

La asunción de lo popular el teatro didáctico anarquista de Alberto Ghirardo y su programa poético de «dar al pueblo la palabra»

Por Juan José Navarro

Resumen

Este trabajo aborda la conexión entre prácticas de comunicación y movimientos sociales a través de la particular asunción de lo popular que realizó el anarquismo en nuestro país a principios del siglo XX. Tomamos como caso particular el teatro didáctico propuesto por Alberto Ghirardo, para describir algunas de las estrategias comunicacionales puestas en función, en relación con la cultura popular, con el fin de concientizar a las masas de los aspectos ideológicos del anarquismo.

Abstract

This work approaches the connection between practices of communication and social movements across the particular assumption of the popular thing that realized the anarchism in our country at the beginning of the 20th century. We take the didactic theatre proposed by Alberto Ghirardo as a particular case, to describe some of the communication strategies put in function, in relation with the popular culture, in order to make to know to the masses of the ideological aspects of the anarchism

La asunción de lo popular el teatro didáctico anarquista de Alberto Ghiraldo y su programa poético de «dar al pueblo la palabra»

Iniciamos este trabajo enmarcados en los estudios culturales contemporáneos, es decir, deseamos sumarnos a las corrientes históricas y de estudio donde lo popular, después de estar marginado por largo tiempo, es considerado constituyente y partícipe del proceso histórico y, por lo tanto, atendemos a las manifestaciones culturales de los sectores populares. Debemos también mencionar que consideramos relevante abordar la articulación entre prácticas de comunicación y movimientos sociales, a través de la forma de asunción de lo popular que el anarquismo realizó en nuestro país, a principios del siglo XX, como estrategia para la difusión de su ideario político. Escogimos el caso particular de Alberto Ghiraldo, dramaturgo y periodista de extensa trayectoria literaria y militante, y su propuesta de un teatro didáctico.

El presente análisis está organizado en torno a dos ejes. El primero apunta a describir algunas estrategias comunicacionales, en relación con la cultura popular, puestas en función para la difusión del imaginario anarquista. El segundo eje, constituye la importancia de la obra de Ghiraldo como momento crucial de la incorporación de las clases populares a la literatura argentina o, en otros términos, como manifestación del programa poético de «dar al pueblo la palabra».

Para esto analizaremos inicialmente nuestra postura respecto a la cultura popular, el ideario básico del pensamiento anarquista y el universo discursivo de la producción de Ghiraldo. Luego avanzaremos en el análisis de algunas de las obras de teatro desde los recursos formales y desde los planteos ideológicos.

Con respecto a lo popular, resulta necesario evitar el planteo de la tradición de estudios, que oscilaba como un péndulo entre una autonomía pura de la cultura popular (romanticismo, neogramscismo) y un encapsulamiento total (Escuela de Frankfurt) o, en otras palabras, en la descripción de «los mecanismos supuestamente omnipotentes de la dominación ideológica o la exaltación de la capacidad de resistencia política de las clases subalternas» (García Canclini, N.1986:28).

Por lo tanto, escogemos la propuesta de García Canclini donde las culturas populares «se configuran por un proceso de apropiación desigual de los bienes

económicos y culturales de una nación o etnia por parte de sus sectores subalternos, y por la comprensión, reproducción y transformación, real y simbólica, de las condiciones generales de trabajo y de vida.»(García Canclini, N. 1989:64-65).

Sobre esta postura debemos rectificar que esa apropiación del capital cultural más que desigual, término que puede connotar un costado despectivo, es distinta o particular. A su vez, en esta definición no se deja de lado la relación de lo económico y lo cultural y, respecto de las condiciones generales y propias de trabajo y de vida, se evidencia la importancia de la pertenencia a un sistema económico determinado y la interacción conflictiva con las clases hegemónicas. Es decir, es una concepción de la cultura popular que gira alrededor de una dialéctica cultural debido a «las relaciones que definen a la cultura popular en tensión continua (relación, influencia y antagonismo) con la cultura dominante» (Hall, S. 1985:103).

Esta idea de la cultura popular cuenta con elementos cambiantes, inestables y contradictorios, e ingresa al proceso donde se articulan las relaciones de dominación-subordinación, es decir, a una lucha cultural que adopta numerosas formas de «incorporación, tergiversación, resistencia, negociación y recuperación» (Hall, S. 1985:105).

Además, debemos esquematizar el planteo político del anarquismo para establecer su presencia en la obra de Ghirardo. El discurso anarquista clásico, ya que cuenta con variantes, está constituido desde una postura antiautoritaria, anticapitalista, de rechazo al Estado y sus instituciones (ejército, policía, escuela, sistema jurídico-legal) además de la Iglesia y la familia burguesa; basado en el ideal de la libertad absoluta, la igualdad (también entre géneros), y en donde aparece el espacio de la cultura como posibilidad de liberación. Resulta fundamental destacar, por lo menos, una de las variantes del pensamiento ácrata, el anarcocomunismo, que tiene como arma principal la sindicalización y la lucha colectiva, tendencia dentro de la cual incorporamos a Ghirardo. Otro elemento importante para nuestro estudio es la conexión entre el anarquismo-memoria del pueblo y la correlación histórica de su opresión y su lucha, a través de la cual se conectan los libertarios con la cultura popular.

Asimismo debemos tener en cuenta que toda producción textual se da dentro de un universo discursivo que la determina. La producción de Ghirardo está

inmersa en el proceso de construcción institucional del Estado nación y de profundas transformaciones económicas, lideradas por la Generación del '80.

En definitiva, este universo discursivo gira en torno a la dicotomía *civilización* y *barbarie*, creado por la intelectualidad desde lo discursivo, pero que encierra una praxis política que es la construcción «de un pueblo ideal que habrá de surgir de una política inmigratoria» (Roig, A. 1993: 39) que suplante al elemento local (bárbaro en su totalidad) por lo europeo-sajón civilizado. Hacemos esta distinción, porque los extranjeros que arribaron eran en su mayoría de pueblos latinos (españoles, italianos o no europeos) de las clases más empobrecidas, que marca una diferencia entre la inmigración deseada e inmigración real.

El discurso civilizatorio elaborado, entre otros, por Juan Bautista Alberdi y en especial por Domingo Faustino Sarmiento, establece las bases de todo el universo discursivo de la época. La dramaturgia de Ghiraldo es edificada dentro de estos límites al compartir las categorías, pese al tiempo transcurrido entre la conformación de esas categorías y las obras del anarquista, en la «medida en que todo texto encierra de modo directo o velado el mundo de las voces sobre la cual el escritor enunció su propia voz» (Roig, A. 1993:32). Es decir, en la construcción de todo texto aparecen otros discursos para dialogar con ellos, para afirmarlos, refutarlos o completarlos, en lo que constituye la noción bajtiana de polifonía a través de la intertextualidad.

El proyecto de modernización liderado por la oligarquía, que impulsa la inmigración europea, va a generar un nuevo tipo de barbarie cuando el proletariado urbano extranjero se organice y se levante frente a las condiciones de vida y de trabajo, dando micio al juego de reacciones que constituye la historia. El método de lucha elegido por los trabajadores será las huelgas y el boicot, a lo que responderán las clases dominantes con estado de sitio y leyes represivas o con la conformación de unidades paramilitares de ultraderecha como la Liga Patriótica.

Estos postulados, tanto políticos como discursivos, de *civilización* y *barbarie* se van a constituir en hegemónicos en el período iniciado en 1852 hasta 1930, sostenidos tanto por el gobierno liberal oligárquico como por los gobiernos de corte popular. Pero el concepto de hegemonía, en tanto no es dominación absoluta sino una construcción, supone también la posibilidad de albergar componentes alternativos o contrahegemónicos. A nivel discursivo, el *Martín Fierro* implica centrarse en la barbarie como antes no se había hecho, al denunciar el exterminio

del gaucho. Por esto no sorprende que la obra de José Hernández haya sido Ignorada por los círculos intelectuales de las clases dominantes de la Generación del '80. En esta misma línea, debemos sumar a quienes escriben no ya desde sobre el gaucho, sino sobre el proletario urbano, y que a su vez se articulaban con una doctrina política contrahegemónica, como el anarquismo. De allí «surgieron quienes fueron los voceros de este proletariado naciente, por lo general, periodistas que accedieron al mundo de las letras, como fue el caso destacado de Alberto Ghirardo» (Roig, A. 1993:73).

Alberto Ghirardo, dramaturgo libertario

Los datos sobre las primeras etapas de su vida resultan escasos e inciertos, aunque se establece que nació en 1875 y, ya con algo de certeza, podemos rastrear su infancia en el ámbito campestre de la localidad bonaerense de Mercedes. Inicia su camino en las letras desde el periodismo, donde colaboraba a los quince años en la hoja proletaria *El Obrero*, y con esporádicos aportes en *El año literario* y *¡Ahí van!*. Continuó por esta senda a través de la poesía, luego el teatro y por último la novela, combinados siempre con la actividad y el tono de la denuncia periodística.

En 1895 publica su primer libro *Fibras*, y consigue que prologue su poemario Rubén Darío. A pesar de la relación que logra establecer con el autor de *Azul*, suponemos a partir del fugaz paso del anarquista por este periódico, Ghirardo se siente heredero más bien del romanticismo antes que de los modernistas.

Años más tarde, con 23 de edad, funda la revista semanal *El Sol*, donde colaboran su amigo Florencio Sánchez, Roberto J. Payró, el primer José Ingenieros, su maestro Almafuerte, el propio Rubén Darío, Pietro Gori, que define en cierto modo el ideario del semanario e incluso, Alfredo Palacios, luego primer diputado socialista, lo que demuestra la apertura de pensamiento de Ghirardo en la lucha proletaria.

Las sucesivas denuncias y arengas de sus escritos tienen un resultado previsible: en febrero de 1903 es cerrada la redacción de *El Sol* y su director inaugura la serie de sus detenciones, que a su vez desembocan en el exilio años después.

Ghirardo continúa escribiendo poemas de forma paralela al periodismo y en 1900 edita el segundo de sus nueve libros: *Gesta*. Más tarde vendrán *Los Nuevos Caminos* (1904), *Música Prohibida* (1907) y *Triunfos Nuevos* (1910), donde no alude sólo «a la franja de la bohemia del Buenos Aires nocturno, ameno y marginal»

(Viñas, D. 1983:183) de su primer libro, sino que ahora se centra directamente en los espacios proletarios de la ciudad, es decir, los de la mala vida.

La actividad de Ghirardo como periodista y como ideólogo político, señala, por entonces, un rumbo heterodoxo. Su posición contrasta con la de otros militantes y redactores *La Protesta*, «irreductibles y desafectos a cualquier pacto con los socialistas. Ghirardo, en cambio, opina que son necesarios los acuerdos para enfrentar con éxito el poder» (Orgambide, P.2000:2) Este acercamiento a los socialistas, esta desviación, es fuertemente criticada por el V Congreso de la FORA, y por último se impone la línea ortodoxa frente a la tendencia encabezada por Ghirardo.

No pasaría demasiado tiempo para que sacudiera los escenarios porteños con un fuerte alegato antimilitarista. El 28 de diciembre de 1906 estrena *Alma Gaucha* «impulsado por una vigorosa interpretación de Pablo Podestá». (Castagnino, R. 1963:164). *Alma Gaucha*, drama en tres actos desarrollados en Buenos Aires y en la prisión de la Isla de los Estados, cuenta esa misma desventura del gaucho libre, Cruz, incorporado a uno de los instrumentos del Estado, el ejército. Luego de ser malherido por el teniente y engañado con la promesa de permitirle escapar del cuartel, Cruz es confinado al sur del país para cumplir prisión en un lugar inhóspito, siempre junto a su abnegada compañera Alma. La búsqueda de libertad es tan fuerte que se suma a una fuga, luego frustrada, y en donde aparece otra vez un personaje que asume la conducción, en esta oportunidad del escape, en términos de autoridad. De vuelta en Buenos Aires, el protagonista es enjuiciado por el tribunal y condenado al fusilamiento.

En 1913 vuelve a sacudir por completo el ambiente teatral con *La Columna de Fuego*. De similar intensidad y denuncia que *Alma Gaucha*, este drama en un prólogo, tres actos y cinco cuadros, aborda por primera vez en toda su complejidad el tema del sindicalismo obrero y su trasfondo social en el que se ubica. En esta obra, Ghirardo presenta todas las posiciones del sector obrero: los huelguistas, los que dejaron la protesta por necesidad, las familias de éstos, los carneros o rompehuelgas, es decir, le da voz a los trabajadores, sus luchas y sus contradicciones, desarrolladas en el puerto de Buenos Aires. Aquí encontramos a León Almeida y Marcos al momento de separarse en la lucha de los trabajadores. Marcos, viudo y a cargo de sus hijos Telma y Julio, decide abandonar la huelga y reincorporarse al trabajo por necesidad. Mientras tanto León, admirado por Telma, continúa al frente de la medida de fuerza, e incluso se relaciona con otros

anarquistas como Salvador de la Fuente. Aparece también el ejército, encargado de mantener el orden en el puerto, que muestra sus propias contradicciones en las diferentes posturas que los soldados tienen en las conversaciones. Sobre el final del segundo acto se da el enfrentamiento entre los dos líderes. Allí, Marcos da muerte a León, quien trataba de impedir la división de los obreros y mantener hasta las últimas consecuencias la huelga.

Luego Ghirardo, el 11 de noviembre de 1911, estrenará *Resurrección*, drama en un acto y tres cuadros, que rápidamente se transforma en un sainete de un acto y tres cuadros rebautizado *El Café de Mamá Juana o Luz, la camarera*, con música de Manuel García Llopis. La historia es la redención de Luz, la camarera, y Daniel, el obrero, quienes dejan atrás la mala vida, el Café y la bebida respectivamente, gracias a su amor y solidaridad. Esta obra, ambientada en el Café de Mamá Juana, muestra la resurrección alcanzada por Luz y Daniel. Ella pretende un cambio radical en su vida, y por lo tanto aparece como la completa oposición a la resignación de Trini, otra camarera, quien acepta sin más su modo de vida. Desarrollada en el período del carnaval, el drama permite la incorporación de las comparsas de Anastasio el Pollo, quien despliega en sus cantos la utopía libertaria.

Sobre el final de su carrera deja de lado el teatro de ideas y se dedica a la prosa combativa en *La ley-baldón, Yanquilandia bárbara: la lucha contra el imperialismo* (1924), *Cuentos de la angustia y Sangre y oro. Nación argentina*. Luego, de sus apuntes de viaje por toda España, dio forma a los dos volúmenes de *El peregrino curioso*, y se introduce de lleno en la novela con *La canción del deportado. Humano ardor: aventuras, luchas y amores de Salvador de la Fuente y La novela de la pampa*.

Permaneció en España hasta el estallido de la Guerra Civil, en 1936, y en consecuencia decide radicarse en Santiago de Chile. Por estos días ha dejado de escribir y dedica su tiempo a cumplir una promesa: editar *El archivo de Rubén Darío*, como se lo había pedido y legado su amigo nicaragüense. A su vez, continúa colaborando en difundir la obra de quien había recibido como discípulo, Benito Pérez Gaidós, y de recopilar y publicar los escritos políticos del cubano José Martí.

El 23 de marzo de 1946, sin volver a Argentina, muere el pensador-poeta-propagandista-agitador de proletarios-eterno romántico y dramaturgo comprometido, Alberto Ghirardo.

Recursos formales: géneros discursivos de la cultura popular

Analicemos ahora los elementos de la cultura popular que utiliza Ghirardo en su teatro de tesis. Para esto, debemos recurrir a los aportes Mijail Bajtin y la idea de que la lengua es usada en forma de enunciados concretos, ya sean orales o escritos, producidos por los participantes de determinada esfera de actividad humana. Estos enunciados, a través de la selección de los recursos léxicos, gramaticales, por la elección del contenido temático, y sobre todo, por el modo de estructuración, reflejan las condiciones específicas y el objeto de cada esfera. Y agrega que, si bien los enunciados son individuales, «cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados, a los que denominamos géneros discursivos» (Bajtin, M.1990:248).

Nuestra investigación sobre la producción de Ghirardo, en definitiva, es «acerca de un material concreto que inevitablemente tiene que ver con enunciados concretos (escritos u orales) relacionados con diferentes esferas de la actividad humana y de la comunicación» (Bajtm, M. 1990:250). En consecuencia, creemos pertinente el rastreo de los recursos formales a partir de los géneros discursivos propios de la cultura popular, que el autor anarquista incorpora a sus piezas dramáticas como acercamiento al pueblo para desarrollar su teatro de tesis, y que constituye una de las estrategias comunicacionales puestas en función por Ghirardo. Dentro de estos géneros discursivos de la cultura popular podemos mencionar el melodrama (con sus características de los personajes básicos diferenciados, y los sentimientos correspondientes, la combinación de géneros, lo tragicómico, etc.), el circo criollo (a través del cual se incorpora el melodrama y el teatro en nuestro país), la música, el carnaval y el folletín (como continuación del melodrama), todos ellos productos de una intensa lucha cultural y resultado de constantes contactos entre cultura hegemónica y cultura popular.

En *Alma Gaucha*, descubrimos la utilización de lo cómico y lo trágico. Lo lúdico aparece en el juego corporal que realizan los reclutas cuando deben obedecer los ejercicios ordenados por el teniente. Todo esto ligado a los inicios de pantomima del melodrama, cuando fue privado de la palabra. Luego, en el segundo acto, aparece otro juego kinésico en el enfrentamiento a los golpes entre los presos. Estos aspectos cómicos junto al aire de tragedia que domina en toda la obra, producen la mezcla de géneros, propio del melodrama. Podemos sumarle, además, el momento de tensión y suspenso en la espera por el veredicto de Cruz, característico de la novela negra.

En esta obra encontramos a los personajes bien diferenciados. La Víctima, Cruz, (por lo tanto Alma que nunca lo abandona) es permanentemente perseguido por el teniente, que aparece como signo de toda la institución del Ejército. Asimismo podemos encontrar al Traidor, tanto en la figura del teniente como en el líder del escape, que representa a cualquier tipo de autoridad, tan temido por el anarquismo. Ambos, el teniente y el líder, aparecen como signos representando algo más. Mientras que la figura del Bobo, encargado de la comicidad, recae en el juego de los reclutas.

Los cuatro sentimientos que componen el melodrama están presentes a lo largo de la obra. La risa en los ejercicios de los reclutas, lástima por el destino de Cruz y de Alma, entusiasmo previo al escape y el miedo ante la decisión del Jurado. También aquí el autor echa mano al recurso musical por medio de las vidalas entonadas por Alma.

Evidenciamos así la presencia de aspectos propios del melodrama en las obras de Ghirardo: la combinación de los géneros, la aparición de los cuatro sentimientos y situaciones básicas, la utilización de lo corporal por parte de los actores y la fuerte presencia de los cuadros musicales, junto a la configuración maniquea de los personajes y su esquematización, que los convierte en símbolos y colabora así en el proceso de identificación del público con el personaje. A través de estos componentes podemos establecer un vínculo con el circo criollo como manifestación de la cultura popular, ya que por medio del circo tuvieron cabida los melodramas en forma de drama gauchesco, en tanto género discursivo retomado por Ghirardo como parte de sus estrategias comunicacionales.

El género discursivo importante de las obras de Ghirardo es la utilización de la música popular como instrumento pedagógico. Recordemos en primer lugar el carácter cambiante, contradictorio y dialéctico de la conformación de lo popular. En relación a nuestra postura tomada sobre el concepto de cultura popular, alejada tanto de la autenticidad y autonomía propuestas por el movimiento romántico, como también de la manipulación ideológica frankfurtiana, establecemos la formación histórica de estos elementos musicales, hoy, populares. Es decir, la relación dialéctica que tiene por resultado lo popular (en este caso la vidala en *Alma Gaucha*, la chacarera, y el tango en *Luz*, a través de la combinación de los elementos coloniales con las promociones europeas propias de las clases hegemónicas. A su vez, la reapropiación y tergiversación realizada por las clases populares de las influencias llegadas desde los salones aristocráticos y burgueses,

que implica un permanente contacto entre ambos sectores, pero que no niega la existencia de una lucha y un poder cultural. Además, debemos agregar que es popular no por su origen, de hecho en ninguno de estos casos lo es, sino que, como menciona Carlos Vega, «de la aristocracia baja al pueblo, de la ciudad baja al campo»(Vega, C. 1944:187), y por lo tanto es popular por su uso, por convertirse en un espacio de reproducción y creación del pueblo. Estas especies musicales son ejemplo de la negociación o del contacto entre clases hegemónicas y clases populares.

En cuanto el contenido de las canciones, aparece aquel sentido de lamento y de queja al que se refiere Carlos Vega respecto a las vidalas. En estos cuatro ejemplos está ausente la alusión expresamente política, pero no tiene por qué aparecer en todo momento. La incorporación de estos elementos de la cultura popular, cuyos orígenes se encuentran previos al siglo XVIII y que han sido modificados e incorporados por las clases subalternas, significa desde ya un acercamiento al pueblo.

La música popular en el teatro de Ghirardo

Estoy sin consuelo.
 Vidalita,
 Lejos de mi prenda.
 Llorando a la sombra.
 Vidalita,
 Dentro d'estas rejas.
 Sólo una esperanza
 Vidalitá
 En mi pecho alienta:
 Mi amor que no muere
 Vidalitá,
 Y endulza mi pena.
 Espero sus cartas
 Vidalitá,
 Pero ellas no llegan.
 ¡Será que habrá muerto.
 Vidalitá,
 La que fue mi dueña!
 Si me has olvidado.
 Vidalitá
 ¡Que nunca lo sepa El
 preso que llora.

Vidalitá ,
 Dentro de sus rejas!
 Vidala cantada por .Alma en *Alma Gaucha*
 Yo sé que el tango me pierde
 y por el tango me muero;
 caricia que estoy deseando,
 caricia que estoy sufriendo,
 caricia que el viento trae,
 caricia que lleva el viento.
 Yo sé que el tango me pierde
 y por el tango me muero.
 Esa es la danza
 que mi alma soñó;
 la que mi vida encantó.
 Esa es la danza
 de fuego y dolor

 que enloqueció mi amor Tango
 interpretado en *Luz, la camarera*.

Estructura ideológica de las obras

Una vez que atendimos a los géneros discursivos propios de la cultura popular, que aparecen en las obras de Ghiraldo, en tanto primer contacto con el pueblo para cumplir su función didáctica, nos centramos ahora en las tesis planteadas por el autor, que se corresponden con distintos aspectos del imaginario anarquista. Para ello proponemos un recorrido por cada pieza teatral con el fin de identificar algunos elementos ideológicos que Ghiraldo desea transmitir en profunda relación con la estrategia de lucha y de vida buscada por los libertarios.

Antes de comenzar con esto, advertimos que todas las obras del corpus escogido están organizadas a partir de situaciones, personajes y escenarios vinculados a las clases populares; sobre este punto nos detendremos luego del análisis de las tres obras seleccionadas.

Alma Gaucha

Comenzamos por uno de los pilares de la trayectoria de Ghiraldo debido al éxito que tuvo, la cantidad de representaciones y, en especial, porque constituye una de las críticas más rabiosas expresadas en su producción. La tesis central gira en torno al repudio no sólo del servicio militar, actor fundamental en favor de un Estado opresor, y que coarta toda libertad e igualdad a través de la jerarquización de rangos, sino que va más allá y extiende la oposición a todo tipo de autoridad constituida.

En primer lugar se demuestra, y esto en definitiva es también la base del *Martín Fierro*, cómo la incorporación de un gaucho al ejército determina negativamente el destino del protagonista. El padre de Cruz, gaucho alzado que «peleó con los indios» contra el ejército, en el proceso de nacimiento del Estado-nación e incorporación de territorios para la producción capitalista, es quien le enseña un modo de vida de acuerdo al ideal anarquista. Allí Cruz «trabajaba como trenzador. Me ganaba la vida amoldando al pobre viejo y haciendo cosas qu'él m'enseñó: riendas, cabestros, bosales estriberas, rebenques...y domando» (Ghiraldo, A. 1946:18) hasta que se descubre que no ha sido enrolado. A partir de la irrupción del Estado (en la piel de la comisaría y luego de ejército) es que la vida de Cruz toma el camino de la desgracia y el final trágico, en totalidad opuesto a su anterior existencia apacible (esto continúa con la presentación dual de los fenómenos, típica del pensamiento libertario).

Una vez incorporado al regimiento sufre un estilo de vida regido por la desigualdad y la degradación de la libertad individual. «¿Hombres? No somos hombres; muñecos con resorte, y gracias.»(Ghiraldo, A. 1946:18) Asimismo, muestra la manera en que la institución, en la figura del teniente instructor, actúa desde el engaño y la violencia, no sólo física.

En segundo lugar, vemos ejemplificada la discusión que mantuvo el anarquismo con el marxismo, en cuanto a la dirección del proceso revolucionario en manos de una vanguardia. Es decir, los libertarios advertían la conformación, una vez liberada esa fuerza espontánea (la revolución, el escape de los reclusos de la prisión de la Isla de los Estados), de una capa dirigencial (en el marxismo delegada en el partido, en la obra los presos 5 y 6 pasan a ser Jefe 1 y Jefe 2) que conduciría a un socialismo burgués, o a la continuidad de relaciones desiguales desde la autoridad. Las palabras de Cruz «¡Otra vez tengo jefes! Seguro que estos también quieren hacerme marcar el paso. ¡No digo! Ya se creen gobernadores!»(Ghiraldo, A. 1946:64), marcan la lucha del protagonista por combatir cualquier tipo de autoridad, incluso la establecida en una revolución.

En tercer lugar, Ghiraldo en *Alma Gaucha* nos presenta la forma en que estas instituciones actúan basadas en el sistema legal, que para el anarquismo no es más que la legalización del sojuzgamiento. «-.¡Eso, pus hombre! La Constitución... -.¿Y ésa es la que nos hace sufrir a nosotros? -.Así será.», comentan los presos» (Ghiraldo,A. 1946:45).

Sobre el final, ante el Consejo de Guerra, se demuestra, y esto a pesar de la defensa, cómo el sistema jurídico es otro instrumento de imposición de las clases hegemónicas. Un sujeto que frente a la injusticia se subleva, y que posee el deseo de ser libre, tiene por destino la sentencia a muerte. Y agrega Alma: «A vos te mata la ley. Te matan los hombres malos, gaucho...» (Ghiraldo, A. 1946:61).

Allí, es cuando aparece otra vez la posibilidad de liberarse, de redimirse por medio de la muerte. «¡Por fin será libre tu gaucho! No llores...» Ya Cruz lo había planteado en el momento clave de iluminación y toma de partido. Al decidirse por el sublevamiento dirá: «Libres o muertos. Morir de a poquito o de una vez ¿qué más da?» (Ghiraldo, A. 1946:37).

Luego, antes de la ejecución del protagonista, llega el momento de esperanza que no es espera. El hijo por venir de Cruz y Alma es también una manera de

que su lucha continúe. Y de esta forma, Alma se enfrenta a una nueva doble batalla (ya que éstas no tienen final). Por un lado, su compañero le reclama: «vos tenés que enseñarle muchas cosas a ese hijo.» Por otro lado, la promesa arrancada por Cruz antes de su muerte: que ella debe «vivir!» (Ghiraldo, A. 1946:62), que es lo mismo que pelear.

En aquella comparación que establecimos entre Cruz, fundida con la historia del padre ya que éste escapó hacia las tolderías, y el Martín Fierro (gaucho alcanzado por el Estado, que pelea por ser libre y que se desgracia) advertimos un final semejante. Fierro tiene una muerte simbólica, Cruz una real.

En otro orden, vemos cómo la figura principal, identificada con el ideal anarquista de hombre, mantiene sus convicciones incólumes frente a lo fatal. Esto tanto con respecto a la necesidad de libertad («Porque yo quise ser libre. Alma, vos sabes y por eso estoy aquí. ¡Pero muero en mi gueya!») (Ghiraldo, A. 1946:61) como a el rechazo de la religión, cuando se niega a recibir al sacerdote.

Asimismo, Ghiraldo nos presenta las posturas encontradas entre el sentimiento del público presente que exclama su reprobación al tribunal («¡Es un crimen! ¡Valor, Cruz!») y el tratamiento del tema en la prensa (el reportero escribe «Conclusiones: un amoral...impulsivo...criminal nato. Ahora a otra cosa, este ya está despachado») (Ghiraldo, A. 1946:64), advirtiendo que el periodismo oficial también es un elemento a disposición de las clases dominantes.

Debemos destacar nuevamente el valor fundamental que el autor le otorga a la mujer. Alma, llena de virtudes, viaja desde lejos a visitarlo al regimiento, y luego acompaña incondicionalmente a su compañero Cruz (aquí tampoco se explícita el vínculo que mantienen, es decir, no se habla de matrimonio) incluso hasta uno de los lugares más inhóspitos del país, la cárcel de la Isla de los Estados. Para finalizar, queremos comentar también que, para reforzar la intención didáctica de Ghiraldo, el personaje hace partícipe al público en el cierre de la obra, a través de una mirada que dirige a la platea. De esta manera, Cruz obliga al espectador a tomar determinada posición con respecto al conflicto.

Luz, la camarera o El Café de Mamá Juana

Aquí Ghiraldo nos plantea una redención personal, la de Luz que deja el café y la de Daniel, el obrero que deja la bebida, pero que está lejos de constituirse en una batalla terminada, ya que la verdadera salvación es una lucha interminable.

Una vez que los personajes logran dejar la vida que llevaban, se encuentran, en el último cuadro, frente a una nueva pelea.

Este progreso individual de Luz es diametralmente opuesto a la postura de Trini, quien acepta, sin condiciones, la vida que tiene (Concurrente 1.- La golpea ... Entretanto, sabe, por si acaso, que en esta mujer yo mando. A ver dales una prueba. Trini.- De todas maneras, si él me pega es porque puede hacerlo. ¡Para eso es mi hombre!») (Ghiraldo, A. 1946:197).

Y es aquí cuando conectamos con la consideración que el anarquismo hace de la mujer. Luz, no sólo logra despegarse del ambiente del burdel (donde los clientes «dirigen bromas groseras a las camareras, tocándolas al pasar») (Ghiraldo, A. 1946:195), sino que a partir de allí tiene la posibilidad de construir el futuro. A su vez, aparece el burdel como la máxima expresión de la dominación del hombre sobre la mujer, para plantear la radical oposición del anarquismo (y de Ghiraldo) a la prostitución.

Digamos también que la tristeza de la protagonista, ese «vivir mintiendo, aparentando lo que no soy», no proviene de su estadía en el café («aquí o allá sería lo mismo. En esta casa, o en otra, yo sufriría igualmente») (Ghiraldo, A. 1946:196), sino de la necesidad de un cambio profundo, que en definitiva es un acto libertario. Ella quiere «hacer algún bien muy grande, para que el alma se me abriera del todo, y morirme después!» (Ghiraldo, A. 1946:194).

La Columna de Fuego

Llegamos en este punto a una de las obras de mayor riqueza conceptual de la producción de Ghiraldo. Este texto es, quizás, uno de los más claros del autor a la hora de presentar su tesis, en el desarrollo del teatro didáctico. Tal vez por el año de creación -1918- esté fuertemente influenciado por los acontecimientos de la vida política y social, y no dude en reconocer la huelga como instrumento principal del anarquismo y del movimiento obrero («La huelga por la revolución. Ella es por ahora nuestra mejor arma, nuestra arma poderosa, contra un sistema inicuo de explotación proletaria que a nosotros, los luchadores de hoy, nos corresponde destruir. Es el único camino que nos llevará a la victoria») (Ghiraldo, A. 1946:127).

Pero esta aparente simpleza cae cuando Ghiraldo nos acerca las distintas posturas posibles involucradas en una situación huelguística. Es por esto que

llamamos a *La Columna de Fuego* una «polifonía de la huelga», ya que en esta obra aparecen expresados todos los actores sociales participantes en un momento así. Si no, repasemos un poco.

Dentro del sector obrero vemos una división entre los que adhieren a la huelga y los que no. Por un lado, quienes sostienen la medida de fuerza, encabezadas por el revolucionario León, constituyen los protagonistas indiscutibles del drama. Para convencer a sus compañeros, León no duda en recuperar tesis históricas de la liberación americana, citando permanentemente a Simón Bolívar, y comparar estas luchas (políticas) con las actuales (económicas). Nuevamente vemos la correlación de las luchas, que remarca las diferencias entre el marxismo y el anarquismo en cuanto a la memoria del pueblo y la relación con la cultura popular.

Por otro lado, están aquellos cuya situación económica y familiar los obliga a retomar el trabajo («La lucha es muy dura...Y cuando tenemos hijos, y la miseria nos rodea, los hombres como yo estamos en situación desventajosa», dirá Marcos, o «tendremos que separarnos fatalmente», y luego «ya está dicho. Y hecho también ¿sabes? Desde mañana trabajo») (Ghiraldo, A. 1946:139). Aquí la conciencia tiene un peso importante, al igual que en *Los Salvajes*, donde aparece como la única justicia posible.

Asimismo, inscripta dentro del sector proletario, se encuentran aquellos que ni siquiera se han sumado al movimiento y han permanecido fieles a los patrones, los rompehuelgas. Son los desocupados, que constituyen el ejército de reserva de trabajadores dispuestos a emplearse por necesidad.

En la vereda opuesta vemos a las fuerzas represivas que también presentan su complejidad. Dentro del ejército apreciamos alguna vertiente de comprensión («Soldado 1.- Sin embargo, hablando en plata, yo creo que los hombres tenían razón. El trabajo es duro, es pesao y no lo pagan», o «Quieren ser menos pobres. Eso es todo. Sufren» o «Yo sé lo que es trabajar, agachar el lomo, sudar el quilo, reventarse en la gueya, solo para tener pan y techo»). (Ghiraldo, A. 1946:151) Pero en general otra es la postura que predomina («-.Pero lo que es yo, tengo unas ganas de meterles balas...cuando el teniente dijo;¡Apunten! estuve esperando el ¡fuego! con unas ansias» Soldado 2 o «-.¡Qué huelga ni que huelga!(sic) ¡Meta bala y se acabó! Soldado 3). (Ghiraldo, A. 1946:149) Esto evidencia una mayor afinidad entre las clases dominantes y el Estado con una de sus instituciones más fuertes, el ejército. Además, debemos sumarle los grupos de defensa creados por

patrones y formados por trabajadores que actúan, en ocasiones con mayor crudeza que los institucionales, y que responden sin disimular los intereses de los propietarios. Dentro de esta segunda postura, vemos el efecto de la afirmación de lo nacional instrumentado por las clases hegemónicas (recordar la Liga Patriótica de Garles o la Ley de Residencia) ya que aparece el prejuicio de que todo protagonista de una protesta, sea anarquista o no, es extranjero («...los gringos huelguistas que vienen aquí, a esta tierra de criyos lindos, a hacer baruyo para vivir de arriba...» o «para mí no (hay criollos) ¡Los huelguistas son todos gringos!») (Ghiraldo, A. 1946:149-150).

Aquella tibia defensa de los trabajadores, hecha por el Soldado 1, surge teñida por un dejo de tristeza al advertir la separación del movimiento obrero («Se ha dicho: ¡a no trabajar! Y ahí andan arrebatándose los puestos pa conseguir un mendrugo y obligándonos a nosotros a defenderlos»); tristeza desprendida de su propia conciencia de clase, no sólo por su origen, ya que el ejército está formado mayoritariamente por las clases populares, sino también por el destino («La verdá es que, día más, día menos, todos hemos de estar ayí») (Ghiraldo, A. 1946:150).

Presentadas las posturas, atendamos ahora al accionar de cada uno. Comencemos con el ejército, incluido por ser un actor fundamental de un período de huelga, que tantas veces pasó a la acción represiva, pero que en *La Columna de Fuego* permanece latente, a la expectativa, ya que es otra la intención de Ghiraldo. La institución del Estado que tiene activa participación (aunque ésta sea sólo mencionada, no representada) no es el ejército, sino la policía que irrumpe en la casa de León (sin la orden correspondiente del juez), se apodera de los escritos del revolucionario, interroga a los vecinos sobre sus actividades, e incluso detiene a su amigo Félix cuando iba de visita. Esto refleja el usual accionar de la policía, a principios de siglo, para con el movimiento anarquista:

Analícemos, entonces, la mencionada intención del autor. Ghiraldo quiere poner en el centro de la discusión el comportamiento, y la división, del sector obrero. Esta separación está ejemplificada cuando Marcos (antiguo huelguista, que por necesidad se reincorpora al trabajo) se enfrenta a su amigo León, quien se interpone para que la huelga continúe y nadie cumpla con las tareas de descargar.

«León, (como tomando una gran resolución y avanzando hacia Marcos. Sereno. Iluminado.)-¡Guarde el arma!

Marcos.- ¡No avance porque hago fuego!

León. (Exaltadísimo)- ¡Aquí o allá ésta es mi sangre!

Marcos. (Retrocede un paso y hace fuego)- ¡Usted lo quiso! (León cae)» (Ghiraldo, A. 1946:168).

La muerte del revolucionario muestra hasta dónde puede llegar la separación, y lo inconducente de todo esto. Es allí cuando surge Salvador (quien a su vez mantenía algunas diferencias con León en cuanto a la filosofía frente a la acción) quien se encarga de plantear el problema de la lucha proletaria. De este modo en su discurso presenta el terrible resultado de la organización económica.

Junto a la lucha proletaria, otros temas quedan planteados en *luí Columna de Fuego*. Uno de ellos es recurrente en todas las obras, el rol de la mujer. Telma, hija de Klarcos, es quien sostiene a su padre durante la huelga («mientras se arregle el conflicto, y usted pueda volver a sus tareas, yo lo reemplazaré en lo posible» o «trabajaré yo entretanto») (Ghiraldo, A. 1946:125), cumple con el papel de madre para con su hermano menor, y le advierte a León del peligro que lo acecha en su casa con la policía esperándolo. Pero no sólo actúa así por cierta atracción a León, sino también por cierta atracción a la idea, a la causa del revolucionario. Telma, en definitiva, entraña un acto libertario: «A qué vengo bien no sé. Pero una fuerza me empuja. Fuerza extraña. Fuerza inmensa» (Ghiraldo, A. 1946:162).

Otro de los aspectos que aparecen, además de las críticas a las instituciones, como el Estado con fuertes relaciones con las clases hegemónicas que utiliza sus instrumentos de represión (policía y ejército) contra la clase obrera, es el rechazo a la familia típica burguesa a través del discurso de León. El amor fraternal puro, que dice sentir, el revolucionario opone «el apego animal y miserable a la vida, disfrazado con el sentimiento convencional de la atracción de la familia!» (Ghiraldo, A. 1946:139), en correlación con la idea anarquista de familia burguesa, y por lo tanto de matrimonio, constituida por interés económico, antes que por sentimientos verdaderos.

Un tercer punto a destacar, es lo que denominamos la relación de los revolucionarios con las letras. Aparecen tres puntos dispersos, que los aunamos bajo este nombre, y que marcan la importancia que le adjudican los anarquistas a la educación y la lectura. El primero de ellos, lo vemos cuando Salvador, esperando a León, comienza a examinar «entretanto su biblioteca de revolucionario»

(Ghiraldo, A. 1946:132), que renueva la recomendación de los libertarios por la instrucción y por el conocimiento.

El segundo punto, tiene que ver con una de las principales estrategias de comunicación del anarquismo: la imprenta y los panfletos. En la obra, la redacción del manifiesto llamando a la solidaridad es inmediatamente llevada a su impresión. Recordemos que el anarquismo está doblemente ligado a la imprenta. Por un lado, el gremio que los reúne es uno de los primeros, y principales, componentes del anarcosindicalismo. Segundo, en tanto contrahegemónicos, los libertarios no tenían acceso a los mecanismos oficiales de edición. Por lo tanto la difusión de su ideario quedaba restringida a la clandestinidad con máquinas caseras. Como detalle sobre esto, basta mencionar la anécdota de cómo Severino Di Giovaní fue apresado gracias a su afán de revisar personalmente la impresión de las obras completas de Elíseo Reclús, luego del robo a la caja de Obras Sanitarias de la Nación para destinar el botín en la compra de una impresora. .

El tercero y último punto se refiere a la lectura colectiva, muchas veces obligada debido a que en ocasiones, quienes se sumaban al movimiento carecían de alfabetización, realizada en la fonda por los obreros huelguistas. De este hecho se desprende también el tratamiento que la prensa oficial realiza de la huelga, donde Ghiraldo nos refresca cómo los, periódicos se convierten asimismo en instrumentos a disposición de las clases hegemónicas. «Todo movimiento en esta gran ciudad ha cesado, como si la vida febril que la caracteriza hubiera sido detenida de golpe por una mano formidable escondida en la sombra y manejada por una voluntad siniestra» (Ghiraldo, A. 1946:141), dirá el diario que compraron los obreros. ; í . .

Otro de los aspectos que debemos mencionar, consiste en la manera en que un obrero se suma al movimiento, a partir de la solidaridad de los anarquistas, cuando éste queda desocupado luego de enfrentarse a un capataz. En la fonda, atendió al discurso de un compañero, y allí supo «que la huelga era cada día más grande y que ningún obrero decente y que se respetara debía prestarse a traicionar el movimiento. Después me yevaron al local social, hablaron con los de la comisión de socorros y de ayí salí con la comida asegurada po'mientras durara la huelga» (sic) (Ghiraldo, A. 1946:145). . ,

El programa poético de «dar al pueblo la palabra»

Arribamos así al último apartado dedicado a destacar el programa poético del dramaturgo anarquista. Es decir, hemos descrito la incorporación de géneros discursivos de la cultura popular a las obras, que adquieren mayor sentido cuando los incluimos como manifestación del programa poético propuesto por Ghiraldo, que denominamos «dar al pueblo la palabra». En oposición a los planteos que las clases hegemónicas mantuvieron con respecto a la relación literatura-pueblo, esto es, a dar al pueblo lo que quiere, lo que pide, o simplemente ignorarlo, Ghiraldo intenta la incorporación de las voces populares a través de un teatro popular.

El propio autor define su proyecto desde el artículo «*Credo estético*» aparecido en *Crónicas argentinas*. En una conferencia, luego del estreno de *Alma Gaucha* en su Mercedes natal, plantea el concepto de arte y su misión como factor eficiente en el desarrollo de las sociedades. Aquí, Ghiraldo hace un llamado para que el artista sea un hombre de ideas, que cumpla con una misión social. Que no realice más arte por el arte, sin fin ni objetivo, ya que esto se convertiría sólo en negocio, sino que se vuelque al pueblo, es decir, a la vida. En consecuencia, el programa poético de Ghiraldo, como lo marcamos anteriormente, está comprometido con una intención militante: «al pueblo, pues, la palabra», que en este caso es la acción.

Y apuntalar esa necesidad de acción, que es la acción directa, es el propósito del teatro de tesis de Ghiraldo. Ya sea orientado hacia la acción colectiva, donde la huelga como instrumento de la clase obrera adquiere enorme relevancia, como hacia la acción individual, marcada por redenciones morales personales o estableciendo una nueva relación hombre-mujer, algo que atraviesa por todas las obras.

Pero en otro plano, «al pueblo, pues, la palabra» implica otorgarle legitimidad y espacio a los discursos producidos en los ámbitos y por los personajes populares. Y es aquí donde Ghiraldo toma otra dimensión. Como figura representativa no sólo de la expresión de los oprimidos que se vuelcan al anarquismo, sino también de la incorporación de la palabra popular a la literatura argentina. Si trazamos un esbozo de la historia de la literatura argentina, que propiamente dicha nace con la corriente romántica introducida por Esteban Echeverría con sus obras *La Cautiva* y *El Matadero*, vemos que el universo discursivo está establecido en la dicotomía *civilización / barbarie* sarmientina, propia del proyecto liberal. Esto da por resultado dos líneas de producción enfrentadas, que adhieren a cada categoría, y que adquiere

mayor evidencia luego, en la oposición de los grupos literarios Florida y Boedo.

Por eso Ghiraldo se define como intemacionalista en política pero regionalista en el arte sin que resulte contradictorio. Presenta como ejemplo a Tolstoi, que al reflejar al hombre ruso refleja al hombre en general, a Emile Zola, quien escribe sólo de su Francia, y al regionalismo incluso lingüístico, como el de los autores catalanes Santiago Rusiñol, Angel Guimerá e Ignacio Iglesias.

En resumen, hemos rastreado a lo largo del corpus escogido la incorporación de los géneros discursivos propios de la cultura popular como estrategia comunicacional para desarrollar el teatro didáctico propuesto por Ghiraldo. A su vez, proponemos esos géneros discursivos de lo popular, en tanto producto de una particular lucha cultural entre clases subalternas y hegemónicas, sin desconocer los límites ejercidos por estas últimas. Luego, el análisis ideológico de las piezas teatrales, es decir, en las tesis planteadas por el autor, que se corresponden con determinada corriente del imaginario anarquista. Y para finalizar, nos centramos en la importancia que tuvo el anarquismo, en general, y Alberto Ghiraldo, en particular, en la incorporación de las clases populares en la literatura argentina, a través de su programa poético-militante de «dar al pueblo la palabra».

Bibliografía

- Bajtín, Mijail.** *Estética de la creación verbal* México, Siglo XXI, 1990, 248, 251
- Díaz, Nora y Zalazar, Oscar. *Voces de las clases populares en la literatura argentina del '80 al '80*, en Roig, Arturo *Argentina del '80 al '80, Balance social y cultural de nuestro siglo*. México, UNAM, 1993.
- García Canclini, Néstor. *¿De qué hablamos cuando hablamos de lo popular?* en *Materiales para el debate contemporáneo*, Centro Latinoamericano de Economía Humana, Montevideo, 1986.; 28.
- García Canclini, Néstor. *Las culturas populares en el capitalismo*. México, Nueva Imagen, 1989; 64-65
- Ghiraldo, Alberto. *Teatro Argentino*. Buenos Aires, Editorial América Lee, 1946; 18, 37, 45, 61., 62, 64, 125, 127, 139, 141, 145, 149, 150, 151, 162, 168, 194,196,197.
- Llall, Stuart. *Notas para la deconstrucción de lo popular* en Samuel, Raphael. *Historia popular y teoría socialista*. Barcelona, Crítica, 1985; 103, 105.
- Orgambide, Pedro. «Plumas libertarias». *Suplemento Zona Clarín*. Buenos Aires, septiembre del 2000; 2.
- Roig, Arturo. *Rostro y filosofía de América Latina*. Mendoza, EDIUNC, 1993; 32,39, 73.
- Vega, Carlos. *Panorama de la música popular argentina*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1944; 187.
- Viñas, David. *Anarquismo en América Latina*. México, Editorial Kaum, 1983; 183.