

Teatro anarquista: Trazos escénicos en el frente rojo del Veracruz *posrevolucionario*¹

MaryCarmen Lara Orozco

Resumen

El presente artículo analiza dos prácticas sociales, en su tiempo emergentes, que estuvieron vinculadas al teatro anarquista: la Huelga Inquilinaria de 1922 y la Huelga General Electricista de 1923 en la ciudad de Veracruz, desde el enfoque de los estudios del performance y la teatrología. El teatro anarquista fue el vehículo de transformación y acción de la lucha social libertaria. Las obras *Tierra y libertad* y *Verdugos y víctimas* de Ricardo Flores Magón, fueron representadas en 1923 en el teatro Principal de la ciudad de Veracruz por la Unión de Restauranteros Sindicalizados pertenecientes a la FLTV y por los cuadros artísticos de oficios varios. *La sirena roja* de Marcelino Dávalos seguramente fue difundida entre los círculos de lectura de obreros libertarios del país y del puerto, tras su llegada a las costas veracruzanas en el régimen de Venustiano Carranza.

Palabras clave: anarquismo, liminal, Puerto de Veracruz, teatralidades emergentes, dramas sociales, dramas estéticos.

Abstract

Anarchist theatre: performance traces of the red front in postrevolutionary Veracruz

This article analyzes two at the time emergent social practices linked to anarchist theatre: the 1922 Tenants Strike and the 1923 General Electricians Strike (both in the city of Veracruz) through the lens of performance studies and teatrology. It is argued that Anarchist theater was a vehicle of transformation and action during the social struggle for freedom. Ricardo Flores Magón's plays *Tierra y libertad* and *Verdugos y víctimas* were staged in 1923 at the Teatro Principal in Veracruz by The Unión de Restauranteros Sindicalizados, the Federación Local de Trabajadores Veracruzanos

¹ El presente artículo se basa en mi tesis titulada *La estética anarquista como práctica escénica emergente en la ciudad de Veracruz en 1922 y 1923*, con la que obtuve el grado de Maestra en Artes Escénicas por la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana (2011).

(FLTV) and *The Cuadros Artísticos de Oficios Varios*. Following his arrival in Veracruz during Venustiano Carranza's regime, Marcelino Dávalos' *La sirena roja* spread throughout local and national reading circles of libertarian laborers.

Key words: anarchism, liminal, Port of Veracruz, emerging theatricalities, social drama, aesthetic drama.

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

Antecedentes

En la primera mitad de los años veinte del siglo pasado (1920-1924) gobernaban Álvaro Obregón el país y Adalberto Tejeda el estado de Veracruz, personajes que en su intento por descentralizar y sesgar los movimientos radicales se mostraron sensibles a los requerimientos de los sindicatos anarquistas en distintos momentos de su mandato. Este periodo de la historia se caracteriza por un reacomodo de las estructuras sociales y políticas oficiales que buscaban legitimar y edificar un discurso con base en la construcción de un Estado-nación: "los nuevos regímenes revolucionarios, tanto a nivel nacional como estatal, pugnaron durante la década por concretar dos tareas abrumadoras: establecer su control y reconstruir la economía de sesgo capitalista" (Reyna 1996, 12). Impugnando este último aspecto, los anarquistas se mostraban como la antítesis a todo movimiento político y artístico que legitimara las políticas del Estado: "como no contaban con páginas en la historia oficial de las colectividades, los anarquistas se empeñaron por escribirlas en las calles, en las fábricas o en los rieles. Se transformarán en periodistas, actores o dramaturgos" (Fos 2010, 12). Con su quehacer social y artístico, los libertarios evidenciaron los efectos centrales de una Revolución en la que sus gobernantes pugnaban aún por el viejo orden.

El movimiento revolucionario y sus secuelas tuvieron distintos

bemoles, según los factores y devenires históricos de cada estado. Algunos factores económicos consecutivos contribuyeron a que en la ciudad de Veracruz se concentraran los movimientos radicales. La actividad económica era muy ventajosa, solventada por la siembra de productos como azúcar, tabaco café, petróleo, textiles y cerveza, entre otros. Las vías férreas fueron un importante canal de comercio que abastecía mercantilmente a la ciudad portuaria en la importación y exportación de productos. Estos factores coligaron intereses políticos y económicos nacionales, aspectos que dieron lugar a que en 1914 Venustiano Carranza apuntalara el constitucionalismo en la entidad.

El constitucionalismo en la ciudad de Veracruz fue un contexto propicio para la filiación del sector proletario al sindicalismo a finales de la primera década de los veinte, suceso que trajo consigo la creación de matrices que garantizaran al trabajador asegurar sus derechos laborales, originados en los artículos 27 y 123 de la Constitución de 1917. En el régimen presidencial de Álvaro Obregón, los sindicatos de ideología libertaria se unen para llevar a cabo el proyecto laboral y agrario a sus máximas consecuencias, debido a que al interior de las fábricas y en el trabajo del campo la opresión al trabajador era algo indudable. El presidente, siempre ajeno a las necesidades del sector obrero, sabía que en la ciudad Veracruz eran determinantes las revueltas de los grupos anarco-sindicalistas, por lo cual en 1923 arremetió contra “la inmensa llaga que consume al estado de Veracruz desde hace varios años y que sin atropellar su soberanía el gobierno federal puede y debe evitar” (Reyna 1996, 26).

En 1923 la huelga de los electricistas reunió a gran parte del sector popular y a los distintos gremios sindicalizados, lo que condujo a varios actos masivos de resistencia que dan la pauta para la comprensión de los dramas estéticos efectuados en la época. En el catálogo del Archivo Miguel Ángel Montoya, del Instituto Nacional de Antropología e Historia de la ciudad de Veracruz, el Archivo Hemerográfico y el Fondo Adalberto Tejeda del Archivo Estatal de la ciudad de Xalapa, existe documentación que evidencia las prácticas artísticas de los sindicatos anarquistas veracruzanos.

Emergencia del teatro anarquista

La vida cotidiana en la ciudad de Veracruz se mostraba ambigua: los divertimentos populares y de la élite no faltaban en el día a día. Entre huelgas rojinegras y tertulias, la sociedad veracruzana revistió y resistió

la emergencia radical del momento. La Huelga Inquilinaria de 1922 fue el fermento que logró desencadenar prácticas estéticas emergentes y dramas sociales,² los cuales contextualizan al hecho escénico para deducir cómo, en el teatro Principal, se llevó a cabo el acontecimiento teatral entre el público libertario y las representaciones teatrales de los textos dramáticos de ideología anarquista de Ricardo Flores Magón: *Tierra y libertad*, y *Verdugos y víctimas*.

Un buen número de los habitantes nocturnos de esta ciudad, que trabajan en distintos ramos de la producción, ha venido al centro de la ciudad para asistir al Teatro Principal y presenciar la obra del querido compañero Ricardo Flores Magón, *Tierra y libertad* y *Verdugos y víctimas*, escenificadas por el Cuadro Artístico, Literario y Musical de la Federación Local de Trabajadores de Veracruz (FLTV), afiliada a la Confederación General de Trabajadores, de tendencia claramente anarcosindicalista (Catálogo Miguel Ángel Montoya 1923, 192).

El teatro Principal era el espacio asignado para las representaciones escénicas oficiales. La apropiación escénica y contestataria que hace de la sala teatral la FLTV,³ deja entrever la necesidad de búsqueda de espacios que propiciaran tanto las adecuaciones técnicas necesarias para la producción de obras escénicas, como la necesidad de adquisición y posicionamiento de un espacio convencional; en este sentido se yuxtapone un espacio físico-convencional y se fija un espacio ideológico-anarquista (liminal).

El teatro anarquista significó para los libertarios el vehículo más edificante del mensaje social ácrata, por la facilidad de representar la vida social en la escena. No olvidemos que había un gran porcentaje de analfabetismo. La narrativa visual esperada en el teatro y los diálogos ejecutados por los actores permitían al obrero comprender mejor los fines libertarios. La Unión de Empleados Restauranteros (perteneciente a

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

3 Federación Local de Trabajadores Veracruzanos.

la Federación Local de Trabajadores Veracruzanos) era la encargada de gestionar y difundir gran parte del teatro anarquista. La comunicación que mantenía con los hermanos libertarios era cardinal para perpetuar los lazos fraternales en apoyo a los fines anarco-sindicalistas nacionales, y es por eso que eventualmente organizaba kermeses, bailes, tertulias, para ayudar económicamente a la familia Magón.

La Unión de Empleados de Restaurantes invitó a los trabajadores en general a la presentación de la obra *Verdugos y víctimas* y a una semblanza de la actividad política de Ricardo Flores Magón, e informó de la asistencia al acto de Enrique Flores Magón (Catálogo Miguel Ángel Montoya 1923, 157).

Los Flores Magón eran un símbolo filial de resistencia. El Sindicato de Obreros y Albañiles y Similares del Puerto de Veracruz citó a las organizaciones de procedencia afín para dar la bienvenida a Enrique Flores Magón el 18 de junio de 1923. Para poder realizar las actividades antes mencionadas, así como efectuar el mantenimiento de los diversos sindicatos,⁴ la FLT, en conjunto con la Unión de Restauranteros, presentó obras en los patios de vecindad y teatros de la ciudad. El teatro “patiero”⁵ fue testigo de las acciones emergentes del sector popular ante las espléndidas representaciones⁶ de obras como *Los nuevos románticos*, por la Unión de Restauranteros el 22 de junio de 1922 (Catálogo Miguel Ángel Montoya 1923, 191), los dramas de *Tierra y libertad* y *Verdugos y víctimas* de Ricardo Flores Magón, y *Regeneración*, de Luis F. Martínez (Catálogo Miguel Ángel Montoya 1923, 39). *Verdugos y víctimas* tuvo una mayor asistencia del sector popular, pues la representación en la escena teatral de un hecho real (la Huelga Inquilinaria de 1922) debilitaba la frontera entre la ficción y la realidad del drama social que involucraba a gran parte de la sociedad mexicana.

4 La Federación Local de Trabajadores de Veracruz, a la Unión de Empleados de Restaurantes, solicita colaboración para que se presente la compañía “Cuadro Artístico”, con el fin de recaudar fondos para comprar una imprenta. (Catálogo Miguel Ángel Montoya 1923, 194).

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

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

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

En su militancia, los cuadros artísticos representaban a una buena parte del movimiento revolucionario anarquista, y su organización y cooperativismo se convirtieron en símbolos de lealtad y solidaridad para los presos políticos y demás organizaciones libertarias del país. La descentralización de la actividad escénica en lugares pertenecientes a la clase popular (patios de vecindad) y la requisita de lugares oficiales (teatro Principal y Variedades) para la producción de representaciones teatrales, fueron sus objetivos clave, a través de los cuales consolidaron los principios del ideal libertario. Es así como se le concede al arte un papel preponderante en el que se buscó “elaborar los elementos para una cultura proletaria autónoma que permita a la clase obrera escapar a la influencia de la cultura burguesa” (Reszler 1974, 68-69).

De acción e ideología anarquista, el sindicalismo como sistema y organización política en México surge a principios del siglo XX en base a la carta de Amiens de 1906, manifiesto programático que difundió los ideales del anarco-sindicalismo y que en 1907, en el congreso de Ámsterdam, fue ratificada como instrumento para la creación e intervención de los sindicatos de obreros a nivel local e internacional. Las organizaciones filiales a la ideología anarquista “fundaron talleres-escuela, círculos culturales, centros de debate, bibliotecas, periódicos, cuadros filodramáticos y grupos artísticos de diversa índole [...] la militancia era el motor de todas estas experiencias” (Verzero en Fos 2010, 22). Las células anarquistas en la ciudad de Veracruz llegaron con los exiliados europeos y libertarios mexicanos, tal es el caso del griego Plotino Rhodakanaty con sus comunidades agrarias, o la escuela para la clase obrera veracruzana de Manuel Díaz

Ramírez, entre otros.⁷ Fueron personajes que puntualizaron y difundieron los principios de la organización antijerárquica y antiestatal. En 1919, los trabajadores porteños fundan la Federación Local de Trabajadores Veracruzanos (FLTV), afiliada a la Confederación General de Trabajadores (CGT), matriz del movimiento anarcosindicalista veracruzano. La FLTV congregó a los cuadros artísticos de obreros sindicalizados, pertenecientes al sector industrial y de oficios artesanales.

Acerca de lo liminal en las prácticas emergentes

El espacio liminal es la zona de tránsito en la que se exteriorizan procesos físicos de sanación y depuración de un estado convencional para asentarse en uno extracotidiano, en el marco de lo disidente (espacio invisibilizado por el aparato opresor). A las personas que participan de ello “se les recluye de manera total o parcial, lejos del ámbito de los estados y de los

7 El pensamiento libertario porteño se debatía entre varias ideologías debido a un frente heterogéneo de participación política (anarquistas, comunistas, “socialistas”). Aunque para 1917 el peso de la COM se había desvanecido por las represiones de los regímenes en boga, el impacto que tuvo el anarcosindicalismo al norte de Veracruz por influencia de los obreros de Tampico (Casa del Obrero de Tampico), ayudó a seguir conservando el mismo ímpetu y frenesí en la lucha. Los actores ácratas renuentes a extinguir la llama libertaria congregaron sus fuerzas y se unieron en un cuerpo en común, para seguir pautando y conservando el ala izquierda porteña. Rafael García Aulí (el “Negro” García), Herón Proal, Úrsulo Galván, Manuel Almanza, el anarquista español José Fernández Oca, Juan Barrios, Antonio Ballezo, fueron el grupo militante preparado para el establecimiento del ideal y la contingencia de la lucha ácrata para los intereses de la clase obrera. Gran parte de ellos se conocieron por haber compartido la misma formación académica en la escuela para la clase obrera fundada por Manuel Díaz Ramírez. La enseñanza en la academia de Díaz Ramírez se caracterizó por la enseñanza de la literatura libertaria y propaganda española y rusa que desfilaba en los puertos del golfo. El *Grupo Evolución Social* fue la respuesta a las enseñanzas de la escuela de Díaz Ramírez. La propuesta fuerte de conformación nació cuando se formó el grupo *Antorcha Libertaria*, una adecuación del grupo anterior, solo que en este se tomaba la acción directa como baluarte incisivo mediante comitivas culturales, asambleas y creación de actividades semanales; el objeto fue la difusión del radicalismo y el aseguramiento de la clase popular en el ideal. El grupo *antorchista* creó el periódico *Irredento* de poca duración, debido al problema económico que suscitaba editarlo diariamente. La figura de Manuel Díaz Ramírez para la propagación del ideal rojo, es básica para comprender gran parte del movimiento intelectual radical. Si bien no fue un agitador de masas o huelguista empedernido, aseguró los pilares del ideal al crear la academia obrera. Su militancia se distinguió por ser clara, decisiva en la lucha, y por el valor de la enseñanza educativa-racional de la misma. Su trabajo en Estados Unidos le valió para vislumbrar el panorama ensordecido de la primera Guerra Mundial, y en sus viajes relacionarse con *slackers* (norteamericanos exiliados sin oficio, por no haber participado en la guerra) quienes lo acercaron a la intelectualidad roja.

status culturalmente definidos y ordenados” (Turner 1997, 109). En el periodo liminal se genera el espacio en el que se realiza la depuración de los ámbitos generados por las políticas dominantes, estadio necesario para contrarrestar los periodos de hastío, sesgo y yugo oficial. Se acredita el espacio-tiempo fuera de la situación convencional, para crear un espacio extracotidiano en el que:

Esos seres transicionales no tienen nada, ni status, ni propiedad, ni insignias, ni vestidos normales, nada que los deslinde estructuralmente de sus compañeros, [...] el grupo liminal es una comunidad o comitiva de camaradas y no una estructura de posiciones jerárquicamente dispuesta. Dicha camaradería trasciende las distinciones de rango, edad, parentesco e incluso en determinados grupos, de sexos (Turner 1997, 109-111, 112).

Los diálogos de acción de las comunas libertarias se conformaron en un cuerpo social: hombres, mujeres, niños y viejos marchaban al mismo son en la búsqueda por reivindicar al ser humano en su coexistencia con la vida diaria y laboral. Lo liminal en las sociedades ácratas, ya sea en su tránsito pasajero o en su apropiación de un espacio oficial, se justifica en el umbral o pliegue que delimita un estadio de depuración. En este aspecto comparto la postura de Ileana Diéguez al analizar las figuras liminales no como entes, sino en tanto que:

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

Las cualidades de las teorías anarquistas suceden y se reactivan dentro de los espacios emergentes/disidentes. La característica de estos no-lugares es extralimitar la realidad, utilizando dispositivos escénicos, gráficos o consignas que interpelen y descodifiquen lo “real” para rasgar las lógicas del sistema dominante. Lo que da lugar a “una estructura dramática al interior de los dramas sociales, en directa analogía con las estructuras de la ficción escénica y como expresión teatral de la vida social, del potencial” (Diéguez 2007, 39). Apoyada en Turner, Diéguez considera los dramas sociales en cuatro fases: “La brecha, la crisis, la acción repa-

radora, la reintegración y la emergencia de la liminalidad como umbral entre las etapas” (*Ibidem*). La brecha en el movimiento ácrata porteño es la ruptura en la que la acción libertaria con sus tácticas y estrategias emergentes (boicot, sabotaje, huelga general, manifestaciones, etcétera) incide en el marco oficial; la crisis es el periodo de resistencia o muerte, y la acción reparadora se manifiesta cuando los objetivos de la huelga se cumplen y la crisis se lima o se mixtura para legitimarse en el archivo de lo inevitable: los procesos oficiales (Estado). En este caso, lo liminal se desvanece por la reintegración de la participación política ácrata a la esfera dominante. Los dramas sociales para la realización de las acciones performáticas⁸ se auxilian de los símbolos dominantes que generan la acción: teatro, carteles, prensa, pasquines, el héroe ácrata, etcétera.

La reflexión de lo liminal desde Turner, enlazada con el pensamiento contemporáneo de Diéguez, se debe comprender para los fines de este artículo como el espacio en donde se configuran múltiples *arquitecturas* estéticas.⁹ En este aspecto y sin hacer grandes preámbulos en las cualidades performáticas de las comunidades liminales, es importante darle crédito a las interacciones que se gestan dentro de los dramas sociales disidentes. En la mayor parte de las comunas anarquistas se efectuaba una restauración de conducta o la visión performática edificante, su eficacia radica en la regeneración que produce, el cambio de un estadio a otro. Por lo tanto, solo haré referencia al término performático como sentido regenerativo, consumado en el *drama estético* y en el *drama social* que Schechner retoma:

El drama social tiene más variables, el resultado incierto, como en la caza o en las competiciones deportivas. El drama estético está casi en su totalidad arreglado de antemano y los participantes pueden concentrarse no en las estrategias para lograr sus metas, sino en las exhibiciones. El drama estético es menos instrumental y más ornamental que el drama social, también puede usar tiempo y lugar simbólico y al hacerlo “*ficcionalizarse*” por completo (Schechner 2000, 31-32).

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

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

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

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

La emergencia en la escena anarquista veracruzana

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

Los anarquistas veracruzanos sistematizaron líneas de acción diversas, con el fin de que el discurso libertario tuviera alcances significativos en el tejido social porteño. Para ello erigieron arquitecturas representacionales: teatro, carteles, gráfica, pintura, etcétera; prácticas estéticas que al enmarcarse en los dramas sociales, dan lugar a las teatralidades de emergencia. La “tertulia” inquilinaria de 1922 y la “bomba” electricista de 1923, determinaron en gran parte los movimientos anarquistas en la ciudad de Veracruz “que subvirtieron la dinámica cotidiana y el *pathos*”

(Diéguez 2007, 177)¹⁰ de la sociedad en aras de la modernización.

Los comienzos del levantamiento inquilinario fueron producidos y encabezados por marineros, amas de casa y prostitutas. El 29 de enero de 1922, en el Patio Salvador del barrio de la Huaca, designado como zona de “tolerancia” (zona liminal), germinó con mayor fervor la huelga, debido a que se gestaron acciones de resistencia en contra de las fuerzas opresoras para el bienestar de la comuna. Los electricistas no crearon un espacio común, sino allanaron la ciudad entera. Su oficio fabril (la luz eléctrica) les benefició. Tanto las mujeres de los patios como los obreros electricistas y demás gremios agregados, cometieron actos emergentes, “produciendo e inventando subjetividades delirantes” (Lisovski, en Diéguez 2007, 175), con la finalidad de expresar su sentir colectivo y exigir sus derechos como trabajadores o ciudadanos activos.

La tertulia inquilinaria

El 5 de marzo de 1922, el Sindicato Rojo de Inquilinos convocó a una huelga de alquileres. Desde 1910, los costos de arrendamiento habían subido de 10 a 35 pesos, lo cual representaba una inflación de más del 300 por ciento. La solución que proponían los arrendadores (aumentar la renta de uno a 1.5 por ciento por día) resultaba insuficiente. La respuesta de los inquilinos fue declarar un boicot de pagos, para lo cual hicieron uso de artefactos cotidianos teatralizando la dinámica contestataria. Las mujeres libertarias del Patio Salvador realizaron una suerte de instalación con materiales de uso cotidiano, con el fin de boicotear al ojo estabilizador y “evitar la confrontación estéril” (Diéguez 2007, 175):

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

El bloqueo de esta intervención callejera no impidió la elaboración de otras tácticas para la prevención y seguridad de las familias. Las primeras maniobras de organización cumplieron con la función de evitar la

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

transgresión de los policías y autoridades en esas zonas: “todos los vecinos se juntaban y las mujeres y los niños formaron una especie de falange para impedir el desalojo de las viviendas” (Taibo II 1986, 160). La resistencia como táctica decisiva de los anarquistas “implicaba irremediamente praxis de cuerpos y sujetos [...] incluyendo formas liminales de existencia y acción, esencialmente efímeras y anárquicas” (Diéguez 2007, 180). El cuerpo fue motivo eminente para señalar y resignificar el espacio patiero. Lo corpóreo, como símbolo de inclusión y apropiación de un lugar, permite ensamblar prácticas representacionales destinadas a preservar las necesidades primarias del ser humano, una de las cuales es la vivienda.

Los elementos *póvera*¹¹ (colchones, sartenes, palos, latas vacías, piedras, vasijas) surgieron como armas musicales para acompañar las voces y cantos ácratas, e instrumentar la manifestación callejera. Militante y fervorosa, la marcha ácrata se plasmaba en la gráfica de los carteles con sus eslóganes incendiarios: “estoy en huelga, no pago renta”; frase que también atavió las puertas de las vecindades y casas de cada inquilino, a la par de enormes banderas rojas que portaban el símbolo del Sindicato Rojo de Inquilinos (SRI). La ciudad de Veracruz tenía aspecto de lugar en estado de emergencia:

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

Para el 12 de marzo hay 61 patios en huelga. Durante todo el año de 1922, la ciudad de Veracruz fue intervenida por acciones emergentes

11 Diéguez utiliza el término para significar las manifestaciones emergentes contemporáneas sucedidas en la ciudad de México. En este caso el término adjetiva eficientemente la utilería ácrata de la ciudad de Veracruz empleada en los dramas sociales. El llamado Arte Póvera surge en 1967, “la denominación fue creada por el italo germano Celant, bajo la cual se integran términos de actividades artísticas muy variadas en general todas tienen en común la utilización de materiales pobres como paja, arena, piedras, ramas, hojarasca, fragmentos u objetos de metal, piezas de loza o vidrio”. Marzo 2011. www.masdearte.com.

de los libertarios, congregados en actos colectivos liminales. Las comunas populares codificaron sus acciones empleando poéticas representacionales, determinadas desde la subjetividad del pueblo en pos del restablecimiento de sus intereses primarios. Herón Proal, en su discurso del 2 de febrero en el parque Juárez, incitó y dotó de confianza al pueblo porteño para que militara y defendiera sus derechos. Mediante el fervor colectivo, los líderes anarquistas descubrían el éxito de sus medios de expresión para comenzar a interceptarse en los dispositivos del drama social como agentes de rechazo a las líneas del poder, facilitadores de una solidaridad fraternal que buscaba apartarse de los valores de las sociedades tradicionalistas.

Para encauzar las acciones de la comuna ácrata, Proal echó mano de lo que Bajtín llama “realismo grotesco”, y que consiste en hacer a un lado las convenciones verbales para disfrutar de los privilegios de la risa callejera (Bajtín 2003, 145).

¡Qué otra cosa son los burgueses, perros cochinos, unas víboras, alacranes, rabos pelones [...]. Aquí hay que acabar con todo, y si el alcalde se negó a hacerles justicia no hagan caso; tómenla ustedes, echen muchas bombas, muchísimas bombas, que estalle la Revolución social, que tiemble el mundo, que se desplomen los cielos, que se estremezca la humanidad (Proal, en Taibo II 1986, 360).

El lenguaje proalista, con su tono grotesco, insurrecto y apabullante, incitaba eficazmente al espectador a congregarlo en un cuerpo colectivo para corporeizar el mensaje de manera práctica. El fin era la acción directa, alertar e influir en el pueblo para invitar a la metamorfosis humana. Herón Proal fue el defensor de las tinieblas, el pregón que supo propiciar y manejar el timón de la marejada roja.

La arenga causó temor en las autoridades, debido a que el Sindicato Rojo de Inquilinos (SRI) integraba a varios miles en una población de 60 mil habitantes. El 22 de marzo Proal fue detenido y acusado de haber injuriado al gobierno municipal y federal. Este hecho teatralizó las calles de furor: la ciudad de Veracruz se vistió de ácrata. Niños, mujeres y hombres con vestimenta y banderines rojos transitaban las calles del puerto entonando *Los hijos del pueblo*, *La Marsellesa*, *La internacional*.

*Abandonemos, obreros
Las fábricas y minas,*

*Campos y talleres
Y la navegación.
Abandonemos el trabajo
Que enriquece a los vagos,
Y hagamos los esclavos
La revolución.
Los abogados, doctores,
Los curas y los jueces,
Papas y burgueses
De la religión,
Terminarán sus días
De infames leguleyos,
Y cortará sus cuellos la revolución.
(Gill 1953, 622-623)*

El sector popular liminal ocupó parte del entramado urbano, manifestándose en todo el mes de junio y julio para formar parte del ritual público cotidiano. El parque Juárez fue el foro de acción en el que se concentró la mayor parte de mítines y acciones performáticas anarquistas. Los libertarios comenzaban a desfilarse



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

por los bulevares de la ciudad hasta llegar a la calle Landero y Coss, en el centro. Los símbolos de acción emprendían su labor junto con la multitud enardecida al son de las pancartas y elementos *póvera*. Los gritos y la música estridente acompañaban las frases anarco-comunistas: “¡Vivan la anarquía y la revolución social!”. El color rojinegro revistió parte de la estética callejera porteña en las avenidas de arquitectura caliza y piedra múcar; visualmente las marchas eran una demostración de fuerza, poder, vitalidad y ambición.

Posteriormente, el 30 de junio, se acrecentaron las disputas entre los diferentes dirigentes sindicales contra la figura de Proal. José Olmos,

miembro de la Local Comunista rompió con el dirigente inquilinario, acusándolo de la mala distribución de los fondos sindicales. Los sucesivos conflictos dieron lugar a la matanza colectiva organizada por el gobierno represor: las víctimas del 5 y 6 de julio (de quienes hoy en día sabemos muy poco). Los ánimos por la revolución social no se apagaron; al contrario, los inquilinos convocaron a mítines y tertulias patieras, y en las esquinas de las calles se observaba gente reunida sigilosamente intercambiando folletos y pasquines para convocar a la reorganización de los comités de patio y vecindad. La huelga de pagos se mantuvo por más tiempo.

Herón Proal fue encarcelado, y desde su prisión perpetuó distintas políticas representacionales. El día 1º de agosto, en la cárcel de Allende, creó el Sindicato Revolucionario de Presos de Veracruz. Los sindicatos anarco-comunistas, mientras tanto, se organizaban para reanudar tres mítines por semana. La labor y fuerza social de este personaje fueron eminentes: seguía comandando la dirección del Frente Único y en la cárcel de Allende organizó el 18 de septiembre el primer *Baile rojo*, acción performática que tuvo como motivo mejorar la calidad de alimentación de los detenidos.

Autorizados por el regidor del ayuntamiento y la policía, los inquilinos detenidos, hombres y mujeres, quitaron las banderas nacionales y colgaron las rojinegras entre vivas a Rusia, Lenin, Trotski, los Soviets y el Sindicato Rojo. Con orquesta y bebidas, el baile tuvo feliz fin, aunque fue violentamente criticado por la prensa del puerto (*El Demócrata* 19, 1922, en Taibo II, 183).

Los esfuerzos alcanzaron resultados con la aprobación, en el mes de octubre de ese mismo año, de la ley inquilinaria en el estado de México. La legislatura había fijado las rentas en seis por ciento del valor catastral, y se concedía un plazo de cuatro meses a los inquilinos para pagar los adeudos. Pero la ejecución de la ley fue bloqueada en el estado de Veracruz por los amparos de los propietarios. *El danzón del inquilino* se convirtió en partitura y canto de los agremiados, compañero de las acciones emergentes y el debate inquilinario. Posteriormente la ley del inquilinato tuvo un dudoso desenlace en la entidad veracruzana.

La bomba electricista

En 1923, poco después del movimiento inquilinario, otro acontecimiento comenzó a gestarse entre una de las fuerzas fabriles más importantes: los electricistas. Las teatralidades emergentes se caracterizaron por agenciarse el espacio del drama social cotidiano, significándose en la realización

de gestos extracotidianos y transformando y transgrediendo a la ciudad con conductas caracterizadas por la denuncia y la confrontación directa al sistema opresor.

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

Estos primeros días de huelga vieron llegar consigo una gran riqueza y una gran imaginación en la lucha de los obreros organizados en cuadrillas, los electricistas recorrían la ciudad para descomponer todas las instalaciones posibles de la compañía; el 10 de agosto dedicaron toda la mañana a quitar tapones de los acumuladores para impedir que hubiera alumbrado, burlando la vigilancia de los gendarmes que por órdenes del inspector de policía vigilaban los postes en los que había acumuladores; en la zona sur de la ciudad se cortaron algunos cables y se aisló un cable subterráneo en la calle 5 de mayo. [...] El sistema de tranvías fue otro de los blancos de los huelguistas, quienes frecuentemente cortaban el cable eléctrico y las agujas del cambio frente a la estación del cementerio particular, lo que naturalmente desquiciaba el tráfico de los tranvías y, en ocasiones, lo paralizaba completamente. En la mañana del 11 de agosto un grupo de huelguistas desclavó los rieles de Villa del Mar, provocando que el tranvía se descarrilara; no hubo heridos. Los huelguistas contaban con el apoyo de la población, en virtud de que la policía nunca hallaba quien le diera información. (*El Dictamen* cit. por Landa Ortega en Reyna Muñoz: 90-91).

A estas acciones disidentes se sumaron las luchas del Sindicato de Empleados de Tranvías, La Unión de Mujeres Libertarias del Sindicato de

Inquilinos, los trabajadores de pequeñas empresas (hielo, carnes, etcétera) y, por último, la máxima congregación sindical veracruzana: la FLTV. Todos ellos respondieron al llamado de los electricistas para unirse en un frente heterogéneo: “el 20 de agosto estalló por fin la huelga general decretada por la FLTV” (Landa Ortega, en Reyna Muñoz 1996, 93), en apoyo a sus compañeros ante la intransigencia de la Compañía de Luz Fuerza y de Tracción de Veracruz.



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

fuego, impedían el comercio del pan y quien desobedeciera era detenido y llevado a la Cámara de Trabajo. Estos personajes fungieron como antagonistas del gendarme oficial. El juego de poder en su rol social es interesante, debido a que los gendarmes anarquistas “operaron como borraduras de escrituras y estructuras anteriores” (Diéguez 2009, 19), evidenciando las teatralidades emergentes del drama social histórico.

La acción directa —y a la vez performática— de La Unión de Mujeres Libertarias consistía en recorrer los mercados de la ciudad para sindicalizar a las trabajadoras domésticas que realizaban las compras. Portando banderas rojas y elementos *póveras* (como símbolos visuales y sonoros generadores de la acción) entonaban el lema “dejar a los burgueses sin comer”. A aquellas trabajadoras domésticas renuentes a escucharlas y a sindicalizarse se las llevaba ante el comité de huelga, y a los patrones se les obligaba a pagar multa para dejarlas en libertad. Las libertarias tenían como objetivo integrar la conducta de las empleadas en el ámbito del bienestar laboral, a fin de que contaran con derecho a médico, medicinas, huelga y sindicalización.

El comité de huelga se organizó rápidamente a través de la policía huelguista, para impedir la realización de cualquier trabajo y observar que se despacharan productos de necesidad primaria hacia el interior de la ciudad. Los policías huelguistas eran verdaderos titanes; provistos de palos, piedras y algunas armas de

Los ferrocarrileros aprovecharon la huelga para declararse en contra de la Liga de la Zona Marítima, organismo sindical perteneciente a la CROM. Por pronunciarse a favor de Adolfo de la Huerta, los ferrocarrileros de tendencia anarco-sindicalista ya habían tenido sus rencillas con los obreros marítimos, y dejaron de operar el ferrocarril interoceánico, aislando completamente a la ciudad.

Los embates de la huelga continuaban, y los periodos de resistencia aumentaban. Abarroteros, mercaderes, herreros y fruteros se unieron al movimiento. A cambio de su participación, cada gremio esperaba contar con el apoyo de la FLTV para resolver sus problemas laborales. La ciudad entera se teatralizó en un gran escenario anárquico, y el paro general abarcó el comercio y la economía del lugar. Mientras tanto, los distintos grupos de sindicatos acudían a la plaza, al bulevar, a los mercados y parques para efectuar acciones masivas representacionales con el fin de perturbar y confrontar a las prácticas de las políticas oficiales, y así generar concientización de la práctica laboral y social en el sector oprimido. Pero el hambre, inexorable, comenzaba a dejarse sentir.

Las acciones de los paristas comenzaron a demeritar la productividad económica de la ciudad, por lo que las autoridades municipales y el alcalde Rafael García emprendieron las negociaciones entre la Compañía de luz y Fuerza y los electricistas para poner fin la huelga. Al ayuntamiento no le convenía que siguiera en marcha el estado de sitio; la Revolución había tenido fuertes repercusiones económicas.

La compañía se mostró renuente a las peticiones de los huelguistas y de las autoridades municipales. Alfredo de la Hoz, líder patronal de la compañía, argumentó que los huelguistas “tenían moralmente la razón aun cuando legalmente carezcan de ella [...] en otras palabras no pudo negar la evidencia de la penuria en la que los bajos salarios tenían sumida a la clase obrera” (Landa Ortega, en Reyna Muñoz 1996, 96).

La postura inflexible de la compañía condujo a la represión de la huelga, que era lo que más temían los huelguistas. El 26 de agosto arribó al puerto la infantería, y la mayor parte de las mujeres libertarias fueron encarceladas sin derecho a multa. El hambre se apoderó de la ciudad y los trabajadores, al ver que las negociaciones no llevaban a ningún lado, abandonaron a los pocos días el periodo de ayuno que habían comenzado. La desesperada situación obligó a poner fin a la resistencia.

La Huelga General Electricista fue la última intervención urbana anárquica de alcance masivo. Dos años seguidos de trifulcas debilitaron

la energía de los pobladores. El general Guadalupe Sánchez se caracterizó por perseguir y asesinar a la mayor parte de los líderes libertarios: José Cardel, Juan Rodríguez Clara, Feliciano Ceballos y Jacobo Ramírez, entre muchos otros. “En un escenario así era difícil que la organización de trabajadores porteños sobreviviera. No volveremos a ver en el puerto otra huelga que involucre igual número de gremios” (Landa Ortega, en Reyna Muñoz 1996, 99).

Reflexiones finales

¿En qué momento la población porteña se convirtió en actuante política, dispuesta a arriesgar su vida? La metamorfosis social supuso dialogar con el cuerpo social, y ello hizo posible el acto de intransigencia colectiva. La teatralidad surgió como dispositivo de receptividad y resistencia “en donde se configuró la imaginaria popular [...] en el acto de la mirada, se codificaron prácticas espontáneas que tuvieron una funcionalidad simbólica inmediata” (Diéguez 2007, 180). Las teatralidades emergentes se distinguen por incorporar los acontecimientos sociopolíticos a los hechos cotidianos, clarificando la realidad y los puntos de quiebre de las políticas totalizadoras.

La sirena roja (1908) de Marcelino Dávalos y *Verdugos y víctimas* (1917) de Ricardo Flores Magón, son obras que comparten un mismo discurso y fin social, ya que en su estructura dramática revelan preceptos anarquistas derivados de la literatura ácrata de teóricos como Kropotkin, Bakunin y Proudhon. La ideología de las obras dramáticas de Dávalos y de Flores Magón ocurrieron en un contexto caracterizado por la represión y desigualdad social durante la dictadura porfirista, y posteriormente fueron referente para las acciones artísticas de los grupos libertarios. Dávalos murió a la edad de 52 años en el Distrito Federal, después de haber vivido la Revolución Mexicana y sus consecuencias. Los hermanos Flores Magón vivieron constantemente en el exilio, perseguidos por sus ideales libertarios. Ricardo Flores Magón fue asesinado en 1922 mientras cumplía condena en la prisión de Leavenworth, Kansas, Estados Unidos, un año antes de la presentación de *Verdugos y víctimas* en el teatro Principal de la ciudad de Veracruz. Durante los años que estuvo en prisión, y después de su muerte, su hermano Enrique se encargó de promover su obra dramática por todo México.

Otro aspecto a destacar en cuanto a la relación entre las creaciones dramáticas mencionadas es la construcción de personajes protagónicos y

antagónicos que evidencian a la sociedad en crisis y conflicto y acentúan las características de su condición social. En estas interacciones la ideología que plantean los textos, formula una relación liminal que se caracteriza por estar en estrecha confrontación con los ideales convencionales y totalizadores. Según Marcela del Río Reyes (1997), la obra de Dávalos¹² no fue llevada a escena por el mensaje tácito en contra del porfirismo.

De acuerdo a su poética, por la codificación cultural de la época, ninguno de los destinatarios: ni los sectores medios, ni la crítica especializada, podían haber aceptado este texto en el que dominaba la alegoría y no la mímica realista acostumbrada [...] habría podido causarle a Dávalos la prisión o el destierro, que después sufrió por otras razones (Del Río 1997, 92).

La inclusión y exclusión de los espacios de poder que, con el propósito de crear inestabilidad y conflicto en el andamiaje oficial hicieron los ácratas en la ciudad veracruzana mediante manifestaciones, mítines, tertulias populares, teatro y símbolos visuales, trajo consigo la resignificación de arterias urbanas.

La organización social de los militantes libertarios dependía de abrir espacios de resistencia, de agrupamiento por intereses comunes y de lucha por el bienestar común. En los ateneos, centros y locales fueron capaces de articular una malla de contención social que no le ofrecían ni el Estado agroexportador ni las élites que comandaban las colectividades institucionalizadas. Esas criaturas sin lugar en el mundo se pensaron como protagonistas de modificaciones revolucionarias en el estado de las cosas (Fos 2010, 12).

Los actos emergentes de las huelgas descritas quizá no tuvieron un fin exitoso, pero lograron activar espacios de resistencia y apropiarse de lugares que habían sido inaccesibles para la clase popular, así como

12 *La sirena roja* es la obra por su discurso anárquico y la ambientación de sus escenarios, recuerdan la realidad veracruzana en los años de 1922 y 1923. Fue una obra que se difundió en folletos y pasquines al pueblo porteño, a través de los círculos de lectura de obreros sindicalizados. *La sirena roja* (1908) de Marcelino Dávalos fue publicada en 1915 en la revista *Carne de cañón*. Dicha obra corresponde al contexto en el cual se fue forjando la ideología anarquista porteña en relación con las representaciones de Ricardo Flores Magón. Socorro Merlín confirma la presencia de Dávalos en 1915 en el puerto de Veracruz, compartiendo terreno con Venustiano Carranza; año en el que se representó la obra *El crimen* (1909) por la compañía Virginia Fábregas en el Teatro Principal, hecho de suma importancia para justificar la importancia social y artística de Marcelino Dávalos en la ciudad de Veracruz. “Dávalos trabajó con el gobierno de Carranza, ubicado durante la contienda en Veracruz, primero como asesor y después como encargado de la oficina de Relaciones Exteriores” (Merlín 2008, 13).

también organizar al sector popular para los fines de la lucha social. El gobierno estatal y “nacional” temía que las huelgas de la ciudad de Veracruz generaran más pérdidas económicas y subversión, y recurrió a estrategias represivas para bloquear y exterminar cualquier movilización libertaria. El periódico *El Dictamen* fue el órgano público encargado de denostar las experiencias anarco-sindicalistas, reduciendo los actos y movilizaciones de los ácratas a simples elucubraciones de rebeldía y alcoholismo.

Lo antes descrito conduce a reflexionar sobre los avances o retrocesos de la lucha libertaria; sin embargo, me atrevo a decir que la respuesta no es única ni categórica. En años sucesivos, los grupos libertarios sindicalizados, en su afán de seguir consolidando cauces de resistencia, solidaridad, enfrentamiento frontal y acción directa, se afiliaron a organismos sindicalizados que tenían otros fines o formas de operatividad, como los electricistas veracruzanos. Al unirse al SME (Sindicato Mexicano de Electricistas), estos grupos desvirtuaron los principios anarquistas, debido a que los de la metrópoli tenían la mira en las instituciones derivadas de la Revolución. Quizá no fue el único caso, ya que muchas organizaciones anarco-sindicalistas cambiaron sus estructuras y sistematizaciones radicales para hacer frente común con organizaciones de principios más socialistas, como sucedió con la CGT en México a fines de la segunda mitad de la década los veinte del siglo pasado. Sin embargo, las dos primeras décadas del ese siglo serán para Veracruz el periodo en que los ideales anarquistas se evidenciaron con mayor fervor, compromiso y dirección. En 1925, el Estado y sus políticas dominantes institucionalizan el carnaval como distractor de la situación política y social, proporcionándole al pueblo “pan y circo”, y los anarquistas poco a poco pierden la cohesión que los había caracterizado años atrás.

Bibliografía

- Baena Paz, Guillermina. 1982. “La Confederación General de Trabajadores, 1921-1931: antología”. *Revista mexicana de ciencias sociales*. 83. México: UNAM. pp. 113-187.
- Bajtín, Mijail. 2003. *La cultura popular en la edad media y el renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.
- Blásquez Domínguez, Carmen. 1988. *Veracruz, textos de su historia*. México: IVEC.

- Crockcroft, James. 1985. *Precursores intelectuales de la Revolución Mexicana 1900-1913*. México: SEP.
- Dávalos, Marcelino. 1982. “La sirena roja”. En: Wilberto Cantón (ed.), *Teatro de la Revolución Mexicana*. México: Aguilar, pp. 231-235.
- Delgado Ana Laura, Poblett Mirada (comp.). 1992. *Cien viajeros en Veracruz: Crónicas y relatos*. Vol. VIII. Veracruz: Gobierno del estado de Veracruz, pp. 305-315.
- Del Río Reyes, Marcela. 1997. *Perfil y muestra del teatro de la Revolución Mexicana*. México: FCE.
- Diéguez Caballero, Ileana. 2007. *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel.
- _____. 2009. *Destejiendo escenas. Desmontajes: procesos de investigación y creación*. México: INBA.
- Flores Magón, Ricardo. 1982. *Obras de teatro: Tierra y libertad, Verdugos y víctimas*. México: Antorcha.
- Fos, Carlos. 2010. *Las tablas libertarias. Experiencias del teatro anarquista en Argentina a lo largo del siglo XX*. Buenos Aires: Atuel.
- Gill, Mario. 1953. “Veracruz: revolución y extremismo”. *Historia Mexicana* 2.4: 618-636.
- Grafenstein Gareis, Johanna. Coord. 2006. *El Golfo-Caribe y sus puertos*. Tomo II. 1850-1930. México: Historia internacional.
- Guadarrama, Rocío. 1979. “La CROM en la época del caudillismo en México”. *Cuadernos políticos*, 20, abril-junio. México: ERA, pp. 52-53.
- JILAS-Journal of Iberian and Latinamerican Studies* 6.1 (Julio): 57-92.
- Lozano y Nathal, Gema. 1990. *La negra loca y anarquista Federación de Trabajadores del Puerto de Veracruz*. México: INAH.
- Reszler, André. 1974. *La estética anarquista*. México: FCE.
- Reyna Muñoz, Manuel, coord. 1996. *Actores sociales en un proceso de transformación: Veracruz en los años veinte*. México: Universidad Veracruzana.
- Schechner, Richard. 2000. *Performance, teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires.
- Taibo II, Paco Ignacio. 1986. *Bolsheviks. Historia narrativa de los orígenes del comunismo en México (1919-1925)*. México: Joaquín Mortiz.
- Turner, Víctor. 1997. *La selva de los símbolos. Aspectos del ritual Ndembu*. México: Siglo XXI.

Fuentes documentales

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

Catálogo Miguel Ángel Montoya. 1923. Archivo Sindical del Puerto de Veracruz. México: INAH.

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

FECHA DE RECEPCIÓN DEL ARTÍCULO: 16 de junio de 2012

FECHA DE RECEPCIÓN DE LA VERSIÓN FINAL: 21 de agosto de 2012