

De ayer, de hoy, y de mañana

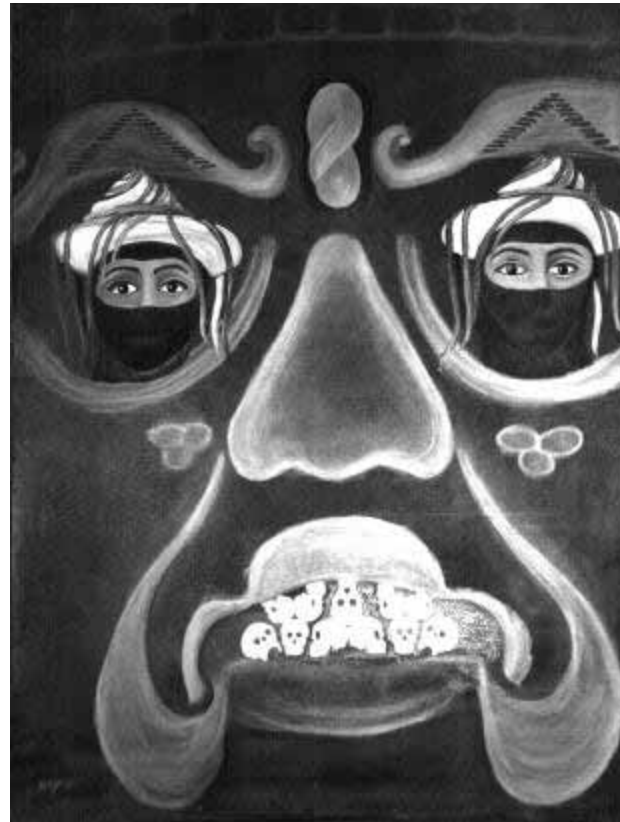
El teatro anarquista mexicano

MARCELA DEL RÍO REYES

Es común en la crítica literaria actual el tomar en cuenta al destinatario potencial de un texto dramático-teatral pero cuando el discurso es considerado marginal, el análisis de su poética puede distorsionarse, por los códigos que el discurso crítico hegemónico trata de imponerle. Como asienta Juan Villegas en el segundo número de la revista Gestos: “esta marginalidad del discurso emerge de la marginalidad del productor o la marginalidad de los destinatarios potenciales.” Y esta marginalidad del discurso teatral, margina su poética. Resulta entonces interesante analizar la relación entre la poética que manejan los dramaturgos mexicanos, intertextuales con el anarquismo, en relación con su discurso político de reforma social. Igualmente interesante es investigar sobre las diferencias de esa relación, a través de tres textos representativos: Verdugos y víctimas (1917-1918) de Ricardo Flores Magón (1874-1922); Esclavos (1915) de Carlos Barrera (1888-?) y Un gesto (1916) de Rafael Pérez Taylor (1887?-1936), con objeto de deducir cuál es el espectador potencial al que va dirigido cada texto dra-

mático, la relación que existe entre éste y la poética del dramaturgo, y la intencionalidad social del mensaje que tamiza y entinta el discurso de dicho autor.

Los textos políticos del anarquismo europeo, desde los pioneros, Stirner y Godwin del siglo XIX, hasta los editados durante el período revolucionario (1910-1921),



Marcela Del Río

fueron llegando a México en etapas sucesivas. Se conocieron por diferentes publicaciones, autores como Proudhon, Bakunin y Kropotkin. Las ideas se divulgaron y la corriente anarquista consiguió tener influencia en un período que va de 1860 a 1920. La divulgación se llevó a cabo por las actividades políticas propiamente dichas, a través de los periódicos de oposición a la dictadura de Porfirio Díaz y de los teatros populares y auditorios de los centros fabriles y sindicales.

En las operaciones que el dramaturgo de ideología anarquista realiza para hacer funcionar su discurso político dentro de una determinada poética, se advierte un funcionamiento de carácter teleológico y metateatral. Teleológico por cuanto su texto está condicionado por lo que él quiere obtener de su destinatario potencial. Meta-teatral porque su discurso cruza los límites del texto al proponerse transformar la sociedad. Y habrá de ser la diferencia de esas propuestas la que determine el grado “revolucionario” del discurso y de su poética. Una posible contradicción de la relación entre poética y discurso, es que los emisores más interesados en el discurso político pueden estar utilizando los códigos teatrales, de la poética tradicional, que es la que manejan, y puede no importarles revolucionar el arte teatral, en cambio sí importarles convencer políticamente a su destinatario, y con ello, transformar la sociedad. Esta contradicción revela que aunque el modelo político es revolucionario, no siempre el modelo artístico lo es. De esta contradicción resultan dramas en los que aunque el discurso va dirigido a las clases obrera o campesina, éste es entregado, por ejemplo, a través de los códigos teatrales de los melodramas españoles que se representaban en los teatros mexicanos de la época, y que eran frecuentados por la clase media alta, lo que significa que la poética propone a un destinatario potencial de los sectores medios que no concuerda con el destinatario potencial o real del discurso político que va dirigido a los sectores marginados.

Uno de los factores que determinan en grado mayor o menor la relación entre poética y discurso es la intertextualidad, por el predominio de modelos que funcionan como promotores del texto. La suma de modelos políticos y artísticos puede dar resultados antagónicos a la política sustentada o a la corriente estética modelizada.

Verdugos y víctimas de Ricardo Flores Magón

Los únicos dos dramas que escribió Ricardo Flores Magón en la prisión: *Tierra y Libertad* (1917) y *Verdugos y víctimas* (1917-1918) no pueden ni deben desvincularse de la vida del activista político, precisamente porque no son un fin en sí mismos, sino un medio para alcanzar la revolución social. La meta pues no es de carácter estético, sino político. Sin embargo, preocupándose sólo por lograr la transformación de la sociedad, Flores Magón es quizá, también, el más revolucionario en su poética. No se ajusta a los cánones estéticos de ninguna escuela, y en la construcción de sus diálogos, puede hallarse, tal vez, uno de sus mecanismos estructurales más revolucionarios, porque están contruidos como equivalencias exactas a las formulaciones de la filosofía dialéctica que es la misma que se encuentra en el sustrato de su discurso.

Pueden señalarse algunos ejemplos. El segundo cuadro del segundo acto de *Verdugos y víctimas*, se abre mostrando una calle de una ciudad en la que conversan varios mendigos. De inmediato se entrega el mensaje ideológico en una secuencia de construcción silogística: situación individual como reflejo de una situación colectiva y una deducción: la necesidad de cambiar la sociedad. Al comentario particular del Mendigo Primero: “Mal pinta el día, don Manuel”, le sigue una generalización que hace el Mendigo Segundo: “¿Qué día deja de ser malo para el desgraciado?” Al que sucede el mensaje ideológico del Mendigo tercero: “No os quejéis, hermanos, que nosotros mismos somos los responsables de la triste situación en que nos encontramos.”

Esta secuencia silogística: problema individual - problema general - exigencia de cambio, tiene correspondencia con la lógica: Premisa menor-particular/premisa mayor-general y Conclusión, y con la dialéctica: Tesis - Antítesis - Síntesis. En su teatro, Flores Magón convierte dicha secuencia en sistema. Por ello, los sucesos del drama no se desarrollan a la manera de la poética aristotélica, sino a la manera de la filosofía lógica y dialéctica, lo que hace de los personajes, entelequias filosóficas, más que alegorías. Y aunque sus personajes son extraídos de las clases marginadas, no son por ello objetos de estudio, como en el naturalismo, con modelo en Zola, sino sujetos de la futura “revolución social,” siguiendo el modelo de Godwin, Prudhon, Bakunin y Kropotkin. Por ese sistema de secuencia: suceso individual-suceso general-necesidad de cambio, los proletarios, mendigos o prostitutas de Flores Magón no son personajes de laboratorio, ni conejillos de Indias bajo el microscopio del científico, son entes filosóficos que representan a sujetos dormidos que hay que despertar para que tomen en sus manos las armas de la revolución y del cambio social. Otro ejemplo de una secuencia silogística es cuando los presos se lamentan de su situación:

Suceso individual (premisa particular):

PRESO PRIMERO: ...Mi mujer está en cama y enferma, y mis hijos abandonados corretean por las calles buscando un pedazo de pan.

Suceso colectivo (premisa general):

PRESO SEGUNDO: Perra vida la nuestra, hermanos. El taller, el presidio y la muerte, ¡he ahí nuestro destino!

Conclusión: Necesidad de cambio:

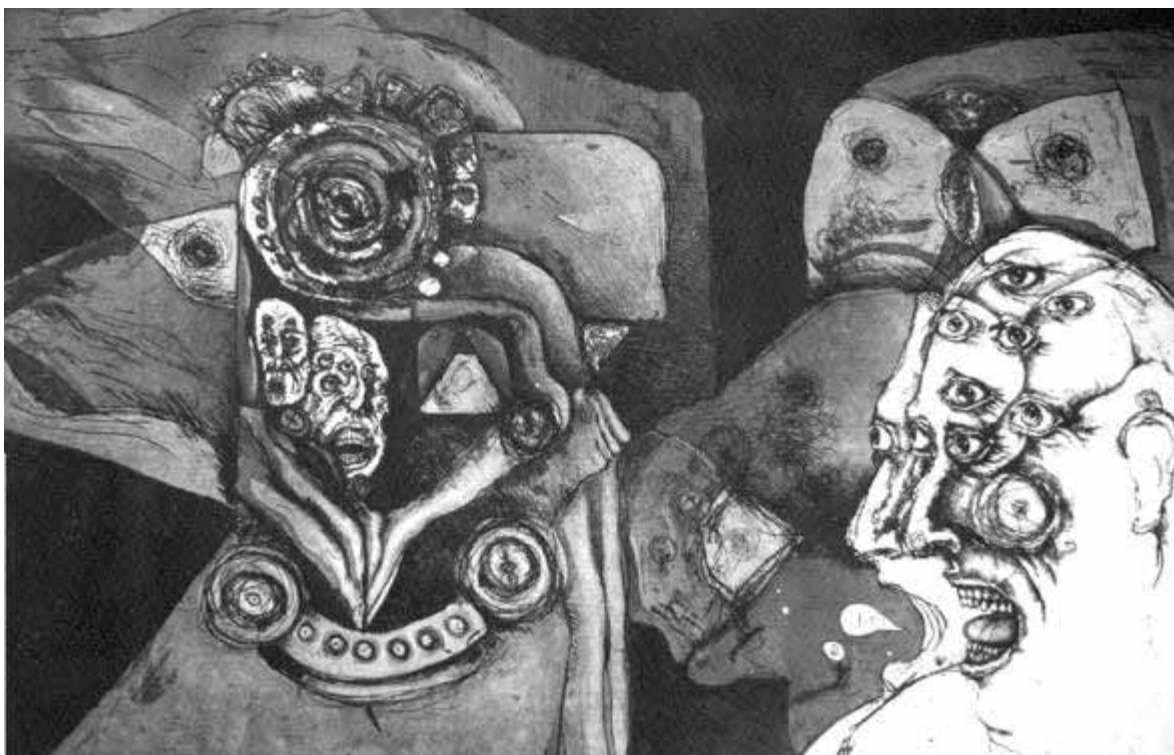
PRESO TERCERO: Y así seguirá siendo mientras los proletarios no formemos un solo cuerpo y acabemos con la propiedad privada, haciendo de todo la propiedad de todos.

Su mensaje, dirigido a las clases marginadas y al indígena despojado lo lleva a buscar la utopía social, pero por esta búsqueda es por lo que, dialécticamente,

la realidad que presenta Flores Magón es precisamente su contraria: la Anti-Utopía. (Antítesis versus Tesis). Por eso, la división de la sociedad en buenos y malos no es una división simplista, maniquea, como la de la estética realista o naturalista. La división se produce porque la realidad que quiere combatir el autor es la de la Anti-Utopía, para que los personajes que se mueven en esa realidad, despierten y promuevan con su acción revolucionaria la instauración de la Utopía de una nueva sociedad, en la que se dé la Libertad en conjunción con la Justicia Social. De ahí que el desenlace que se da en el acto cuarto esté planteado de acuerdo al sistema dialéctico: como la exigencia del cambio de esa Anti-Utopía, a la Utopía. La dinámica de la diégesis es episódica y no de progresión aristotélica. Por ello, y por provenir de modelos filosóficos y no dramáticos, el desenlace, no es canónico, esto es, aristotélico. Del romance entre Isabel y José con que el drama da principio, sólo se da una remembranza, pero no vuelve a presentarse como conflicto central, sino como elemento episódico que fue necesario para el cambio ideológico del personaje de Isabel. El poco énfasis en el motivo del romance en el cuarto acto, pone de manifiesto que no era el motivo estructural del drama. Y lo confirma el hecho de que en este acto, toda la acción se dirige hacia el proceder político de los personajes protagónicos.

Para darle énfasis al motivo revolucionario en las escenas del mitin y de la manifestación, el emisor introdujo los cantos revolucionarios, especialmente, el himno anarquista. Finalmente, el mensaje totalizador lo da José con un grito que podría ser el ideograma del texto: “Mientras el trabajador no sostenga sus derechos con las armas en la mano, será eternamente esclavo.”

El discurso político del emisor está proponiendo implícitamente a un destinatario potencial: los trabajadores que sufren la injusticia social, a quienes instiga a dejar la sumisión para convertirse en modificadores de su mundo, pero también implica a un destinatario de las



Antonio Ledesma

clases dominantes al anunciarles el fin de su dominio. Así, la mutación de Isabel, de pasiva sufridora de la injusticia a activista manifestante, pasa por diversos estadios, antes de convertirse en luchadora revolucionaria que prefiere la muerte a seguir viviendo en la miseria y la ignominia. Ella viene a ser el modelo que el autor propone para las mujeres trabajadoras de la sociedad capitalista. Al comenzar el primer acto, José ya ha sufrido antes la primera mutación, la ideológica y la tragedia de su amor frustrado a causa del sistema social lo convierte en mártir del movimiento. Un mártir como lo fue el propio Flores Magón, quien con ese texto está anticipando su propio fin: ciego y enfermo dentro del penal, negándose hasta el último minuto de su vida a aceptar la propuesta de obtener la libertad a cambio de la vergüenza que sería renegar de sus convicciones.

El texto dramático de Flores Magón comparte con los otros dramas anarquistas un mensaje político: el de “despertar la conciencia” del proletariado. Éste era también el mensaje del discurso político revolucionario de

los líderes socialistas y anarquistas de la época y que puede quedar descrito con la esperanza utópica de la exclamación de Flores Magón en boca de su protagonista: “Ha sonado la hora del despertar universal.” Y la diferencia específica entre la producción dramática de Flores Magón y la de los demás dramaturgos anarquistas es más que en razón de su marginalidad, de sus procedimientos técnicos o de sus características estilísticas, en razón de su carácter de instrumento político, más que estético. Para los “dramaturgos,” el texto es un medio político para llegar a un fin estético, en cambio para los “activistas políticos,” el texto es un medio estético para llegar a un fin político. Así, el texto dramático-teatral se convierte para los primeros, en un instrumento estético, de denuncia política; y para los segundos, en un instrumento político de factura estética, de ahí la abismal diferencia, que aparte de las razones de índole político-biográfica, puso Víctimas y verdugos en el casillero estético de los marginados. Si Víctimas y verdugos hubiera sido escrita quince o veinte años después, la crítica

podría haber creído ver en este texto una influencia de Bertolt Brecht, debido a que su discurso y su poética bien podrían conectarse con el teatro épico brechtiano: Escenas episódicas y no de progresión dramática, introducción del canto del Himno Anarquista como elemento narrativo de rompimiento de la empatía de tradición aristotélica y el destinatario potencial que busca las clases marginales para que se rebelen frente a las dominantes. Todo esto implica también, como en el caso del teatro épico de Brecht, el uso de códigos culturales comprensibles a las masas. Sin embargo, cuando Flores Magón escribió *Víctimas y verdugos*, Brecht estaba apenas haciendo sus estudios de medicina en Munich y todavía no escribía su primer texto dramático.

Esclavos de Carlos Barrera

Tanto *Esclavos* de Barrera como *Un gesto* de Pérez Taylor toman como motivo la huelga. El primero, lo hace en un ingenio azucarero, esto es, los trabajadores son campesinos y el segundo lo hace en un medio urbano, con obreros. Desde el principio, Barrera está expresando su intención ideológica anarquista. Primero, con la dedicatoria y después, con el epígrafe que es una cita de Kropotkin citando a Godwin. Por el modo de representación del héroe burgués que se sacrifica en aras de su ideal anarquista, puede verse en la tragedia una codificación de fuente binaria: por un lado, del romanticismo que enfoca su lente hacia el héroe que por su rebeldía política avanza fatalmente hacia su autodestrucción, y por el otro, del realismo, debido al recorte que hace de la realidad para destacar de los personajes únicamente los rasgos pertinentes al mensaje que desea configurar. El problema que se plantea al tratar de deducir al destinatario potencial es que si el mensaje va dirigido a los trabajadores, estos difícilmente podrían ser competentes para comprender los códigos estéticos de la poética utilizada a la vez que los del discurso revolucionario. El concepto que se ve desarticulado por esa

combinación de códigos es el de la verosimilitud, ya que las acciones de los personajes dejan de ser creíbles para el destinatario. A alguien perteneciente a los sectores de la burguesía terrateniente de esa época, el mensaje podía parecerle inverosímil, porque la sociedad capitalista, a la que pertenecían los terratenientes, además de carecer de ese idealismo ideológico, estaba tratando de mantener su poder y no de entregarlo. Y a alguien de los sectores campesinos u obreros, el mensaje podía parecerle inverosímil porque en ese preciso momento histórico el personaje del burgués representaba al anti-héroe al que había que destruir, y suponer que un burgués iba a sacrificarse en aras de la revolución estaba completamente fuera de su visión del mundo.

Tomando en consideración la declaración que Barrera le hace a Usigli sobre la coincidencia entre *Esclavos* y el drama *Strife* de Galsworthy, puede concluirse que una de las razones por las que el teatro de Barrera, es tan diferente al de otros dramaturgos mexicanos que expresaron también el discurso revolucionario, es porque su modelo es el teatro inglés de Galsworthy, y no el del melodrama español que estaba en boga en México. La poética de Barrera, puede considerarse intertextual con el romanticismo inglés y con la tradición aristotélica por la estructura dramática con que está construida su tragedia. Esto, parcializa la trascendencia del discurso político.

Un gesto de Rafael Pérez Taylor

Un gesto fue primero representado (1916) y después publicado (1917). Su discurso revolucionario se sustenta en la reforma de la sociedad, y se entrega presentando la huelga como fenómeno social de solidaridad abriendo la discusión sobre el concepto capitalista de lo individual y el socialista de lo colectivo.

El texto es definido por el autor como drama social en dos actos y un cuadro. Los personajes pertenecen a los dos sectores en pugna: obreros y patronos. El con-

flicto se mantiene a través de una doble vertiente cruzada que podría denominarse: la trama social, y la trama del corazón. La primera se configura a través del motivo de la huelga, con dos fuerzas que se enfrentan: Manuel, el líder obrero y Don Joaquín, el dueño de la fábrica. La segunda se configura a través del tema del amor, con dos fuerzas que se unen: Mario el obrero, y Teresa, la hija del patrón.

El primer acto se inicia entregando la información de las dos vertientes, dividida de acuerdo a los códigos teatrales en boga en la España de principios de siglo, a través de escenas numeradas cada vez que entra o sale del escenario un personaje. El discurso revolucionario del primer acto va evolucionando para convertirse en el nihilista del segundo acto, en el cual ya no importa enjuiciar, sino sentenciar. La ideología anarquista aparece con referencialidad intertextual: “Compañeros: cada quien en su puesto, como dice Kropotkin y ¡salud y revolución social!”. Mientras tanto, dentro de la trama del corazón el propio texto reflexiona sobre el código cultural romántico al decir don Joaquín: “Lo que siento es que mi hija, cada vez está más triste; pero ya saldrá de su romanticismo ridículo mediante un viaje que tengo proyectado hacer por el extranjero”. Se configura así un discurso metateatral, que censura la poética romántica, pero sin embargo, no puede evadirla en los procedimientos mismos de su construcción dramática. En el fondo, el discurso es romántico en su forma y tradicional en cuanto que se ajusta a las fases de la poética aristotélica. Como en Esclavos, los códigos estilísticos y teatrales son los que ofrece al autor la sociedad del momento. El emisor, queriendo ser naturalista, configura la acción dramática a través de motivos románticos tales como el amor funesto o la rebeldía desbordada buscando los contrastes entre lo sublime y lo grotesco o lo angélico y lo demoníaco. Teresa, la joven rica y heredera se convierte en mártir de la rebeldía demoníaca de su propio amado, quien en su arrebatado pasa de la pala-

bra, al gesto, convirtiéndose en lo que para un destinatario actual se llamaría un terrorista.

En Un gesto, como en Esclavos, existe el motivo del mártir. Aunque con códigos semejantes, el motivo es tratado con propósitos diferentes. En Esclavos el protagonista –hombre– se hace mártir conscientemente y por propia voluntad, como producto de una postura política. En cambio, en Un gesto la protagonista –mujer– se convierte en mártir involuntariamente, por lo que le corresponde más bien la definición de víctima. Ella es sólo el vehículo para que el protagonista sea castigado, no por la ley de los hombres, que poco le importa a Mario, sino por la fatalidad de las circunstancias catastróficas que la colocaron en un lugar equivocado y en un momento equivocado. Esta configuración del papel vehicular de la mujer, es acorde con los códigos románticos, sin embargo el desenlace catastrófico puede relacionarse con la propuesta naturalista de Zola, más que con los desenlaces del amor funesto del romanticismo. De acuerdo a este código el amante difícilmente se convertiría en el asesino, aunque involuntario, de su amada, si ésta poseía los atributos requeridos para el amante romántico: fidelidad y pureza, que son los de Teresa. Si bien los rasgos estilísticos que predominan en Un gesto corresponden a la poética naturalista dado que su visión de la realidad es la de un laboratorio de experimentación individual y el texto, el documento que toma nota de dicho experimento, el resultado formal no puede clasificarse ni como romántico, ni como naturalista, aunque el texto contenga algunos de sus rasgos.

En cuando al destinatario potencial, en el discurso de Un gesto puede percibirse una función indicial que señala a la clase obrera como destinataria potencial, ya que el emisor le dirige a ella la acusación directa por haberlo abandonado en medio de la lucha y expulsado de la organización que él mismo había fundado. Pero lo interesante de estos dos textos es que ambos son transgresores del discurso anarquista que proponen. Aunque

en ambos se sustenta el individualismo como única fuente posible de organización social, en Esclavos el discurso funciona para proponer la mitificación de un héroe de la clase burguesa y en Un gesto, a la inversa, para proponer la desmitificación de la clase obrera como colectividad unida. Esa diferencia específica entre ambos textos, es, paradójicamente, la que los vincula con mayor vigor, ya que en ambos se está proponiendo un mensaje contrario a lo comúnmente aceptado por el discurso anarquista. En este sentido, ambos tanto Barrera como Pérez Taylor son transgresores de la noción revolucionaria, ya que la clase obrera no admite comúnmente, como posible, ni la mitificación de un individuo de la clase burguesa, ni la desmitificación de la clase obrera como colectividad.

Del análisis de estos textos dramáticos anarquistas mexicanos se deduce que la relación entre la ideología política revolucionaria en un drama puede coincidir, o no, con una poética también revolucionaria. Si el emisor estaba más interesado en transformar la sociedad que en triunfar como dramaturgo, su discurso político era más revolucionario que su poética y su destinatario potencial era el de las clases sociales marginadas. En cambio, si el emisor estaba más interesado en tener éxito teatral, en su poética había una dosis mayor de búsqueda renovadora. Esto lo llevaba a dirigir su mensaje a un destinatario potencial que fuera competente para comprender esa renovación, es decir, un destinatario menos marginal. Por lo que su discurso apuntaba hacia una meta más artística que política.

De acuerdo al análisis, pueden establecerse tres formas básicas de relación entre la poética del emisor y su discurso político. En la primera, el compromiso revolucionario invade ambos campos: poética y discurso. Sus destinatarios potenciales son por un lado los sectores o grupos sociales marginados a quienes insta para que despierten y lleven a cabo la transformación del régimen social, y por el otro a los sectores dominantes a

quienes les anuncia que ha llegado la hora de privarlos del poder. Tal es el caso de Ricardo Flores Magón. En la segunda, la poética canonizada por los sectores medios de la sociedad, contradice el discurso de ideología políticamente revolucionaria, por la aceptación reflexiva, o no, por parte del emisor, de los cánones literarios a los que se adhiere. Sus destinatarios potenciales son esos sectores sociales medios, que son los competentes para comprender sus códigos, lo que limita la transformación social propuesta, a la de dichos sectores. Este es el caso especialmente del texto de Carlos Barrera. Y en la tercera, el emisor realiza una operación pragmática al tomar rasgos de las corrientes estéticas canónicas pero adaptándolos a sus necesidades comunicativas con objeto de que los grupos marginados sean capaces de comprender su mensaje, lo que le obliga a introducir nuevos códigos o procedimientos para que el texto funcione eficientemente como transmisor de su discurso revolucionario hacia esos grupos marginados. En este caso sus destinatarios potenciales son esos grupos sociales porque es a ellos a quienes quiere transformar, más que a toda la sociedad. Es ejemplo de esta forma de relación entre poética y discurso: Rafael Pérez Taylor. Se ve así que hay un puente directo tendido entre la poética del emisor y el destinatario potencial. Puesto que siendo el discurso en los tres casos, un discurso revolucionario, se supondría que el destinatario potencial fuera el mismo, sin embargo, la aceptación parcial o adaptada de una poética de los sectores medios por parte del emisor hace que el texto implique a un destinatario potencial parcial lo que modifica la trascendencia social y el mensaje del discurso revolucionario.

Tal vez en las contradicciones que resultaran de un análisis sobre el destinatario potencial y el real, podría hallarse la explicación de la marginación de estos textos, que por no haber sido dirigidos al destinatario capaz de canonizarlos, no han llegado a ser valorados ni artística ni históricamente. ■