

# EL ESCENARIO ANARQUISTA (RÍO DE LA PLATA 1880-1911). DATOS PARA UNA RECONSTITUCIÓN DE SU FUNCIONAMIENTO

---

**Eva Golluscio de Montoya**

Groupe de Recherches sur l'Amérique Latine  
Université de Toulouse – Le Mirail

El arte futuro será una función colectiva; será a un tiempo representación y acción.

Rafael Barreta, Montevideo, 1912

Es necesario hacerle un lugar al teatro libertario dentro de las investigaciones teatrales: En general olvidado en las historias de teatro, borrado de enciclopedias y manuales; ausente en bibliotecas y claustros universitarios, este «otro» teatro tan al margen del teatro oficial tuvo sin embargo su vida propia, con sus autores, sus actores, sus críticos, sus directores, sus textos. Basándonos en el material recogido en archivos, bibliotecas y hemerotecas, en este trabajo pretendemos esbozar el funcionamiento del escenario anarquista rioplatense desde los últimos años del siglo XIX hasta los comienzos del XX.<sup>1</sup>

La obra de teatro libertario fue confeccionada para un público preciso y de contornos socioculturales bien definidos. En el caso de Río de la Plata, la mayor parte de los criollos e inmigrantes que formaban el auditorio de los actos militantes dentro de los cuales se insertaban las piezas teatrales eran semianalfabetos, muchos eran italianos y ni siquiera conocían bien el castellano, disponían de poco tiempo libre y de aún menos dinero para invertirlo en la cultura, estaban sometidos a bajos salarios, a larguísimas jornadas de trabajo, al fantasma del accidente laboral, del despido y del desempleo. Ellos eran los consumidores de ese teatro y para ellos fueron escritas y representadas estas piezas.

En el tipo de saber previo de ese auditorio formado por autodidactas, inmigrantes y semi-analfabetos y las condiciones concretas de la puesta en escena «pesaron» de alguna manera en la confección de las obras. Así, la textura de las piezas se vio condicionada por factores como el poco presupuesto disponible en los centros obreros para las actividades del escenario, las dificultades para hallar actrices que ejecutaran los roles femeninos, la disponibilidad —por el contrario— de niños para el trabajo actoral, la necesidad de economizar actores y de reducir al máximo los gastos de figuración escénica, los problemas de elocución o de memorización de los textos por parte de los actores aficionados, etc.

Esta escritura dramática presenta entonces ciertos rasgos diferenciales que pueden ser identificados. Es posible aislar en los textos (e imaginar una proyección escénica) un conjunto de operaciones que pueden ser reducidas a un número limitado y hacer con ellas un repertorio según sean de tipo morfológico o sintáctico. Desde el punto de vista metodológico, nuestro trabajo parte exclusivamente de la observación de textos pertenecientes a una única serie dramática: la de las obras de teatro escritas especialmente para ser representadas por elencos filodramáticos libertarios frente a un público de convictos y simpatizantes, en el marco de una velada militante. También nos ha ayudado la frecuentación de periódicos anarquistas de la época (secciones dedicadas a los anuncios de las obras, balances de las reuniones, crítica de puestas en escena, etc.) Hemos intentado posteriormente hacer una proyección —teórica, hipotética, aproximativa— de lo que tales textos podían resultar sobre un escenario.<sup>2</sup>

### **Aspectos morfológicos**

Son los que tienen que ver con la extensión, las opciones de narrativa y los modelos constructivos de piezas. En este sentido, tres o cuatro leyes parecen regir la conformación de los textos:

- a) La brevedad: ésta parece ser una característica principal de las piezas libertarias. Tal imperativo está vinculado al hecho de que la representación teatral ofrecida en los centros anarquistas estaba integrada dentro de un programa militante más vasto, compuesto por actividades muy variadas: himnos, conferencias, recitados, payadas, intervenciones sindicales, arengas de actualidad, rifa, baile. La actividad del escenario no tenía autonomía y el tiempo que le era asignado se determinaba en relación con la organización total del acto.
- b) La economía: se elimina todo aquello que —a los ojos del consumidor/productor— resulta inaccesible para el público y accesorio o materialmente imposible para la puesta en escena; eso conduce a una notable simplificación de los distintos planos de las obras: se reduce la línea argumental, la cantidad de personajes y las indicaciones sobre los signos escénicos ligados al mobiliario, la ornamentación, el vestuario, la utilería, la iluminación, los efectos sonoros o el aspecto físico de los personajes. Con poca vocación para presentar un gradualismo en las situaciones dramáticas, las obritas anarquistas más típicas muestran acciones únicas y argumentos simplificados.

La búsqueda de claridad en el mensaje: vehículo de una propaganda susceptible de impulsar una acción colectiva capaz de cambiar al mundo, la obrita libertaria está condenada a hacer pasar un mensaje claro en poco tiempo y en forma certera; con poco margen para las medias tintas, la pieza anarquista más típica se caracteriza por un fuerte esquematismo. Así, el contraste de materiales, el enfrentamiento de contrarios (patrón-obrero, hombre-mujer, bueno-malo, rico-pobre, laico-religioso, pureza-pecado), el uso de trazos gruesos (melodramáticos, cómicos) en la pintura de personajes unicoloros, más cercanos de la alegoría que de la psicología y la ausencia de personajes ambiguos o contradictorios aseguran el

efecto didáctico y garantizan la «buena recepción». La claridad extrema en la organización de los contenidos, el esquematismo más o menos simbólico de espacios y personajes, el simplismo en la exposición de las ideas, la falta de matices expresivos, la concentración de la acción, el uso y abuso de la técnica del contraste aseguran el correcto entendimiento de un mensaje preformado por el objetivo proselitista. A través de esta sencillez un poco machacona se evitan las ambigüedades que pudieran encubrir o entorpecer el paso de un mensaje básico, siempre el mismo y conocido de antemano por ese público de convictos hermanos por principios ideológicos.

c) La repetición: a diferencia de otras formas teatrales destinadas a satisfacer otras necesidades y a otros públicos, la originalidad no es un valor para la producción libertaria. La repetición en las diferentes obras de temas, de moralejas, de conflictos, de perfiles de personajes y de fraseología sirve perfectamente a los objetivos didáctico-propagandísticos. Tal insistencia en «tics» escénicos movilizadores y convincentes para ese público no debe sorprender, ya que constituye el resorte fundamental de toda propaganda y gracias a ella queda garantizado el impacto del mensaje.



*Florencio Sánchez (1875-1910).*

## Aspectos sintácticos

La fluidez y el ordenamiento interno de estas obras de teatro están dominados por la tensión propagandística que subyace en el discurso libertario; el teatro anarquista se propone difundir la idea y aclarar al público cómo y por qué la anarquía habrá de instaurarse en la humanidad; tiene por objeto permitir el paso de la propaganda, reafirmar las convicciones del público a quien estas piezas estaban dirigidas e impulsarlo en una acción innovadora de realidades. Por ello, en estos textos llaman la atención los recursos destinados a mantener al espectador en un estado de alerta ideológica; abundan los procedimientos que buscan implicar al público real con lo que está ocurriendo en el escenario. Los efectos de escritura cuya función es manipular la recepción son repertoriables.

Las maniobras que instalan una complicidad ideológica entre la sala y el tablado, y mediante las cuales el teatro busca comprometer al público se observan en: la función de las acotaciones, la forma monologada, el estilo de actuación solicitado por el texto y la presencia de un personaje-espejo.

a) La función de las acotaciones: suele haber en estas obras poca o ninguna indicación escénica destinada a ambientar la acción o caracterizar a los personajes. Son muy habituales las indicaciones breves que informan sobre las casi simbólicas características espaciales, nucleadas en general, en torno a «la riqueza» y a la «pobreza». En *Ladrones* hay sólo dos acotaciones espaciales: «*Fachada de una casa. Al foro puerta franqueable. Frente a una casa lujosa (L)*».

Las acotaciones de *Los Mártires*, *Héroe ignorado* y *La fiesta del trabajo* son casi idénticas: «*Una pieza en desorden, pobremente amueblada, un ropero, una mesa, un velador encendido (LM). Habitación muy pobre con puerta al foro, un catre, una mesa, un banquito (HI). Habitación modestamente amueblada, en el centro del foro una puerta, a la izquierda una cama, a la derecha una máquina de coser, en el centro una mesa (LFT)*».

En cambio, pueden abundar acotaciones ligadas a la gestualidad del actor. En estos casos, la gestualidad está volcada hacia el público: las indicaciones solicitan una ejecución escénica que garantice la presión sobre el espectador. La función de las acotaciones se pone de manifiesto de una manera especial en la pieza *Ladrones*, como puede verse en los tres ejemplos siguientes:<sup>3</sup> «*Canillita (volviéndose al público). (Al público, guiñando un ojo.) (Vuelve hacia el público el papel extendido) (L)*»

La actividad escénica toma el auditorio («*unas personas*», «*unos paseantes*») como testigo y lo asocia comprometiéndolo con la acción ejemplar del tablado: «*(Unas personas cruzan corriendo. Le hacen lugar.) (Los paseantes se han aglomerado, mientras tanto algunos señalan con la mano) (L)*»

b) El monólogo como modalidad dramática privilegiada: dentro de la producción dramática emanada de los centros libertarios, es notorio el uso abundante —parcial o total— de formas monologadas. Esta modalidad de escritura parece ajustarse perfectamente a las leyes internas de la pieza anarquista: esquematismo, claridad, economía. Son justamente estas leyes las que hacen que el monólogo sea particularmente «creíble» (es decir, convencionalmente

verosímil) dentro de una representación libertaria y militante.

Más cercano a la declamación y los himnos —actividades habituales en los actos libertarios— que del teatro «burgués», el monólogo es uno de los resortes organizativos de la pieza ácrata. A veces simplemente bajo la forma de breve y vehemente parlamento de uno de los personajes, retiene la atención del público casi analfabeto de las veladas anarquistas y genera la fuerza didáctica del espectáculo. Con una fraseología cercana a las arengas, los himnos, los discursos y las proclamas revolucionarias, el monólogo permite presentar causas, denunciar, exponer y convencer; mantiene la atmósfera de continua interpelación del público y en él anida la complicidad ideológica entre la sala y el tablado. En las tiradas de monólogos, resalta el valor pragmático de la palabra pronunciada desde un escenario: allí se encierra la intención de «empujar a la acción» a esos hombres y mujeres abandonados del sistema y a los que sólo la revolución social puede salvar.

El teatro libertario verdaderamente privilegió la convención del monólogo, ya que éste permitía dar la palabra al infaltable personaje encargado de hacer pasar «el mensaje».<sup>4</sup> Abundan así las piezas anarquistas —como es el caso de *Héroe ignorado*— constituidas solamente por un extenso monólogo recitado por un único actor. Monologan largamente los personajes Canillita y Lola en *Ladrones*, Luzmira en *Desdicha obrera*, Julián en *Fin de fiesta*, Juan en *Héroe ignorado*, Atilio en *Los mártires*, Jorge —reforzado por la tirada de *El Intermedio*— en *Sin Patria, Ida y el Extranjero* —ambos también reforzados por *El Prólogo*— en *Primero de Mayo*. El lector de hoy que logre ponerse en situación, podrá restituir sin demasiado esfuerzo la emoción que esas tiradas de monólogos podían suscitar en aquel público:

ATILIO: No creas, querida, la ignorancia no cambia metro; y fue la eterna congoja de los pueblos cuya pesadilla arrastra dolorosamente la historia de los siglos; de ella surgieron los dolores y las maldades; ella es causa de haber amasado el edificio social con la sangre de mil generaciones; sus esclavos rindiéronle culto; sufrieron y sufren sin comprenderlo humillándose ante la esperanza de una cantinela que dedican a un dios ignoto y misterioso; mientras que en estos momentos en que la sociedad agoniza bajo el peso de unas cuantas instituciones creadas para fomentar el robo sobre aquél que todo lo produce, creadas para imponer la falsedad y la mentira, creadas para servir de pedestal a la injusticia, es necesario rebelarse y no bajar la cabeza como cualquier vencido ante el sufrimiento dejándose arrastrar por la torcida corriente. Sí, es necesario luchar, luchar para vencer; hay que salir del paso; así es imposible la existencia; además, el que sabe luchar, sabe vencer. (LM)

Estos monólogos declamados de cara al público suelen estar fabricados en torno a explicaciones que los personajes dan sobre el origen de sus desgracias y con las cuales se toma al público como testigo:

JUAN: Ocorre lo de siempre desde que empezó la malhadada huelga: que el hambre es mucha y no hay con qué acallarla, que la miseria aumenta y no hay modo de atajarla, que los ánimos se exaltan aguijoneados por el sufrimiento, que las pasiones se exageran excitadas por el descontento; y en fin, que mala nos la depara el diablo si don Pedro sigue en sus trece y Dios no lo remedia. (F de F)

En torno a preguntas que no van dirigidas a otros personajes presentes en el tablado, sino que más bien son interrogaciones que el personaje parece formularse a sí mismo y que, en realidad, están dirigidas a ese destinatario interno del texto en quien se proyecta al público:



Canillinta, de Florencio Sánchez, 1904.

IDA: Una canción misteriosa flota desde esta mañana en el ambiente... ¿Son, acaso los dispersos suspiros de todos los muertos de hambre?, ¿de los mineros sepultados en los pozos oscuros?, ¿de los obreros destrozados por las máquinas o de los niños y los viejos que el frío mata?, ¿acaso son de los soldados que el cuartel o el campo de batalla engullen? (P de M)

JORGE: Estos brazos, de seguro, no han tenido un momento de descanso. De trabajador a soldado y de soldado a trabajador; he gastado, sin escatimar nada, mis fuerzas, mi sudor y mi sangre... ¿Qué he ganado con ello?, ¿qué provecho saca uno trabajando continuamente, consumiéndose en la faena del campo o de la fábrica...?, ¿y después de todo ese infierno...? (SP)

Y en torno a vibrantes arengas que dan a la obra dramática libertaria su textura diferencial:

EL INTERMEDIO: ¡Avante proletarios! ¡Ciudadanos del mundo! ¡Si os robaron la patria, la de estrechas banderas, será vuestra la tierra, sin odio ni fronteras! (SP)

JUAN: ¡Compañeros! Proseguid/ la propaganda empezada./ ¡Aquí tenéis una espada!/ ¡También me tenéis a mí! / No hay que arreararse: ¡adelante! / ¡Guerra a muerte a los tiranos! / ¡Concluid con los villanos! / ¡No hay que perder un instante! / ¡Que para salir del mal / en que todos nos hallamos, / solamente precisamos, / La revolución Social! (HI)

La continuidad estilística entre el discurso político —más o menos improvisado— del militante y el monólogo del actor dentro de la obra de teatro es evidente.<sup>5</sup>

Pruébese de leer estos fragmentos en forma de monólogos en voz alta y compárense los resultados con los de la simple lectura silenciosa y se verá que éstos se ven beneficiados

—en comprensibilidad, en claridad— por la ejecución oral. Los monólogos libertarios están contruidos según leyes que pertenecen al dominio de la oralidad; están escritos para ser dichos y para gustar y emocionar al que recibe el impacto de la voz; denotan una característica del militante libertario: el placer de la palabra, la importancia de la toma de palabra.

Señalaremos algunos efectos estilísticos de tal escritura:

— Los anacolutos típicos de una improvisación o de un discurso que se va inflamando conmovido por la única fuerza efectiva del fluir de la voz: «se pierden» los sujetos de las frases y los antecedentes en las subordinadas relativas (¿de qué se estaba hablando...?);

— El ritmo encantador del martilleo (aún en la prosa) adecuado a las arengas;

— El goce en la repetición de estructuras, por ejemplo ciertas parejas de sustantivo y adjetivo, en la duplicación de sustantivos, adjetivos o verbos con significados cercanos; más o menos redundantes e inútiles desde el punto de vista lógico, estas repeticiones resultan muy eficaces para la vehemencia oral;

— El uso de enumeraciones;

— El gusto por la palabra culta o desconocida o complicada, no siempre bien empleada ni bien ortografiada, que (como en la gran poesía) muchas veces desembocaba en curiosos neologismos o en cruces inesperados de términos.<sup>6</sup>

c) Estilo de actuación solicitado por el texto: Los personajes recitantes: un estudio inicial sobre la obra *Ladrones*, ampliado por observaciones de otras piezas de la misma serie, nos permite afirmar hoy que la forma monologada tal como se usa en el teatro militante solicita un estilo de actuación típico de las ejecuciones de propagandistas aficionados al teatro: la dramaturgia libertaria exige del actor una actitud escénica de «recitante» —ligada al estilo del monólogo y al objetivo proselitista— en la cual se privilegian la declamación y la consecuente postura corporal del intérprete. La preponderancia del discurso didáctico sobre la acción dramática es muy común: la acción de los personajes resulta bloqueada por la arenga militante y el peso de lo didáctico-discursivo convierte a los actores en «dadores» de consignas; el momento en el cual el actor se desprendía de los otros actores del tablado y avanzaba de cara al público para transmitir la idea fue siempre un instante de profunda emoción en las veladas teatrales anarquistas. En esas intervenciones, es muy característico el uso de un «tono» altisonante y didáctico, que puede resultar chocante en otro contexto de representación y con otros públicos, pero era el que correspondía «allí» y «entonces» y frente a «ese» público; suficientemente probado en los escenarios obreros, este estilo era, por otra parte, el estimulado por la crónica de espectáculos de la prensa anarquista que, al día siguiente de la puesta en escena, festejaba siempre «la vehemencia», «la convicción», «la emoción», «la elocuencia», «la vibrante dicción» puestas por el intérprete encargado del monólogo, así como también señalaba el «silencio absoluto y emocionado del público» durante dicha escena. Justamente por tratarse de obras dirigidas a un receptor grupal socialmente homogéneo a quien se trataba de empujar a gestos revolucionarios, es lógico que el tono intimista quedara excluido.

La declamación es, entonces, el estilo propio de la representación anarquista. El lector de hoy lo intuye no sólo en la presencia insistente de los monólogos como recitados de una

propaganda preexistente, sino también en la lectura de las acotaciones escénicas ligadas a la gestualidad del recitante; en la mayoría de las piezas aparecen personajes que profieren mensajes desde posturas estáticas y frontales:

El actor que debe declamar se adelanta apenas se alza el telón (y) mientras se apagan las últimas vibraciones de las campanas que a lo lejos tocan a fiesta... (P de M) (*sigue un monólogo sobre las injusticias*).

EXTRANJERO (*entornando los ojos como absorbido por el esplendor de un interno sueño... Como transportado por la evocación de los recuerdos*): Es allí... el país feliz... La tierra es de todos... como el aire, como la luz. Los hombres son hermanos, el trabajo es blasón de nobleza en aquel país... El ocio no existe (P de M) (*sigue un monólogo sobre el país de Utopía*).

JUAN (*después de tomar por su parte el correspondiente pollito, empieza su peroración en tono grave y reposado*): (F de F) (*sigue una peroración sobre la miseria de los campesinos y la industria moderna*).

ATILIO (*que habrá escuchado las últimas palabras, adelantándose*): (LM) (*sigue una extensa tirada sobre la agonía de la sociedad*).

d) Presencia de un personaje-espejo: En gran cantidad de textos para círculo libertario aparece un personaje —individual o colectivo— que tiene una doble función: por un lado secunda al protagonista y por otro le sirve al público de reflejo adoctrinante. Tal personaje resulta útil para la estrategia proselitista de las obras, ya que constituye un enclave ficcional de ese auditorio de prosélitos al que hay que lanzar a una acción directa e inmediata de violencia revolucionaria.

En estos personajes-reflejo se produce el mágico enganche entre lo representado en el escenario y el agitado mundo real desde el cual se observa el espectáculo; ellos ofrecen sobre el escenario la imagen del comportamiento modelo que se espera de un público militante. A menudo se trata de un personaje que sufre un proceso de aprendizaje y que, gracias al protagonista, comprende al fin que sólo la revolución puede salvar a la humanidad; la presión ejercida sobre el público a través del personaje-reflejo conduce a una fuerte manipulación ideológica, ya que todo receptor de carne y hueso puede ver en el personaje del escenario —en sus dudas, su participación, su aprendizaje— la imagen de su propia evolución.

En la pieza *Desdicha obrera*, el procedimiento es notable; en ella, Luzmira, como su nombre lo indica, después de un itinerario personal de dudas y negaciones, comprende, a través de los sacrificios de su hermana, que el único camino es la revolución:

LUZMIRA: Mientras estés presa, yo aprovecharé mi libertad y trabajaré por ti y por mí en la sublime obra de la liberación de los oprimidos. Ahora comprendo mejor que antes, cuán necesario es dar todo nuestro entusiasmo a la obra de la redención humana. Ahora comprendo que todo el tiempo que le dediquemos será siempre poco. Tenías razón, hermana, en ser tan apasionada. La pura humanidad dolorosa necesita mucha ayuda. Esta desgracia, hermana, me ha hecho abrir los ojos. Ahora, más que tu hermana, seré tu aliada en la lucha por el bien. (DO)

Hemos intentado en estas páginas hacer un repertorio del conjunto de maniobras escriturales que caracterizan al teatro militante para filodramáticos. Éste parece estar definido no tanto por su contenido temático —otros teatros «hablan de» la miseria, la explotación, la rebelión—



sino por sus formas. Manipuladoras de opinión, transmisoras de ideología, «las formas» del teatro ácrata conducen —todas ellas— a una magnificación de procedimientos a través de los cuales se lograba que el público de la época se sintiera concernido por lo que ocurría en el tablado.

## NOTAS

1. El presente trabajo forma parte de una investigación llevada a cabo junto con los profesores Jean Andreu y Maurice Fraysse, dentro del marco académico del GRAL (Groupe de Recherches sur l'Amérique Latine, Université de Toulouse-Le Mirail). Ver: *Contre-cultures, utopies et dissidences en Amérique Latine*. Numéro spécial de Caravelle, Toulouse, 1986, n. 46. ANDREU, Jean; FRAYSSE, Maurice; MONTOYA, Eva G. de. *Anarkos. Literaturas Libertarias de América del Sur*. Buenos Aires: Corregidor, 1990.

MONTOYA, Eva G. de. «Círculos Anarquistas y circuitos contraculturales en Argentina (1900)» En: *Contre-cultures, utopies et dissidences en Amérique Latine*. Op. Cit., p. 49-64.

— «Elementos para una teoría teatral libertaria». En: *Latin American Theater Review*. Kansas: 1987, n. 21/1, p. 85-93.

— «Sobre *Ladrones y Canillas*: Florencio Sánchez y la delegación de poderes». En: *Gestos*, Irvine, n. 6, noviembre de 1988, p. 87-97.

— «Un manuscrito libertario: la versión Maestrini de *Ladrones* (1897) de Florencio Sánchez». En: *Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo veinte*. Buenos Aires: Galerna-Verlag, 1989, p. 7-16.

— «Nacimiento y dispersión de un mito libertario rioplatense: Canillita». Ponencia, Universidad de Aix-en-Provence, diciembre de 1988.

— «El monólogo: Una convención de la escena libertaria rioplatense». En: *Espacio*. Buenos Aires: año IV, n. 6 y 7, abril de 1990, p. 99-108.

— «Pactos de representación de un teatro militante: el problema del destinatario (los libertarios rioplatenses, 1880- 1930)». Ponencia. The Catholic University of Washington, junio de 1990.

— «Teatro y Utopía». Ponencia. Universidad Católica de Santiago de Chile, mayo de 1991.

2. Las obras tomadas en consideración en este trabajo son las siguientes:

GORI, Pedro. *Primero de Mayo*. La Coruña: El progreso, 1897. Reeditado recientemente por: BRAVO ELIZONDO, Pedro. *Cultura y teatro obreros en Chile*. Madrid: Meridión, 1986. Representada en Buenos Aires hacia 1899. (P de M)

GORI, Pedro. *Sin Patria*. Buenos Aires: El Teatro Universal, s.f. Representada en Buenos Aires hacia 1898. (SP)

GRIJALVO, Alfonso. *Héroe ignorado*. Buenos Aires: Fueyo, 1922. Representada en Buenos Aires en 1904. (HI)

DE LIRIO, Palmira. *Fin de fiesta*. Buenos Aires: Fueyo, 1922. Representada en Buenos Aires hacia 1899. (F de F)

LOCASCIO, Santiago. *La fiesta del trabajo*. Buenos Aires: Fueyo, 1913. Probablemente estrenada en Buenos Aires en los años inmediatos a 1902. (LFT)

RECABARREN, Emilio. *Desdicha obrera*. Antofagasta: Imprenta el socialista, 1921. Reeditada recientemente por: BRAVO ELIZONDO, Pedro, *Op. Cit.* Estrenada en Iquique (Chile) en 1921 (única obra no rioplatense citada en este trabajo).

SILVA, Dante. *Los Mártires*. Buenos Aires: Fueyo, s.f. Estrenada en Buenos Aires entre 1902 y 1903. (LM)

STEIN, Luciano (pseudónimo de SANCHEZ, Florencio). Versión manuscrita de *Themis Maestrini*. Estrenada en Montevideo, 1987 (L). Un fragmento de la obra ha sido publicado por MONTOYA, Eva G. de, en: «El manuscrito Maestrini de *Ladrones*: primera obra de Florencio Sánchez (1897)». *Caravellé*, Toulouse, n. 50, 1988, p. 209-213.

Próxima edición de las obras citadas (excepto las editadas por Pedro B. Elizondo) en una antología preparada por la autora del presente artículo.

3. Sobre las acotaciones en el teatro libertario y sobre la pieza *Fin de fiesta* de Palmiro de Lidia, ver: MAZIOTTI, Nora. «El drama anarquista». En: *Historia del Teatro Latinoamericano* (dirigida por Fernando de Toro). Charleton University (edición en preparación). Y, de la misma autora: «Ideología libertaria en escenarios rioplatenses». En: *Espacios*. Buenos Aires, 3, n. 5, 1989, p. 65-71.

4. En numerosos concursos dramáticos organizados por centros libertarios rioplatenses, los premios otorgados a los autores de monólogos eran superiores a los otorgados a los autores de diálogos:

Primer Gran Concurso Artístico y Literario organizado por el Centro Filodramático Germinal.

Premios:

—Uno de 50 pesos al mejor monólogo dramático,

—Uno de 30 pesos para el mejor diálogo dramático

—Uno de 20 pesos para el mejor monólogo cómico,

—Uno de 15 pesos al mejor diálogo cómico

(La Protesta Humana, Buenos Aires, 6.10.1905).

5. Además, en la práctica, era sumamente común ver en una misma velada anarquista al mismo militante como conferencista, como autor dramático y como actor; en muchos casos, éste se reservaba el papel que le permitía lucirse pronunciando monólogos. Así, Pietro Gori —célebre libertario italiano que estuvo en Argentina entre 1898 y 1902— solía recitar en persona monólogos de sus propias obras, dando lugar a un curioso uso de bilingüismo en el escenario:

Hoy, boceto dramático en un acto de Pietro Gori titulado: *El Primero de Mayo* (Traducción española).

El prólogo será dicho en italiano por su propio autor:

(El Rebelde, Buenos Aires, 7.V. 1899).

6. Consultar:

LITVAK, Lily. *Musa Libertaria: Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1918)*. Barcelona: Antoni Bosch, 1981.

MAURICE, Jaques. *L'expression poétique dans la presse anarchiste: mis en perspective historique*. En: *Les genres et l'histoire (XVIIIe et XIXe siècles)*. París: Les Belles Lettres, 1981, p. 132-136.

SALAUN, Serge. *Doctrine et signifiant. Reflexions sur l'enonciation anarchiste espagnole*. En: *Les Médiations culturelles*, Cahiers de l'U.F.R d'Études Ibériques, Sorbonne Nouvelle, 1988, p. 50-60.

— *Les anarchistes aux prises avec le langage: l'expression poétique anarchiste*. En: *Les genres et l'histoire*. *Op. Cit.*, p. 137-153.