

# **¿Ocio o Propaganda? El rol del teatro libertario en Buenos Aires entre 1910 y 1930 El movimiento anarquista supo representar no.**

maria de la rosa.

Cita:

*maria de la rosa (2013). ¿Ocio o Propaganda? El rol del teatro libertario en Buenos Aires entre 1910 y 1930 El movimiento anarquista supo representar no. XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-010/661>

## XIV Jornadas Interescuelas

<u>Mesa Sugerida:</u>	N.º 79. Historia de la izquierda en la Argentina: política, sociedad e ideas (1880-1960), Coordinadores: H. Camarero y C. M. Herrera.
<u>Autor:</u>	Fernanda de la Rosa.
<u>Inserción Institucional:</u>	Universidad Católica Argentina
<u>Situación de revista:</u>	Investigadora-Docente
<u>Dirección particular:</u>	Neuquén 918. C.A.B.A 1405 f3delarosa@yahoo.com.ar
<u>Dirección institucional:</u>	Alicia M. de Justo, 1600. C.A.B.A, 1107
<u>Título de la ponencia</u>	¿Ocio o Propaganda? El rol del arte libertario en Buenos Aires entre 1910 y 1930

### Resumen

El movimiento anarquista supo representar no sólo a los trabajadores sino a todo un sector social marginado; habló para ellos e intentó brindarles las respuestas que buscaban. Al ignorar el sistema político parlamentario y rechazar todo tipo de organización verticalista apeló a una red institucional formada por sindicatos, asociaciones filantrópicas, bibliotecas, escuelas racionalistas y centros culturales a través de las cuales canalizó su discurso político y cultural; al mismo tiempo que construyó a su alrededor un espacio de sociabilidad. De esta manera, el arte libertario buscó intervenir en la realidad política, social e intelectual de la sociedad porteña durante 1910 y 1930. Todas las obras producidas comportaron una marcada finalidad proselitista a través de la cual se buscó por un lado, difundir la ideología libertaria; por otro confrontar con el poder político.

No existió una frontera definida entre arte y propaganda; resulta prácticamente imposible determinar donde comenzaba y finalizaba cada una de ellas. Su originalidad y su grandeza residían en la inquietud y la reacción que provocaba en el espectador. Paralelamente, tampoco es posible disociar las obras de su función pedagógica; pues su principal objetivo fue educar en los ideales libertarios. De esta manera, el arte anarquista buscó transformarse en una opción diferente pero compatible con los intereses del trabajador. Era lógico que en las temáticas se manifestasen las creencias, aspiraciones y problemáticas del trabajador; en cuyas manos el arte se

transformaba en un instrumento de lucha: un arma cultural, y como tal tuvo una clara función combativa. Por tanto su estética se hallaba ligada al propósito moral y social que transmitía. Pensar y explorar cuál fue la finalidad intrínseca que persiguieron las manifestaciones artísticas dentro del movimiento anarquista en el período estudiado es el objetivo y la finalidad de la presente investigación.

## ¿Ocio o Propaganda?

### El rol del arte libertario en Buenos Aires entre 1910 y 1930

*Siempre que exista un hombre ejerciendo autoridad moral, existe un hombre que la resiste... la forma de gobierno más conveniente para un artista, es que no haya gobierno.*

Oscar Wilde.<sup>1</sup>

El arte de la verdad plantea su relación con la política. Nuestro punto de partida resulta directo: todo arte de una manera u otra es político. La diferencia está en que hay un arte político por acción y otro lo es por omisión. Que hay artistas que lo admiten, y hay artistas que lo niegan y hasta lo reniegan...

El arte es movimiento: mueve conductas.

El arte es espacio: modifica el espacio previo de la realidad.

El arte es poder: genera un sistema de medida original (la estética) y desde allí lo que es ya no será...

Hablamos entonces de una relación en el campo de lo real, entre el arte y la política.<sup>2</sup>

Dentro del movimiento anarquista, la concepción del arte se desarrolló sobre dos principios fundamentales: la libertad creadora y la expresión de la vida del pueblo; las obras de arte libertarias se acercaban a la perfección cuánto más profunda era la verdad que transmitía su contenido. Dado que el anarquismo buscó por medio del arte y de la cultura combatir permanentemente al poder estatal, sus producciones culturales intervinieron en la realidad política, social e intelectual de la sociedad porteña durante el período investigado. En efecto, el arte más allá de deleitar al trabajador en su tiempo dedicado al ocio se transformó dentro del ideario ácrata porteño en uno de los medios propagandísticos por excelencia por un doble motivo: por un lado, fue un instrumento proselitista, portador de un mensaje con un claro contenido ideológico que pretendía reafirmar en el espectador su filiación libertaria o en su defecto, crearla. Por otro, el hecho de apelar tanto a la imagen como a la oralidad, le permitió llegar fácilmente al público al cual se dirigía, es decir, la clase de extracción social más baja de la ciudad

---

<sup>1</sup> Oscar Wilde. *El alma del hombre bajo el Socialismo*, en <http://www.kclibertaria.comyr.com/lpdf/1022.pdf>, de diciembre.

<sup>2</sup> Vicente Zito Lerma, "Relaciones: entre la vida, el arte y la política", en *Razón y Revolución*, Buenos Aires, Centro de Estudios e Investigaciones en Ciencias Sociales, N° 17, 2° semestre de 2007, Ediciones RyR, pp. 34-35.

que tenía escasa o nula alfabetización y mínimos recursos económicos. Esta concepción del arte como manifestación de una ideología que buscaba confrontar con el poder político y transformarse en un arma de lucha nos conduce a formular como ejes de la investigación los siguientes interrogantes ¿cuál fue el modelo proselitista acertado para transmitir la teoría anarquista a un mayor número de personas? ¿Cuál fue el rol del arte dentro del movimiento anarquista existente en Buenos Aires entre 1900 y 1930? O expresado de otro modo ¿cuál fue la finalidad intrínseca que persiguió toda manifestación artística dentro del movimiento anarquista en el período estudiado?

Resulta imposible comprender el papel propagandístico del arte libertario sin entender los principios sobre los que se asentó el movimiento anarquista. Heredero de la filosofía de la Ilustración y de la Revolución Francesa; constituyó la oposición a todo principio de autoridad el pilar doctrinario más sólido de su ideología, encarnado en las figuras del capitalismo, la religión y el Estado. El sistema estatal como generador de vínculos opresivos fue enjuiciado por un lado, al ser considerado responsable de la división de la sociedad entre gobernados y gobernantes, explotados y oprimidos. Por otro, porque supuso la representación del poder político permanente e instituido, y la expresión de los intereses de cierta clase social. De esta manera, la militancia ácrata se dio dentro de un marco caracterizado por la oposición a la organización de un partido político, un dinamismo constante y la vocación internacionalista. Consecuencia especialmente de ésta última variable fue la heterogeneidad, que caracterizó al movimiento anarquista internacional, en general y local, en particular; pues los inmigrantes libertarios que desembarcaron en el puerto de Buenos Aires desde 1880 le imprimieron al anarquismo un fuerte cosmopolitismo y diversidad producto de sus diferentes lenguas, experiencias y tendencias ideológicas. Como consecuencia existió una variada pluralidad interna y una verdadera polifonía de voces que marcaron todas sus producciones, plagadas de debates y discursos la mayoría de las veces contradictorios.

## Un instrumento de propaganda y su impacto en la política.

*Venimos a dar batalla...* porque es caso de dignidad intelectual esforzarse por abrir camino entre nosotros a una tendencia artística que está destinada a una larga y fecunda misión. Porque no podemos dejar de *honrar una obra como esta que no pertenece tan solo a su autor sino a todos lo que nos empeñamos en dignificar la vida...* Ideas y Figuras con su continua e inquebrantable línea de combate por el *triunfo de la Belleza, de la Justicia y de la Libertad*, se ha colocado muy por encima de cualquier sospecha y *ha conquistado el derecho de decir en todo momento su verdad.*<sup>3</sup>

Este párrafo publicado en la revista *Ideas y Figuras*, en 1911 con motivo del estreno de la pieza teatral “Alma Gaucha”, reflejó los ejes (que yo remarqué con bastardilla) sobre los que se erigió el arte libertario y desde los cuales buscó transformarse en un instrumento de propaganda; son estos ejes los que me gustaría recuperar. Dentro de la concepción ideológica ácrata en la cual toda manifestación artística suponía un eslabón más para colapsar el sistema capitalista y allanar el camino a la sociedad futura, el arte al comportar una función revolucionaria fue considerado un medio esencial de progreso de la humanidad hacia una sociedad sin opresores ni oprimidos. *Venimos a dar batalla*, escribió el cronista para otorgarle al artista un rol combativo; bajo una clara influencia de Kropotkin el arte debía ser puesto al servicio de la Revolución Social, o desde su vocabulario, de la *Idea*.<sup>4</sup> *El artista como portavoz de su colectividad tenía*, desde el vocabulario de Lily Litvak, *una misión liberadora*; las creaciones artísticas se transformaron en un instrumento esencial de la lucha social, pues su compromiso con la revolución estaba en su papel de exponente del espíritu y mentalidad libertaria.<sup>5</sup> El arte libertario nacía de la tensión permanente en la que vivía el artista en su lucha cotidiana frente a la autoridad que lo degradaba permanentemente al mismo tiempo que le generaba un espíritu de rebeldía. *La forma de gobierno más conveniente para un artista es que no haya gobierno*, juzgaba Oscar Wilde en el párrafo que utilizamos como epígrafe.

Dentro de esta línea se enrolaron tanto Proudhon, que consideraba que un arte urgente y comprometido era un eslabón más en el camino a la revolución social; como

---

<sup>3</sup> S/a, “La fiesta de *Alma Gaucha*. Ecos de la prensa”, en *Ideas y Figuras. Revista Semanal de Crítica y Arte*, Buenos Aires 19 de diciembre de 1911, N° 63, p. 1.

<sup>4</sup> Pedro Kropotkin. *La literatura rusa*, Buenos Aires, Claridad, 1943, p. 296.

<sup>5</sup> Lily Litvak, *La mirada roja. Estética y Arte del anarquismo español (1888-1913)*, Barcelona, 1988. Ediciones del Serbal, p. 9-11.

Tolstoi, para quien el artista debía conciliar su libertad individual con la causa del pueblo; y Jean Grave al juzgar que el arte debía en primer lugar, ser el resultado de la ilimitada creatividad humana puesto al auxilio de la lucha social; en segundo, impregnarse de implicancias sociales y ser capaz de preparar al trabajador para su porvenir libertario al convocar a un público hasta el momento desfavorecido tanto de la asistencia como de la autoría de las obras. Dentro de este marco por un lado, la estética anarquista en su rol de *guardiana del espíritu de ruptura* debía animar al hombre a liberarse del peso de la tradición para poder buscar nuevos caminos hacia un porvenir que permitiría a las manifestaciones artísticas cobrar un valor real en la medida que, al salir de los cenáculos burgueses, podrían ser disfrutadas por las clases hasta ahora marginadas.<sup>6</sup> Por otro, como sugirió Marc Angenot, debería ser pensada como la *estética del pueblo*, pues no sólo incentivaba la lucha por la emancipación del trabajador sino que transformaba al arte en un instrumento de lucha.<sup>7</sup>

Paralelamente, el arte como expresión de la vida del pueblo se acercaba a la perfección cuánto más profunda era la verdad que transmitía su contenido. El autor del artículo “La fiesta de *Alma Gaucha*” al afirmar que una obra *no pertenece tan solo a su autor sino a todos los que nos empeñamos en dignificar la vida*, se proponía reflejar la idea de la pertenencia colectiva de las producciones artísticas. En efecto, el arte debía transformarse en un instrumento perfecto a partir de la unión entre arte y vida no sólo para mejorar la realidad del trabajador sino para construir una sociedad nueva erigida sobre el *triunfo de la Belleza, de la Justicia y de la Libertad*; esta unión debía estar mediada por el colectivo pueblo, fuente y fin de las obras. La idea de concepción del arte como transmisor sobre todo del principio de justicia y libertad prevaleció en todas las manifestaciones artísticas y culturales libertarias; pues fue ésta *su verdad* más allá de la belleza que comportaba.

De esta manera, el movimiento anarquista supo representar no sólo a los trabajadores sino a todo un sector social marginado; habló para ellos y les brindó las respuestas que buscaban. Al ignorar el sistema político parlamentario y rechazar todo tipo de organización verticalista apeló a una red institucional formada por sindicatos, asociaciones filantrópicas, bibliotecas, escuelas racionalistas y centros que se transformaron en grupos de pertenencia a través de las cuales canalizó su discurso

---

<sup>6</sup> André Reszler, *La estética anarquista*, Buenos Aires, Araucaria, 2005, p. 136.

<sup>7</sup> Marc Angenot. *El discurso social. Límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2010, pp. 98.

político y cultural; al mismo tiempo, construyó a su alrededor un espacio de sociabilidad e identidad. A partir de estas instituciones los militantes ácratas fundaron la *tradición de la cultura de izquierda en la Argentina*; entendida como un impulso creador en sus múltiples formas que aplicado al arte no sólo reflejaba las diversas fuerzas sociales en marcha sino que posibilitaba la renovación estética de toda la humanidad:

El anarquismo se conformó como una protoizquierda en tanto anticipó e inauguró [...] prácticas e ideas inexistentes hasta entonces en la sociedad argentina, adoptadas luego por diversos sectores de la izquierda local hasta el presente: la noción de un mundo alternativo, las ideas de insurrección y rebelión social, la adhesión a ciertos ritos y símbolos característicos del mundo del trabajo (la bandera roja primero, el primero de mayo), la manifestación callejera, la difusión de la prensa obrera y contestataria, las formas de compromiso militante, las movilizaciones de libertad de presos sociales (políticos) y las distintas formas de confrontación, e incluso negociación, con los grupos gobernantes.<sup>8</sup>

La relación que existió entre el arte y la política despertó desde siempre curiosidad entre los militantes ácratas desde la década de 1880; tempranamente si lo comparamos con otras ideologías políticas como el socialismo, el radicalismo o los propios conservadores que manejaron en la Argentina los hilos del poder desde 1860. En efecto, existió en el movimiento ácrata local una superposición entre el arte y la militancia política; por lo tanto le correspondió al artista, en su rol de agente canalizador del mensaje libertario y de denunciador del presente, conjugar dos dimensiones: la praxis artística y la militancia política. Sin embargo, desde la concepción teórica en la cual la actividad política en cualquiera de sus dimensiones fue considerada diametralmente opuesta a todo tipo de manifestación artista genuina, las producciones libertarias influyeron en el terreno ideológico pues sus obras comportaron un claro valor político. Si bien por un lado, es cierto que hay artistas que buscan claramente que sus producciones provoquen tensiones y conflictos; por otro, existen quienes lo hacen por omisión. Sin embargo, en ambos casos no sólo modifican el espacio previo de la realidad sino que mueven conductas y afectan otras esferas de poder relacionadas con la política.

---

<sup>8</sup> Juan Suriano, *Anarquistas. Cultura y Política Libertaria en Buenos Aires, 1890-1910*. Buenos Aires, Manantial, 2001, pp. 26-27. Ver: Pablo Ansolaberre. *Literatura y anarquismo (1879-1919)*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 2011.



A juicio de Víctor Shklovski, el carácter estético de un objeto está marcado por dos variables: la primera, es el resultado de la manera en la cual el público lo percibe, no la forma en la cual fue concebido; la segunda, una obra de arte debe ser un medio práctico para pensar.<sup>9</sup> El discurso de una obra de arte abarca un amplio abanico de la realidad para operar sobre un público formado por seres concretos: lo que transmite, la manera en que lo transmite y a quien se lo transmite no son realidades inocentes sino que comportan un fuerte contenido ideológico. Afirmó Marc Angenot que *la ideología está en todas partes, todo lenguaje es ideológico [...] la ideología no sólo predice representaciones, sino también modelos de prácticas y comportamientos.*<sup>10</sup> Desde esta concepción, las obras artísticas libertarias no fueron inocuas ni neutras e intervinieron en la cosmovisión del espectador incluso más allá de la intención de autor. Por un lado, se buscaba instruir al público y obligarlo a reflexionar sobre una determinada realidad; por otro, se apelaba a su subjetividad y se lo incitaba a adoptar una postura ideológica definida, con lo cual se trataba de manifestaciones artísticas que caracterizadas por un claro propósito político y social. En su concepción dialógica, Bajtín concibió una obra:

Orientada hacia la respuesta de otro (de otros), hacia su respuesta comprensiva, que puede adoptar diversas formas: intención educadora con respecto a los lectores, propósito de convencimientos, comentarios críticos, influencia con respecto a los seguidores y epígonos, etc; una obra determina las posturas de respuestas de los otros dentro de otras condiciones complejas de la comunicación discursiva de una cierta esfera cultural. Una obra es eslabón en la cadena de la comunicación discursiva [...] se relaciona con otras obras-enunciados: con aquellos a los que contesta y con aquellos que le contestan a ella.<sup>11</sup>

En torno a la existencia de una obra de arte, el discurso artístico teje diversas redes ideológicas pues su presencia no resulta indiferente. Tanto desde su aprobación como desde su exclusión, ejerce diversas influencias dentro de la sociedad. Según la premisa de Bajtín, el discurso pone en diálogo al objeto (producción artística), al hablante (autor o creador) y al destinatario (comunidad anarquista o filo anarquista); quien al comprender el significado del mensaje toma una postura determinada: está o no de acuerdo con lo que se transmite. Desde esta perspectiva bajtiniana la postura de

---

<sup>9</sup> Víctor Shklovski, "El arte como artificio", en Tzvetan Todorov. *La teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1970, p. 57. Ver: Selden Rama. *Teoría literaria contemporánea*, Barcelona, Ariel, 1987.

<sup>10</sup> Marc Angenot. *El discurso social*, Op. Cit., p. 27.

<sup>11</sup> Mijaíl Bajtín. *Estética de la creación verbal*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008, p. 262.

respuesta del oyente ya sea para completar y aplicar el mensaje, como para cuestionarlo lo convierte en hablante:

Todo hablante es de por sí un contestatario, en mayor o en menor medida: él no es el primer hablante [...] sino que cuenta con enunciados anteriores, suyos y ajenos, con los cuales su enunciado determinado establece toda suerte de relaciones [...] Todo enunciado es un eslabón más en la cadena, muy complejamente organizada, de otros enunciados.<sup>12</sup>

En efecto, existe una interacción marcada por la respuesta del destinatario; pues es el concepto de otredad el que configura al sujeto y al enunciado que, aún antes de formularse, fue tanto elaborado como pensado por y para ese otro: interlocutores, destinatarios, receptores. Dentro de este marco teórico, se entiende que una obra de arte constituye un eslabón más en la cadena dialógica, en la que cada discurso es permeable a las ideologías, teorías, visiones y tendencias de una época determinada; el mensaje que transmite (cargado de diversos propósitos pedagógicos, persuasivos, empáticos y críticos, entre otros) está ligado a un pasado determinado y busca producir, a través del destinatario, efectos en el futuro. Paralelamente, el mensaje al relacionarse con otras “obras-enunciados” elabora, reclama y demanda las respuestas del otro; para Bajtín se entabla de esta manera un cruce de diálogos que no sólo no son afines ni contemporizadores sino que su principal característica es la conflictividad, producto de tensiones asimétricas. El discurso libertario entró a la perfección en este análisis, en el cual *todo enunciado convocaba a la multiplicidad* y establecía una relación entre emisores y receptores, generando una polifonía de voces que se alternaban de manera dinámica y multilateral en un diálogo cargado de disputas y contradicciones.<sup>13</sup>

De acuerdo a la idea bajtiniana que desde la asimetría se entiende la cultura, la estética artística está íntimamente relacionada con la respuesta que va a provocar en el otro; pues una obra de arte existe cuando ese otro, al apreciarla, da cuenta de ella y al hacerlo la convierte en arte por medio de un proceso de interacción dialógica entre el creador y el contemplador, de lo contrario sería sólo un *objeto físico creado por el hombre*.<sup>14</sup> Las respuestas que provoca el diálogo no son únicas ni últimas, todas tienen

---

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 255. Ver: Hugo Mancuso. *La palabra viva. Teoría verbal y discursiva de Michail M. Bachtin*, Buenos Aires, Paidós, 2005.

<sup>13</sup> Leonor Arfuch, “Dialogismo”, Carlos Altamirano (dir.) *Términos críticos de la sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós, 2002, p. 64.

<sup>14</sup> Valentín Voloshinov, *Freudismo. Un bosquejo crítico*, Buenos Aires, Paidós, 1999, p. 173.

una parte de legitimidad y de verdad. El autor libertario comprometido no podía deslindar su arte del contexto que enmarcaba su creación, ese mundo con el que un texto, una canción, un dibujo se vinculaban cuasi naturalmente; puesto que los conflictos sociales, económicos y políticos fueron para los artistas libertarios su fuente de inspiración. Paralelamente, debido a la interacción dialógica con su propio contexto histórico, los mismos artistas fueron transformados por aquellos espacios sociales, valores culturales y dialécticos que él mismo cuestionaba.

Como una consecuencia lógica, el discurso del arte se apropió de todas las tesis que buscaba difundir el anarquismo: desde la lucha contra cualquier principio de autoridad, la abolición del Estado y de la propiedad privada, el rechazo a la economía capitalista, el ejercicio de la libertad absoluta del individuo hasta el carácter internacionalista de estas verdades. Las producciones artísticas podían situarse tanto en la Argentina del Centenario como en cualquier país europeo de la década de 1880; pues por un lado, se hallaban despojadas tanto de referencias geográficas como temporal; por otro, existía una semejanza social y económica del trabajador de fines del siglo XIX y principios del XX. Dentro de este marco, las varas con las cuales se juzgaban las obras no fueron la calidad o la belleza que transmitían; ya que en la estética libertaria la belleza y la verdad no iban de la mano. Su valor se hallaba íntimamente ligado no sólo al propósito moral y social que comportaban sino también al factor ideológico. En efecto, resultó imposible pensar en el arte y la política como dos esferas autónomas, las fronteras entre una y la otra siempre fueron muy delgadas con lo cual resultó muy complejo o casi imposible definir las.

### **¿Principios estéticos o proselitistas?**

Desde su rol de defensor de un cambio constante que marcaba el desarrollo y crecimiento del hombre, para el anarquismo ninguna actividad artística podía aceptar la existencia de reglas inmutables; no existió un cuerpo conceptual exclusivo que orientase al artista sobre las reglas que debía seguir durante el proceso creativo, por el contrario estaba implícito su rechazo a toda imposición estética formal. No obstante, bajo una clara influencia de Tolstoi, Kropotkin, Bakunin, Proudhon, Max Stirner, William Godwin, Jean Grave, Jean-Marie Guyau, Rudolf Rocker y Enrico Malatesta, entre otros, se fueron delineando los principales y diversos postulados del arte libertario. Señaló Pater Walter:

Tratar la vida en el espíritu del arte es hacer de ella una cosa en la que medios y fines se identifican [...] no dar lecciones, no imponer reglas, y ni siquiera estimularnos a tender a fines nobles, sino apartar los pensamientos de la mera maquinaria de la vida y fijarlos, con las emociones apropiadas en el espectáculo de esos grandes sucesos en la existencia del hombre que ninguna maquinaria afecta [...] Dar testimonio de ese espectáculo con las emociones adecuadas es la meta de toda cultura.<sup>15</sup>

Como hemos afirmado, el arte libertario fue considerado un impulso creador dominado sólo por la espontaneidad y por la imaginación, libres de toda coerción estética externa. *La desobediencia*, afirmaba Oscar Wilde, *es la virtud original del hombre. A través de la desobediencia es que se ha progresado.*<sup>16</sup> De este modo, el anarquismo hizo una defensa radical del individualismo, y el arte constituyó su forma más intensa:

El arte libre, anarquista, individualista, es un arma contra la tiranía. Arte es sinónimo de individualismo, y el individualismo es una fuerza que molesta y destruye. De ahí viene su valor inmenso [...] El arte es la forma más intensa del individualismo que el mundo jamás haya conocido.<sup>17</sup>

En efecto, cada ser humano actuaba según los dictados de su propia voluntad y conciencia, la libertad individual fue tanto un derecho absoluto como un principio supremo. El individuo constituyó la única realidad sin ninguna verdad ni existencia social o ideal por encima de él: *Ni dios, Ni amo, Ni patria* fue un lema reproducido infinidad de veces por la prensa y los escritos libertarios. *Cada individuo tendría la plena y exclusiva soberanía de sí mismo* afirmó Pietro Gori, lo cual no implicaba oponer el individuo a la sociedad sino que desde su accionar individual basado en la autonomía soberana, marcada por la libertad y la igualdad, se evolucionaba hacia la solidaridad que permitía la relación con el otro.<sup>18</sup> La sociedad libertaria no se presentaba como el habitáculo de instituciones autoras de leyes que coartaban la libertad de expresión y encorsetaban el accionar del trabajador, sino como una agrupación voluntaria en la que desarrollaría plenamente su vida individual sin ningún principio de autoridad que lo

---

<sup>15</sup> Pater Walter, *Appreciations, with an Passy on Style*, tercera edición, Londres, 1907, pp. 62-63 citado en Raymond Williams, *Cultura y Sociedad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2001, p. 146.

<sup>16</sup> Oscar Wilde. El alma del hombre bajo el socialismo. <http://www.kclibertaria.comyr.com/lpdf/1022.pdf>, 1 de diciembre de 2011.

<sup>17</sup> André Reszler, Op. Cit., pp. 102-103

<sup>18</sup> Pietro Gori, "Lo que queremos", *Obras Completas*, Vol. I, Génova, C. Maucci, S/F, p. 236.

forzara. Sin embargo, bajo una clara influencia de Bakunin, el hombre fue considerado no sólo el ser más individual de la tierra sino también el más social. Sólo dentro de la sociedad debía ejercitarse la plena libertad tanto individual como comunitaria; guiada por el mismo orden y armonía que regía las leyes de la naturaleza.

La estética no supuso para los teóricos libertarios enmarcar lo bello dentro de los horizontes de lo sensible, sino que se hallaba ligada a diversos conceptos propios del movimiento con los cuales se cruzaba para coincidir o polemizar de manera permanente. Una mirada en conjunto del arte ácrata muestra una diversidad que permitió afirmar que los artistas libertarios no elaboraron una estética ni monolítica ni propia; su concepción de arte no fue normativa sino que depositó en sus manos un amplio abanico de estilos, temas y géneros del cual podía nutrirse. Si bien la mayoría de las veces compartieron los cánones estéticos utilizados por el arte burgués, un denominador común que atravesó gran parte de sus producciones fue el indiscutible valor social que comportaron y que se plasmó tanto en la responsabilidad social que asumió el artista como en las temáticas representadas al manifestar las creencias, aspiraciones y problemáticas del trabajador: crear para todos implicaba pensar en todos; a través de la comunión de emociones y sentimientos las producciones artísticas debían transportar al ser humano a un plano emocional universal. La conciencia social le permitía al artista luego de un proceso de inmersión en los problemas de sus semejantes, por un lado, liberarlos; por otro, liberarse. Desde el vocabulario de José Álvarez Junco estamos frente a un *arte realista conectado en sus temas con la realidad social en la que surge [...] y al servicio de la emancipación humana*, que al anhelar la reivindicación de los marginados y de los oprimidos suponía la existencia de una sensibilidad estética en la que estaba implicada tácitamente la ética;<sup>19</sup> lo cual permite hablar, como señaló Jorge Majfud, de una *estética de la ética*:

El arte del rebelde será la reivindicación no sólo de otra realidad sino que confirmará la existencia de una realidad más allá de los reflejos. Será, en su integración de ética y estética: existe [...] un mundo doloroso que debemos cambiar, un mundo que ha estado deformado por el diamante cuando no oculto por sus propios brillos de colores.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> José Álvarez Junco, *La ideología del anarquismo español (1868-1910)*, Madrid, Siglo XXI, 1976, p. 83.

<sup>20</sup> Jorge Majfud, "Roque Dalton: ética y estética de la liberación revolucionaria", Op. Cit., pp. 26.

Asimismo, Majud sugirió que el escritor comprometido puede expresar cualquier conflicto social histórico. Es su individualidad la que le permite por un lado, llegar a una conciencia crítica y reconocer en el mundo en crisis un hecho de la realidad social que estremece no sólo su propia existencia sino de la de los otros. Por otro, asumir un compromiso ético entre la realidad política y social, a fin de transformar su arte tanto en un fin como en un medio reconstituyente de la humanidad al unir en su obra la ética y la estética; en este sentido la obra de arte es socialmente salvadora. Desde el artículo “El anarquismo y el arte”, publicado en el periódico *La Protesta*, el movimiento local enfatizó la cuestión social propia de arte libertario como reflejo no sólo de las aspiraciones y tendencias de la colectividad sino también de su progreso científico e intelectual.<sup>21</sup> En efecto, uno de los pocos denominadores comunes de la estética anarquista fue la consideración del arte como un fenómeno social.

Su costado solidario le permitía al artista reproducir fielmente todas las aristas de la vida del trabajador: desde la cotidianeidad familiar hasta las más violentas luchas sociales a las que debía enfrentarse. Uno de los principales objetivos del arte libertario fue permitir a multitudes anónimas experimentar la amplia gama de sentimientos y sensaciones que las producciones artísticas transmitían. El artista libertario por medio de su obra tenía la capacidad de cuestionar una situación que le era contextual y que estaba marcada por la injusticia social. Fue Jean-Marie Guyau quien, desde el punto de vista sociológico, explicó el objetivo ácrata de valorar la estética de una obra de acuerdo al concepto de solidaridad que comportaba y transmitía. A su juicio, el arte para convertirse en la expresión superior de la sociabilidad debía erigirse sobre tres pilares fundamentales: su origen, su fin y su esencia. Paralelamente, buscaba la concordancia social al plantearse como su fin más elevado *producir una emoción estética puramente social*. Varios escritos libertarios recogieron sus premisas sobre la sociología del arte, y la idea que las producciones debían expresar en todas sus manifestaciones el sentir del grupo: lograr que al público le doliese su dolor, lo entristeciesen sus penas o lo alegrasen sus alegrías. A juicio del filósofo francés:

Todas las artes, en el fondo, no son sino múltiples maneras de condensar la emoción individual para hacerla inmediatamente transmisible a otra persona, para hacerla de algún modo más sociable [...] existe, pues, en este caso, una unión, una sociedad de almas realizada y viviente ante mi

---

<sup>21</sup> S/a, “El anarquismo y el arte”, *La Protesta*, Buenos Aires, Año IX, p.1. N° 573, 12 de julio de 1905. Ver: Campio Pérez, “Ideas estéticas de Tolstoi”, *La Protesta*, 11 de septiembre de 1929.

vista, que me invita a formar yo mismo parte de ella, y en la que entro, en efecto, con todas las fuerzas de mi pensamiento y de mi corazón.<sup>22</sup>

El artista le ponía nombre, forma o música a los sentimientos experimentados por un espectador que era incapaz de hacerlo; fue su tarea plasmar el sufrimiento del trabajador en un cuadro, una poesía, un cuento, una canción, una obra de teatro o en un dibujo. El arte debía obrar, a juicio de Guyau, por sugestión para poder transmitir sentimientos afines y comprensibles al espectador. La impronta social le otorgaba un carácter justo y equitativo para transformarlo en un arma de lucha a favor de la justicia, pues la función del artista en una sociedad marcada por las diferencias de clases era contribuir a la formación de una conciencia colectiva revolucionaria; el arte puro exento de cuestiones ideológicas, éticas y sociales sólo sería disfrutado en una sociedad sin clases. La prostitución, la explotación infantil, el padecimiento del trabajador, los enfrentamientos de huelguistas con la autoridad, el abuso del poder militar y eclesiástico, entre otros temas, inspiraron las temáticas y argumentos que se repetían en las diversas expresiones artísticas y dejaban ver los apremiantes problemas de la sociedad capitalista. El arte libertario buscaba evidenciar la decadencia social de la sociedad burguesa a través de la ridiculización de sus costumbres, tradiciones y valores sociales.

Asimismo, el concepto de solidaridad que guió al militante en su accionar individual y colectivo se transformó en una actitud fraterna que practicada tanto a nivel local como internacional permitió la edición de periódicos, la realización de veladas libertarias, el funcionamiento de las escuelas racionalistas, las campañas por la liberación de los compañeros presos políticos y las colectas hacia los más necesitados. Esta faceta social que comportaba el arte inspirada claramente en los escritos no sólo de Guyau sino también de Kropotkin, Tolstoi y Proudhon suponía una participación colectiva, activa y solidaria que se contraponía a la mera contemplación que proponía el arte burgués.<sup>23</sup> Con el advenimiento de la sociedad burguesa capitalista las obras ya no fueron comprendidas por el pueblo, privado tanto de su capacidad de creación como de

---

<sup>22</sup> Jean-Marie Guyau. *El arte desde el punto de vista sociológico*, Buenos Aires, Suma, 1943, pp. 51 y 49

<sup>23</sup> Muchos teóricos buscaron los paradigmas del arte ideal en la Edad Media; las creaciones medievales fueron imaginadas como exponentes de una colectividad, resultado del trabajo comunitario del pueblo. Tanto para Kropotkin como para Proudhon y Tolstoi no debía producirse una tajante ruptura con las producciones artísticas del pasado sino que debían ser contempladas a partir de un presente liberado de toda servidumbre. El arte medieval transmitía un valor universal producto de las experiencias vividas. El ejemplo más claro lo constituyeron las majestuosas catedrales góticas que con sus imponentes torres y capiteles fueron consideradas la expresión de aquel pueblo creador y destinatario de las creaciones artísticas.

goce. El arte comenzó a transmitir sentimientos ajenos a su interés para ocuparse de un mundo superfluo y lujoso, caracterizado por una belleza descarnada y carente de todo compromiso social. Desde entonces su única participación en el mundo artístico fue como asalariado del arte oficial. Hasta que se produjese la revolución social, el pueblo podría ser un espectador en la medida en que fuese iluminado por los ideales libertarios.

Las creaciones artísticas por un lado, dejaron de ser la expresión de una comunidad viviente para comenzar a regirse por la ley de la oferta y la demanda, guiadas por el gusto del consumidor burgués y por las variables socioeconómicas del estado. Por otro, se transformaron en bienes meramente lucrativos y estereotipados, acabados exponentes del individualismo desintegrador del establishment que recluyó al arte en espacios cerrados, pequeños y alejados del pueblo, despojándolo de su utilidad social. El artista pasó a ser un ente privado; ya no se escuchaba cantar, recitar o leer en un espacio público, ni se admiraba una pintura en las plazas de los mercados sino en los hogares de la nobleza. Leemos en el periódico *La Antorcha*: *¡Pobre arte el que para brotar e incendiarse de belleza necesita de las prebendas oficiales! [...] el capital y el Estado ahogan, aprisionan y mutilan las más fecundas manifestaciones de transformación social.*<sup>24</sup> La misión del artista libertario debía ser apropiarse del arte que la burguesía consideraba su patrimonio para restituirle al trabajador aquella belleza que le había sido usurpada. Al devolverle su función histórica lo sumaba a la causa revolucionaria; *hasta que no se haya arrojada a los mercenarios del templo, el arte no será templo*, afirmaba Tolstoi.<sup>25</sup> A partir de ese momento qué obra de arte disfrutar, cómo disfrutarla, dónde contemplarla y cuándo, dejarían de ser preguntas cuyas respuestas estaban reservadas a un pequeño círculo y pasarían a ser masivas.

---

<sup>24</sup> J. Torres, “El arte y la merced estatal”, *La Antorcha*, año V, N° 171, 31 de julio de 1925.

<sup>25</sup> León Tolstoi, *¿Qué es el arte?*, Buenos Aires, Tor, 1949, p. 172.



### III.- “El peor enemigo del ser humano es la ignorancia”.

Así se expresaba el militante libertario Diego Abad de Santillán después de leer el Manifiesto de fundación del Ateneo Anarquista, en 1923, con sede en la ciudad de Buenos Aires, y en el cual se hacía referencia a la importancia pedagógica del arte como agente transformador de la sociedad; al cumplir su rol de portador de una educación revolucionaria que no sólo buscaba la destrucción de dogmas y errores sino que transmitía un arte que dignificaba y elevaba el espíritu de los hombres.<sup>26</sup> Casi 20 años antes, estas ideas habían sido expresadas por la revista *Martín Fierro* con motivo de la publicación de una suerte de declaración de los principios estéticos del arte libertario, titulada “El arte para el pueblo”:

Hace falta “hacer arte” para el pueblo, para educarle, para instruirle, para inspirarle nobles sentimientos, para que comprenda la belleza y la ame, y de ella se penetre, llevándola después al hogar y a la práctica de la vida. Es necesario llevar luz, calor, alegría, pasión a la vida del pueblo que hoy es triste, mortalmente triste, monótona, pesada...

La humanidad futura, la organización libremente, no sólo necesitará la verdad para vivir bien; querrá la alegría, la santa alegría que no ha llegado nunca hasta el pueblo y los que le han robado siempre los tiranos de la guerra y los de la religión...

Hace falta “hacer arte” para el pueblo, arte verdadero, arte sano, despojado de los refinamientos enfermizos de los decadentistas. Pero sin sacrificar nunca la belleza, al contrario, dando a las obras del arte las formas propias de belleza, que es la sencillez, de modo que todos las comprendan y a todos conmuevan...

Amad al pueblo, artistas, llenadle de esperanzas, emancipadle de la heredada tristeza; emancipaos vosotros también de la ruindades del presente, y marchemos unidos hacia el país hermoso de la Utopía, que los esfuerzos de todos será la Realidad del porvenir, alegre y espléndida.<sup>27</sup>

Quisiera detenerme en algunos puntos del artículo debido a que el rol proselitista de las obras de arte va inexorablemente unido a su carácter pedagógico. En primer lugar, el autor se refirió al objetivo del artista como regenerador social y moral que

---

<sup>26</sup> Carta de Diego Abad de Santillán a Emilio López Arango, Buenos Aires, 30 de julio de 1923. Instituto Internacional de Historia Social, Ámsterdam, Holanda. Sector Anarquismo Latinoamericano, Caja Diego Abad de Santillán, Período: 1922-1926. Ver: S/a, “Ateneo Anarquista”, *La Antorcha*, año III, n° 94, 20 de julio de 1923. María Álvarez, “La cultura”, *La Antorcha*, Buenos Aires, año III, N° 104, 2 de noviembre de 1923.

<sup>27</sup>S/a, “El arte para el pueblo”, *Martín Fierro. Revista popular ilustrada de crítica y arte*, Buenos Aires, N° 7 Año I, p. 3, 14 de abril de 1904.

iluminaba al trabajador en las verdades que aún desconocía, y que le permitirían emanciparse al crear un arte que le sirviese al pueblo *para educarle, para instruirle, para inspirarle nobles sentimientos*. Sin embargo, no bastaba poner en sus manos los textos que lo instruyesen en los principios ideológicos sobre los cuales se asentaba la doctrina anarquista, había que mostrarle cómo debía ponerlos en práctica. Esta función comportaba una fuerte impronta didáctica pues buscaba tanto la creación de una conciencia liberadora que le permitiría no sólo comprender el grado de explotación al cual se hallaba expuesto; como encontrar los medios adecuados para liberarse de la opresión económica impuesta por el sistema capitalista y por el oscurantismo religioso. En segundo lugar, los sectores populares tenían cerrados los canales de acceso al sistema de educación formal. De acuerdo a un tácito decálogo moral y ético, la educación debía ser un derecho igualitario. Heredero del pedagogismo iluminista, el anarquismo buscaba poner en manos de sectores populares un conjunto de verdades que le servirían como instrumentos para comprender su situación presente y poder superar en un futuro las limitaciones sociales a las que se hallaban sometidos por falta de educación. En este sentido, la experiencia educativa fue considerada por el anarquismo como una de las principales herramientas emancipadoras que implementó en su lucha para modificar las condiciones sociales de vida de aquellos sectores que visualizó como oprimidos. El arte sólo era auténtico mediante su compromiso con la causa del pueblo; para el teórico libertario la belleza era transmisora de la verdad.

Dentro de este contexto cabe preguntarse ¿Cuál fue el papel propagandístico del arte como agente pedagógico? La mayoría de las producciones artísticas ácratas fueron ajenas a las coordenadas del mercado para acercarse al terreno de la revolución. Su objetivo fue concientizar al oprimido e impulsarlo a la conquista del saber; por lo cual las obras estaban destinadas a un público que imaginaban carente de educación pero ávido por conocer las diversas manifestaciones de la creación humana, e interesado en cultivar su inteligencia y espíritu. Por el panteón libertario desfilaron no sólo los grandes teóricos anarquistas como Proudhon, Bakunin, Kropotkin, Malatesta, Nettleau, Serguéi Necháyev sino también autores como Tolstoi, Fedor Dostoievski, Rubén Darío, Víctor Hugo, Henrik Ibsen, Émile Zola, Jacinto Benavente, Anatole France; tampoco los artistas plásticos quedaron fuera: Leonardo Da Vinci, Miguel Ángel, Francisco de Goya, entre otros, fueron motivo de estudio y admiración. La divulgación de la obra y de la vida de estos maestros clásicos ya canonizados por el arte universal no sólo cumplía con los propósitos didácticos al proponer una relectura sino que también junto a

ellos se presentaban a nuevos y jóvenes artistas locales, Almafuerte, Florencio Sánchez, José de Maturana, Federico Gutiérrez, entre otros, cuya obra debía entroncarse con la tradición de aquellos grandes creadores. La tarea didáctica apelaba al concepto de instrucción que buscaba desde el arte por un lado, poner al alcance del trabajador los conceptos básicos del anarquismo; por otro, mostrarle con ejemplos concretos y claros cómo debía implementarse el accionar ácrata. Dentro de este marco, la educación libertaria, y liberada, comportaba una fuerte cosmovisión científica y técnica que unida a los textos doctrinarios y a las diversas formas de propaganda reclamaba la existencia de una cultura alternativa que cuestionase e impugnase los abordajes autoritarios del modelo cultural construido y monopolizado por del establishmet.

Asimismo, no fue casual la cantidad de artículos sobre ciencia que publicó la prensa libertaria. Para muchos artistas libertarios la ciencia no clausuraba el discurso, sino que era un instrumento más que permitía una mejor comprensión tanto del arte como de la realidad; por lo tanto no sólo se discutía sobre diversos males que podían aquejar al trabajador: tuberculosis, alcoholismo, tabaquismo o enfermedades venéreas; sino que se editaron estudios relacionados con la biología y la ciencia médica: “La genealogía sudamericana del hombre” de Florencio Ameghino; “Los científicos”, de Jean Grave; “Biología e historia, el lenguaje” de E. Berr; “¿Qué es la ciencia?” de Paul Becquere; “La revolución en la ciencia médica”,<sup>28</sup> “Higiene mental, estómago y cerebro”; “Divulgaciones científicas, el enigma de la vida, P. Becquerel”, o escritos de Darwin. Asimismo, se divulgaron adelantos tecnológicos, “El vuelo mecánico”.<sup>29</sup> Sin embargo, los principios racionalistas, científicistas y positivistas no eran privativos del anarquismo sino producto de un contexto ideológico común a los diversos movimientos que tuvieron lugar en la segunda mitad del siglo XIX, y que buscaron articular una serie de principios sobre los cuales se asentaron las bases pedagógicas: promover el espíritu crítico y la creatividad de los niños, fomentar la vida sana y al aire libre, cuestionar el monopolio educativo estatal y burgués, entre otros ítems. Así lo había expresado el V Congreso de la FORA, celebrado en el año 1905:

---

<sup>28</sup> 30 de marzo de 1925, *La Protesta*, 29 de agosto de 1924, 29 de agosto de 1925, 5 de julio de 1926, 26 de julio de 1926, 2 de diciembre de 1929 fueron publicados en *La Protesta*.

<sup>29</sup> 14 de diciembre de 1925, 28 de diciembre de 1925, se publicaron en *La Antorcha*. “El vuelo mecánico”, *Ideas y Figuras*, 15 de febrero de 1912, AÑO III, N° 67.

El quinto congreso obrero, reconociendo la necesidad de hacer efectiva la instrucción libre, recomienda a todas las sociedades federadas que dediquen una parte de sus fondos al sostenimiento de las escuelas libres, bibliotecas y edición de folletos, que la FORA apoye toda iniciativa que surja tendiente a la constitución de ellas, asegurándose los consejos locales de su buen funcionamiento.<sup>30</sup>

De esta manera, para el movimiento anarquista resultó imposible dissociar la propaganda de la pedagogía, pues el mensaje que se transmitía debía ser entendido por el receptor y lograr su liberación tanto en el plano individual como social. En efecto, el arte *del* pueblo, *por* el pueblo y *para* el pueblo se hallaba ligado a una clara función no sólo pedagógica sino también propagandística. De esta manera, y dado que el movimiento anarquista siempre le imprimió a la cultura un gran sentido de militancia, las obras de arte fueron un instrumento proselitista por excelencia; por un lado, al transformarse en portadoras potenciales de un mensaje con un claro contenido ideológico. Por otro, al fusionarse con un claro activismo militante su objetivo fue no sólo reafirmar en los militantes su ideología libertaria; sino lograr que la misma llegase al mayor número de trabajadores posible. Sus vehículos transmisores y campos de acción fueron la prensa, los círculos, los centros culturales y las bibliotecas que, trabajando al margen de las instituciones estatales, buscaron crear un arte diferente al de los sectores dominantes y que ratificase la identidad del trabajador libertario.

Es halagüeño ver como se multiplica y se amplía en todos los sentidos la propaganda anarquista, ya sea por medio de conferencias, manifiestos, periódicos, folletos, libros y veladas tendientes a llevar al pueblo trabajador un amplio conocimiento de la vida en todas sus manifestaciones con el loable y sano propósito de elevar la mentalidad proletaria.<sup>31</sup>

En efecto, estos órganos fueron estructuras de sociabilidad que se constituyeron espacios concretos dentro de los cuales no sólo se forjaron activistas y propagandistas sino que apuntaron de manera íntegra hacia la formación ideológica de toda la familia. Coincidimos con Dora Barrancos, para quien la libertad constituyó el eje articulador de la educación libertaria:

Se vuelve fundamental crear una disposición del sujeto que no claudique frente a la idea de libertad. Que pueda contestar al padre, al cura, al

---

<sup>30</sup> Diego Abad de Santillán. *La FORA. Ideología y trayectoria*, Buenos Aires, Proyección, 1971, p. 139.

<sup>31</sup> S/a. "Nuestros actos de propaganda", *La Protesta*, 28 de abril de 1926.

patrón y a cualquier autoridad que tenga pretensión jurídica. Entonces, este a es la verdad y para eso tiene que haber una educación totalmente diferente.<sup>32</sup>

Paralelamente, la persuasión sobre el militante también se efectuó por medio de otros actos culturales inherentes al movimiento y en el cual se desplegaron un amplio abanico actividades. La cuna del arte popular libertario fueron los ateneos, centros barriales, escuelas racionalistas, bibliotecas y demás agrupaciones que se preocuparon por la difusión de la cultura en la masa trabajadora.<sup>33</sup> Fue esencial para cumplir este objetivo la celebración de *Veladas Libertarias*. Resulta interesante observar el programa correspondiente al *Centro de Estudios Sociales “Emilio Zola”*:

Función y Conferencia tendrá lugar en el *Teatro Centenario*

Programa:

Apertura del acto por un compañero.

*Hijos del Pueblo*, por la orquesta.

El conjunto “Resurrección” llevará a escena el drama en un acto y tres cuadros *El Desconocido*.

Conferencia por un compañero.

Se pondrá en escena la hermosa comedia en un acto *La Epidemia*.<sup>34</sup>

Estas reuniones culturales constituyeron un espacio fundamental de cruce entre arte, ocio, política, propaganda y educación: el esparcimiento y la diversión iban de la mano del adoctrinamiento. En ellas convivieron una variedad de géneros que hicieron del arte una actividad dinámica y recíproca, al permitir presenciar una obra teatral junto a una conferencia, un monólogo, un grupo de niños que cantando *La Internacional* o recitando diversos poemas de su autoría. De esta manera, como afirmó Suriano:

Su fiesta no debía ser sólo para pasar un momento agradable sino también un espacio destinado a consolidar conciencias y ganar adeptos para la causa emancipadora. Además, se trataba de una operación destinada a consolidar simbólicamente ciertos valores, supuestamente apreciados por los trabajadores, con sus propios códigos y mostrándose a

---

<sup>32</sup> Entrevista a Dora Barranco, citada en Pamela De Seta; Flavia Fanello, Ignacio Kuppe “Las escuelas anarquistas en Argentina a principios del siglo XX”, Congreso ALAS, Recife, Brasil, 6-10 de septiembre de 2011. [http://federacionlibertaria.org/BAEL/Archivo/Tesis,%20monografias/11\\_8\\_2011\\_0\\_3\\_38.%20Las%20escuelas%20anarquistas%20en%20Argentina%20a%20principios%20del%20Siglo%20XX](http://federacionlibertaria.org/BAEL/Archivo/Tesis,%20monografias/11_8_2011_0_3_38.%20Las%20escuelas%20anarquistas%20en%20Argentina%20a%20principios%20del%20Siglo%20XX)

<sup>33</sup> Las principales agrupaciones de la ciudad de Buenos Aires fueron: Biblioteca Libertad, Liga de Educación Racionalista, Ateneo de Parque Patricios, Ateneo de Villa Crespo, Biblioteca Cultural Libertaria, Biblioteca Cultural Tierra Libre, Asociación Cultural Anarquista de Belgrano, Biblioteca Popular Cultura Libertaria de Villa Urquiza, Unione e Benevolenza, entre otras

<sup>34</sup> “Funciones y Conferencias”, *La Protesta*, 14 de agosto de 1925.

los otros (al mundo externo a la cosmovisión libertaria) de una forma ejemplar y diferente.<sup>35</sup>

En efecto, estas veladas fueron el eje de un proyecto más amplio que también incluía la edición de textos afines. Las editoriales de los diversos periódicos libertarios, como por ejemplo *La Protesta* y *La Antorcha*, publicaban obras teatrales, cuentos, poemas y novelas clásicas en ediciones económicas. Las veladas debían constituir un reposo físico y moral para el obrero que asistía a la función tras una larga jornada laboral, recordemos que para el anarquista el tiempo libre tenía que ser productivo. Paralelamente, la elección de las actividades artísticas debía ser atractiva para que se optase por concurrir a presenciarlas y no a las diversiones propuestas por la burguesía; por lo cual se hacía especial hincapié en que si bien era necesario que las obras ejercieran una influencia pedagógica y propagandística, no debían olvidar transmitir la fuerza y energía que el espectador precisaba para afrontar sus problemas cotidianos. En consecuencia, el dramaturgo, al igual que el periodista, el literato, el filósofo o el poeta no trabajaban para sí mismos sino para todo el género humano.

---

<sup>35</sup> Juan Suriano, Op. Cit., p. 156.

## Consideraciones Finales

Vicente Zito Lerma afirmaba en el artículo del cual extrajimos el párrafo con el que comenzamos este trabajo: *Tenemos una certeza: la vida sin el arte no tiene sentido. O mejor: el arte le da sentido a la vida. O mejor aún: el arte es nuestra única certeza cuando se humilla la vida.*<sup>36</sup> En efecto, uno de los pocos ejes que vertebraron el arte libertario fue la creación artística entendida como la supresión de aquello que separaba el arte y la vida para transformarlos en un todo dentro de la responsabilidad de cada ser humano. Ambas realidades unidas se encontraban sobre los fundamentos que sostenían la doctrina anarquista y debían transformarse en un instrumento perfecto no sólo para mejorar la realidad del trabajador sino para construir una sociedad nueva; pues el anarquismo entendió el arte no sólo como un arma de combate, sino también como un medio esencial para que el militante libertario reafirmara su identidad.

El amplio abanico de producciones artísticas le brindaba al trabajador un marco de contención que le hacían sentir que formaba parte de una comunidad: la comunidad libertaria; la cual no sólo luchaba y defendía sus derechos sino que también le proponía espacios de dispersión y esparcimiento. Probablemente, aquel trabajador que se hallaba entre el público no lo sabía pero esa producción artística que lo había convocado era un medio simbólico para reafirmar su identidad socio-cultural; y al ver en escena una obra de teatro, contemplar un cuadro, escuchar el recitado un poema, la lectura de un cuento o una banda de música, comprendía y sentía lo mismo que sus protagonistas; pues aquellas representaciones tenían un objetivo muy claro: transformarse en una *producción arrancada de una de las fases más dolorosas del pueblo.*<sup>37</sup>

Paralelamente, la misión del artista era escenificar a un sector que padecía de manera diaria la injusticia social tan abstracta para algunos y tan apremiante para los libertarios, al revelar la realidad de los trabajadores en sus múltiples significaciones. Su objetivo fue social: un arte de todos y para todos. El arte libertario, bajo una clara influencia de Tolstoi, estuvo atravesado la idea de una mancomunidad de almas; es decir, si bien los manifiestos estéticos no fueron monolíticos, una concepción que cruzó al arte fue la idea que el artista libertario daba lugar a una igualdad de los sentimientos del trabajador frente a una producción artística; dentro de un marco en el cual la

---

<sup>36</sup> Vicente Zito Lerma, Op. Cit., p. 34.

<sup>37</sup> S/A, “La fiesta de *Alma Gaucha*. Ecos de la prensa”, Op. Cit., p. 1.

capacidad de goce era instintiva, una obra de arte verdadera era aquella que permitía a todos los hombres conmoverse de igual manera.