquear el suministro de corriente eléctrica. Para seguir inmovilizando la fuente de trabajo, los huelguistas recurrieron al corte de los cables de uno de los suministros principales ubicado en Tuxpango, a los márgenes de Río Blanco. La huelga se convirtió entonces en una legítima batalla campal, en la que los enfrentamientos entre los huelguistas con los sustitutos poblanos y militares se volvieron parte del juego político de resistencia.

> Estos primeros días de huelga vieron llegar consigo una gran riqueza y una gran imaginación en la lucha de los obreros organizados en cuadrillas, los electricistas recorrían la ciudad para descomponer todas las instalaciones posibles de la compañía; el 10 de agosto dedicaron toda la mañana a quitar tapones de los acumuladores para impedir que hubiera alumbrado, burlando la vigilancia de los gendarmes que por órdenes del inspector de policía vigilaban los postes en los que había acumuladores; en la zona sur de la ciudad se cortaron algunas cables y se aisló un cable subterráneo en la calle 5 de mayo. […] El sistema de tranvías fue otro de los blancos de los huelguistas, quienes frecuentemente cortaban el cable eléctrico y las agujas del cambio frente a la estación del cementerio particular, lo que naturalmente desquiciaba el tráfico de los tranvías y, en ocasiones, lo paralizaba completamente. En la mañana del 11 de agosto

> un grupo de huelguistas desclavó los rieles de Villa del Mar, provocando que el tranvía se descarrilara; no hubo heridos. Los huelguistas contaban con el apoyo de la población, en virtud de que la policía nunca hallaba quien le diera información. (El Dictamen cit. por Landa Ortega en Reyna Muñoz: 90-91).

Posteriormente las acciones disidentes mencionadas formaron parte del juego político añadido al contexto cotidiano del Sindicato de Empleados de Tranvías, La Unión de Mujeres Libertarias del Sindicato de Inquilinos, los trabajadores de pequeñas empresas (hielo, carnes, etc.) y por último la máxima congregación sindical veracruzana, la FLTV, hicieron caso al llamado de los electricistas para unirse como un frente heterogéneo, "el 20 de agosto estalló por fin la huelga general decretada por la FLTV" (Landa Ortega en Reyna Muñoz: 93), en apoyo a sus compañeros ante las intransigencias de la Compañía de Luz Fuerza y Tracción de Veracruz.

El comité de la Huelga se organizó rápidamente a través de la policía huelguista, para impedir la realización de cualquier trabajo y observar que se despacharan productos de necesidad primaria al interior de la ciudad. Los policías huelguistas eran verdaderos titanes, provistos de palos, piedras y algunas armas de fuego, impedían que el pan fuera comerciado y quien desobedeciera era detenido y llevado a la Cámara de Trabajo. Dichos personajes fungieron como antagonistas al papel del gendarme oficial, el juego de poder en su rol social es interesante, debido a que los gendarmes anarquistas "operaron como borraduras de escrituras y estructuras anteriores" (Diéguez, 2009: 19), evidenciando las teatralidades emergentes del drama social histórico.

La acción directa y a su vez performática de La Unión de Mujeres Libertarias, consistía en recorrer los mercados de la ciudad, para sindicalizar a las trabajadoras domésticas que realizaban las compras, portando banderas rojas y elementos *poveras* como símbolos visuales y sonoros generadores de la acción entonando el lema: dejar a los burgueses sin comer, capturaban a aquellas que se negaban a sindicalizarse y las llevaban ante el comité de Huelga, obligando a los patrones a pagar una multa para dejarlas en libertad. Las libertarias tenían como misión reintegrar la conducta de las empleadas en el ámbito del bienestar laboral, con el fin de que contaran con derecho a médico, medicinas, derecho a huelga y sindicalización.

Posteriormente los ferrocarrileros aprovecharon la huelga para declararse en contra de la Liga de la Zona Marítima, organismo sindical perteneciente a la CROM. Los ferrocarrileros de tendencia anarco-sindicalista, ya habían tenido sus rencillas con los obreros marítimos, debido a que los primeros se habían pronunciado en favor de Adolfo de la Huerta. El acto de emergencia de los ferrocarrileros consistió en dejar de operar el ferrocarril interoceánico, aislando completamente a la ciudad.

Aunado a lo anterior seguían los embates de la huelga con mayores periodos de resistencia; abarroteros, mercaderes, herreros, fruteros, se unieron al movimiento, cada gremio esperaba que con su participación pudieran contar con el apoyo de la FLTV para resolver los problemas que cada uno tenía. La ciudad entera se teatralizó en un gran escenario anárquico. El paro general como táctica de resistencia tuvo alcances masivos en el comercio y economía del lugar. Mientras tanto los diferentes grupos de sindicatos acudían a la plaza, boulevard, mercados, parques para efectuar grandes arquitecturas representacionales en pos de seguir confrontando el ideal de la lucha, para desestabilizar las prácticas oficiales, haciendo comprender a la población, que las diferentes acciones emergentes realizadas por ellos eran para confrontar las políticas del gobierno; sin embargo el hambre emprendía a encauzarse sin remedio.

Las acciones de los paristas comenzaron a demeritar la productividad económica de la ciudad, por lo que las autoridades municipales y el alcalde Rafael García, emprendieron las negociaciones entre la Compañía de luz y Fuerza, y los electricistas a favor de que cesara la huelga. Al ayuntamiento no le convenía que siguiera en marcha el estadío de sitio, la Revolución les había dejado fuertes repercusiones económicas. La compañía se mostró renuente a las peticiones de los huelguistas y de las autoridades municipales. Alfredo de la Hoz, líder patronal de la compañía argumentó que los "huelguistas tenían moralmente la razón aun cuando legalmente carezcan de ella […] en otras palabras no pudo negar la evidencia de la penuria en la que los bajos salarios tenían sumida a la clase obrera" (Landa Ortega en Reyna Muñoz: 96).

Debido a la falta de redención por parte de la compañía se suscitó lo más temido por los huelguistas, la represión contra la huelga. El 26 de agosto arribó al puerto desde Santa Fe la infantería. La mayor parte de las mujeres libertarias fueron encarceladas sin derecho a multa. El hambre se apoderaba renuentemente de la ciudad y los trabajadores al ver que las

negociaciones no llevaban a ningún lado, días después dejaron el periodo de ayuno por el bienestar de sus familias, rompiendo el ciclo de la resistencia para regresar a sus labores por la desesperada situación que atravesaban.

La Huelga General Electricista fue la última intervención urbana anárquica de masivo alcance. Dos años seguidos de trifulcas debilitaron la energía de los pobladores. El general Guadalupe Sánchez se caracterizó por perseguir y asesinar a la mayor parte de líderes libertarios: José Cardel, Juan Rodríguez Clara, Feliciano Ceballos, Jacobo Ramírez, etc., con sus tropas militares, supo contrarrestar las acciones radicales de los trabajadores utilizando métodos de confrontación directa. “En un escenario así era difícil que la organización de trabajadores porteños sobreviviera. No volveremos a ver en el puerto otra huelga que involucre igual número de gremios” (Landa Ortega en Reyna Muñoz: 99).

Mujeres libertarias de Orizaba 1922, imagen para recrear visualmente las acciones de La Unión de Mujeres Libertarias del Sindicato de Inquilinos. Fototeca del Archivo estatal de Xalapa, Ver.

Reflexiones finales del capítulo

¿En qué momento la población porteña fue convertida en actuante política, dispuesta a arriesgar su vida? La metamorfosis social implicó dialogar con el ser omnipotente, dinamizado: el cuerpo social. Gracias a ello la intransigencia del acto colectivo fue más fácil. La teatralidad surgió como dispositivo de receptividad y resistencia "en donde se configuró la imaginería popular [...] en el acto de la mirada, se codificaron prácticas espontáneas que tuvieron una funcionalidad simbólica inmediata" (Diéguez 2007: 180). Las teatralidades emergentes, se distinguen por incorporar los acontecimientos socio políticos a los hechos cotidianos, clarificando la realidad y los puntos de quiebre de las políticas totalizadoras.

La inclusión/exclusión de los espacios de poder que hicieron los ácratas, trajo consigo la resignificación de arterias urbanas, mediante manifestaciones, mítines, tertulias populares; a la par de símbolos visuales, con el propósito de incidir en la inestabilidad y conflicto del andamiaje oficial.

> La organización social de los militantes libertarios era encontrar espacios de resistencia, de agrupamiento por intereses comunes y de lucha por el bienestar común. En los ateneos, centros y locales fueron capaces de articular una malla de contención social que no le ofrecía ni el Estado agro-exportador ni las élites que comandaban las colectividades institucionalizadas. Esas criaturas sin lugar en el mundo se pensaron como protagonistas de modificaciones revolucionarias en el estado de las cosas. (Fos: 12).

El drama social anarquista cimbró los espacios centrales. Los actos emergentes realizados por las huelgas descritas, quizá no tuvieron un fin exitoso, pero lograron activar espacios de resistencia y apropiarse de lugares que habían sido segregados para la clase popular, así como también accionar al sector popular para los fines de la lucha social. El gobierno estatal y "nacional", temía que las huelgas de la ciudad de Veracruz, generaran más pérdidas económicas y estadíos de subversión, por lo tanto usaron tácticas y estrategias represivas para bloquear y exterminar a cualquier movilización libertaria. El periódico *El Dictamen* fue el órgano público que se encargó de difundir las experiencias anarco-sindicalistas de manera

deplorable, disminuyendo los actos y movilizaciones de los ácratas a simples elucubraciones de rebeldía y alcoholismo. El diario siempre estuvo de acuerdo con las políticas dominantes.

Los capítulos antes mencionados también hacen pensar sobre los avances o retrocesos de la lucha libertaria, sin embargo me atrevo a decir que la respuesta no es única ni categórica. En los años posteriores los grupos libertarios sindicalizados, en la búsqueda por seguir consolidando cauces de resistencia, solidaridad, enfrentamiento frontal y acción directa, se afiliaron a organismos sindicalizados que tenían otros fines o formas de operatividad, un ejemplo son los electricistas veracruzanos, los cuales al unirse al SME (Sindicato Mexicano de Electricistas), desvirtuaron los principios anarquistas, debido a que los de la metrópoli tenían la mira en las instituciones derivadas de la Revolución. Quizá no fue el único caso, muchas organizaciones anarco-sindicalistas cambiaron sus estructuras y sistematizaciones radicales, para hacer frente con organizaciones de principios más socialistas, tal fue el caso de la CGT en México a finales de la segunda década los veintes.

Sin embargo las dos primeras décadas del siglo XX serán para Veracruz el periodo en que se evidenció con mayor fervor, compromiso y dirección los ideales anarquistas. En 1925 proporcionándole al pueblo “pan y circo”, se institucionaliza el carnaval como distractor de la situación política y social, para los fines del estado y sus políticas dominantes. Los anarquistas poco a poco pierden la cohesión con la que se habían caracterizado años atrás.

Conclusiones finales

Problematizar acontecimientos artísticos que signifiquen poéticas representacionales, permite dar un giro diferente a los fenómenos socio históricos, y más si se trata de hechos que han sido sosegados por la historia del arte tradicionalista. La terminología de los estudios del performance y de las artes escénicas aplicada a los hechos históricos de los capítulos finales, facilitó la unión entre arte e historia, con el fin de crear puentes que evidencien historias de colectividades, usando un lenguaje dinámico. Pienso que el discurso artístico da la posibilidad de intercambiar registros semióticos para no irrumpir en el papel del historiador. Mi papel como historiadora del arte e investigadora de las artes escénicas, es ocupar al arte como vocero del hecho histórico y no viceversa. Las prácticas conviviales de obreros anarco sindicalistas, justifican con intensidad rituales estéticos creados desde una necesidad ideológica usando al arte como herramienta simbólica.

Mediante un documento de característica artística como son las obras de teatro anarquista, logré analizar la realidad histórica de la segunda década de los veintes. Los textos teatrales de talante anarquista me permitieron concretar el discurso narrativo y simbólico de la lucha social libertaria, en un tiempo presente. Los escenarios sociales en los cuales se recrean las obras dramáticas analizadas, hacen pensar en el proyecto de los veintes en cuanto a la construcción de la nación y las afectaciones que tuvo en el sector popular, el sector subordinado. La historia no oficial permite adentrarnos en espacios conceptuales donde se confrontan realidades complejas, en oposición a la realidad hegemónica, al converger estos dos espacios surge una condición de riesgo. A partir de ello se propaga un cambio, una transgresión hacia las convenciones establecidas, mediante la relación de acciones localizadas en la expresividad natural del arte.

Las manifestaciones artísticas y culturales son parte esencial para el estudio de cualquier fenómeno histórico, para nuestro objeto de estudio “el movimiento ácrata se nutrió de ellas y el teatro que creció en su seno fue concebido como didáctico, con grandes imperfecciones e improvisados textos declamatorios, pero coherente con los principios de horizontalidad y debate” (Carlos: 13).

La historia del anarquismo es mostrar también los alcances del pensamiento y acción humana, así como también sus imperfecciones. Los grupos libertarios no crearon modelos artísticos a seguir. Es por eso que las pautas metodológicas y las diversas perspectivas de análisis que engloban el presente trabajo, sólo son un acercamiento a un hecho histórico que por su misma característica radical y libertaria, le impide acotarse en un cuerpo teórico dogmático, y sí tener variedad de interpretaciones al respecto, un cuerpo conceptual dinámico. Esto no exenta que para las mentes libertarias e investigadores del siglo XXI interesados en los estudios libertarios, sea parte necesaria y preponderante, saber cuál es la terminología anarquista y cómo se aplicó a sus prácticas sociales y estéticas, con la finalidad de construir alternativas diferentes a los estudios oficiales o tradicionales.

Buscar fuentes bibliográficas o documentales de primera mano que visibilicen las prácticas anarquistas, analizar y darles presencia en el mundo actual, es comprobar un mundo paralelo, el cual ha sido entorpecido por las políticas educativas o morales convencionales. En mi indagación sobre el presente tema, fue necesario transformar los pensamientos dogmáticos y ortodoxos adquiridos a lo largo de mi educación escolar y social, para entonces como investigadora fijar el pequeño momento en donde surge el cambio del acontecer total y saber que los momentos de conflicto social son necesarios para la depuración del lastre del Estado y el capital.

Comprender las prácticas anarquistas es también contrarrestar a la historia tradicional sobre la adjetivación que ha hecho de quiénes son los malos y los buenos, para desmitificar dicha concepción debemos analizar la historia desde las relaciones de poder entre el estado y sus ciudadanos. Las lógicas del estado han dado como resultado un vacío espiritual y un afán vertical de ascender socialmente a toda costa, según las prácticas del capital y la lógica del mercantilismo, desvalorizando la condición humana, la vida, la naturaleza, etc.

En contraparte a ello, los anarquistas buscaron una sociedad en la cual dignificar los procesos espirituales, racionales y evolutivos del ser humano, sin un fin jerarquizante, en un pesimismo esperanzador, como un oxímoron, que lejos de considerarlo una utopía, era una necesidad social imperante, que en momentos se concretó, actuando en comunidad y logrando periodos o espacios de resistencia para la sanación y depuración social.

Espero que esta investigación haya sido de estímulo y reflexión para tratar temas con contenido y estudios sobre los discursos emergentes, los cuales abren un abanico de posibilidades interpretativas sobre los distintos ciclos históricos de las colectividades. La estética del anarquismo en su concepción social y política, ha significado para mí un tiempo-ahora, una ventana hacia un mundo paralelo que hoy en día no se concibe tan lejano.

Anexo 1

REGLAMENTO

DE

TEATROS.

APROBADO POR EL SUPERIOR GOBIERNO DEL ESTADO

VERACRUZ

Tip. El Progreso, J. M. Betancourt, 32.

1906.

Reglamento de Teatros aprobado por el superior gobierno del Estado de Veracruz.1906. Archivo Estatal de Xalapa, Ver.

CAPÍTULO I

ARTÍCULO 1.- Ningún teatro podrá abrirse al servicio sin previo permiso del ayuntamiento, no podrán continuar en dicho servicio sin la expresa autorización del citado cuerpo.

Para que el ayuntamiento conceda el permiso, será absolutamente indispensable:

1.- Que el Ingeniero de la ciudad, bajo su más estrecha responsabilidad, informe si el edificio tiene las condiciones de solidez y seguridad que se requieren en relación con el número de personas que debe contener.

II.- El informe de la Junta de Sanidad declarando que el local reúne las condiciones exigidas por el Código Sanitario.

III.- Que hayan llenado por los propietarios ó arredantarios de los teatros, las demás condiciones y requisitos que marca este reglamento.

Artículo 2.- Las condiciones á que se refiere la fracción III del artículo 4, respecto de los propietarios ó arrendatarios de los teatros serán las siguientes:

1.- El acceso al patio del salón deberá efectuarse cuando menos por dos puertas ó entradas amplias distribuidas convenientemente para la fácil y pronta salida de los espectadores.

Estas puertas y las demás que den acceso al Salón de espectáculos y al palco escénico, serán de doble movimiento, ó construidas de manera que no impidan la pronta salida del público.- Las puertas que de á la calle se colocarán de modo que se abran hacia fuera ó se puedan sujetar con aldabones de fierro, de manera que no puedan cerrarse aunque se agolpe sobre ella un concurso numeroso.

2.- Las construcciones que por falta de local en los teatros existan en los vestíbulos, pórticos y demás lugares de acceso á ellos, podrán conservarse siempre que no impidan la entrada y salida del público.

3.- la distancia mínima á que quedarán colocada las bancas del patio, será de 80 cm de respaldo á respaldo, si fueron de asiento fijo y de 75 cm si fueron de asiento movible, quedando todas perfectamente aseguradas en el piso, para impedir que cambien de posición.- La amplitud de los tránsitos será de 70 cm.

4.- Dichos asientos así como los de los palcos, serán cómodos y decentes.

5.- La orquesta deberá quedar separada del público por una barandilla de 80 cm de altura con fácil acceso para los músicos.

6.- El teatro estará dotado así en la sala del espectáculo como en los tránsitos y todas sus dependencias, con el número suficiente de lámparas para iluminarlo convenientemente. En los teatros iluminados con luz eléctrica habrá también en los pasillo de todas sus dependencias lámparas de cualquier otro sistema de alumbrado, excepto gasolina y gas acetileno, para que en cualquier evento se apague la luz eléctrica, permanezcan alumbrados dichos departamentos.

7.- En cada piso habrá cuando menos, un inodoro para señoras, provisto de lavamanos, toallas, y si posible fuera, un mingitorio para caballeros, en local separado.- Para el servicio del patio habrá un mingitorio, ó más, según el local de que se disponga, con las separaciones debidas, para el número de personas que la Comisión de Diversiones fije para cada teatro, tomándose las medidas de que trata la fracción V del artículo 134 del Código.

8.- En todos los departamentos habrá suficiente número de escupideras para uso de los espectadores, de os artistas y de los empleados.

9.- Los foros de los teatros tendrán la ventilación necesaria, pero de manera que no se desarrollen corrientes de aire.

10.- Habrá inodoros y mingitorios suficientes que se establecerán conforme á los preceptos higiénicos, para el servicio de las personas ocupadas en el palco escénico.

11.- Los fosos del palco escénico deberán mantenerse siempre limpios, quedando prohibido sean usados como depósitos de materias fecales, basuras ú otros objetos que no sean aquellos para que están destinados.

12.- Los albañales de los teatros deberán quedar en la forma que lo dispone el reglamento de atarjeas vigente, con el fin de que siempre se mantengan en perfecto estado de aseo, y puedan correr los desechos con el agua de los depósitos.

13.- Los teatros tendrán la cantidad de agua suficiente á juicio de la comisión del ramo para llenar el servicio de ello en todas sus dependencias y para la alimentación de las bombas de que habla este reglamento.

14.- Los telones de boca de los teatros serán metálicos ó de telas no inflamables y las colgaduras del proscenio serán incombustibles.

15.- Todos los teatros tendrán su correspondiente bomba de incendio con su dotación de mangueras y de útiles necesarios para cuando haya necesidad de hacer uso de ellos.

16.- En cada teatro habrá un teléfono en conexión con cuartel de Bomberos y el de la Policía Municipal.

17.- Las cantinas que se establezcan en los pórticos, quedarán aisladas de la vista del público.-Queda prohibido el expendio é introducción de licores y bebidas espirituosas en el interior y cualesquiera dependencias de los teatros, así como la venta de toda clase de mercancías, en el salón durante la representación.

18.- A los propietarios de los teatros actualmente abiertos al servicio público, se les concederá un plazo que el Ayuntamiento determinará, para ejecutar en ellos aquellas obras que no puedan ser llevadas á cabo en el acto, de las indicadas en este reglamento.

Si pasado el plazo que se señalare las obras no han sido ejecutadas, se ordenará que por el ayuntamiento la clausura del teatro, hasta tanto sean ejecutadas las obras señaladas.

CAPÍTULO II

De las Empresas

Artículo 3.- Para anunciar la ocupación de algún teatro la empresa tendrá que avisar con anticipación al jefe municipal y para abrir abonos tiene que avisarlo cuando menos tres días antes de la primera función, y á su solicitud adjuntará uno de los programas que haya de dar al público.

Cuando solamente se anuncie una función, el permiso también deberá recabarse con anticipación de 24 horas, bastando para ello dirigirse al jefe político, pero con la obligación el empresario ó su representante de mandar el programa de la función que deba ser anunciada al público.

Art. 4.- El programa remitido al Jefe político, se remitirá también al ayuntamiento, será el mismo que se haga conocer al público por medio de cartelones, que fijarán en los departamentos del teatro ó local en que se verifique el espectáculo debiendo ser cumplido estrictamente bajo la pena correspondiente, excepto en los casos fortuitos ó de fuerza mayor á juicio de la autoridad política.

Art. 5.- El día que se comience la venta al público, se pondrá de manifiesto en la contaduría del teatro ó local de espectáculos, un plano del Salón para que se vea la posición que ocupan las localidades de que puede disponer el público.

Artículo 6.- Queda terminantemente prohibido á las Empresas el vender en ningún caso y por ningún motivo, mayor número de localidades de las que contenga el teatro.- Queda así mismo prohibido poner sillas en los tránsitos del público ni en ningún otro lugar, pues solo deberá contener el número de asiento expresados en el plano.

La autoridad mandará retirar los asientos que la Empresa ponga de más con infracción, de este artículo, y la Empresa estará obligada á devolver el importe de las localidades excedentes, cuando lo exija el interesado.

Art 7.- Los precios de entrada serán los que fije de antemano el programa á que se refiere el artículo 3, no permitiéndose sean alterado por ninguna causa.-Las Empresas quedan obligadas á cumplir en un todo con lo ofrecido en programas, cartelones y anuncios.

Los boletos deberán expresar el nombre del teatro y la fecha del día de la función y estarán provisto de un talón que conservará el contador y en el cual se señalará el departamento, el asiento ó la localidad que el mismo portador tenga derecho de ocupar así como el número correspondiente en su caso. El mencionado talón servirá para reclamar de la Empresa el valor del boleto en el caso de que hay sido acordad la devolución de las entradas.-

La numeración que se fije en las bancas, lunetas y demás localidades será perfectamente clara. La venta por la Empresa ó sus empleados de dos ó más billetes con la misma

numeración, se castigará con la pena que marca este reglamento; y en el caso de que un mismo asiento ó localidad se haya enajenado a favor de ó más personas, tendrá derecho á permanecer en uno ó en otra el primer ocupante.

Art. 8.- Las Empresas al abrir bonos, tiene la obligación de anunciar debidamente las condiciones á que deben sujetarse.- Las Empresas teatrales que tuvieren vendidas localidades por abonos anunciarán en el expendio de boletos el número de localidades que en cada departamento del Teatro queden disponibles para la entrada eventual.

Art 9.- La Empresa está obligada á dar á los abonados constancia por la cantidad que importe el abono, la cual será firmada precisamente por el Empresario ó su representante, sin perjuicio de exigir el depósito del total importe del abono en alguno de los bancos locales, cuando lo estime necesario el jefe político.

Art. 10.- En los salones en que las localidades estén numeradas tendrá aplicación lo dispuesto en el artículo 7.

Art 11.- Las funciones comenzarán precisamente á la hora fijada en los programas.- Los entreactos serán de quince minutos cuando más.

Art 12.- Ninguna función anunciada podrá suspenderse sino por algunas de las causas á que se refiere el artículo 4, y previo el permiso del jefe político correspondiente, en caso de que se varíe, será anunciado el cambio al público, por medio de cartelones y avisos, y si es ya el cambio de función en el teatro se anunciará en la contaduría y previo el permiso.- En ambos casos se expresará que los individuos que hayan comprado localidades eventuales para la función anunciada y no estén conformes con el cambio, pueden ocurrir por el importe de ellas.- En caso de que la variación del espectáculo tenga lugar después de comenzada éste y siempre con permiso de la autoridad que presida, no habrá lugar á devolución alguna, anunciándose el cambio desde la escena.

Art 13.- En caso de que la suspensión de una representación sea ocasionada por enfermedad de algún artista, esta se comprobará con una declaración escrita de un médico.

Art 14.- Cuando una función sea dedicada á la Beneficencia Pública, los productos líquidos de ella, salvo el caso de que se anuncie que sólo una parte de ellos se destinará á ese objeto, y deducidos los gastos, se entregará al establecimiento designada.- El Tesorero Municipal nombrará para estos casos un interventor.

Art 15.- Al concluirse todo espectáculo, la Empresa tendrá la obligación de vigilar todas las localidades del teatro para cerciorarse de que no hay temor de que se produzca algún incendio, teniendo además la obligación de recoger los objetos que hayan sido olvidados por los espectadores, depositándolos en la Contaduría del Teatro.

Si pasados tres días no se presentase persona recamándolos, el encargado de la Contaduría remitirá dichos objetos á la Inspección de Policía, para los efectos legales.

Art. 16.- Las Empresas teatrales tendrán la obligación de vigilar, por medio de sus empleados, el cumplimiento de la disposición reglamentaria que prohibe se fume en los teatros y fijarán carteles visibles en todas las dependencias del Teatro en que se recuerde esta prohibición.-La infracción que á este respecto se cometa en el escenario, se castigará debidamente, imponiendo á las Empresas la multa que corresponda.

Art. 17.- En los teatros habrá un palco ó platea especialmente destinada á la autoridad que presida, debiendo distinguirse de las demás localidades.

CAPÍTULO III

De los espectadores

Art 18.- Los espectadores guardarán durante el espectáculo el silencio, el decoro y la circunspección correspondientes á un público civilizado.-En las manifestaciones de aprobación ó reprobación, se abstendrán de insular á los actores, gritar ó silbar, así como de arrojar sillas, cojines ó cualquier otro objeto que pueda causar daño.

Podrán los espectadores cuando haya motivo, quejarse de los actores ó de la Empresa á la autoridad que presida.

Art 19.- No tendrán acceso á ninguna de las localidades del teatro durante la representación los niños menos de tres años.

Art. 20.- Los espectadores no podrán pedir la representación de ninguna obta distinta de la anunciada.

Art.21.- Queda terminantemente prohibido que los espectadores permanezcan de pie en el salón durante el espectáculo, así como que se coloquen en puertas y pasillos.

Art 22.- Queda terminantemente prohibido fumar en ninguno de los departamentos del salón que no sea señalado para ese objeto.

Art 23.- Queda prevenido á los espectadores, que en funciones anunciadas por tandas, no podrán exigir localidades numeradas, con excepción de aquellas que determinen de antemano los programas.

CAPÍTULO IV

De los actores.

Art 24.- Los actores vestirán decentemente y guardarán en la escena la mayor compostura, así en la acción como en las palabras, evitando cuidadosamente cualquier acto, postura ó expresión contrarios á la decencia ó á la moral.

Art 25.- También evitarán los actores cualquiera conversación entre sí durante la representación, que pueda ser motivo de interrupción en el orden del espectáculo; no dirigirán la palabra al público, ni harán señales á los concurrentes, mucho menos

nombrarán y señalarán de ningún modo á persona alguna, evitando toda sátira en dichos ó hechos, directa ó indirectamente, limitándose á interpretar la obra que se representa.

CAPÍTULO V

De la autoridad

Art 26.- La autoridad que presida los espectáculos, será uno de los Regidores de Diversiones Públicas, de los designados por el H. Ayuntamiento; á cuyas órdenes quedarán todos los agentes de la Policía; si no asistiere al teatro alguno de los Regidores de diversiones, presidirá cualquiera de los C.C. Regidores que se hallen presente.- No será delegable la Presidencia.

Art 27.- Cuando se haya comentado la representación de una obra en que se ofenda al pudor, se ataque á la mora ó se ultraje á determinada autoridad ó persona, directa ó indirectamente por dichos ó hechos, el Regidor que presida, podrá mandar suspender la representación, si lo estimare conveniente, sin perjuicio del castigo que corresponda, conforme á este Reglamento ó de la consignación del responsable á la autoridad respectiva.

Art. 28.- Cuando ocurra alguna riña entre los artista que tomen parte en la representación ó cometan algún otro delito, no se interrumpirá ésta, vigilando la policía al que haya cometido la falta o delito, para que, concluida la función, sea consignado á la autoridad competente.

Art 29.- El Regidor que presida, deberá cuidar de la estricta observancia del Reglamento y, cuando lo estime conveniente, dará al C. Jefe Político del Cantón noticia del espectáculo que considere inmoral o indecoroso, á fin de que aquella autoridad en el ejercicio de sus facultades no permita su repetición.

PARTE PENAL

Art 1.- La aplicación de las penas por cualquiera infracción de este reglamento queda á cargo de la autoridad política.

Art 2.- las infracciones de este Reglamento se castigarán con multa de 5.00 á 50.00 con arresto de uno á treinta días, á juicio de la Jefatura Política del Cantón.

Art. 3.- Todas las multas que se impongan conforme á este Reglamento, serán enteradas antes de 24 horas en la Tesorería Municipal, acreditándose el pago ante la autoridad política.

Es copia, H. Veracruz, 5 de Abril de 1906.

At. Luis Prado

HUBO UNA SEGUNDA MODIFICACIÓN DEL REGLAMENTO MISMA QUE YA SE HA ADHERIDO.

Por disposición del C. Gobernador se aprueba el presente Reglamento con las adicciones que correspondan en el original que se remitió a esta secretaría y que en la presente copia han ido salvadas.

Xalapa- Enríquez, a 24 de agosto de 1905.

Bibliografía

Fuentes documentales

Fondo Adalberto Tejeda.1920-1924. Archivo Estatal de la Ciudad de Xalapa, Ver. Caja 22 p. 121.

Reglamento de Teatro.1906. Archivo Estatal de Xalapa, Ver.

CMAM. 1923. Catálogo Miguel Ángel Montoya del archivo sindical del puerto de Veracruz. México: INAH.

Fuentes hemerográficas.

El Arte Musical. Tomo 1- 240 vols. Año 1920-24. Veracruz: Archivo Histórico.

El Frente Único. 1922. Archivo Estatal de la Ciudad de Xalapa, Ver.

El Proletario. 1924. Archivo Estatal de la Ciudad de Xalapa, Ver.

Fototeca. Archivo Estatal de la Ciudad de Xalapa, Ver.

Fuentes consultadas

Adame, Domingo. 2005. *Elogio del oxímoron. Introducción a las teorías de la teatralidad*. México: Universidad Veracruzana.

Ansart, Pierre .1970. *El nacimiento del anarquismo*. Madrid: Amarrortu.

Arvon, H. 1979. *El anarquismo en el siglo XX*. Madrid: Taurus.

Baena Paz, Guillermina. *La confederación general de trabajadores.* p. 113-187. Revista mexicana de ciencias sociales. N.83. México: UNAM.

Bajtin, Mijail. 2003. *La cultura popular en la edad media y el renacimiento. El contexto de Francois Ravelais.* Madrid: Alianza.

Benjamín, Walter. 1989. *Discursos interrumpidos I.* Buenos Aires: Taurus.

Behrens, Benedikt. 2000. No.6. 1 Julio. *El movimiento inquilinario de Veracruz, México, 1922-1927: Una rebelión de Mujeres*. "JILAS-Journal of Iberian and Latinoamerican Studies". Melbourne: La Trobe University

Blásquez Domínguez, Carmen. 1988. *Veracruz, textos de su historia*. México: IVEC.

Bordieu, Pierre. 1990. *Sociología y cultura.* México: Grijalbo.

Castro, Pedro .1998. *Adolfo de la Huerta, la integridad como arma de la Revolución*. México: Siglo XXI.

Colson, Daniel. 2003. *Pequeño léxico filosófico del anarquismo de Proudhon a Deleuze*. Argentina: Claves.

Crockcroft, James. 1985. *Precursores intelectuales de la Revolución Mexicana 1900-1913*. México: SEP.

Dávalos, Marcelino. 1982. *La sirena roja*, en Wilberto Cantón, *Teatro de la Revolución Mexicana*. México: Aguilar.

Del Río Reyes, Marcela. 1997. *Perfil y muestra del teatro de la Revolución Mexicana*. México: FCE.

Díaz, Ayala. 1999. *Cuando salí de la Habana. 1898-1897: Cien años de música cubana por el mundo*. Santo Domingo: Centenario.

Diéguez Caballero, Ileana. 2007. *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política.* Argentina: Atuel.

_____. 2009. *Destejiendo escenas. Desmontajes: procesos de investigación y creación*. México: INBA.

Dubatti, Jorge. 2008. *Cartografía Teatral, Introducción al Teatro Comparado*. Argentina: Atuel.

_____. 2009. *Concepciones de Teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas.* Argentina: Colihue.

Dueñas, Pablo. 1995. *Teatro mexicano, Historia y dramaturgia. XX Teatro de revista (1904-1936)*. México: CONACULTA.

Duvignaud, Jean. 1976. *Sociología del teatro*. México: Fondo de Cultura Económica.

Evreinov, N. *El teatro en la vida*. Buenos Aires: Leviatán.

Féral, Jossete. 2004. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna.

Ferrer, Christian .2005. *El lenguaje libertario*: antología del pensamiento anarquista libertario. La Plata: Terramar.

Fischer Lichter. 1999. *Semiótica del teatro*. Madrid: Arcos.

Flores Magón, Ricardo. 1982. *Obras de teatro*: *Tierra y libertad, Verdugos y víctimas*. México: Antorcha.

Flores Torres, Óscar. 2003. *Historiadores de México siglo XX*. México: Trillas

Fos, Carlos. 2010. *Las tablas libertarias. Experiencias del teatro anarquista en Argentina a lo largo del siglo XX*. Argentina: ATUEL.

Gale Shechner, Richard. 2000. *Performance, teorías y prácticas interculturales.* Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

García Canclini, Nestor. 1983. "Las políticas culturales en América Latina" en *Materiales para la comunicación popular.* Núm. 1. p.5.

García Díaz, Bernardo. 1992. *Veracruz imágenes de su historia*. Xalapa: Gobierno del estado de Veracruz.

Gil, Adriana. 1992. *Vida cotidiana y fiestas en el Veracruz Ilustrado*, tesis de la licenciatura en Historia del Arte. Veracruz: Universidad Cristóbal Colón

Gill, Mario. 1953. "Veracruz: revolución y extremismo" en *Historia Mexicana.* Vol.2. No.4. pp. 618-636. México: El Colegio de México.

Grafenstein Gareis, Johanna. Coord. 2006. *El Golfo –Caribe y sus puertos.* Tomo II. 1850-1930. México: Historia internacional.

Guadarrama, Rocío. 1979. *La CROM en la época del caudillismo en México*. Cuadernos políticos, número 20, abril-junio (52-63). México: ERA.

Guerín, Daniel. 1975. *El anarquismo*. Argentina: Anarres.

Juárez Hernández, Yolanda. 2006. *Persistencias culturales afrocaribeñas en Veracruz.* México: Gobierno del estado de Veracruz.

Kropotkin, Pedro. 1977. *Folletos revolucionarios I.* Barcelona: Tusquets.

Laplantine, Francois. 1974. *Las voces de la imaginación colectiva. Mesianismo, posesión y utopía.* Barcelona: Grania.

Litvak, Lily. 1981. *Musa libertaria, arte, literatura y vida cultural del anarquismo español*. Barcelona: A. Bosch.

_____. 1988. *La mirada Roja: Estética y arte del anarquismo español (1880-1913)*. España: Ediciones del Cerval.

_____. 1990. *España 1900: Modernismo, anarquismo y fin de siglo*. Barcelona: Anthropos.

_____. 2004. *Cultura obrera en Cuba, la lectura colectiva en los talleres de tabaquería*. Revista Bicel. Año 16, número 143. Madrid: Fondo de estudios libertarios Anselmo Lorenzo.

_____. 2008. *Un teatro para un pueblo: El teatro anarquista en España*. Revista hecho teatral. No. 8. España: Universitas Castellae.

_____. 2009. *Jesús entre el evangelio y el anarquismo*. En prensa.

López Aparicio, Alfonso. 1974. *El derecho latinoamericano del trabajo.* México: UNAM.

Lozano y Nathal, Gema. 1990. *La negra loca y anarquista Federación de Trabajadores del Puerto de Veracruz.* México: INAH.

Mairet, Gerard. 1989. "Pueblo y nación", en *Historia de las ideologías.* p.450. Madrid: Akal.

Malatesta, Enricco. 1989. *La anarquía y el método del anarquismo*. México: Premia.

Mancisidor, José. 1978. *La Cuidad Roja*, en Obras Completas, tomo II, Xalapa: Gobierno del Estado de Veracruz.

Mason Hart, John. 1980. *El anarquismo y la clase obrera mexicana, 1860-1931*. México: Siglo XXI.

Merlín, Socorro. 2004. *La Sirena Roja de Marcelino Dávalos*. Tema y Variaciones de Literatura 23: El teatro Mexicano del siglo XX. México. Universidad Autónoma Metropolitana. División de Ciencias Sociales y Humanidades.

_____. 2008. *La obra de Marcelino Dávalos en los escenarios de la revolución mexicana de 1910*. Congreso GETEA: Buenos Aires.

Molinari Nahmad, Daniel. 2009. *Teatro anarquista, La obra dramática de Ricardo Flores Magón y los sindicatos veracruzanos.* México: Parajes.

Morín, Edgar.2006. *El Método. La naturaleza de la naturaleza.* Madrid: Cátedra.

Muñoz, Isabel. 1992. *El Arte Musical como expresión de la vida en el puerto de Veracruz*. Tesis de la escuela de Historia del Arte de la Universidad Cristóbal Colón. Veracruz: UCC.

Pierre Joseph, Proudhon. *El principio del arte y su destino social.* 1982. En "Vanguardias del siglo XIX de Mireia Freixa". Barcelona: G. Gili.

Piscator, Erwin. 2001. *El teatro político*. Hondarriba: Hiru.

Poblett Miranada, Martha, coord. 1992. *100 viajeros en Veracruz, crónicas y relatos.* TomoVIII *(1986-1925).* México: Gobierno del Estado de Veracruz.

Ramos, Luis Arturo. 2009. *Intramuros*. Xalapa: Universidad Veracruzana.

Ramon Resina, Joan. 1997. *El aeroplano y la estrella. El movimiento de vanguardia en los países Catalanes (1904-1936).* Amsterdam: Rodopi.

Reyna Muñoz, Manuel, coord. 1996. *Actores sociales en un proceso de transformación: Veracruz en los años veinte.* México: Universidad Veracruzana.

Reszler, André. 1974. *La Estética Anarquista.* México: FCE.

Revueltas, Eugenia. 2009. *Raíces anarquistas del teatro de la revolución mexicana.* México: Senado de la República.

Rodríguez Pareja, Amalia. 1999. “Teoría artística: aisthesis, noesis y mimesis. Tradición clásica en la formulación de la estética moderna”. *En Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio*. Murcia: Universidad de Murcia.

Roca, Juan Manuel y Álvarez Darío, Iván. 2008. *Diccionario anarquista de emergencia*. Norma: Bogotá.

Salazar, Rosendo.1974. *Las pugnas de la Gleba*. México: Avante.

Schechner, Richard. 2000. *Performance, teoría y prácticas interculturales*. Argentina: Libros de Rojas.

Taibo II, Paco Ignacio. 1986. *Bolshevikis. Historia narrativa de los orígenes del comunismo en México (1919-1925)*. México: Joaquín Mortiz.

Turner, Víctor. 1997. *La selva de los símbolos. Aspectos del ritual Ndembu.* México: Siglo XXI

Varela, Francisco. 1992. *Conocer.* España: Gedisa.

Villegas, Juan. 2000. *Para la comprensión del teatro como construcción visual*. Gestos.

Viñuales, Jesús. 1986. *El comentario de la obra de arte.* Madrid: Universidad Nacional de Educaión a Distancia.

Zedillo Castillo, Antonio. 1988. *La presencia del negro en México y su música*, en Jornadas de Homenaje a Gonzalo Aguirre Beltrán. Veracruz: IVEC.

Fuentes de internet:

15 de agosto de 2010:

Bakunin, Mijail. (En línea). *Consideraciones filosóficas, sobre el fantasma divino, sobre el mundo real y sobre el hombre*. http://www.kclibertaria.comyr.com/lpdf/l014.pdf.

13 de marzo de 2010:

Lastra Lastra, José Manuel. *El sindicalismo en México*. http://www.juridicas.unam.mx/publica/rev/hisder/cont/14/cnt/cnt3.htm#N21.

Enero 2010:

Capelliti, Ángel J. (En línea). *La ideología anarquista*. https://docs.google.com/fileview?id=0B-xzKdpgY7ZYMDYzNDE5NTUtOGZjMi00YmVhLTkwNGYtZmZmZGU2YWNhNDdh&hl=es.

Kropotkin. 2005. *La conquista del pan*. Buenos Aires: Anarres. http://www.quijotelibros.com.ar/anarres/Conquista%20del%20pan.pdf.

Laplantine, Francois. 1974. *Las voces de la imaginación colectiva. Mesianismo, posesión y utopía*. http://www.javeriana.edu.co/relato_digital/r_digital/teoria/anarquismo.html#.

Merlín, Socorro. *Teatro y política en la obra de Marcelino Dávalos.* http://www.cenart.gob.mx/centros/citru/html/archivos/coloquio/participaciones/c15.htm

Febrero 2011:

http://www.portaloaca.com/historia/biografias/101-mijail-bakunin-esbozo-de-biografia-intelectual.html.

http://www.portaloaca.com/historia/biografias/335-biografia-de-pierre-joseph-proudhon-el-padre-del-pensamiento-anarquista.html

Marzo 2011:

Más de arte:

http://masdearte.com/index.php?option=com_content&view=article&id=7804:arte-povera&catid=59:movimientos-m&Itemid=8.

Ileana, Dieguéz, De malestares teatrales y vacíos representacionales: el teatro trascendido: http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/297/malestaresteatrales_idieguez.pdf.