

diálogos entre el teatro obrero y el teatro independiente

carlos fos typ041



DIÁLOGOS ENTRE EL TEATRO OBRERO Y EL TEATRO INDEPENDIENTE

UN RECORRIDO POR LA HISTORIA DE UNA RELACIÓN CERCANA

Por CARLOS FOS

Todos los derechos reservados.

Buenos Aires. 2020

CELCIT. Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral
Buenos Aires. Argentina. www.celcit.org.ar. e-mail: correo@celcit.org.ar

Índice

Otras miradas: el teatro obrero y sus relaciones con el teatro independiente.

Por Karina Giberti / **4**

LA DRAMATURGIA EN EL TEATRO OBRERO.

El encuentro posible entre la dramaturgia militante obrera y la del teatro independiente. / **8**

Chéjov, un dramaturgo discutido en el teatro obrero y adoptado en el independiente. / **16**

Un teórico marxista y su aparición en el teatro obrero y el primer teatro independiente. / **28**

TEATRO POR Y PARA OBREROS

El camino de lo político dando vida al teatro obrero, independiente y comunitario. / **34**

Los aficionados, donde se cuestionaba al mercado teatral antes del movimiento independiente. / **44**

Los militantes trashumantes, artistas del teatro obrero. / **53**

Los niños y jóvenes en el teatro obrero. Historias de actrices y actores que lucharon por una comunidad solidaria. / **60**

Estado y teatro, los equívocos en el comienzo de una relación. / **70**

LA ESCENA OBRERA, ÁMBITO DE FORMACIÓN

Teatro obrero, teatro independiente, el valor de la formación interna a los movimientos. / **84**

Los protopasos de la dirección escénica en los teatros empresariales, obrero y aficionado independiente. Un camino desde la declamación y la improvisación. / **95**

BIBLIOGRAFÍA

Otras miradas: el teatro obrero y sus relaciones con el teatro independiente

Karina Giberti (UBA/IMTA)

Un recorrido por la historia del teatro argentino, la cual generalmente se centra en las prácticas escénicas y dramáticas porteñas y bonaerenses, devela un panorama en el que conviven diversas manifestaciones. La Historia del Teatro en Buenos Aires de Mariano Bosch, editado en 1910, es el primer intento en ese sentido; este autor revisa la escena porteña en profundidad, pero guiado por una intención hegemónica, que responde a un espacio-tiempo determinado, el de la Argentina del Centenario, el “granero del mundo” que mostraba prosperidad.

Esta mirada, sin embargo, dejaba fuera a una gran cantidad de experiencias que ocurrían en paralelo a los grandes elencos y nombres de la escena nacional. Tales el caso de los cuadros filodramáticos que surgían en distintos rincones del país, gran parte de ellos ligados a grupos anarquistas o socialistas. Estos colectivos teatrales agrupaban la búsqueda estética de la clase obrera, que venía a cuestionar la idea de la riqueza nacional infinita para develar los abusos llevados a cabo por las clases dominantes que sólo traían miseria para la creciente cantidad de trabajadores que se agolpaban en ciudades como Buenos Aires, Rosario o Córdoba. Con el objetivo no solo de entretener al público sino también de transmitir ideas, generando conciencia de clase en cada espectador. Un teatro realizado por y dirigido a obreros, que tomaba muchas veces como escenario la calle, la fábrica, el puerto o el campo. Una escena que se proponía como ámbito de discusión ante el discurso dominante.

Resulta indudable, entonces, que toda historización de las artes escénicas argentinas debe contemplar estas experiencias ligadas en gran parte al desarrollo del anarquismo en nuestro país. Una tarea que implica la construcción de archivos desde fuentes primarias, recuperando las voces y los escritos de sus protagonistas a partir de técnicas ligadas a la historia oral. La tarea de Carlos Fos en las últimas décadas se ha centrado en ese objetivo, ofreciendo una necesaria mirada del teatro argentino que amplía su horizonte de lectura. Los textos que circulan este libro se insertan en esta búsqueda, la cual sigue la línea de sus publicaciones previas: *Teatro obrero. Una mirada militante* (Atuel, 2013), *Un teatro de obreros para obreros. Jugarse la vida en escena* (Instituto Nacional del Teatro, 2016) y *Entre caminos, pueblos y escenarios. El teatro obrero y sus relaciones con el teatro independiente* (Municipalidad de Avellaneda/Cooperativa Editorial Azucena, 2018). La mirada del historiador teatral se une en los escritos del autor a las palabras de los protagonistas de grupos y obras, así como a sus escritos tanto dramáticos como pedagógicos y políticos; es en esta labor en donde reside el valor fundamental de lo aquí publicado, otorgando una voz a prácticas durante largo tiempo

silenciadas.

La visibilización de la escena obrera, por su parte, conlleva una relectura de la historia teatral tal como la conocíamos hasta el momento. En ese camino, aparecen relaciones insospechadas entre prácticas que han sido legitimadas desde el campo historiográfico teatral hace ya tiempo y las llevadas a cabo por los grupos libertarios. Así, la experiencia del teatro independiente cobra una nueva dimensión. Con textos como el de Pedro Mairal (1955), el movimiento independiente surgido hacia fines de la década de 1920 ha sido revisado y teorizado. Mucho se ha escrito sobre el mismo, pero poco se ha ahondado en las relaciones que estableció con otras prácticas. En este sentido, los ensayos aquí reunidos ofrecen una mirada que redefine las prácticas de los grupos independientes a la luz de sus estrechos vínculos con el teatro obrero.

Estos lazos entre una y otra práctica no resultan caprichosos si revisamos la postura de Romain Rolland. El teatrista francés había sentado en su libro *El teatro del pueblo* las bases de una escena que tomara como referente al hombre del pueblo y atendiera a sus necesidades. Esta concepción, retomada desde los inicios del teatro independiente argentino, implica volcarse hacia un público popular, obreros en su mayoría, a los que se les ofrecerán las grandes obras de la dramaturgia internacional así como piezas que conlleven a la reflexión. Teniendo en cuenta este punto de partida, resulta innegable que existe una búsqueda similar a la que habíamos mencionado al inicio con respecto a los colectivos libertarios.

Asimismo, la cuestión de la escena cobra una relevancia fundamental. Tanto en los grupos obreros como en los independientes comienza a surgir la necesidad de generar modos alternativos de poner en escena. El actor y la actriz de compañía, que responde a una organización jerárquica vertical que impone la propia lógica de lo comercial, con sus “morci- lleos” y sus lugares comunes resulta la personificación contraria de lo que se busca entre los cuadros ácratas y los independientes. Comienza a pensarse en un actor/actriz que construya a los personajes de manera más “real”, facilitando la transmisión de un mensaje político y estético claro. Un intérprete que, además, vivencie una ética laboral y personal que no se vea divorciada de su tarea artística.

Frente a la búsqueda propiciada por estos colectivos en relación con la dramaturgia y las técnicas de actuación, una nueva mirada en torno al rol del director de escena comienza a gestarse en estos ámbitos. En las compañías del denominado teatro empresarial ese rol solía estar a cargo del actor o la actriz de mayor antigüedad e importancia, quien indicaba los movimientos y la gestualidad adecuada para la escenificación de cada pieza a la par de interpretar su personaje. Como bien se sabe, la concepción del director resulta relativamente novedosa en el ámbito teatral, su origen se remonta apenas a las últimas décadas del siglo XIX y se relaciona con las propuestas del teatro realista y naturalista, siendo Antoine uno de los pioneros en ejercer la tarea de organizar todos los materiales de la representación desde 1. Si bien el Teatro del Pueblo, fundado en 1930, es considerado el primer teatro independiente, existen experiencias previas como las de Teatro Libre (1927); TEA, Teatro Experimental Argentino (1928) y La Mosca Blanca (1929) que no lograron continuidad pero sí sentaron las bases para el movimiento.

un punto de vista externo a la escena. Los teatristas obreros contemplarán la presencia de esta mirada exterior, de hecho serán variados los casos de quienes al tomar ese papel dejen escritos que dan cuenta de una determinada manera de poner en escena a fin de comunicar de manera más efectiva las ideas que circulan las obras. Algunos de estos directores, con el tiempo, continuarán su tarea en el ámbito independiente, donde la figura directorial cobrará una enorme importancia y muchas veces determinará el derrotero de las agrupaciones a las que pertenecen al asociar su figura con determinada poética de dirección.²

La selección de los ensayos de este libro refiere a estos puntos de contacto entre estas experiencias que se desarrollaron casi de manera contemporánea (Fos revisa experiencias que llegan hasta la década de 1990, ampliando el período que en sus últimas publicaciones había recorrido), recuperando además valiosa información sobre el teatro comercial contemporáneo a estas prácticas. En todos los casos, la voz de los y las protagonistas de esta historia circulan. En este sentido, una rápida mirada a los textos aquí compilados corrobora nuestra afirmación. El primer apartado, titulado “La dramaturgia en el teatro obrero” agrupa dos escritos que abordan desde ópticas particulares esta temática: “El encuentro posible entre la dramaturgia obrera y la del teatro independiente” propone una revisión de las experiencias dramatúrgicas libertarias desde casos puntuales como los de Esteban Gómez y Tulio Franchetti, indicando las relaciones que pudieron establecer con grupos independientes, y “Chéjov, un dramaturgo discutido en el teatro obrero y adoptado en el independiente” da cuenta del derrotero de este autor central para la literatura dramática universal en estos círculos y su productividad escénica en ambos casos.

El segundo apartado se denomina “Teatro por y para obreros”. Los textos aquí agrupados refieren a la continuidad del teatro obrero en expresiones más cercanas a la escena contemporánea (“El camino de lo político dando vida al teatro obrero, independiente y comunitario”), indagan en problemáticas que remiten a los orígenes de los independientes (“Los aficionados, donde se cuestionaba al mercado teatral antes del movimiento independiente”), refieren a los teatristas libertarios trashumantes que llevaban su arte y su mensaje político convocando a la lucha en los lugares más remotos de la Argentina (“Los militantes trashumantes, artistas del teatro obrero”), revisa el papel jugado por los jóvenes teatristas miembros de agrupaciones anarquistas que luego continuaron su labor en el ámbito independiente (“Los niños y jóvenes en el teatro obrero. Historias de actrices y actores que lucharon por una comunidad solidaria”) y profundiza en el caso de la influencia de los payadores ácratas como Celaya en la conformación de grupos similares en otros países latinoamericanos (“Una acción del arte obrero y el impacto de su pasión militante en el teatro independiente boliviano”).

Por último, el tercer apartado se titula “La escena obrera, ámbito de formación” y se ocupa de profundizar en el aspecto pedagógico que circulaba en los grupos de teatro obrero, continuada luego en los colectivos independientes. Así Fos reseña diversas aproximaciones

2. Un ejemplo en este sentido es la labor de David Licht en el Teatro IFT, quien difunde desde este espacio la obra de Bertolt Brecht en Buenos Aires.

a la formación del actor, contemplando las formas vigentes al momento del surgimiento y desarrollo de los dos fenómenos que el libro estudia (“Tres espacios de formación teatral. Del teatro obrero al independiente, un largo camino”) y revisa el lugar de creciente importancia que irá ocupando el director de escena dentro de esta propuesta actoral (“Los protopasos de la dirección escénica en los teatros empresariales, obrero y aficionado independiente. Un camino desde la declamación y la improvisación”).

La óptica que cada uno de estos escritos adopta se encuentra lejos de cualquier intención dogmática. Las voces que surcan los textos, sumadas a la transcripción literal de fragmentos de producciones dramáticas obreras así como de textos que permiten comprender el grado de teorización que sustentaban estas prácticas, confrontan al lector con los protagonistas de la historia: aquellos hombres y mujeres que desde escenarios improvisados, con pocos recursos pero con un mensaje a transmitir, también forman parte de la historia del teatro nacional. El valor que esto posee en relación con la tarea historiográfica es innegable, ayudando a construir una memoria común ampliada, alejada de los recortes sesgados que aún se repiten en los textos que revisan el derrotero de la escena argentina, una identidad que se presenta desde la diversidad y la convivencia de diversas maneras de ver y entender la escena – y también al ser humano y su manera de habitar el mundo -. En este sentido, la incesante labor de Carlos Fos a lo largo de estas décadas resulta inspiradora para futuros accionares que permitan ampliar los recorridos ya establecidos desde un trabajo completo, con basamento científico claro y preciso como el que el autor despliega en cada una de sus producciones.

El lector interesado en la temática, el investigador teatral, el teatrista encontrará en estas páginas material que lo ayudará a repensar el pasado que conocemos, a revisar el presente que transitamos y a reflexionar en torno al futuro que iremos construyendo sobre estas bases. En la línea de aquellos teatristas obreros que circularon los escenarios independientes, punto de partida para una forma de pensar y vivir el teatro como un espacio de reunión, de celebración y, por sobre todas las cosas, de edificación de un mundo mejor bajo los principios de la libertad.

LA DRAMATURGIA EN EL TEATRO OBRERO

El encuentro posible entre la dramaturgia militante obrera y la del teatro independiente

Las categorías en las ciencias de las artes, especialmente en el teatro, no pueden ser creadas con ligereza o sin sustento teórico válido. En la historiografía de un sistema escénico deben respetarse los procesos en sus contextos específicos, sin forzar encuentros a la distancia forjados en el interés particular o en ciertas características superficiales o profundas que emparenten fenómenos en distintas instancias de la línea del tiempo. Así, repetir mecánicamente afirmaciones sobre el teatro obrero, aun en sus manifestaciones de desplazamiento durante el primer peronismo, los años de la resistencia ante el golpe de Estado de 1955 o las producciones militantes de la década del setenta. Tampoco, sostenidos en principios de acción similares podemos sin un análisis previo exhaustivo y multidisciplinario considerar al teatro libertario como sustrato del teatro comunitario moderno. Limitarlo a una expresión política excluyente de un movimiento es una reducción que no se comparece con la realidad toda. Este teatro ácrata, si bien fue concebido desde la cabeza a las bases, en su dinámica tuvo numerosas muestras de evolucionar hacia un teatro desde la comunidad. Los acólitos integradores como los hermanos Gómez, Benito Cossi, Spezia o Vertían fueron, tal vez sin saberlo, los constructores de espacios participativos de total horizontalidad.

Esteban Gómez y Enrique Aparicio habían tomado parte de las experiencias teatrales realizadas en el centro de Spezia. Ambos, provenientes de la izquierda clasista, colaboraron con diferentes expresiones socio-culturales hasta 1976. Ante la persecución sistemática diseñada y perpetrada por las autoridades militares en Córdoba, dejaron la capital provincial y se asentaron en la zona de Pocho, cerca del pequeño pueblo de La Paz. En 1979 crearon una biblioteca itinerante, que recorrió caminos de tierra, visitando las chacras humildes de la región. Cuenta Gómez,

Eran tiempos negros y decidimos aportar nuestro granito ante tanta destrucción y dolor. Nos quedamos en un paraje bello y abandonado, donde la mayor parte de sus habitantes, trabajadores rurales, carecían de las condiciones para acceder a una digna existencia. Desnutrición, enfermedades de fácil prevención, analfabetismo y una mirada cercana a la resignación. Ese era el panorama. Personalmente, había aprendido que los grandes cambios comienzan con acciones pequeñas, en un constante intercambio de intereses y opiniones con los sometidos. De Spezia y sus libertarios guardaba el respeto por la voz de los nunca escuchados. Ya no creía en vanguardias esclarecidas y me preparaba, junto a mi compañero a tratar de leer las necesidades de este pueblo, con el que convivía. De muchas mateadas y, cuando la desconfianza cedió, apareció la idea de una

biblioteca para los chicos. Inicialmente la demanda era para los más pequeños, ya que desde los seis en adelante, el trabajo les arrebatava cualquier posibilidad de escolarización. Con el correr de los años, fuimos incrementando el número de volúmenes y los adultos se prendieron. Primero les leíamos y luego implementamos cursitos de alfabetización. En 1983, con la democracia arribando, les propusimos crear una obra con los cientos de relatos que prolijamente habíamos recogido de cada compañero. En muchos, el hilo conductor de la memoria estaba determinado por el trabajo en las minas de mica, mineral sin utilidad por esos años debido a su reemplazo por componentes sintéticos. Sin más dilaciones, reunimos cerca de cuarenta vecinos y después de muchas discusiones y aportes, alcanzamos el primer texto colectivo, que terminó llevando el título de *Falso oro*. Estaba armado en base a parlamentos cortos, mezclados con algún soliloquio de mayor extensión y los personajes no eran ficticios, eran la materialización de los propios compañeros. Tardamos meses en estar en condiciones de representarlo, pero lo logramos para una fiesta patronal de 1984. Decía un fragmento, “Juan – Minero soy, una parte de la montaña que cada día se convierte más y más en piedra. Mis manos, callosas y envejecidas por el trabajo a destajo, no se distinguen del mineral. Y pico y pala, a la búsqueda de esa mica, que te encandila. En la casa espera la Nora, con los chicos. Espero poder llevarle para comer y ese dulce que tanto le gusta. No me quiero engañar porque los patrones cuando aparecen nos dicen que las cosas están mal. Que la mina no tiene futuro y que no hay plata. Y los caraduras vienen con una camioneta nueva y ropa fina. Aca-so viven en un rancho, sin agua y rodeado de alimañas. No, los señoritos llegan de la capital con su prepotencia y sus gritos, usando a los traidores capataces, que olvidan su origen y se venden por unos mugrosos pesos de más. Aguantar, resistir, las manos sangrando, los chicos enfermos. Es hora de unirnos y decir que hasta acá llegaron.”³

En 1990 realizaron una obra de creación colectiva en la que contaban la construcción de la vieja ruta 20, que produjo decenas de muertos entre los obreros por las nulas medidas de seguridad. Recuerda Gómez,

Yo quería volver a la ciudad, porque pensaba que el teatro político como arma de concientización requería de grupos numerosos para ser efectivo. Pero estaba equivocado, y ese año 90 comprendí el valor de la palabra como liberadora. Y, nuevamente regresaron a mi mente las enseñanzas del círculo ácrata. La riqueza de la clase explotada se halla en potencia, y sólo requiere de un estímulo adecuado y de la capacidad de escucha, para que aflorar. Cada función de *La*

3. Entrevista personal a Esteban Gómez, Córdoba, 1992. Texto sin editar ni paginar cedido por el entrevistado.

ruta, fue una verdadera fiesta, donde los celebrantes eran los vecinos, que llegaban de los pueblitos desparramados por el valle a participar, cantando, bailando o actuando.⁴

La obra nunca tuvo un guión definitivo, ya que se trabajó con el emergente del público- celebrante. Sin embargo, un soliloquio se mantuvo a través de los cinco años de circulación de la pieza. Marcos, un personaje que condensaba varias historias de vida, era el vocero del trabajo esclavo.

“Marcos – Llevamos meses peleando con la sierra. No hay descanso para el pobre hacedor de rutas. Pagamos con nuestra vida, cada trozo de roca que la dinamita mutila. Se han llevado al Ignacio sin piernas y Victorio murió en mis brazos. (Pausa con música de tambores). Demasiado precio para un camino, demasiado. Los santiagueños quedaron casi ciegos por el polvillo y un chiquitín cayó en una grieta y lo perdimos. Los pobres siempre perdemos (Letanía de tambores). Llegó un joven hablando de sindicato y luchas. Habrá que prestar atención, para que presten atención. El gobernador anduvo y dijo que éramos los constructores del mañana. Pero nosotros nos preguntamos por el hoy. Aunque preguntar es peligroso. Silencio, tal vez mañana la ruta se llene de voces y la rebelión termine con la injusticia. Tal vez...”⁵

Esteban Gómez murió en julio de 1996 y con él terminó esta etapa de construcción colectiva de la memoria a través del teatro. Pero varios compañeros fueron modificados por la experiencia y se incorporaron a otros proyectos en Córdoba capital.

En este largo derrotero hallamos muchos obreros que, obviando la tarea mecánica, eligieron producir arte como compromiso de vida, para cambiar su realidad en el contexto de un cambio social. Muchos de estos obreros sintieron que las expresiones artísticas no les eran ajenas y, en el caso de los mineros, fueron promotores de grupos de teatro comunitario en los años noventa. Teatro independiente, obrero, militante, comunitario, surcados por el compromiso de teatrar positivamente la vida.

Otro ejemplo de cruces entre teatro obrero y el independiente como depositario de algunos de sus principios éticos rectores se produjo a partir de la diáspora experimentada tras el cierre del Falansterio de Durando. Sin embargo, el proyecto como tal pudo haber fenecido en ese momento, pero dejó huellas y cierta continuidad en algunos que participaron en forma secundaria del mismo. Jatón incentivó a dos jóvenes que vivían en las cercanías del falansterio y que gustaban de la lectura, práctica aprendida a través de la visita de acólitos libertarios. Se trataba de Tulio Franchetti y de Alberto Gómez, ambos seudónimos, que trabajaban en sus chacras y que pronto se sumaron al movimiento anarquista como militantes.

4. *Ibíd*em nota 1.

5. Texto sin edición ni paginación aportado por Esteban Gómez.

Eran momentos complejos para los obreros organizados y la pérdida de recursos humanos por diversos motivos era evidente. Franchetti operó en la zona rural próxima a Zárate, donde realizó tareas de alfabetización y no tardó en acercarse a los cuadros filodramáticos burgueses, en un intento por cambiarlos desde su interior y para desarrollar la actividad artística que amaba. Nos cuenta.



“Descubrí con mucha rapidez que los sectores de la reacción estaban listos a dar un golpe decisivo sobre los trabajadores. El golpe de Estado terminó con Yrigoyen y, si bien, siempre fui crítico de este caudillo y de su partido, la situación empeoró y los patrones no tenían ningún límite para sus actos depravados. Había iniciado, en distintas localidades pequeñas, centros de alfabetización, donde los alumnos eran estimulados con la representación de pequeñas escenas de obras de teatro que llevaba conmigo desde mi paso por círculos animados por maestros como Jatón. No aceptaba a ninguna autoridad porque creía en la organización pero no en disposiciones inconsultas tomadas a cientos de kilómetros y sin conocimiento de las realidades que transitábamos diariamente. Desde que lo conocí amé al teatro y, cuando no pude formar elencos libertarios me sumé a uno aficionado sin aspiraciones políticas. Los primeros meses intenté influir en la elección de las obras o proponiendo la creación de textos propios con un cariz ideológico de lucha. Pero la inestabilidad del grupo y la falta de interés en mis ideas me convencieron de que debía adaptarme a participar en obras burguesas

y realizar mi militancia en otro lugar.

Cuando arribó a Gran Buenos Aires no tardó en participar de un conjunto que se denominaba libre y que funcionaba en una biblioteca de Lanús. De esta forma, halló cobijo durante unos años en un elenco independiente que mantenía parte de los principios que habían animado al teatro hecho por obreros. Nos sigue contando:

Me encontraba, sin pensarlo, integrando un teatro libre que no tenía apego por la taquilla y que pretendía que cada actor modificara su ámbito de acción en una extensión de su labor más allá de la función. Además éramos una cooperativa horizontal y los textos, si bien burgueses, tenían cierto contenido social. Un día llegó Leónidas Barletta, el director del Teatro del Pueblo a dar una charla abierta. Compartió con nosotros una larga discusión sobre el papel del arte en la comunidad. Fue generoso y me sentí parte de algo que comenzaba a surgir en esos años de gobiernos conservadores impiadosos.⁶

Franchetti se retiró luego de cinco años de integrar dos colectivos independientes dependientes de bibliotecas, uno de los cuales, la Agrupación Saldías, se presentó en un encuentro de agrupaciones de este tipo en el Teatro del Pueblo en 1939.

Alberto Gómez pasó por una experiencia similar. Al dejar la militancia antes que Franchetti viajó a Buenos Aires, donde su deseo de continuar haciendo teatro comprometido lo llevó a probar suerte en el grupo independiente Espondeo. En esta agrupación utilizó su nombre real, que no reproducimos por pedido del interesado. Explica Gómez:

Mi experiencia en cuadros filodramáticos anarquistas había sido breve y completó mi participación en los cuerpos artísticos del Falansterio. Ambas actuaciones me enseñaron que nunca viviría alejado del arte concebido como una expresión popular, tendiente a romper con la lógica de los empresarios. En el teatro independiente hallé un espacio donde me sentí contenido y pude hacer pequeños aportes, especialmente desde lo técnico. Todos estábamos dispuestos a realizar las tareas que fueran necesarios, algo con lo que estaba familiarizado. Pero, si bien me interesaba actuar, prefería dedicarme a la carpintería, a pintar escenografías o a plantar luces. No teníamos demasiados elementos pero yo buscaba crear, desde mis manos, objetos para utilizar o transformar muebles viejos o trastos inservibles en material apto para la escena. Me devoraba los textos de los autores del período y comprendí que no podía seguir en esa vieja posición intransigente de despreciar a las plumas que no fueran ácratas. Luego de seis años, conviviendo con elencos independientes, seguí unido al teatro de arte

6. Entrevista personal a Tulio Franchetti, Santiago de Chile, 1984.

como espectador a partir de 1940.⁷

Los anarquistas no sólo atacaron la situación imperante, también profundizaron su lucha contra las formas básicas de la producción y el poder y criticaron con determinación. Juan Bautista Enriquez y Pietro Volpi, fueron dos maestros en los talleres escuelas racionalistas de Luján y Ensenada. En ambos establecimientos desarrollaron talleres de coro y gusto dramático, encargándose de la conformación de cuadros filodramáticos de la sección adultos. Estas experiencias fueron breves, pero su accionar en el movimiento se extendió por más de dos décadas, desempeñándose como acólitos e instructores. Ambos fueron autores de diversas piezas amateurs y promocionaron la constitución de elencos dedicados a la transmisión del ideario ácrata a través del teatro. Volpi y Enriquez formaron a un sobrino del primero, Plácido, que supo participar de algunas de las presentaciones en calidad de ayudante. Nos resume, Plácido Volpe:

Tengo que admitir que mi intervención en las actividades de mi tío y sus compañeros estaban marcadas por mi deseo de hacer teatro, deseo que surgió sin estímulo alguno externo. Pero al ver un cuadro filodramático en acción supe que sería feliz si podía subirme a un escenario. Por supuesto, simpatizaba con las causas sociales pero mi juventud no me permitía comprender el valor de la lucha en su plenitud. Por eso, cuando la situación política se hizo insostenible para las propuestas anarquistas yo me trasladé a Buenos Aires a intentar probar suerte en algún grupo teatral. Sólo me encontraba con elencos comerciales que hacían sainete y sus proyectos no me interesaban en lo más mínimo. Cuando me hablaron que se juntaban algunos artistas que pretendían cambiar el panorama dramático de la ciudad, burdo y sin profundidad, me presenté a una reunión y me ofrecí para cualquier tarea. En estos encuentros, donde sólo escuchaba, conocí a escritores como Eichelbaum o Barletta, hombres de un profundo compromiso con un teatro de arte al servicio del pueblo. Quedé muy impresionado y hasta pude hacer de auxiliar de iluminador en esos primeros intentos.⁸

Cerramos, en esta ventana entreabierta al fenómeno en estudio, este trabajo con los testimonios de otras trabajadoras que habitaron ambos mundos artísticos. En varios cuadros filodramáticos libertarios, esparcidos por el territorio argentino, surgieron actores, que más allá de las coyunturas de la militancia, quisieron profundizar esta experiencia creativa sin abandonar sus principios ideológicos. Alicia Velkamp e Irene Vela, provenientes de experiencias escénicas anarcosindicalistas, son sólo dos ejemplos de continuidad artística, ahora en el seno del teatro independiente.

Alicia Velkamp ingresó a la Organización Independiente Rolland de Sarandí en 1943.

7. Entrevista personal a Alberto Gómez, Montevideo, 1984.

8. Entrevista personal a Plácido Volpe, Trelew, 1987.

Yo venía de una experiencia muy enriquecedora, pero el cambio de la comunidad cerrada a la gran ciudad fue muy fuerte. Siempre creí en los valores que me inculcaron de pequeña, especialmente en mejorar la condición humana y la sociedad, teniendo como elementos válidos, en mi caso particular, al arte. Cantaba y tocaba varios instrumentos, pero mi pasión era actuar. Mi primer maestro fue el señor Welk. Le estaré agradecida, más allá que las técnicas rudimentarias de actuación que me enseñó estuvieron lejos de ser útiles para mi trayectoria posterior. Afincada con mi familia en el sur del Gran Buenos Aires, no tardé en buscar espacios de crecimiento intelectual, ya que este crecimiento es el que nos permite ser libres, alejados de la ignorancia fomentada por los poderosos. Tenía en claro dos cosas, no participaría de ningún elenco profesional burgués e interpretaría algunos de los maravillosos personajes de los textos de teatro nacional e internacional que devoraba desde niña. Me habían hablado del Teatro del Pueblo en Ensenada y hacia allí partí. Me atraía su manifiesto, en el que se establecía que la clase obrera sería su público principal y que su objetivo era utilizar la práctica escénica como mejor vehículo para llevar al pueblo las mejores manifestaciones de arte, reservadas hasta entonces a las minorías, y difundir en las masas obreras las nuevas ideas. Si bien no pude actuar en papeles descolantes, aprendí mucho e hice intervenciones menores en piezas de Gorki, Arlt y de Lope de Rueda. También asistí a clases abiertas en las que intervinieron diversos maestros. De toda esta actividad surgieron derivaciones como El Teatro de la Universidad Popular Alejandro Korn y la Organización Independiente Rolland, a la que me uní.⁹

En esta agrupación Alicia interpretó obras de González Pacheco, Moliere y obras de la dramaturgia de la revolución mexicana, entre otras. El grupo se disolvió en 1956, y con su desaparición también se operó el alejamiento de Velkamp de los escenarios.

Irene Vela se sumó al Teatro La Cortina, fundado en 1937. Estaba dirigido por Mané Bernardo y se convirtió en una de las expresiones más reconocidas del teatro independiente en los años 40. Participó, junto al grupo, de una serie de actuaciones en el viejo Teatro Municipal, hecho sobresaliente, ya que no era habitual que elencos de estas características fueran invitados o accedieran a salas del incipiente circuito oficial. En 1944, la dirección general del organismo comunal, ocupada por Fausto Tezanos Pinto, preparó un ciclo de representaciones a cargo de diversos grupos de lo que denominaban “teatro experimental”, elegidos entre los más prestigiosos. El primero de los seleccionados para este plan de estímulo fue precisamente el Teatro La Cortina, que puso en escena piezas de Merimée, Chejov y Azorín. La relación de Irala se extendió por más de una década.

Es posible afirmar, como conclusión preliminar, que los cuadros filodramáticos de los

9. Entrevista personal a Alicia Velkamp, La Plata, 1985.

movimientos libertarios y socialistas revolucionarios fueron formadores de actores y dramaturgos, muchos de los cuales continuaron su camino en el seno del teatro independiente. Por supuesto, cada uno de ellos buscó su propio sendero y la mayor parte de ellos tuvieron pasos fugaces en la escena libre.

Chéjov, un dramaturgo discutido en el teatro obrero y adoptado en el independiente

Lo político ha atravesado al teatro desde sus orígenes y ese íntimo maridaje ha encontrado en nuestra escena un espacio propicio. Los estudios de esta temática han producido, en los últimos años y con una mirada multidisciplinar, un corpus ensayístico que se detiene en temáticas tan diversas como el teatro obrero de inmigración, el teatro militante, el teatro de protesta o las proposiciones con un fuerte perfil ideológico, que exigen que el arte no se abstenga de reflejar lo que ocurre en el afuera. Una escena repensada, que pone en paréntesis a los modelos amasados por ideologías que pretenden limitar su potencia como generadora y canal de pensamientos únicos y homogéneos. El primer teatro militante orgánico de Argentina, nacido de las entrañas del movimiento obrero desde 1890 en adelante, cuestionó la mirada dominante que existía en el período sobre la actividad escénica, sus objetivos y sus posibles receptores. Lo hicieron desde sus bases ideológicas y con la clara intención de promover un espacio de producción que no respondiera a las leyes del mercado. En este sentido, no es objetivo de este trabajo analizar la propuesta estética de Antón Chéjov sino centrarme en su recepción en el mundo del teatro obrero y en las primeras representaciones que el teatro independiente realizó de sus obras.

La creación de los centros y los círculos ácratas es un fenómeno inédito por su producción y por la originalidad de su labor. La importancia del circuito de producción teatral libertaria que estos espacios integraban en Argentina es indiscutible, especialmente hasta mediados de la segunda década del siglo XX. Podemos analizar las diferencias entre conciliadores y puristas en el seno del movimiento: los primeros aceptaban las obras naturalistas de reconocidos dramaturgos aunque tenían diferencias profundas con esta propuesta estética. Mientras que los naturalistas pretendían lograr una reproducción fotográfica y extremadamente verista del mundo, los ácratas intentaban expresar el ideal subyacente de esta realidad. La tarea de su teatro era educativa y por lo tanto superaba cualquier imitación de los sucesos en aras de superarlos positivamente. En sus discursos escénicos se apelaba a símbolos y alegorías para repensar la realidad, a la luz de lo que ocurría y de lo que podía ocurrir, y especialmente las causas del accionar del hombre alienado por el sistema capitalista.

En su carácter horizontal el movimiento libertario auspició, muchas veces sin pretenderlo, la aparición de interpretaciones distintas de su ideario, aunque compartieran valores y principios comunes. De esta forma, nacieron núcleos y agrupaciones con improntas propias, por momentos complementarios y por otros en pugna dialéctica. El respeto por el disenso no era cuestionado y las líneas internas no tardaron en formarse. Voces tímidas que se transformaron en enfrentamientos verbales de gran intensidad y duración, enfrentamientos que minaron fuerzas o desgastaron las chances de confrontar con mayores posibilidades de éxito al enemigo en común, corporizado en el capitalismo mismo y sus personeros. Los

anti-organizadores, que tampoco podían considerarse un bloque monolítico, descreían de las construcciones burocráticas, aún las edificadas sobre buenas intenciones e integradas por íntegras personas. Señalaban que tales instituciones, con una mayor cuota de poder, terminarían cediendo a la tentación de asociarse con otras posiciones políticas reformistas y se desplazarían, por decisiones de táctica, del camino ético que marcaba la vida del anarquista. Consideraban que lo institucional, salvo que fuera mínimo para asegurar cualquier orden interno, era incompatible con la libertad proclamada. De esta manera, eligieron alejarse de los lugares de centralidad evidente y, muchas veces, se adentraron en el territorio argentino en soledad o en pequeños grupos. Llegaron, a través de las vías que los propios expoliadores ingleses habían erigido, a lugares donde las palabras sindicato o lucha gremial no podían ser comprendidas. Con medios exiguos, pero con una capacidad de trabajo y militancia encomiable fundaron bibliotecas, círculos y talleres a lo largo de su peregrinar. Hubo partidarios de las ideas anti-organizadoras que eligieron asentarse en una zona y desplegar en ella su labor. Y el teatro siempre los acompañó como arma creativa, como una respuesta vivificante, además de aleccionadora, que colisionaba con tanta humillación y trato servil que sufría el obrero y el campesino.

Este amor por las manifestaciones dramáticas lo compartía el amplio arco de la izquierda vernácula, conformada por la gran inmigración de fines del siglo XIX y principios del XX. Así, socialistas reformistas, comunistas, sindicalistas y anarquistas creían que el teatro era un vehículo de transmisión de ideas de valor incalculable y una manifestación artística que podía liberar la capacidad creativa de todos los hombres por igual. Cada uno seleccionó las formas de producción que fueran más adecuadas a sus concepciones ideológicas y varios coincidían en sus proposiciones. Los colectivos más comprometidos con los cambios drásticos en la sociedad, en especial los libertarios, bregaron por una escena didáctica, de comunicación de ideología, donde el público debía pasar de mero espectador a real actor de la transformación de su propia micro sociedad.

Al tratarse de una propuesta didáctica era necesario, entonces, escapar de la simple catarsis en el público, que descargaba su empatía con los hechos presentados (muchos de los cuales les eran familiares o padecidos en carne propia) para lograr un efecto movilizador en el receptor, capacitándolo para dar los primeros pasos para la real transformación. Cualquier suceso histórico, cercano o próximo en el tiempo, era expresado con argumentos positivos. El mundo, a pesar de los padecimientos e injusticias que experimentaba la clase obrera, se convertía en objeto de mutaciones factibles. En lo más oscuro de la pobreza, en el dolor de la tortura de las cárceles burguesas, era necesario encontrar huecos para la fe en la revolución. Y estos intersticios eran presentados en los textos por el personaje esclarecido, aquél que se mostraba como militante convencido de la causa libertaria. Lejos estaba éste de ser un fanático sin capacidad crítica; por el contrario, hablaba desde la razón, desde el concepto claro de un estudio del estado de cosas. No era un místico, o un predicador religioso, cada frase vertida estaba sostenida en los principios del anarquismo.

Decía Alberto Nista, uno de estos artistas militantes:

No me guía ni fanatismos ni fe en credos vacíos sino la razón y la imperiosa necesidad de terminar con la explotación de los trabajadores. Muchas veces hemos sido estigmatizados, insultados como locos sin ideas y seguidores de pasiones desenfrenadas basadas en el instinto. Por el contrario, rechazamos la violencia como método porque es la violencia la que establece las diferencias y las clases, siendo el instrumento preferido del patrón. Nosotros no creemos; nosotros razonamos nuestra ideología y le adosamos la coherencia del hacer.

Sabía que para triunfar en la adversidad tenía que evitar esquemas verticalistas perimidos, y su “deber ser” lo llevaba a plantear los pasos necesarios para una verdadera revuelta horizontal, donde las decisiones fueran tomadas por el pueblo formado, concientizado y no por conducciones mesiánicas ocasionales. Es así como el realismo aceptado fue capaz de introducir las dificultades del pueblo en un marco optimista sobre la solución de los mismos en el futuro cercano. El porvenir, como construcción del colectivo anarquista, se adivinaba feliz, con una sociedad que fijaba sus pilares en la solidaridad, el compromiso y el respeto por el individuo. Este optimismo, que generalmente era expresado en escena por un joven o un niño como metáfora del futuro, estaba basado en la fe inquebrantable en el triunfo final de una sociedad organizada bajo los parámetros de la justicia y el respeto por la opinión del otro. No sólo había que señalar vicios y virtudes del colectivo a cambiar, también se señalarían claramente derroteros que condujesen a este progreso social. Los espectadores contarían con herramientas para comprender críticamente su entorno, pero también para convertirlo en un espacio anarquista.

Con esta misión apostólica los dramaturgos libertarios -no profesionales- escribirían textos inspirados en ideas francas y atrevidas, de real libertad y justicia, de generosos sentimientos de fraternidad, de paz y armonía. Estas piezas de producción propia eran las únicas aceptadas por los sectores puristas, que denostaban a los autores autoproclamados filoanarquistas con participación activa en los circuitos teatrales empresariales. Eran celosos con el material representado y las excepciones eran pocas, tal vez algún clásico griego o isabelino reescrito para ser funcional a los objetivos artísticos del mundo ácrata. Los integradores, mientras tanto, aceptaban obras provenientes de autores que no pertenecían al campo libertario, pero en los que descubrían valores propios del movimiento. En un debate propiciado en diversas locaciones de Buenos Aires en 1926 se pueden apreciar las dos corrientes expuestas y sus matices. Pasaremos a rescatar las voces de algunos oradores de ese momento.

Giusseppe Mori, delegado del ferrocarril y miembro de la FORA local analizaba:

Es cierto el problema que describe mi amigo pero creo que si continúa hablando terminaré escuchando una obra de Chejov y lloraré con sus personajes burgue-

ses. La situación es peligrosa pero no podemos esconderlo, ésta no es la realidad que observamos todos los días. He reflexionado en otros mítines sobre el valor y la condición del intelectual, término que los burgueses adoran porque les permite establecer niveles entre los individuos. Pero, hoy la situación es mucho más compleja, con demasiados compañeros en prisión o expulsados del país y con la represión golpeando nuestras puertas. Y me sigo preguntando por esos iluminados de la llamada izquierda internacional; esos que nos traicionaron desde la Comuna en París hasta hoy.

No deseo limitar mi crítica a los Palacio o a los doctorcitos que llenan las universidades burguesas formando líderes de la opresión, siempre escondidos en sus trajes tan limpios y sus inmaculadas camisas. Ni quiero siquiera reparar en los supuestos héroes de la reforma cordobesa que sólo pasearon su porte de dandies protestones. Querían reemplazar el minué por el foxtrot, en ello consistió su fiero accionar. Tampoco perder el tiempo con los autotitulados intelectuales de izquierda o más aún los que resisten el mote de filoanarquistas. Alguno de ustedes puede aclararme qué significa este apodo porque yo lo desconozco salvo que sea sinónimo de prestidigitadores de las palabras. No he visto a Sánchez en las revueltas de 1905 ni a González Castillo enfrentando a la policía cosaca en 1909. Tal vez estaban disfrazados y no los reconocí. Tampoco he oído del martirio de Antoine y sus escritores mimados. Creo que un Rostand con algo de pimienta está a la altura de un Zola en combatividad; por lo menos en Cyrano hay luchas de capa y espada.

Dejo entonces a esos indignos pensadores de pacotilla hablan bien y hacen poco. Ya alerté demasiadas veces sobre los que se auto titulan obreros pensantes, intelectuales del trabajo. Son los peores porque resultan usinas para alimentar la maquinaria burguesa de parlamentos cómplices y democracias elitistas. Esos son los traidores mayores a la causa de nuestro movimiento porque se disfrazan y ofician de dirigentes positivos y formados y culminan entregando a sus amigos a cambio de favores o puestos. Un arte sostenido en pilares de tan poca sensibilidad social y de tan ubicua ética no es una expresión al servicio de la comunidad sino otro intento por enajenarla. Esos actores sin formación que solo piensan en la taquilla ni siquiera conforman un divertimento real. Peor son los que con cierto tono de poeta fracasado y vestidos a la usanza del doctorcito de barrio se llaman dramaturgos y pasean su aire de superioridad a partir de textos que debería avergonzarlos. No conocen los padecimientos del obrero y, seguramente, no les interesan. Los llamados preclaros hombres socialistas, locales o mundiales son una mancha para la integridad moral de la humanidad; un simple recurso de los que detentan el poder para seguir embruteciendo a las masas.¹⁰

10. Notas dispersas registradas por el militante Antonio Corso, entrevistado por el autor en Buenos Aires,

En ocasión de estas palabras, como llegaba la noche y la seguridad no estaba garantizada se pasó a un cuarto intermedio hasta el día siguiente. Para aumentar aún más la presión en el círculo acuerdista *Dignidad* un elenco filodramático que había llegado recientemente de Montevideo interpretó algunos fragmentos de *El jardín de los cerezos* de Chejov y un payador oriental ácrata de nombre Ruiz entonó rimas hasta el amanecer.

En la mañana las distintas facciones se acercaron al local sindical, que sin dudas quedaría pequeño para tal debate. Luego de la presentación de rigor Emilio Martínez, maestro de la escuela racionalista de Berisso inició su discurso:

No seamos ciegos por sostener ideas que resultan tan anacrónicas como caducas. No aceptar el papel de los intelectuales es un error que no podemos cometer. Claro que no abogo por los que defienden intereses capitalistas, como productos de universidades que son fábricas de confusión y de discursos engañosos para nuestros trabajadores. Pero si no creemos en la formación constante, en los cambios que dicha formación promueve y logra en el individuo en aras de conseguir su libertad de pensamiento estamos reiterando las facciosas declaraciones de los líderes de la Sociedad Rural que no permiten la educación del peón. Es difícil aceptar una vanguardia esclarecida y seguir siendo libertario pero es torpe no entender que muchos compañeros han alcanzado un nivel superior de conocimientos que puede y debe ayudarnos para terminar con esta sociedad de desigualdades evidentes. Como movimiento organizado, como artistas de ese movimiento es nuestra obligación fomentar la horizontalidad del aprendizaje para que no se hable de intelectuales en singular sino de un conjunto de seres humanos comprometidos con las causas populares y con los drásticos cambios que exigimos. En ese tenor de ideas no dejen que las tradiciones arcaicas nos guíen y sumemos a los grandes pensadores que criticaron a las bases de la estructura burguesa y a los que, con poesía, iluminaron la escena desde una posición menos combativa pero inflexible con la corrupción de los “señores”. Que florezcan en el teatro obrero los Ibsen, los Chéjov, los Shakespeare y todos aquellos que puedan colaborar con nuestra causa desde la belleza de sus propuestas. Compañeros, no hay tiempo para tanto debate, la decisión es hoy.¹¹

Llegó el turno de una mujer en la continuidad de la discusión. Es relevante señalar que, a pesar de las fuerzas más combativas del sindicalismo mermaban por la reacción patronal y ciertas actitudes de negociación de tono cipayo, seguían siendo la conciencia de un colectivo que se estremecía entre el conservadorismo, la aparición de partidos políticos modernos de corte populista o reformista y la presencia de los intereses nucleados en orga- 1985.

11. Ibídem nota 1.

nizaciones oligárquicas. La consolidación y ampliación del incipiente sistema de producción de talleres de cierto porte para el consumo interno, así como los frigoríficos de gran tamaño, requerían mano de obra barata. La mujer, inmigrante en su mayoría, fue la respuesta a esta demanda en forma leve pero en crecimiento, recibiendo regímenes de trabajo precarios y de semi-esclavización. Era un abuso que compartía con el hombre, pero que adquiría un perfil todavía más intenso por cuestiones de género. Algunas de ellas se lanzaban a defender sus derechos negados, ingresando a sindicatos y a movimientos políticos clasistas. Las mujeres anarcosindicalistas y libertarias solían ocupar sitios de real poder, aunque su papel estaba subordinado - en muchos casos - a las decisiones de hombres. Ese protagonismo se ganaba en las calles y con la firmeza en la toma de decisiones y su traslado a la práctica pues debían pelear, además de contra las presiones patronales, contra el rol idealizado de la maternidad y el lugar nuclear en la familia de corte patriarcal. Este papel, con resabios de machismo, la marcaba como una figura indispensable en el seno de esa estructura que sectores libertarios consideraban una rémora esclavista. Pero cambiar el imaginario de los militantes varones mágicamente era imposible, por lo que encontramos que la posición de la mujer en el movimiento registraba una doble tarea que tenía que compatibilizar. Por un lado, intervenir como sujeto político en las batallas por ganarle terreno a los que detentaban el poder y lo ejercían arbitrariamente y, por el otro, cumplir con ese mandato (aunque atenuado en las formas) de ser argamasa para el hogar, muchas veces amenazado por las represiones y la cárcel de la pareja masculina. Madre y militante en un contexto de clandestinidad eran tareas complejas de compatibilizar. Esta era una de las causas que desgastaban y limitaban la actividad de las mujeres en el movimiento, provocando una merma comparativa en su número y reduciendo sus márgenes de entrega directa a la causa. A pesar de las dificultades señaladas y la doble misión de ser compañera del militante y activista, fueron capaces de crear centros, círculos y sociedades de resistencia propias. Este clima tibio de reivindicaciones era generado por las mujeres en los centros urbanos industrializados, siendo sus formas organizativas espontáneas, efímeras y circunscriptas siempre al recurso de la acción directa. Muchas se entregaron a la acción directa y sufrieron cárcel y oprobio, pero nada las detuvo. En el encuentro que estamos recuperando tomó la palabra la actriz y fosforera Ignacia Prento:

No comprendo esta reunión. ¿Es posible que aquellos que se llaman anarquistas hablen de un grupo esclarecido para guiar la causa? Nunca aceptaré esta posición porque no es contradictoria es un error que sólo puede explicarse en el entusiasmo hijo de la ignorancia. No he visto intelectuales en nuestras barricadas o piquetes de huelga cuando los cosacos atacaban. Tampoco se acercaron a colaborar con los cuadros filodramáticos ni con los periódicos que mantuvimos y mantenemos a costa de grandes sacrificios. Me señalaban bondades estéticas en ciertos dramaturgos y actores del mundo del comercio. No es tema de discusión si escriben o actúan mejor sino saber para quién lo hacen y con qué

objetivos. Si el teatro va a ayudar en la transmisión de nuestras ideas no precisamos de estos mercaderes a sueldo fijo. Si el teatro es un espacio de liberación no requerimos de iluminados para mostrarnos el camino que no siguen. Ellos se refugian en sus posesiones materiales, en sus fajos de dinero antes de escribir una página encendida. Aceptarlos sería deshonorar a tantas compañeras que desde su condición de autodidactas fueron y son faro para formar a decenas de otros obreros. Me dan casos aislados; sí es cierto que los hubo en desclasados que aceptaron y tomaron la bandera roja y negra pero no vamos a sentar un precedente sobre excepciones. Si así lo deciden continuaré mi pelea en otros espacios y llamen a Orfilia Rico para que haga funciones en las fábricas.

Como no se lograba ningún punto mínimo de consenso las sesiones se suspendieron definitivamente y los dos sectores en pugna abandonaron el local con gesto triunfal pero sin logros concretos.

Pero esa tarde ambos grupos decidieron recordar la huelga de inquilinos de 1905 y se reunieron en diferentes reductos.

Los acuerdistas lo hicieron en el sindicato gráfico y luego de la Internacional se repitió una obra de Chejov, en este caso una escena, en dudosa traducción, de *Tres hermanas*.

La facción purista se encontró en el sindicato portuario y en el círculo ácrata *Dignidad negra* donde la escuela racionalista de Luján, a través de su cuadro filodramático, deleitó al público con la obra breve de autor anónimo *La verdad sin discusión*.

Debemos aclarar que estos cuadros filodramáticos tenían pocos miembros y que las piezas del autor ruso fueron aportadas por dos militantes de ese origen en traducción personal de uno de ellos. La precariedad signó las manifestaciones artísticas del mítin.

Más allá del arduo debate, queda nuevamente claro que los libertarios desplegaron un fuerte sentido de lo comunitario que conjugó la lucha económica con una decidida militancia de integración cultural alternativa a la del Estado. Pero las pretensiones de los anarquistas llegaban más allá de producir obras teatrales para sus adeptos. Y cuando la audiencia estaba conformada por obreros no sindicalizados y sin experiencia política el desafío era mayor, así como los posibles réditos de la tarea propagandística. En estas circunstancias se revelaba el carácter didáctico que, más allá de las múltiples divisiones en el interior del espacio libertario local, todos querían imprimirle a sus expresiones escénicas. Lograr esa tensión entre juicio y simpatía era la clave de algunos de los monólogos dramáticos. Comprendemos al hablante simpatizando con él aunque lo presentado constituya algo muy ajeno a nosotros desde el punto de vista moral. Los anarquistas sabían que muchos de los ocasionales oyentes eran individuos sin formación sindical o experiencia de lucha y muchas veces hasta estaban comprometidas con causas burguesas. El desafío era que la tensión provocada creara conciencia y, siguiendo el espíritu de fe en la educación que los guiaba, trocar a un tibio o a un adversario en simpatizante.

Se desprende de esto que en los proyectos libertarios coexisten diversas miradas, pero hay gruesas líneas que permiten definirlo en trazos amplios, siempre en tensión interna. El ácrata desprecia la voz oficial, la del poder dominante y abusivo, que sólo busca el control social y la prisión del conocimiento crítico. Para el ácrata no había posibilidad de regular este reparto injusto de los bienes en una república burguesa. Era imprescindible sentar las bases para lanzarse a un proceso revolucionario que motorizara la constitución de una nueva comunidad, bajo los principios de la anarquía. Este combate no se limitaría al terreno económico, debía librarse en todos los frentes, especialmente en el cultural. Un movimiento de ideas respetuoso de la horizontalidad y la opinión de todos sus miembros demandaba de individuos capaces de pensarse críticamente, preparados para comprender la perentoriedad de las transformaciones.

La disputa citada nunca se zanjó, pero la producción de ambos sectores fue destacada y tuvo su última manifestación en 1927 en oportunidad de la lucha internacional encarada por el movimiento libertario ante el juicio a Sacco y Vanzetti. En esa ocasión un centro en Barracas puso a través de un cuadro filodramático una serie de escenas de *Los enemigos* de Gorki, un autor odiado hasta entonces por su vinculación con la revolución soviética. Con sus contradicciones a flor de piel, pero con su capacidad de creación intacta el anarcosindicalismo expresó una de las páginas más destacadas de la vida cultural y política en las primeras décadas del siglo XX.

También contamos al menos cinco puestas más de obras de Florencio Sánchez en la escuela-taller de Luján y en los talleres móviles creados a partir de ella. *Barranca abajo* es la preferida por esta agrupación, con tres representaciones diferentes. Según testimonios orales, una de estas funciones contó con música creada especialmente para la ocasión por el taller correspondiente. El primero de mayo de 1926, en un acto celebrado en conjunto por obreros socialistas, comunistas y libertarios, se conformó un cuadro filodramático con elementos dispersos que se habían alejado del movimiento. El objetivo era ensayar fragmentos de distintos textos y utilizarlos como separadores entre los oradores del mitin. *Moneda falsa* y *Barranca abajo* fueron elegidas, junto a obras de Chejov, Sudermann e Ibsen, de las que se contaban ediciones traídas desde Europa en la lengua de origen. El obrero ceramista Juan Verza comenta:

Los radicales metían bulla con sus supuestas conquistas sociales, mientras que sus políticos galerudos arreglaban con la patronal. Yo hacía poco que militaba en el gremio y mi formación política venía de intervenir en campañas electorales con los socialistas, de quienes admiraba su honestidad. Los anarquistas siempre se nos aparecían como desordenados, sin estrategia política, e improvisados. Idealistas románticos en una época que demandaba otra acción. Pero no podía estar más equivocado; aprendí del compromiso, de la solidaridad y de la pasión por una causa junto a ellos. Además me hicieron aficionado al teatro, cuando

hicimos las jornadas de lucha del 1° de mayo. Yo era un muchacho de veinte años y leía bastante, pero los ateneos socialistas a los que concurrí no tenían funciones dramáticas. Ese día advertí que el teatro también puede ser un arma al servicio del pueblo. Hubo varios pedacitos de obras conocidas y un monólogo que habían escrito los libertarios hace unos años. Se notó la falta de ensayo y los recursos limitados del elenco, todo disimulado por las ganas que pusieron. Y el debate breve, después de cada escena, me sorprendió por la profundidad de los conceptos en pugna y sobre todo, por el respeto que ellos tenían de nuestras opiniones. Desayuné con Chejov, merendé con un monólogo crispado y cené con Sánchez.¹²

La relación entre Chéjov y el teatro independiente, heredero en varios de sus principios éticos del teatro obrero, fue intensa y fueron sus integrantes los que pusieron sus obras o adaptaron cuentos para ser escenificados en sus salas. El nacimiento del teatro independiente en los inicios de la década del '30 puso en crisis nuevamente la relación entre industria y teatro, tomando principios que provenían de las experiencias escénicas del mundo obrero y enfrentando al teatro de compañías y al mundo empresarial. Leónidas Barletta, fundador del Teatro del Pueblo, y uno de los representantes más importantes del movimiento independiente fue clave en este divorcio. La identidad ideológica de Barletta y, por tanto, del Teatro del Pueblo que dirigía de manera verticalista, se sostenía en los valores de compromiso social e internacionalización de los productos dramáticos. Desde sus inicios, proponía desde una posición didáctica romper con los “espectáculos de baja categoría”, que dominaban la cartelera porteña. Sostenía que tanto el sainete, el grotesco criollo o sus formas degradadas (comedias asainetadas, melodramas pueriles) eran entretenimiento banal, pensados para la alienación del público por los empresarios teatrales. Recurrió entonces a autores extranjeros, que tomaran temas propios de la humanidad toda, desde una valoración de principios éticos y estéticos que respetaran la función social de la práctica escénica. Hubo una decisión por exaltar el carácter modernizador de la propuesta en detrimento de lo que se consideraba una muestra informe de estéticas perimidas y sin valor real. Barletta animaba el concepto que su visión del teatro era un dique de contención para un panorama desolador de la cartelera porteña en cuanto a calidad estética. Ante la oferta de los actores dominantes del campo era válida una crítica demoledora a las falsas verdades, emanadas de criterios de autoridad descalificados por el tiempo y de principios rectores vacíos de justificación teórica. La visión del teatro como pura diversión, pasatiempo o simple producto de trueque comercial, debía ser erradicada al fundamentarse una definición del arte escénico como expresión social de una comunidad organizada.

El Teatro del Pueblo surgió como un espacio que confrontaba con el teatro comercial. Pretendía ofrecer un lugar a los dramaturgos argentinos y estaba orientado por una idea di-

12. Entrevista personal a Juan Verza, San Vicente, 1986.

dáctica del teatro inspirada en el modelo de Romain Rolland. En síntesis, teatro para el pueblo y teatro con contenido social, basado en el desinterés económico y pensado como un espacio de educación popular, aunque detestando al adoctrinamiento y propiciando el pensamiento crítico. Con una determinación cercana a la obsesión militante, Barletta peleaba por un proyecto que se alejara de la búsqueda de la gloria individual y del provecho material, ya que consideraba que ambas eran un impedimento para cumplir con la meta de contribuir a crear la vida espiritual que todo pueblo culto necesita. La producción en serie, característica del teatro por secciones se concebía como una muestra más de la degradación del arte y como ejemplo de explotación del mismo por las patronales en detrimento de los trabajadores.

A su vez, el teatro de *La cortina* fundado por Mané Bernardo y Alberto Valla se caracterizó por la variedad de autores y fue uno de los primeros colectivos que convocó al autor ruso. Comenzó el 12 de octubre de 1937, tomándose un año de ensayos y estudios, para un año después llevar a escena *Antígona* de Jean Cocteau, que fue dirigida por Alberto Morera el 16 de septiembre de 1938. Al crearse el Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires fueron convocados, tras un concurso del que no quedan registros de jurados, y formaron parte del Ciclo de Teatros Experimentales que se desarrolló en el año 1944 con varias puestas, descollando su interpretación del texto de Chéjov, *Pedido de mano*. Con respecto a estas actuaciones en la recientemente inaugurada sala oficial, señalaba el periódico *Rosalinda* de noviembre de 1944:

En el teatro Municipal de la calle Corrientes se están dando piezas interesantísimas a cargo de diferentes grupos teatrales independientes. Esta es una excelente idea, pues algunas de las mejores y más nuevas obras teatrales no son de corte “comercial” y por eso rara vez se ven fuera de los teatros amateur cuya común característica es el entusiasmo y el amor por la experimentación. El grupo La Cortina que preside, dirige y anima Mane Bernardo, dio las otras noches tres obras cortas de Benavente, Barrie y Gainza Vivanco, respectivamente.

Es interesante la mirada del cronista en relación con su interpretación sobre los teatros independientes. Decía en la misma nota:

Un público nutrido aplaudió a Irene Lara, Helvecia Hirt y otros cuyos seudónimos (en este grupo casi todos los actores trabajan con seudónimos) no recuerdo en La Señorita se aburre, una piecita corta, bastante mala, de Jacinto Benavente, que La Cortina presentó con originalidad y representó con gracia. Infinitamente mejor como obra, era un sketch del dramaturgo inglés Barrie: La Mirada de Doce Libras, cuyo principal papel estuvo a cargo de Mercedes Sombra que es una gran actriz... Lástima que no lo sea profesionalmente, nuestras tablas ganarían una valiosa primera figura.

Las críticas y reseñas se referían en forma escueta a la puesta del texto chejoviano que fuera incluido en la temporada siguiente del colectivo teatral. Recordemos que esta versión tenía traducción del francés a cargo de Paul Conquet y Sarah Bianchi.

Luego de varios años de intensa actividad, las temporadas a partir de 1945 se hicieron más ralas y con menos ofertas de títulos. En ese contexto, concretaron las versiones de *Y hallaron una ciudad* de J. B. Priestley y *El jubileo* de Anton Chejov. Mané Bernardo ejerció el papel de directora en el primer caso y estuvo a cargo de los decorados y los trajes en el segundo.

La Máscara, por su parte, uno de los grupos que pertenece a los iniciales del movimiento al aparecer en 1939, va a acometer con dos breves propuestas de Chéjov, antes de su legitimación en nuestras carteleras en los comienzos de la década del cincuenta. Así, en 1947, pone *El compromiso* y *El tabaco hace mal*. Se adelantaba esta agrupación a una definitiva aproximación al gran dramaturgo con su concepción escénica de *Tío Vania*, bajo la dirección del maestro Ricardo Passano. Este trabajo estuvo enmarcado en las celebraciones del cincuenta aniversario de la muerte del poeta, en 1954. Pero, un año antes, rescatamos la puesta de O.L.A.T. (Organización Latinoamericana de Teatro) de *La gaviota*, que fue auspiciosamente recibida por público y periodismo especializado. Se trataba de la primera de las piezas mayores de Chéjov estrenada en un escenario porteño, con la dirección de Alberto Rodríguez Muñoz y la actuación de un joven Jorge Lavelli en el papel de Kostia. Comentaba el cronista del diario *La Nación*, luego de asistir a este encuentro teatral en 1953:

“De este gran maestro de la literatura dramática moderna – puntualizaba en la edición del 22/04/53- tan sólo se han representado entre nosotros comedias breves tendientes a lo caricaturesco. Por eso el estreno de *La Gaviota* constituye un auténtico acontecimiento.”

Chéjov había recorrido en nuestra ciudad de Buenos Aires un largo camino hasta hallar intérpretes que representaran sus creaciones más notables. Fue un arduo derrotero desde las disputas en el mundo trabajador hasta la consolidación de la poética en el campo independiente. Un largo sendero que merecía ser, aunque en forma breve, reseñado.

Onofre Lovero, con su grupo de Los Independientes también va a aportar con su visión escénica de *El oso* a la circulación de la poética del gran maestro ruso. Onofre había tenido, en *Nuevo Teatro*, una experiencia previa con el autor que nos convoca en un acontecimiento teatral denominado *Escala en Chejov*, donde convivían versiones de *El oso*, *El casamiento* y *El aniversario*, puestas que tuvieron lugar en 1950. El crítico y teatrista Yirair Mossian reseñaba en las páginas de la revista *Platea* en su edición del 6 de mayo de 1951:

Las versiones que de estas tres piezas ofreció “Nuevo Teatro” son excelentes y sería pedantesco buscar defectos cuando saltan a la vista y tan buenos aciertos.

Hay trabajos individuales dignos de señalarse, pero lo que impresiona por encima de ellas, es el conjunto, la rara homogeneidad que este elenco ha alcanzado en Chejov. La interpretación es competente (supera en conjunto y aún en individuales a muchos elencos profesionales) y cabría hacer distingos por Alejandra Boero y Onofre Lovero, la primera excelente en dos papeles completamente distintos que van desde la rústica y pintoresca (casi caricaturesca) anciana, hasta la sensitiva y feminísima viudad (sic), y el último (con el aporte valorable de su presencia física y de su potente voz, para su personaje) que compone a su terrateniente lleno de gracia, de vigor, convicción y fuerza dramática, con un despliegue envidiable de recursos.

Como es posible apreciar, la discusión en el mundo del teatro obrero y la puesta tardía de los textos del maestro ruso en el movimiento independiente muestran una relación que comenzó tirante y que concluyó en un maridaje imposible de romper.

Un teórico marxista y su aparición en el teatro obrero y el primer teatro independiente

La producción dramática de los grupos políticos alternativos al modelo conservador dominante, a la que denominé teatro obrero, ha sido de gran relevancia por su impacto en el medio en que se desarrollaba y por la circulación de muchos de sus principios éticos que continuarán vigentes en otras etapas de la escena nacional, en especial en el movimiento independiente desde sus orígenes. En la pesquisa sobre el teatro obrero fue surgiendo un discurso, diluido por la voz hegemónica de la memoria oficial y de una riqueza impensada de acuerdo con los mitos establecidos por los sectores dominantes en el colectivo social. Esta concepción militante del teatro político y su correlato en expresiones similares está basada en la necesidad de transmitir un mensaje.

Con mayor o menor elaboración, el producto final terminaba siendo muy cercano al terreno de la propaganda. Aunque en esta experiencia del socialismo utópico y en otras pertenecientes a grupos de ideologías combativas se hacía hincapié desde el discurso de los realizadores en la búsqueda de la belleza, primaba una construcción que operara sobre lo político y social, con una mirada clara, donde la duda no tenía cabida. El mecanismo utilizado por la mayoría de estos dramas de tipo social o melodramas moralizantes, era el de simplificar las historias con una dosis de maniqueísmo, por momentos exagerado. Una preocupación repetida era la de no caer en imitaciones del teatro burgués. Si el objetivo final era el cambio de la sociedad por todos los medios posibles, y el arte era uno, no era posible recurrir a las formas dominantes en un teatro que pretendía el rédito económico como uno de sus intereses primeros.

Con respecto a los libertarios, su propuesta escénica era coherente con los lineamientos generales de este movimiento horizontal. Enemigos de la sociedad organizada en jerarquías de cualquier tipo, su teatro era el resultado de este principio. Desdeñaban de la fama y la mayor parte de su vasta producción estuvo en manos de anónimos autores amateurs o de construcciones colectivas. Respetaban el tono didáctico que la difusión del Ideal requería y desde los textos se estimulaba al público a evitar la actitud pasiva de catarsis, incitando a la acción revolucionaria. Se trataba de una suerte de ritual en el que cada participante sacrificaba su egocentrismo para poner su obra al servicio de la comunidad. Esto no significaba perder la individualidad en la masa; por el contrario, se estimulaba la identidad personal y el respeto absoluto por todas las visiones, en cuanto que cada individuo era el albañil de una sociedad más justa. Presentándose a sí mismos como una salida a la oferta artística burguesa o progresista, los libertarios debatían intensamente los textos que podían representarse, dilema que los mantuvo divididos entre aquéllos que sólo propiciaban producciones internas con el empobrecimiento que esta decisión podía generar y otros defendían la utilización de obras de autores ajenos al anarquismo, pero con un compromiso claro con los sectores más desprote-

gidos. La consigna era devolver el arte a la totalidad del pueblo y que éste fuera una poderosa arma que impulsara conciencias libres y mentes no alienadas. Teatro que conservaba cierta sacralidad en forjar la fiesta de revolución, la fiesta de la sociedad de la armonía y la paz. Ese acontecimiento que es el teatro, ese convivir en que se transforma cada función, tenía un sentido prístino y una meta: reunir al arte, la vida y la acción política en un sólido compuesto.

A las manifestaciones teatrales del anarcosindicalismo les debemos sumar las del socialismo parlamentario, con una vida cultural muy rica en sus locales y ateneos, y la del anarquismo. En las funciones organizadas por el partido de Justo, primaban textos de reconocidos dramaturgos del sistema teatral mundial y nacional, representados por cuadros filodramáticos aficionados vinculados a esta ideología. Era común que actores y escritores con trayectoria en el teatro comercial, pero cercanos en el pensamiento al reformismo socialista, intervinieran o dieran colaboración en forma ocasional. La actividad de estos ateneos fue importante en las tres primeras décadas del siglo pasado, completada por la que desarrollaban las bibliotecas. Los talleres literarios, como los clubes de lectura, eran frecuentes en estos espacios del socialismo reformista.

Con el nacimiento del Partido Socialista Internacional, luego Comunista, se suma una fuerza que se insertará con fuerza en el movimiento obrero y que también contará con propuestas culturales propias en sus locales. Promotores, también de un arte al servicio del pueblo, se pensaban como generadores de un sistema de producción enfrentado a los existentes y con el objetivo de reemplazarlos en la futura consolidación del proceso revolucionario.

Los militantes comunistas y muchos de sus simpatizantes tuvieron un papel decisivo en el nacimiento del teatro independiente. El mismo surgió como producto de una serie de exigencias no satisfechas de la sociedad, desde necesidades estética, reclamadas por sectores de la nueva clase media hija de la inmigración, hasta el deseo de hombres representativos de la escena vernácula de orientación izquierda de responder a los pedidos de un entorno marcado por crisis estructurales del capitalismo y gobiernos fascistas locales y externos. A diferencia de los planteos horizontales perseguidos por el anarquismo, el comunismo confiaba en grupos de conducción, con estructura verticalista, repetidos en el campo de la cultura. Una vez más un modelo concebido en aras del internacionalismo era presentado como carta de modernización ante lo que percibían como anquilosadas expresiones de provincialismos sostenidos por los conservadurismos en los distintos Estados. Asimismo, se consideraban agotadas las expresiones teatrales dominantes y se proponía un urgente cambio estético.

Pero, hemos encontrado en nuestro derrotero de pesquisa distintas agrupaciones que dejaron de lado sus diferencias ideológicas notorias en aras de construir una propuesta superadora. Es el caso del círculo *La luz*, que funcionó como anarcosindicalista desde 1923 y que a partir de 1935 se abrió a distintas expresiones de lucha anticapitalistas. Nacido en la periferia rosarina, su rastro se pierde durante el apogeo peronista. A través de encuentros con algunos de sus miembros sobrevivientes de persecuciones y cárcel, estamos en condiciones de recrear parte de su rica vida. Aislado del movimiento libertario, drenado por la represión,

el círculo se enriqueció con el aporte de mujeres y hombres de extracción socialista y comunista. Con un vigor inusitado, recuperaron el fondo bibliográfico saqueado por las bandas de derecha luego del golpe fascista de 1930. Y no se detuvieron en esta acción, ya que lo incrementaron notoriamente con textos donados, conseguidos por trueque o escritos por ellos mismos en las “reuniones de debate literario”. Afirma Victorio Umpiérrez,



Mi actividad en el viejo círculo anarquista se había limitado, por mi juventud, a la distribución de libelos exhortando a huelgas o a la actuación en el cuadro filodramático local. Esta última tarea me gustó mucho y desde entonces traté de mantenerme cercano a cuanta función teatral se daba por la zona. Si bien seguía pensando que el teatro comercial era una forma para alienar aún más a los obreros, debo aceptar que disfrutaba de esos entretenimientos. Mi aspiración, por aquellos días, era unirme a algún grupo afín en mis pensamientos, que fuera capaz de traer nuevo material dramático útil a la causa de los oprimidos. El círculo estaba casi vacío y los ánimos por el suelo. Pero don José Duero, maestro y obrero del riel, fundador de la biblioteca destruida por el odio patronal, supo recuperar el viejo esplendor. Y lo hizo con la grandeza de espíritu que siempre tuvo, invitando a compañeros de otras ideas políticas. Con esta generosa medi-

da se conformó un grupo de más de veinte personas, unidas por la solidaridad y el trabajo.¹³

Una de las creaciones más interesantes y originales de este espacio remozado fue, sin dudas, el de los encuentros literarios. No estaba pensado como un lugar de instrucción, con un profesor que dictara su cátedra desde saberes a imponer. Por el contrario, la idea imperante era la de fomentar el intercambio de información para lograr una síntesis provechosa, que tal vez nunca llegara a plasmarse en texto. Se discutían desde piezas teatrales, cuentos, novelas y poesía hasta posiciones teóricas traídas por los distintos integrantes.

Ernest Gunther, ceramista y escritor alemán, llegado al país escapando del nazismo nos cuenta,

Hace poco había arribado a la Argentina, con mi escaso castellano aprendido en las luchas contra el fascismo en España. Me contacté con mi primo Marcos, que estaba en el país desde los años veinte. Era, como su padre, un ferviente militante libertario y tenía una relación directa con las expresiones gremiales de ese movimiento. Por mi parte, profesor universitario de letras, era un bolchevique convencido y, fiel a mis ideas, intentaba unir mis capacidades adquiridas con mi compromiso con la erección de un mundo sin clases sociales. Ernest me acomodó en su casa de Rosario y poco tiempo más tarde me encontraba formando parte de las discusiones literarias del grupo *La Luz*. Allí me reuní con un colectivo tan diverso como fantástico, con algunos compañeros que escasamente tenían estudios primarios y otros con formación académica. Pero todos eran grandes lectores. Yo tenía conmigo textos de pensadores marxistas como algunas páginas del joven Lukacs.¹⁴

La idea de sacar un boletín con las producciones de los miembros del grupo se enfrentó a la realidad de la escasez de medios. La imprenta más cercana, que pertenecía a otra vieja biblioteca de pasado anarquista, no contaba con varias piezas. Pedro Braun, tipógrafo, se trasladó hasta el antiguo salón de *Dignidad*, con el objetivo de repararla y saltar así el principal escollo para la publicación. Luego de meses de lidiar con la falta de repuestos, Braun pudo terminar su tarea y la máquina estaba lista para tiradas pequeñas. Cincuenta ejemplares de una obra teatral bastante transitada por los ácratas sirvieron de prueba para el emprendimiento editorial. La pieza en cuestión se llamaba *Nevada rebelde* y contamos con los fragmentos que el propio autor guardó. Utilizó el melodrama para expresarse ya que conectaba más fácilmente con las expectativas de ese público, que iba descubriendo. La obra está bien construida, según los principios del formato elegido, y se desarrolla de acuerdo con sus leyes, sin incoherencias ni errores importantes. Incluso los personajes secundarios (resueltos con

13. Entrevista a Victorio Umpiérrez, Rosario, 1985.

14. Entrevista a Ernest Gunther, Buenos Aires, 1986.

ingenio y la recitación en off), que personifican a los diferentes niveles de conciencia de los obreros, o la solidaridad innata de los oprimidos entre ellos van más allá de esta función y se nos revelan como personajes bien trazados y dotados de frescura y vigor. El personaje esclarecido, Enrique, peca por excesiva discursividad y un manejo formal de la retórica. Pero estas características aparecen habitualmente en la dramaturgia anarquista. La anécdota, pequeña en sí misma, se resume en la lucha obrera encabezada por el protagonista y su relación con los habitantes de la zona. Incomprendido originalmente, su temple ante la represión de la policía rural y la honestidad que lo convierte en incorruptible le ganan el respeto y el acompañamiento del pueblo. Ante la derrota que sufren frente a los guardianes del orden, regentados por los hacendados, Enrique escapa de la prisión para continuar su accionar revolucionario en otros parajes. El dramaturgo amateur nos entrega un momento de la obra.

Enrique: Es el momento de decidir. La huelga o seguir siendo ovejas como la que esquilan. No hay posibilidad de dudar y menos de cambiar de opinión. Ya saben cómo soy, gringo y derecho. No me voy a rendir aunque sea solo. Le voy a hacer frente al señor feudal y sus soldados. No pueden ganar ya que la razón está de nuestro lado y las causas populares, tarde o temprano, triunfan. No se escondan en sus ranchos. Sean dignos de mirar a sus hijos a los ojos. Ellos tienen problemas, les bajó el precio de la lana y los paros ferroviarios los dejaron débiles. Aún ese gobierno cipayo radical que le sirve como esclavo, parece ponerle algunas piedras en su camino a la riqueza. Hay que pararles la producción, tomar cada posta y reunirnos con los compañeros del norte. Los quiero y los se valientes. Por eso confío en que la decisión que tomen sea la correcta.

Juan: Yo lo conozco don Enrique y estoy seguro que sus intenciones son buenas. Pero no veo lo que podemos hacer un grupo de pobres campesinos que apenas sabemos leer y escribir algunos. Ellos tienen armas, poder, son doctores y la policía les hace caso. Mi facón está a su disposición pero no creo que logremos algo.

Enrique: La confianza, la fe revolucionaria los hará invencibles. No necesitamos coches caros, ni armas, ni milicada, sólo el valor de hombres, mujeres y niños que luchen por sus tierras, por sus manos desgarradas y por los que cayeron ante los padecimientos. La era de la razón está cercana y estos perdidos rincones haremos historia.¹⁵

Tenía un análisis previo de Gunther, en el que utilizando fragmentos de *Historia evolutiva del drama moderno*, entraba en diálogo con el texto, lo cuestionaba en sus valores poéticos y finaliza argumentando que la justificación de este tipo de piezas se hallaba en el didactismo – demasiado directo e ingenuo para su gusto- explícito, útil para la transmisión de

15. Texto extraído del Diario de Gimeno Grisales aportado por el mismo, inédito

ideas a sectores sin educación sindical. La dispar profundidad del material era producto de la heterogeneidad del propio conjunto, y de sus posiciones políticas iniciales. Las pretensiones de un intelectual como Gunther, lector de los principales dramaturgos de la vanguardia en sus diferentes manifestaciones estéticas, no tenían medida al cotejarse con la modestia de una pieza surgida del empeño de aficionados. El respeto primaba, de todas formas, y el militante alemán utilizó sus mejores herramientas para el análisis como si se tratara de una novedad de Brecht. Dice Gunther,

Mi tarea en el grupo no era la de censor o civilizador. Aportaba mis conocimientos de la literatura y teatro europeos y de la de sus analistas recientes, con el afán de introducir ideas no transitadas. Con igual humildad, fui testigo de algunas escenificaciones toscas de obras de autores nacionales y extranjeras, sin necesidad de pasarlas por un filtro crítico y menos de establecer relaciones con puestas vistas en el Viejo Continente. Los libros que pude ingresar al llegar al país eran extraños aún para los que habían transitado las universidades burguesas. Teníamos dos compañeros, que pasaron de un socialismo diletante a un comunismo activo, que acreditaban títulos superiores en Buenos Aires y Córdoba. Intercambiábamos opiniones sobre sus lecturas previas y se sorprendían ante la claridad de los discursos de algunos maestros. Yo me maravillaba con los estudios de Lukacs sobre Marx, Lenin o Rosa de Luxemburgo, que atesoraba en ejemplares ajados de tanto uso.¹⁶

Sabemos por indicación del propio Gunther que tuvo en sus manos algunos ejemplares de la revista *Die Linskurve*, en la que el húngaro había colaborado. En ella comenzó a distanciarse de sus trabajos iniciales como *Theorie des Romans*, denominándola obra de transición del idealismo subjetivo al objetivo.

La Luz presentó un libro de poesías de creación colectiva y una colección de artículos de pensadores que incluían textos de Hegel, Marx, Bakunin, Juan B. Justo y otros. Sólo hemos recuperado en nuestra pesquisa algunas páginas de los mismos aportados por los entrevistados. No podemos reconocer por la escasa documentación reunida la influencia del pensamiento de Lukacs sobre el grupo, ni la eficacia para comprender esos primeros trabajos. Pero somos conscientes de la relevancia de los centros obreros y de la complejidad y variedad de sus ofertas culturales. Muchos de estos espacios fueron clausurados, como ocurrió en 1943 con *La Luz*, y silenciados los actores de una historia perdida por la decisión de los manuales funcionales a los intereses de las minorías poderosas. Pero en la memoria colectiva y en cada libro que un niño saque del anaquel de una vieja biblioteca obrera, resuenan como disparador para el investigador inquieto las luchas por un mundo en el que el pensamiento crítico reine.

16. Entrevista a Ernest Gunther, Buenos Aires, 1986.

TEATRO POR Y PARA OBREROS

El camino de lo político dando vida al teatro obrero, independiente y comunitario

Cuando analizamos la relación entre los diversos socialismos y el anarquismo después de la segunda mitad de los años veinte nos encontramos con realidades diversas. Algunos libertarios se mantenían reacios a trabajar en conjunto con los primeros, debidos a experiencias fallidas del pasado, mientras que otros consideraban que, ante la nueva avalancha conservadora, era preferible reunir fuerzas y potenciar discursos liberadores.

Flavio Spezia, dirigente anarquista reflexionaba:

Los socialistas saben las trampas del camaleón y con sus supuestas diferencias intentan captarnos. Los que se dicen internacionales son, en el mejor de los casos, jóvenes desencantados de las traiciones locales que quieren ver en las matanzas de los burócratas rusos una revolución. Alerto a todos los compañeros para que no caigan en trampas, y lo hago especialmente a aquellos que aislados luchan en zonas y condiciones desfavorables porque pueden ser timados en su buena fe. Recordemos, que más allá de alguna acción conjunta meramente estratégica, en nada se diferencian los llamados partidos de la izquierda de los burgueses. Son verticalistas y cercenan la libertad que nos define. Por eso abstenerse de crear uniones con ellos.¹⁷

Sin embargo, en diferentes lugares del país el trabajo conjunto entre anarquistas y miembros de otros partidos o movimientos clasistas se verificó en la práctica. La mayor parte de estas experiencias fueron puntuales ante hechos concretos y generalmente no se sostuvieron en el tiempo, pero dan testimonio de trabajos de base de interés para el análisis.

El círculo anarquista *El porvenir*, de la localidad de San Lorenzo, cercana a Rosario, tuvo una corta pero destacada actividad cultural durante la segunda mitad de la década del veinte del siglo pasado. Herederos de las tradiciones no dogmáticas, mantuvieron relaciones de colaboración con sectores pertenecientes a partidos parlamentaristas. En 1926, junto con militantes socialistas organizaron una velada artística para reunir fondos ante las represalias tomadas en el marco de una huelga general contra trabajadores ferroviarios. Mientras los seguidores de Juan B. Justo propusieron una lista de adustos oradores y un puñado de encendidos poemas, los libertarios aportaron un monólogo de creación colectiva al que llamaron *Despertar*. Si bien esta pieza, cumple con las características generales del monólogo revolucionario didáctico propagandístico, encontramos en su texto una reflexión inédita sobre el teatro burgués. Armando Macchio, integrante del círculo nos comenta,

17. Entrevista a Flavio Spezia, Córdoba, 1987.

No contábamos con la ayuda de buena parte del movimiento, que nos tildaba de erráticos y reformistas. Nunca pretendimos asimilarnos a un partido burgués y los actos o acciones directas que protagonizamos junto a socialistas y socialistas internacionales respondieron al emergente social y político. Aislados y sin fuerzas suficientes, pensamos en sumar contra el poder burgués y enfrentarlo con mayores recursos, dejando el debate necesario para más adelante. Las banderas del anarquismo no fueron arriadas y no nos sentimos contaminados o traidores al Ideal. *Despertar* y otras obras posteriores, así como la continua prédica en mítines y asambleas poseían un discurso claro, imposible de confundirlo con otras voces de ocasionales aliados. Decía Justo, el obrero protagonista de nuestra primera experiencia dramatúrgica compartida:

JUSTO: Les he dicho cuando empecé a hablarles que no podemos separar la vida de nuestros ideales, así como el cuerpo no puede separarse de sus emociones. Y el sacrificio que demando en nombre de la comunidad no puede verse como un injusto precio a pagar por la sociedad anarquista. En esta sociedad, los que hoy imponen su regla con el dinero no tendrán cabida y menos aún poder. Pobres esclavos, títeres de sus posesiones se hacen pasar por los dueños de la verdad, para imponer su pobre letanía de hambre y privaciones para muchos. Ellos hoy carecen de argumentos, pero tienen en su poder los medios para confundir a los ingenuos obreros. Ustedes conocen con claridad las razones de la esclavitud humana, de la explotación del hombre por el propio hombre. Son los que atisban, desde el pensamiento la realidad tal como es. Por eso su deber es entregarse por la libertad del individuo en el colectivo. Tienen conciencia de que el arte es para todos y que todos somos productores de arte; un arte aficionado, basado como ya señalé en el amor y la pasión y no en la vil recaudación de una bordereaux. Esos partiquinos se pelean por ser reconocidos y hasta se esconden del pueblo que les da su sustento. Y sus salas rebosan de recursos, mientras las nuestras no cuentan ni con bancos para que el cansado trabajador se siente. Por eso, termino una vez más pidiendo que acompañen a nuestros cuerpos filodramáticos. Y hay que hacerlo desde la convicción de ver sus obras, de participar de los talleres y de sumar dinero a sus alicaídas arcas; arcas que no buscan el lucro personal, sino la simple pretensión de sostenerse, de conseguir telas para los vestidos o maderas para los tablados. ¿Será que insista por falta de tacto o porque ustedes no os prodigáis como es debido? Estoy hablando con anarquistas, no con socialistas de cuellos duros y trajes caros, ensimismados en su actividad burguesa. Y culmino como inicié. Este monólogo no debió existir, ya que en nosotros la generosidad no se pide, se vive. 18

18. Entrevista a Armando Macchio, Rosario, 1986 y 1988. Fragmentos de obra inédita cedida por el mismo.

En 1927 el círculo realizó numerosos encuentros con dirigentes sindicales de diferentes extracciones políticas, entre ellos comunistas. Estrenaron ese año un melodrama llamado *Lucha fratricida*, y un drama breve, denominado *No confíes*, del que sólo se conservaron estas palabras:

OBRERO: Compañeros, la vida que anhelamos requiere de lucha y privaciones. Los amos, ladrones, saqueadores de la tierra, no entienden de bellos discursos o fundamentadas alocuciones. Sólo comprenden la fuerza bruta, la misma en la que se criaron, la que les permitió, libres de culpa, quedarse con los bienes de otros y sumirlos en el desamparo. No confíen en sus palabras, ni en las de los que los representan. Muchas veces se expresan con ternura, hasta poéticamente. Su objetivo es confundir, utilizando frases similares a las nuestras. No confíen en los dirigentes que traicionan al pobre, convirtiéndose en mercenario. Son los que rompen huelgas, limitan las voluntades, dividen por el miedo. No confíen en los que venden dioses con promesas de mundos mejores y condenan a sus fieles a la pesadilla del hoy. Crean en su hermano, en el que comparte sus miserias y se levanta cada día con alegría y conciencia. Confíen en el que da todo a cambio de la construcción de una humanidad mejor. Son ellos los que le darán su mano en la noche de la cárcel y el olvido. Unidos somos una fuerza incontenible, un manantial que saciará la sed de los pueblos.¹⁹

La última jornada compartida con los comunistas fue el 4 de octubre de 1928. Relata Macchio,

En la provincia la desesperación de los pequeños chacareros, que veían perder primero sus cosechas y luego sus campos, crecía. Al mismo tiempo los personeros de la oligarquía nos perseguían como a animales. La esperanza menguaba y no se veía una salida. Nosotros decidimos tomar acciones directas pero estábamos seriamente comprometidos en nuestra capacidad de respuesta por diversos motivos, especialmente la diáspora de militantes. Así con algunos compañeros comunistas no orgánicos, desprendidos de diferentes sindicatos, dimos charlas recorriendo la región. Los resultados fueron dispares, ya que las represiones dejaron su huella y muchos nos escuchaban con respeto pero tenían miedo de acompañarnos en huelgas o medidas similares. El 4 de octubre preparamos una velada, que para no aburrir con discursos cargados de información y doctrina, decidimos matizar con una representación teatral. Fue nuestra última experiencia con elementos extraños al movimiento libertario. En esa oportunidad improvisamos un monólogo que hace algunos años estaba circulando por la zona. Se

19. Manuscrito sin fecha de edición, cedido por Armando Macchio.

trataba de Sin cadenas, de un linotipista ruso, que vivió en Rosario y luego se trasladó a Estados Unidos.

En un libelo apareció un fragmento de esta pieza, seguido de un breve soliloquio que reproduzco:

JOVEN: Hemos llegado hasta aquí por la fuerza de nuestros principios. No nos persigue ni la fortuna, ni la fama, ni el falso reconocimiento. No aspiramos a estatuas, tan caras a los burgueses. Nuestra recompensa es el futuro, la seguridad de este futuro. Ser escuela continua, aún nosotros lo más jóvenes para los trabajadores del mundo. A ellos que los usan de carne de cañón en guerras del capital, a ellos que inflaman de odio por el hermano por una porción de tierra que disfrutarán los terratenientes. Porque la voracidad de los patrones es inagotable; porque no hay buen burgués, ni democracias que respeten a los que nada tienen. Son los capitalistas los que parecen ceder migajas con sus grandilocuentes Congresos y Dignatarios. Mentira sobre mentira. Pregunten, inquieran en cualquier lugar de la tierra, si en esas democracias los pobres comen mejor o son dueños de lo que producen. Son regímenes de cartón bien pintado, sin contenido, sin profundidad, como los de las ferias itinerantes. A estos magos de la política, los que desean los cambios drásticos deben enfrentar hasta su último aliento. Hay una ráfaga de justicia soplando en la faz del planeta, sólo debemos reconocerla para respirarla y multiplicarla.²⁰

En 1929, el círculo cerró sus imaginarias puertas y varios de sus militantes se incorporaron a otros proyectos clasistas, la mayor parte de ellos alejados del anarcosindicalismo. Sólo podemos mencionar, como una actividad orgánica, a la presentación de una obra traída por un alumno del maestro Plal a la zona que reflexionaba sobre Severino Di Giovanni, un controvertido libertario. Se trata de Giorgio Lucio, otro alumno del taller escuela, con gran influencia sobre los militantes del círculo *Esperanza*, de orientación combativa durante las huelgas de 1928 en Rosario. La agrupación había nacido como un claro ejemplo de la división del anarquismo argentino, con un discurso intolerante y autoritario. Pero Lucio, que se incorporó para hacerse cargo de la formación de un núcleo de adultos, trabajó para limar ese discurso y acercarlo a las otras posiciones de los seguidores del ideal.

Inicialmente me dediqué a mi tarea específica, aquella para la que me incorporé. Pero rápidamente inicié discusiones ocasionales en las que animaba un contrapunto con los que argumentaban la necesidad de cerrarse sobre ideas casi blindadas. Costó pero logré que aceptaran que nuestro origen era la diversidad en la libertad y que no podíamos olvidarlo. Claro que tuve que pagar mi precio,

20. Libelo sin fecha de edición cedido por Armando Macchio.

en este caso coordinar una jornada antifascista.²¹

Unos cuarenta trabajadores de origen italiano intervinieron en la planificación del acto contra el gobierno de Mussolini. Para reconstruirlo sumo el testimonio de Braulio Di Conte, obrero portuario:

Mi actividad militante se inicia en junio de 1917 cuando entre seis compañeros iniciamos la organización del Partido Socialista en la localidad de Montecatini Alto, Italia. Este partido tuvo de inmediato gran desarrollo y al año, al formarse la juventud socialista, pasé a ocupar la secretaría de la misma. Desde el primer momento la juventud empezó a luchar contra el reformismo que en esa época tenía mayoría en el partido de la localidad. Pero la gran oposición de un grupo de hombres jóvenes del partido hizo que al poco tiempo volcáramos las fuerzas a favor del ala izquierda. Lo que ayudó fue la revolución rusa y el nombre de Lenin que promovió que varios se unieran al incipiente internacionalismo y en mi caso, las ideas de Malatesta que me llevaron al anarcosindicalismo. Pero en Toscana el fascismo desencadenó la lucha antes que en otros grandes centros obreros de las regiones del norte de Italia. Ya en 1919 conocimos de sus intervenciones. A fines de marzo de 1920 me incorporaron compulsivamente al servicio militar en Bologna, donde tuve la oportunidad de ver el primer asalto fascista a las instituciones democráticas del país. En julio de 1921 me escapé y el mismo día de mi llegada clandestina a casa empezó la pelea con las escuadras de Mussolini. Decidimos con otros dirigentes emprender el exilio a Francia. Debíamos hacer todo de contrabando porque carecíamos de documentos. Pero al llegar a Niza nos sorprendió la policía y nos entregaron a sus colegas italianos que nos “escoltaron” a nuestro pueblo. Una vez allí no alcanzó a pasar media hora cuando dos escuadras fascistas tomaron por asalto mi casa, rompiendo todo para encontrarnos. No tuvieron suerte por diez minutos antes habíamos salido, y al escuchar los disparos, nos refugiamos en el bosque donde estuvimos hasta principios de 1923, en que pudimos conseguir el pasaporte para Argentina. Aquí llegué en 1923 y trabajé como peón agrícola en la cosecha hasta que un amigo libertario me acomodó en el puerto de Rosario. En 1928 me di cuenta que la verdad se expresaría pronto y que las cenizas del capitalismo iban a ser dispersadas por el viento de la revolución libertaria. La burguesía estaba asustada por nuestra capacidad de organización y por la inoperancia del gobierno radical. Yo, por mi parte, me había acercado a un grupo que propiciaba una actitud más virulenta que las conducciones de la capital. Así descartamos cualquier negociación con los colaboracionistas y prestamos atención a Di Giovanni. Nunca creímos en

21. Entrevista a Giorgio Lucio, Buenos Aires, 1986.

la versión interesada de que se trataba de un ladrón asesino sin escrúpulos. A pesar de invitarlo numerosas veces no pudimos contactarlo debido a que estaba en la clandestinidad porque las fuerzas de la reacción lo buscaban con orden de detención. Debo decir que la situación era grave y que si bien no iba a vender mis principios con acuerdos oscuros, oía lo que el maestro Lucio tenía para decirnos. El proclamaba la tolerancia y la unidad en la divergencia. Al principio me peleaba, luego lo ignoraba, pero a fuerza de conceptos claros y convincentes acepté que algunos compañeros dialoguistas se unieran al círculo. De todas maneras fui el que con mayor fuerza alcé mi voz para que denunciáramos las atrocidades del monstruo de Italia. Con Liberio Marcos y el maestro organizamos una jornada de protesta que duró varias horas y en la con un breve monólogo destacamos la lucha de Severino. En un fragmento decíamos a través del personaje obrero: “Los que luchan proclamamos que los trabajadores de cada empresa son los dueños verdaderos de la energía eléctrica, de los frigoríficos, del ferrocarril, de los puertos y de los canales de la producción agropecuaria. Aspiramos a que la clase obrera elabore los planes reivindicativos inmediatos y empiece por plantearse los problemas de fondo y las soluciones de fondo: expropiación y nacionalización de los resortes económicos básicos. Y no creemos en los países. Por lo tanto sabemos que lo que se cuece en Europa se come aquí. Por ello el nombre del vindicador Severino debe tronar en los oídos de los patrones. El se enfrenta al fascismo, no al italiano, al concepto de totalitarismo que se pasea por el mundo esclavizando proletarios. ¡Viva la anarquía!”²²

La experiencia teatral dejó marcas en algunos de los integrantes del círculo, que se unieron a grupos de teatro independiente en las décadas siguientes.

Pero el legado anarquista también trascendió las fronteras de su movimiento, estableciéndose extrañas hibridaciones con expresiones políticas populistas. Fieles al principio de que un obrero libre es que conoce su historia se empeñaron en difundir su material, aún con el peligro de que se diluyera parte de su espíritu original.

Muchos de los emprendimientos libertarios que sobrevivieron quedaron librados a su suerte. El sistema teatral argentino avanzaba hacia nuevas concepciones estéticas e ideológicas, que culminarían en uno de sus períodos más fecundos, el teatro independiente. El Estado no intervenía en la vida escénica, salvo en contadas oportunidades, especialmente para ejercer control o censura directa. Esta posición se modificó con la llegada al poder del peronismo, que diseñó una política cultural con fuerte presencia en el campo artístico. Con la ejecutividad, que caracterizó a los organismos creados por la nueva administración, elaboró un plan integral para el área, tarea que recaería en la Comisión de Cultura. Contando con un presupuesto inédito para este espacio siempre marginal de la administración central, es me-

22. Entrevista a Braulio Di Conte, Montevideo, 1984.

nester destacar sus logros, varios de los cuales sobrevivieron a la caída de la primera etapa de la gestión justicialista. La creación del Tren Cultural, el Seminario Dramático Nacional, la Orquesta de Música Popular, como el apoyo a organismos preexistentes como el Instituto Nacional de Estudios Teatrales, El Teatro Labardén, El Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires o la Comisión de Bibliotecas Populares, son algunas de las acciones tomadas en los primeros años de esta gestión. Una de las bibliotecas de origen filo-anarquista, fundada en 1912 en las cercanías de Zárate, se vio beneficiada por las medidas tomadas desde el poder central y experimentó un crecimiento patrimonial y de socios adherentes destacado. Con el apoyo de la Conabip, se organizaron actividades de extensión cultural, que incluían al teatro. En interacción con otros espacios similares cercanos, proyectaron veladas, en las que representaban obras breves, o leían cuentos y poemas de elaboración propia. Es apreciable el entusiasmo que los embargó, sacándolos de cierta rutina (emparentada con el letargo), animándolos a conformar un cuadro filodramático. Estructurado a partir del aporte de actores aficionados de distintas bibliotecas de la región, se lanzaron a mostrar sus esfuerzos artísticos a los lugareños. La mayor parte de los textos seleccionados respondían a los principios estéticos del melodrama, con tonos moralizantes. Sin embargo, también encontramos adaptaciones hechas por los mismos integrantes del colectivo, tanto de clásicos nacionales y extranjeros, como de libretos desempolvados de los estantes de las bibliotecas. Vamos a ser testigos de una apropiación de un monólogo que responde a la ideología y poéticas dominantes en el anarquismo, por parte de este grupo de actores vocacionales. Se partió de la pieza *Falsas promesas*, uno de cuyos fragmentos decía:

Jorge: Y también reconocemos la democracia en base a amenazas en los sindicatos de los que siguen a Penelón. Estos falsos socialistas llaman timoratos a los verdaderos luchadores. Se mofan de los libertarios caídos en huelgas, resistencias y ocupación de talleres y aún en combates en las calles. Se visten de cruzados de la revolución y quieren participar de elecciones burguesas. Tal vez sean hoy el mayor peligro para nuestros compañeros desprevenidos o sin la suficiente educación. Desconfíen de ellos porque aunque gane su partido ustedes continuarán perdiendo²³.

Reescrito, fue interpretado, por lo menos dos veces, en actos festivos comunales, de corte partidario. Con el título de *Se acabó la politiquería*, el monólogo se transformó en un melodrama, concebido para cuatro personajes. Aquél que habla en nombre del autor, sigue llamándose Jorge y podemos apreciar cómo el fragmento, que hemos seguido en sus mutaciones mientras fue expresión libertaria, se convierte en diálogo.

Jorge: Mire amigo, no sé qué hace en estos pagos. Nunca lo hemos visto por

23. Cuaderno de notas personales de Roberto Almirón inédito.

aquí. Me habla de respeto por las leyes y macanas parecidas. No lo he visto arremangarse para trabajar con nosotros o luchando contra los dueños de las estancias. Además, no apoyó el estatuto del peón, que tanto beneficios nos ha dado.

Doctor Ajenjo: No puede hablarme así, pues voy a ser diputado de la Nación. Me debe respetar o ¿quiere parecerse a ese tirano disfrazado de benefactor de la clase trabajadora, que sólo engaña? La República necesita libertades, podernos expresar sin condicionamientos. Ustedes, los peones, tienen que entender que las ideas deben ser respetadas, porque corren el peligro de transformarse en esclavos de un nuevo dueño.

Jorge: Perdóneme, si lo ofendí, pero no voy a tolerar clases de parte suya. Me tiente con un discurso empalagoso, con libertades escritas en papeles, que después no se cumplen. Necesitamos trabajo digno, comida, ropa, educación para nuestros hijos. Con su República, nada de esto existía para nosotros, sólo el olvido y la injusticia. Y llama tirano a Perón. Sepa, que él nos entiende y sólo quiere lo mejor para su pueblo. Este país está cambiando para bien. La Argentina de los humildes humillados y los doctorcitos ricachones poderosos, ha terminado. Desconfíen, compañeros, de esta ave de rapiña. Escuchemos a Perón y pasemos a ser parte del movimiento que lidera. El sol ha salido y nace con él, una Patria Libre, Justa y Soberana.²⁴

Esta pieza fue guardada por una de las improvisadas actrices del grupo, preservándola del posible olvido. Así, el monólogo de producción colectiva analizado fue el germen de este melodrama, ambas expresiones de un teatro con intencionalidad didáctica y política.

Pero los principios que sostenían al teatro libertario reaparecieron en momentos claves de nuestra historia como el *Cordobazo* o las acciones de resistencia durante la última dictadura. Y retornarán refuncionalizados en las expresiones del teatro callejero y comunitario en tiempos de post dictadura. El espacio público, redefinido durante los gobiernos autoritarios como “privado de uso”, es el que el teatro callejero hace propio. Las calles, con sus miserias a cielo abierto, con sus criaturas marginadas, con sus trabajadores desocupados, con sus puestos de venta, con sus jardines y árboles mezclados al cemento. Este es el escenario que el teatro callejero busca redefinir, un escenario donde la desconfianza gire hacia la recuperación de los vínculos comunitarios. El atrevimiento por *teatrar* lo que debe estar libre para el tránsito, lo que tiene que responder a un orden establecido, es aún un gesto de resistencia, pero resistencia concebida como capacidad creadora. En un ámbito hostil, sin red de contención, los actores callejeros se transforman en una apuesta por la esperanza. Pero no se trata de una apuesta ingenua, sino de una jugada artística con una ideología clara en un punto: desafiar la insolidaridad reinante, la despersonalización y la mercantilización de los cuerpos.

24. 8- Manuscrito entregado por la señora Irma Jiménez, inédito

El teatro comunitario evita la evocación como apelación a la nostalgia en quién lo realiza o en el espectador. Es la necesidad de contar historias el puntapié inicial, el disparador. La palabra en voz alta, para que el individuo encuentre su identidad, entendida no como un inventario de objetos sin significado real, sino como un compendio de valores con los cuales se puede compenetrar en la plenitud del nosotros. Asumimos una identidad fluctuante e impredecible interpretada como el flujo constante de la experiencia en el marco colectivo. Y el teatro puede convertirse en reflejo y al mismo tiempo funcionar como estructura de esa manifestación global, que presupone toda expresión cultural en un sentido amplio del término.

En torno a él, como potente imán se unen las experiencias individuales, los ricos relatos de micro-historias y las vivencias de la comunidad toda; es el espacio seguro, donde el mundo subjetivo gesta puentes con la realidad del “afuera”. En estas narraciones, que aparecen como caóticas manifestaciones catárticas, sobre las que se inicia el camino de restitución de la vivencia personal en el colectivo. Ordenadas, siguiendo el criterio elegido, cada grupo humano se siente parte de un pasado común, pasado que no entienden como alejado de su presente, sino que lo define, atravesándolo.

En contacto con el teatro, la identidad cultural, entendida desde categorías intelectuales no esencialistas, es capaz de marcar su huella y cobrar vida. Tiene la oportunidad de organizarse como un entramado simbólico, que alejado de las cárceles de la identidad homogénea y cristalizada, se lance con atrevimiento a la tarea de atrapar fugazmente un *cosmos* en movimiento. Como flores en un terreno yermo, los grupos nacieron y la necesidad de seguir creciendo les impuso la tarea de construir una red. Un instrumento más para la conmemoración, un nuevo mecanismo de la memoria para restañar el cuerpo social frente a la degradación devastadora. Los barrios, con sus viejos y nuevos inmigrantes, con sus héroes locales, sus luchas, sus derrotas y alegrías, fueron testigos de esta explosión festiva. Esta explosión de manifestaciones artísticas comunitarias tuvo puntos de inflexión que marcaron su devenir y fueron responsables de su nacimiento. Una primera etapa marcada por la salida del período militar, en la que el arte cumplió desde esta visión diversos objetivos. Algunos se acercaron al otro con la simple idea del encuentro, vedado durante la oscuridad de los tiempos de sospecha; otros lo hicieron para descargar sus pesares en una construcción que los superara, que los contuviera, que les permitiera relatarse, ponerse en palabras y acción. Durante los años de la “primavera alfonsinista”, se multiplicaron canales de comunicación, pero los daños perpetrados en el pasado reciente eran complejos de erradicar. El fantasma de la insolidaridad, el “sálvese quien pueda”, estaba vigente, apenas se escondía agazapado y al acecho. Los años ‘90 fueron testimonio de esto y las mismas políticas de la autocracia se aplicaron, especialmente en el ámbito económico, con la complicidad alienada de los mismos empobrecidos, marginados, silenciados o condenados a repetir consignas engañosas generadas desde las usinas del poder. Y el final de esta aventura de desnacionalización de los recursos y más desempleo llegó en el año 2001, con violencia trágica en las calles, violencia que se cobró nuevas víctimas populares. Desafío para vecinos desterrados de sus empleos, vacíos

de ser. Y el teatro comunitario se halla ante una encrucijada, una más, respondiendo con más participación, diferentes propuestas, reeditando el acontecimiento. Acercarnos, jugar nuestro cuerpo, ese es el camino para desandar la muerte. Los nombres de los grupos que emergen se suceden, así como la creación de improvisados y urgentes centros culturales, muchos de ellos con el cielo como techo. *Los Argerichos, El Teatral Barracas, Res o no Res, Boedo Antiguo, Alma Mate, Matemurga*, entre muchos otros, entrelazan sus obras, tejiéndolas al calor de las charlas interminables en derredor del ritual del mate, en una rara mixtura de lo que fue y pudo haber sido, en un neblinoso lugar liminal donde la ficción y la realidad conviven. Son ellos los que impulsaron y aún lo hacen cadenas de pequeñas comunidades teatrales, verdaderas unidades de producción. Entendiendo la imperiosa necesidad de reunirse para intercambiar experiencias y seguir creciendo, tejieron redes y de encuentros parciales se pasaron a regionales y finalmente a nacionales. Se evidencia un nivel de organización cada vez más aceitado, impulsado por las bases y la complejidad creciente, en número y calidad de sus trabajos.

Es en la generosidad, la entrega, las temáticas sociales y la horizontalidad que imperan en estas poéticas señaladas, donde encontramos los ecos del teatro anarquista.

Los libertarios responden al modelo de una sociedad mejor a construir, similar al que critica Benjamin de la posición de la socialdemocracia, pero algunas vertientes coinciden con el filósofo en que estos cambios son motorizados por la conciencia plena de las injusticias pretéritas sufridas por la clase obrera y la exigencia de que esas transformaciones se practiquen en el ahora. Tal vez se ajuste mejor a las pretensiones del teatro anarquista y a las de esta investigación que lo rescata la idea de Habermas de un papel “concientizador” para la historia.

Los aficionados, donde se cuestionaba al mercado teatral antes del movimiento independiente

Ahí, fue cuando la gran inclinación teatral que yo ya tenía, se hizo mucho más sólida y así fue que en las vacaciones, que creo que fueron las del '42 al '43, alquilamos el teatro Lasalle e hicimos *En Familia*, de Florencio Sánchez, donde yo hacía de Jorge, un perdulario... El único problema que tuvimos fue que, como en esa época el Nacional de Buenos Aires era sólo de varones, no teníamos mujeres, por lo cual hubo que apelar a nuestras novias, hermanas, primas, etcétera... Así fue que nosotros fundamos, finalmente, la Asociación Artístico Literaria Martín Coronado. Bueno, a partir de allí yo nunca paré de hacer teatro, pero ya venía haciéndolo también en distintos lugares, porque me llamaban para hacer cosas pequeñas, de grupos aficionados...²⁵

Los cuadros filodramáticos, conjunto de actores aficionados, no eran expresiones aisladas sino que se multiplicaron en los ámbitos de influencia libertaria como un instrumento más para promover el cambio social. En estos núcleos, de dispares trayectorias, se reunían voluntades para llevar a escena las piezas escritas especialmente por los dramaturgos del movimiento. Sus piezas solían transitar el drama social, pues lo consideraban un canal adecuado para exponer su punto de vista sobre la realidad. Utilizaban conceptos claros para describir un mundo sometido por la burguesía, en el que la clase obrera y campesina sufría vejámenes cotidianos. El tono melodramático de estas obras era celebrado por los asistentes a las veladas artísticas, en un guiño cómplice de código común. Estos mismos asistentes no tenían obstáculos para identificarse con los personajes positivos retratados (huelguistas, luchadores gremiales, explotados, etc.) o con las temáticas recorridas (solidaridad, sacrificio personal en beneficio del conjunto, libertad, honradez en la acción política y sindical).

El teatro, entonces, abandonaba sus intenciones puramente artísticas para ser un medio más de divulgación de las ideas y valores que impulsaba el anarquismo, un complemento de la acción de los talleres y escuelas en el esfuerzo de concientización del proletariado. Por lo tanto, la mirada estaba puesta en la eficacia didáctica del producto escénico y no en la búsqueda de propuestas de renovación estética o de ruptura con las formas dominantes.

Repasando los principios que animaban a los talleres de escritura en las escuelas racionalistas, en los círculos, centros y sindicatos, y analizando los testimonios de decenas de dramaturgos, actores o militantes amantes de las artes, comprenderemos el espíritu que los animaba. Con limitaciones, propias de su carácter amateur, bregaron por articular un discurso alternativo y de resistencia al burgués. Un discurso que entrara en tensión con el de la

25. Entrevista a Onofre Lovero por Marta Taborda en *Nuestros Actores I*, Ediciones El Jilguero, Buenos Aires, 1999, p. 26.

dominancia del poder, para no sólo debatir de manera estéril en ámbitos intelectuales o en titulares de prensa, sino para derrotarlo en sus propias flaquezas. Un nuevo campo de lucha abierto para crear campos artísticos independientes asociados con la cultura popular, ahogada, reprimida y negada secularmente.

Las características de los textos (reiteración exacerbada, binarismo dramático, esquematización de los rasgos de los personajes) así como la forma en que se representaban (se limitaba a buscar una buena memorización y dicción y a contar con los objetos escénicos mínimos requeridos por la obra), allanaban la comprensión por parte del público. Los trabajadores que aún no habían sido alfabetizados y, por lo tanto, eran incapaces de recurrir a la frondosa producción literaria ácrata (boletines, periódicos, libelos, libros), se topaban con una entretenida forma de adquirir los principios básicos de esta ideología revolucionaria. En construcción comunitaria, el obrero reconocía su potencial para derribar las instituciones del poder y generar nuevas formas de convivencia, donde primen los sentimientos de hermandad y colaboración, donde los bienes sean repartidos por igual.

El teatro ácrata debe mover al espectador a la acción. Por eso abandona las formas de costumbrismo o el naturalismo descriptivo. No alcanza con narrar las penas del pobre, hay que señalar las estrategias a seguir para que estas penas desaparezcan. Las manifestaciones dramáticas libertarias no se conciben como un hecho de catarsis o como distracciones, por el contrario, adquieren un carácter contestatario, actuando con conciencia desde los márgenes en el trazado de los cimientos de un nuevo orden justo. Desde la periferia, desde los territorios baldíos del sistema burgués, el arte anarquista hace su aporte demoliendo preconceptos y problematizando estatutos sostenidos por los núcleos que ostentan ilegítimamente la conducción de las naciones. Estos grupos de aficionados eran comunes también en otras expresiones políticas como el socialismo, que contaba con una rica tradición de ateneos culturales. En este orden de cosas, los grupos de actores aficionados eran la respuesta a las compañías burguesas, ya que no se perseguía ni fama, ni dinero (como en aquéllas), sino que el objetivo era servir desde el arte al colectivo. Muchos de estos cuadros filodramáticos tuvieron vida efímera por diversas circunstancias (persecuciones, cierre de círculos, reagrupamiento de militantes en otras zonas), aunque aún bajo condiciones adversas cumplieron una tarea indispensable. Creados en los talleres escuela racionalistas, en los sindicatos afines o en los centros y círculos, representaron en improvisados escenarios obras de producción propia o de autores reconocidos. Los que pudieron contar con cierta continuidad se propusieron mejorar, desarrollando estrategias diversas y solían compartir sus actuaciones con la acción directa en las fábricas o piquetes de huelga.

Cuando Onofre Lovero comenzó a tener inquietudes artísticas, dirigidas hacia el teatro, la oferta de los cuadros vocacionales era muy fuerte, apoyada por un Estado que, germinalmente, se acercaba como actor de peso en el apoyo a las manifestaciones culturales. Sin embargo, el movimiento independiente transitaba tres lustros y su evolución era palpable, por lo que se convertía en un polo de gran magnetismo para los que deseaban crecer y participar

de acontecimientos teatrales de calidad y compromiso. Al llegar el peronismo al gobierno, el flujo de dinero hacia los teatros vocacionales fue aumentando exponencialmente, a través de becas, premios y subsidios. La Comisión Nacional de Cultura, junto con el Instituto Nacional de Estudios Teatrales, auspiciaba este formato alejado del profesionalismo y con inquietudes artísticas más que comerciales. Los concursos federales, que comenzaron con fuerte impulso al área, iniciaron en 1946 con una elevada participación de cuadros inscriptos. Esa edición inicial contó con el interés de ochenta y cuatro elencos de todo el país, siendo evaluados por un jurado integrado por las instituciones nacionales del campo teatral. Pero Onofre ya había optado por el Tinglado Libre y se transformaría en uno de los pilares del movimiento independiente en poco tiempo.

En paralelo a estas acciones, los cuadros filodramáticos siguieron con su actividad, herederos de una tradición que excedía a los movimientos obreros y se anclaba, además, en expresiones burguesas. Relacionados con sectores conservadores, de gobierno o poder económico, los dirigentes que surgieron de las distintas asociaciones de inmigrantes formadas van a tener un rechazo absoluto por las posiciones más combativas de algunos de sus compatriotas. Con una vida asociativa muy intensa, no tardaron en transformarse en la voz de sus conciudadanos. Constructores casi obsesivos, edificaron hospitales, escuelas, instituciones de asistencia mutua, cajas de préstamos, clubes, estaciones recreativas y deportivas, teatros, entre tantos otros logros. También, contaban con órganos periodísticos, redactados en los diferentes idiomas, que les permitían una rápida llegada a los que añoraban el terruño y encontraban en estas páginas una manera de reencontrarse con él. Esta clase directiva que nació en el fragor de las realizaciones señaladas fue responsable de edificar una historia oficial de cada colectividad, homogeneizada a través de un discurso políticamente correcto para el régimen que conducía los destinos de Argentina. No obstante, no podemos dejar de reconocer la pujanza de este sector y los logros conseguidos. En el ámbito teatral, además de las salas que nacieron bajo su auspicio, fueron responsables del nacimiento de colectivos amateurs que cultivaban el arte escénico. En estos espacios mutualistas se gestaron verdaderas academias de declamación, que llenaron de alguna forma, la falta de presencia estatal en el área formativa.

A comienzos de los años veinte del siglo pasado varias de estas instituciones de corte escolástico se destacan en la ciudad de Buenos Años, siempre priorizando las disciplinas musicales que complementaban con la enseñanza de herramientas escénicas. Podemos señalar en primer lugar, al Conservatorio Nacional de Música y Declamación. Creado por decreto del Poder Ejecutivo Nacional el 7 de junio de 1924, se sostenía pedagógicamente en la experiencia previa adquirida por la Escuela de Arte Lírico del Teatro Colón. Se le sumaban, en la sede del Primer Coliseo, cursos a la citada Institución con el objetivo de perfeccionarla en las áreas de composición e instrumental. Y, especialmente, con esta medida se tomaban los primeros pasos desde la órbita estatal por organizar el caótico funcionamiento de diversas academias, que entregaban planes de estudios de diversa profundidad y coherencia. No faltaron las vo-

ces discordantes que veían en esta disposición una intromisión de entes pertenecientes al gobierno de turno en espacios que habían gozado de autonomía y libertades amplias para la organización de sus diseños curriculares. Esta fiscalización era recelada por vastos sectores del campo que anticipaban una homogeneización ante la normatización futura de los contenidos a impartir. Al manifestarse la importancia de la creación de este Organismo, se puntualizaba que era la respuesta a las exigencias de un teatro que demandaba de actores mejor preparados, con mayor cantidad de instrumentos para interpretar piezas cada vez más complejas. Ese decreto de fundación citado consultaba sobre las necesidades evidenciadas por la escena porteña, expresadas en múltiples ocasiones para varias de sus figuras más relevantes, en relación a contar con un espacio moderno de enseñanza. En él deberían impartirse materias como declamación, recitado e historia del teatro. Este Conservatorio Nacional contó con el destacado músico Carlos López Bouchard como primer director. Pero las intenciones de expandir los horizontes hacia el teatro quedan expuestas en la selección del vicedirector, el premiado dramaturgo Enrique García Velloso y en uno de los asesores, el crítico y profesor Ernesto de la Guardia.

En el ámbito privado, citemos entre los muchos Conservatorios que extienden sus intereses, incluyendo a las prácticas dramáticas, al fundado por Genaro D'Andrea el 14 de enero de 1921. En sus aulas se articulaban las áreas destinadas a la música (base aún de los contenidos a impartir) con otras como el recitado y arte escénico, a cargo del maestro Juan Siches de Alarcón. Su fama se extendía más allá de su sede, ubicada en la calle Cangallo (hoy Perón) 1741, prolongándose en sucursales en diferentes provincias y ciudades del Conurbano Bonaerense, e inclusive en Oruro, Bolivia.

Claro que todavía no se había afirmado la noción de formación continua en el panorama teatral de Buenos Aires; aún la improvisación ganaba sobre el estudio, no avizorado como un complemento imprescindible para el talento natural. Pero de estos cuerpos aficionados surgieron decenas de actores que se incorporaron, algunos con remarcado suceso, al mundo teatral empresarial. La Compañía Nacional de Aficionados, concebida como una Asociación, nació en 1919 con el objetivo de “defender los fueros del arte en todas sus manifestaciones con la defensa del teatro serio y sano, perdido y degenerado en subalternas especulaciones mercantilistas.”²⁶ Con la dirección artística de Mariano Barrios y Rolón y la coordinación escénica de Juan Ubaldi, el elenco contó con Mariano Sarrate (actor dramático), Ricardo Zubieta (característico), Ángel Dellagogna (galán) y el propio Ubaldi (cómic). Las mujeres que componían el colectivo provenían de las filas de la Compañía del Club Argentino de Mujeres, con quienes trabajaban en cooperación para maximizar los escasos recursos.

El repertorio incluyó *Los mirasoles*, de Julio Sánchez Gardel, *El héroe y sus hazañas*, de Bernard Shaw, *Bajo la tiranía*, de Martín Coronado, *En familia*, *Los muertos*, *Los derechos de la salud* y *Barranca Abajo*, de Florencio Sánchez, *Los cuervos rubios*, de Martínez Cuiti-

26. Estatuto que regía la actividad societaria de la Institución aportado por Alicia Aguirre, antigua bibliotecaria de la Compañía.

ño, *El pato silvestre* y *Espectros*, de Ibsen, *Electra*, de Benito Pérez Galdós y *El rosal de las ruinas*, de Belisario Roldán, entre otras obras nacionales y extranjeras.

Sin contar con una sala propia, montaban sus espectáculos en los espacios a los que eran invitados. Así, participaron de numerosos festivales como el que les permitió poner su versión de *La madre*, de Martínez Sierra, en el teatro Odeón.

Para enriquecer su repertorio con nuevos y probados textos se conformó una Comisión Evaluadora. De sus decisiones resultó la elección de piezas de Oscar Wilde, Superman, Bracco, Pico, Moock, Benavente, González Castillo, Folco, por citar algunos. Prevalecía, más allá de la diversidad de poéticas seleccionadas, el criterio de apostar por dramaturgos de larga legitimación en el campo.

Norberto Pérez, miembro de la agrupación, comentaba:

Mi hermano había participado de varios grupos de actuación aficionados; era su pasión y yo como un adolescente inquieto me acerqué más para acompañarlo que por gusto personal. Sin embargo, pronto me entusiasmé y cada ensayo se transformaba en motivo de alegría, cortando las largas y pesadas horas de trabajo. A tal punto creció mi deseo, que con el tiempo continué ligado a la escena en conjuntos de teatro independiente.²⁷

Volviendo a las Instituciones formadas por las colectividades y a sus medidas progresistas, inmersas en los criterios de modernización auspiciados por los sectores dominantes, fueron decisivas para el auspicio de muchos de estos cuadros filodramáticos. Como ya señalamos, tendieron a presentar una cara de los recién llegados, aquellos que se emparentaban con la adaptación al nuevo país y que contaban con posiciones ideológicas permeables a cierta asimilación. De esta forma, los amplios matices de una heterogénea paleta de inmigrantes, desaparecía al servicio de la visión de una elite. El proyecto de la denominada “Generación del 80”, demandaba peones dóciles (expresada en el teatro en el nativismo costumbrista, que se enfrentaba al modelo moreirista) y extranjeros mansos. De esta forma comenzaron a circular terminologías como “crisol de razas”, que intentaba probar desde los documentos oficiales una integración mucho más compleja. Y estas asociaciones que, en teoría, eran la expresión ordenada de la ola inmigratoria, no visibilizaban a la mayor parte de las voluntades que cruzaban los mares en búsqueda de una esperanza. No aparecían en sus crónicas de actos los hacinados en conventillos, los subempleados explotados, los peones que ocupaban tareas de baja retribución en dependencias estatales, los jornaleros, por mencionar simplemente algunos oficios sobre los que los dirigentes de las asociaciones no ponían sus ojos. El mundo del trabajo pasaba desapercibido para estas elites, que se integraban a las capas medias del tejido social.

Los inmigrantes del sainete festivo, encorsetados en sus gestos y manifestaciones

27. Entrevista personal a Norberto Pérez, Buenos Aires, 1989.

vulgares, dejaban el lugar a los personajes del grotesco, sombras de un sueño de ascenso económico inalcanzable. Las “calles tapizadas de oro”, la “tierra de promisión” anhelada, fueron para muchos quimeras, promesas vanas de un sistema que sólo les devolvía miseria y explotación. Para muchos, deberán pasar generaciones antes de conseguir un nivel de existencia digno, alejado de las penurias iniciales, pero también de las riquezas que la promovida frase de “hacerse la América” preconizaba. La masividad del flujo inmigratorio cambió la composición de la población del país, que en pocos años pasó a tener más extranjeros que criollos. Y esta realidad fue percibida por las diferentes manifestaciones artísticas, desde la música hasta el teatro. La Asociación Italiana de Socorros Mutuos e Instrucción y Beneficencia tuvo un papel destacado como promotor de actividades sociales y culturales. El círculo *Italia Unita*, sección recreativa de la citada Asociación, presentó un proyecto en 1921 (existía desde 1878, con el objetivo de ofrecer veladas artísticas con teatro, canto lírico y otras expresiones, así como bailes familiares para sus miles de miembros). Ese mismo año se creó un cuadro filodramático a cargo de Ricardo Bariani y Antonio De Ninno. Eligiendo un repertorio ecléctico, que comprendía desde comedias asainetadas a dramas realistas, contando con el apoyo de un público cautivo que aplaudía los emprendimientos. En 1924, tras una serie de debates internos, se resolvió refundar el cuerpo de actores aficionados, con el fin de dotarlos de mayor rigurosidad en la interpretación y cierta homogeneidad en las respuestas individuales de los componentes. El nuevo director elegido para esta tarea fue el viejo actor genérico Carlos Barone. Bajo su conducción el cuadro filodramático logró sus mayores éxitos, descollando Isabel Bariani (primera actriz), Josefina Dealessi (característica) y un nutrido elenco, “con un nivel de disciplina desacostumbrado para este tipo de propuestas teatrales”.

El centro *Los Chiripitifláuticos* fue creado el 6 de marzo de 1903, creciendo en veinte años hasta alcanzar los ciento ochenta socios. Su cuadro dramático, dirigido por Luis Tombetti, conformaba sus filas con Alfredo Rossi, Pedro Alberico, Mario Giovanetti, Humberto Pellagata, Raúl Vitaliani, Mateo Iannantuoni, Anselmo Broggi y Alberto Saporitti. En el sendero de pensarse como ámbito de instrucción, un informe de mediados de la segunda década del siglo pasado apuntaba a Juan Antonio Bono, Héctor Torres y J. Plaussy como artistas egresados. El centro contaba con una nutrida biblioteca y un archivo teatral muy consultado. Hasta 1924 habían concretado doscientas siete funciones, sin contar los concursos prestados a otras entidades similares. Del cúmulo de obras presentadas podemos citar *La montaña de las brujas*, *Malón blanco*, *Entre el hierro*, *Bajo la tiranía*, *Los mirasoles*, *El epiléptico*, *La piedra del escándalo*, *Los ojos verdes*, *La rondalla*, *La casa de Batallán*, *Mate dulce*, *Jettatore*, *Las de enfrente*, *Culpas ajenas*, *Sobre las ruinas*, *Las campanas* y *Los cardales*.

Desarrollemos, finalmente en esta breve aproximación al tema, al Centro Teatral y Cultural *Los Inmortales*. Establecida como sociedad en los albores mismos del siglo XX, gozó durante las tres primeras décadas del mismo de un prestigio poco común para instituciones análogas. Contaba con dos secciones filodramáticas, una con integrantes argentinos y dedicada al teatro en castellano y otra italiana. Estos elencos rotaban en sus actuaciones y se

presentaban alternadamente, a veces con la misma pieza en los dos idiomas.

La sección filodramática argentina, a cargo de Aurelio Ventura, contaba con Juana Landoni (primera actriz), M. G. de Buschiazzi (característica), Luis Tombetti, José Robatti, Enrique Roldán, José Frugoni y Miguel Dentón, apuntando tan sólo algunos.

Por otro lado, la sección italiana dirigida por Carlos Barone, tenía en su elenco a Isabel de Bariani (primera actriz), Josefina Dealessi (característica), José Casuscelli, Miguel Mileo, Ángel Galli, Fanny Montechiaro, Humberto Nidolán, Luciana Ferrari, Laurita Galli, Josefina Ferrari y Miguel Ciaburri, entre otros.

Cuando finalizó el año 1924 los dos cuerpos amateurs habían realizado cuatrocientos veinte festivales artísticos, prestando cooperación en las veladas que organizaban los personales de escuelas públicas para recaudar fondos. Señalaba una reseña, "De esta sociedad han egresado muy buenos artistas que hoy figuran triunfando en los teatros de la capital."

Y fueron formados en los cuadros filodramáticos Juan Antonio Bono, Alberto Ballerini, Valerio Castellini y Pierina Dealessi, en apretado recorte que tiene en cuenta a intérpretes legitimados por ámbito escénico profesional antes de la irrupción del teatro independiente en 1930.

Juan Antonio Bono nació en Mendoza en 1894, desarrollando diversas tareas en su juventud que poca relación tenían con el arte. Mecánico de profesión, se dedicó al teatro por pasión, heredada de sus ocasionales visitas a las salas y de sus lecturas ávidas y desordenadas. En diferentes ocasiones, ya instalado en la compañía José Gómez, recordó como etapa fundamental de su carrera la formación adquirida en el seno del cuadro filodramático *Los chiripitifláuticos*. Siendo parte de ese cuerpo, participó de un homenaje a Guillermo Battaglia. Su actuación durante el encuentro fue celebrada por los concurrentes, entre los que se contaba el empresario Julio Traversa. Impresionado por sus condiciones intuitivas, lo contrató para una temporada de tres meses en la mencionada compañía de José Gómez. No obstante la relevancia de esta oportunidad, al terminar su contrato no pudo encontrar rápidamente un lugar en el sistema de producción teatral profesional. Cuando estaba a punto de regresar a su antigua actividad manual y a los escenarios amateurs, recibió nuevas ofertas que le permitieron desarrollar sus condiciones en importantes teatros como el Apolo, Nacional, Marconi y Pueyrredón, desempeñándose en obras de los autores nacionales más requeridos en la época.

Alberto Ballerini nació en Buenos Aires y también realizó numerosos trabajos para sostenerse económicamente en su juventud. Fue empleado del Ferrocarril Oeste, vendió billetes de lotería y cigarrillos hasta que el escenario lo atrajo inexorablemente. Su debut en centro de aficionados fue interpretando el rol que cubría la primera actriz. La mujer que tenía que hacerse cargo del papel femenino principal faltó y Ballerini fue convencido por otros miembros del colectivo amateur para reemplazarla. Este extraño episodio, ciertamente risible pero común en esta clase de elencos, fue el primer escalón de una larga carrera en el cuadro filodramático *Los Rezagos de La Pampa*, dirigido por los hermanos Fígoli. Decidido a vivir de la actuación debutó en la compañía de José Corrado en el desaparecido teatro Libertad.

Luego formó parte de la Comedia de Rosario, hasta que en 1904 recaló en el grupo que comandaba Jerónimo Podestá. Puso su cuerpo a disposición de personajes pergeñados por las plumas de Novión, Florencio Sánchez, Carlos Mauricio Pacheco y Alippi. En su autobiografía señalaba:

Los recuerdos más gratos de mi carrera artística son mis temporadas en Chile, que han sido memorables y en Montevideo, donde llegó a tal punto mi popularidad, con *El caballo de bastos*, que hasta hubo almacén que cambió su antigua muestra por la de *Almacén Alberto Ballerini*, y hubo caramelos *Ballerini*, cigarrillos *Ballerini*, galletitas *Ballerini* y – asómbrese el lector- inyección *Ballerini*, que así calificaron pintorescamente en un boliche los copetines de caña con ruda.”²⁸

Valerio Castellini, porteño, nacido en 1890, ingresó a los cuadros filodramáticos de la Sociedad Italiana de la calle Cabildo. Este joven de familia acomodada, frustrado pintor por “escasez de rigor para los horarios de academia”, recreó el papel de Alejo de la obra *La piedra del escándalo* de Martín Coronado. En esa misma función compartió su labor con Teresa Piaggio, luego actriz de repertorio consagrada, y el popular tony Sixto Binelli. Pocos meses más tarde actuó junto a Mecha López y Carlos Perelló en el Centro Popular de Palermo, con una selección de piezas de Vacarezza. Afirmado y con la confianza necesaria para dar el salto al mundo empresarial, se sumó a la compañía de Guillermo Battaglia, en una noche en que se puso *Borrego* de David Peña, con recaudación destinada a José Briebea. Luego de una serie de fracasos comerciales y peripecias que incluyeron un épico escape de un hotel en Mercedes por falta de pago del empresario, se alejó por cuatro años de la práctica escénica. Retornó en 1918, formando parte desde entonces y hasta fines de la década del veinte del plantel de Pascual Carcavallo en el Teatro Nacional.

Pierina Dealessi, inmigrante italiana, nacida en Turín en 1894, comenzó su carrera al lado de su madre, conocida actriz de la península. En 1901 vino con ella a la Argentina, como parte de la Compañía Garavaglia, compartiendo este viaje con Angelina Pagano. Después de pasar por cuadros filodramáticos de relevancia local en La Plata, ingresó al sistema teatral porteño de la mano de los hermanos Podestá en el Circo Corrado, participando, con apenas doce años de edad, de la obra *El crimen de la miseria*. También interpretó el papel del hijo de Moreira, y otros papeles similares. Se adaptaba a roles diferentes y esta versatilidad fue una de sus primeras virtudes destacadas. Rápidamente pasó a las salas y los ojos de las principales compañías se posaron sobre ella. No tardó en ser tentada por Enrique Muiño, uniéndose al elenco que encabezaba en el Teatro Olimpo; luego ingresó al Apolo con Pablo Podestá, quedando a su lado cuatro temporadas. Contaba con sólo dieciocho años y era reconocida como sólida actriz de repertorio. Con Florencio Parravicini se convirtió en primera figura, estrenando *El tango en París* de García Velloso. Con otros éxitos de taquilla en su haber, consideró que el

28. Ballerini, Alberto, *Autobiografía*, Ediciones del Autor, Buenos Aires, 1923.

campo teatral la había legitimado lo suficiente como formar su propia compañía en 1924, junto a Morganti. Ya había compartido escenario con Lola Membrives en *Instituto Internacional de Señoritas* y en la obra de José Saldías, *La gringa Federika*, esta última con una formidable respuesta de público. También se había destacado en la Compañía de Casaux.

Cerramos esta reseña inicial y entendida como un boceto disparador de posteriores pesquisas, con una agrupación filodramática ya citada, la Compañía de Comedias del Club Argentino de Mujeres. Con sede original en Lima 236, estaba dirigido por Lola Pita Martínez. Un elenco pequeño, constituido por Blanca de la Vega, Celia Tornú de Lakeman, Beatriz Erguía Muñoz y Celia Botto. Se destacaron en las puestas de *La madre* de Rusiñol y *El héroe y sus hazañas* de Bernard Shaw, en 1924 en el Teatro Odeón.

Muchos otros nombres de cuadros filodramáticos nacidos en las primeras dos décadas de la pasada centuria nos indican que la investigación es larga y, en esta oportunidad, solamente los mencionaremos.

Agrupación *Talía*, Asociación Lírica *Argentina*, Apolo, Agrupación Artística *Enrique Muiño*, Agrupación Artística *La brisa del alba*, Agrupación Artística *Florencio Sánchez*, Centro Artístico *Estudiantes del arte*, Círculo *Benavente*, Círculo *Molière*, *Club Italiano*, *Primo Círculo Mandolinístico*, *I figli d' Italia*, *Jóvenes amantes del arte*, *La Rusticana Primitiva*, *Los Rebeldes*, Asociación *Prometeo* y Cuadro *Camino a la gloria*.

Los militantes trashumantes, artistas del teatro obrero

La relación entre el teatro y lo político en Argentina tiene su raíz en manifestaciones escénicas previas a la constitución del Estado mismo y a la consolidación de una poética dramática nacional. Por supuesto que en cada período que analicemos debemos definir ambas categorías, contextualizándolas y estudiándolas desde una paleta de recursos provenientes de las ciencias sociales. En los últimos años hemos comprendido que el teatro requiere de instrumentos propios de estudio y nos abocamos a la generación de bases epistemológicas que no resulten de simples procesos de adaptación de otras pensadas para escrudiñar otros entes o acontecimientos. En diversos períodos de nuestra historia, se evidencia una producción dramática urgente dispuesta a dar cuenta de hechos o circunstancias puntuales.

El teatro obrero para cuadros filodramáticos de anarquistas y socialistas es un claro ejemplo de lo expuesto. Asistimos a una propuesta didáctica, donde la transmisión de un ideal es el bien buscado. De acuerdo a su concepción del arte no perseguían formas vanguardistas ni deseaban romper con estéticas dominantes. Por lo tanto, se apropiaban de diversos discursos y lenguajes legitimados, que pudieran ser útiles a sus objetivos. Priorizaron la funcionalidad sobre la originalidad. En ese procedimiento adaptaban, de acuerdo a sus intereses y necesidades, formatos, técnicas y miradas utilizadas en otros contextos ideológicos. En cuanto a las propuestas actorales que ofrecían las representaciones de sus obras ocurría algo similar. Sus militantes, con una entrega ejemplar, desarrollaron un accionar sin precedentes



recorriendo el país todo, como artistas trashumantes en búsqueda de comunicar ideas.

Juan Bautista Enriquez y Pietro Volpi, fueron dos maestros en las escuelas racionalistas de Luján y Ensenada. En ambos establecimientos desarrollaron talleres de coro y gusto dramático, encargándose de la conformación de cuadros filodramáticos de la sección adultos. Estas experiencias fueron breves, pero su accionar en el movimiento se extendió por más de dos décadas, desempeñándose como acólitos e instructores. Los anarquistas no sólo atacaron la situación imperante, también profundizaron su lucha contra las formas básicas de la producción y el poder, y criticaron con determinación a través de sus publicaciones y actos al sistema global de valores que las sostenían.

Los valores son expresamente agredidos a través de las corporaciones más conservadoras del esquema social: la familia, la religión y la Nación, como marco trascendente de libertades. Aparecen además, claramente definidos, los elementos estructurales en la acción. A favor de quién se actúa, los trabajadores y en contra de quién se acciona, la propiedad privada de los bienes de producción y el poder coercitivo del Estado. Los anarquistas ajustaron su liderazgo en la acción y en las formas de su comunicación a las expectativas del sector proletario urbano que constituía su audiencia. Con el acento puesto en la formación del obrero, pusieron en evidencia los manejos inapropiados del poder, impugnando radicalmente las estructuras sociales vigentes. Este ideal libertario no se circunscribía a un panfletismo mesiánico de los días por venir, sino que un “aquí y ahora”, movido por la realidad que circundaba y dolía, obligaba a actuar. Fue el descrédito de los sectores socialistas dialoguistas los que pusieron el mote de idealistas sin proyecto al movimiento.

Eligieron como blancos preferidos a las estructuras más conservadoras del esquema social: la religión, canalizada por las instituciones iglesia, la familia sostenida en la tradición patriarcal y el Estado-nación como opresor del libre albedrío. Tratar de establecer un cuerpo teórico cristalizado y único para el movimiento libertario en sus distintas etapas de desarrollo, sería desconocer las características del mismo y entrar en colisión con los principios básicos que le dieron origen. No hay una fuente común establecida por un maestro pensador, que señale patrones indiscutibles; por el contrario, la naturaleza horizontal y en debate permanente de este espacio hace imposible determinar modelos en cualquier disciplina, incluyendo la artística.

Por supuesto, hallaremos valores y aspiraciones comunes en las diversas expresiones del anarquismo, construido como un cuerpo amorfo desde lo conceptual, con un respeto absoluto por las opiniones de los militantes que lo integran. Respeto que acepta contradicciones y que en muchos casos colisiona con las urgencias de la realidad exterior y genera tensiones y desgastes internos. La libertad como bien supremo es sostenida como el pilar y por ello sus integrantes se han rehusado en la etapa de mayor presencia y producción en nuestro país - y aún hoy - a convertir supuestas verdades reveladas en canon de obligatoria obediencia. Los libertarios rioplatenses desplegaron así un fuerte sentido de lo comunitario que conjugó la lucha económica con una decidida militancia de integración cultural en tensión

con la oferta del Estado. Integración desigual, discontinúa, muchas veces efímera, contradictoria en sus apropiaciones.

Como su fuerza original provenía del proletariado formado proveniente de la inmigración, las primeras organizaciones se crearon en los crecientes centros urbanos. Pero la capacidad de trasladar el ideal con rapidez y eficacia convirtió a todo el territorio argentino en una zona a “evangelizar”, sin imposiciones. Así, las imprentas se multiplicaron y los órganos ácratas se extendían desde la selva explotada por la Forestal hasta los yermos territorios patagónicos, donde el latifundismo animalizaba al peón. Donde surgía un centro de producción, allí llegaba la mano del militante, presto a defender y organizar al desamparado. La huelga general fue su arma dilecta, y la concientización el instrumento para alcanzar transformaciones perennes.

La reacción de los que detentaban el poder político y económico no se hizo esperar y no sólo se dedicó a la represión de huelgas o conflictos puntuales sino que apuntó a toda la actividad del anarquismo en general. Se clausuraron sus diarios e imprentas, se ningunearon y luego quemaron sus centros y talleres-escuelas. Asimismo, se aprobaron leyes que promovían la expulsión de los inmigrantes militantes o facilitaban su encarcelamiento.

Sin embargo, no faltaron recursos al libertario para seguir expresando sus ideas apelando a dos figuras que simbolizaban por su estilo de vida la existencia sin ataduras, los acólitos y los crotos. Ambos utilizaron las viadas para la enseñanza de las ideas anarcosindicalistas y nunca promovieron personalismos, a pesar de trabajar en forma solitaria durante meses. En esta construcción comunitaria, el obrero reconocía su potencial para derribar las instituciones del poder y generar nuevas formas de convivencia, donde primaran los sentimientos de hermandad y colaboración, donde los bienes sean repartidos por igual.

El teatro ácrata debe mover al espectador a la acción. Por eso abandona las formas de costumbrismo o el naturalismo descriptivo. No alcanza con narrar las penas del pobre, hay que señalar las estrategias a seguir para que estas penas desaparezcan. Las manifestaciones dramáticas libertarias no se conciben como un hecho de catarsis o como distracciones, por el contrario, adquieren un carácter contestatario, actuando con conciencia desde los márgenes en el trazado de los cimientos de un nuevo orden justo. Desde la periferia, desde los territorios baldíos del sistema burgués, el arte anarquista hace su aporte demoliendo preconceptos y problematizando estatutos sostenidos por los núcleos que ostentan ilegítimamente la conducción de las naciones.

El anarquismo se concibe a sí mismo como la expresión consciente de la periferia. Esta elección de los márgenes del campo, es una clara decisión de no participar de las manifestaciones artísticas del poder (o de aquellas que sin abonar la totalidad del pensamiento homogéneo, se adaptaban funcionalmente), trazando caminos para edificar una nueva sociedad. Así, las transformaciones no serían del orden de lo estético, sino que las mismas alcanzarían a toda actividad humana, desde sus raíces.

Desechar el profesionalismo del que hace teatro en el movimiento libertario implica

desplazar el centro de lo económico, y llevarlo al terreno de lo ético y político. En este orden de cosas, los grupos de actores aficionados eran la respuesta a las compañías burguesas ya que no se perseguían ni fama, ni dinero (como en aquellas), sino que el objetivo era servir desde el arte al colectivo. Muchos de estos cuadros filodramáticos tuvieron vida efímera por diversas circunstancias (persecuciones, cierre de círculos, reagrupamiento de militantes en otras zonas), aunque aún bajo condiciones adversas cumplieron una tarea indispensable. Representaron en improvisados escenarios obras de producción propia o de autores reconocidos. Los que pudieron contar con cierta continuidad se propusieron mejorar, desarrollando estrategias diversas y solían compartir sus actuaciones con la acción directa en las fábricas o piquetes de huelga.

La reacción no se hizo esperar y leyes contrarias al espíritu constitucional fueron sancionadas como las de residencia y defensa social. Pero los socialistas no creían en la acción directa, ya que sólo la evolución y el progreso eliminarían la barbarie remanente de la oligarquía. Claro que esa supuesta evolución se limitaba a actos aislados y oscilantes de moderado tinte liberal, como el matrimonio civil o la ley 1420, todo explicado más por circunstancias externas que por convencimiento real. Inclusive el sistema electoral sin fraude, que fue resistido por décadas, sólo se impuso por la conspiración radical (movimiento de fuerza en diferentes lugares del país) y las huelgas cada vez más importantes (en extensión y virulencia) de los ácratas.

Junto a una reflexión fundamental sobre las condiciones sociales que producen ideologías y agrupaciones de emancipación, una eventual dinamización del pensamiento y la acción anarquistas pasa necesariamente por una vigorosa operación de recreación. Es indispensable recrear una serie de temas tabú cuya carga ideológico-emocional bloquea todas las posibilidades de reflexión. Y esta operación es tanto más necesaria cuanto se trata justamente de los temas constitutivos del “núcleo duro” del pensamiento ácrata.

El concepto de poder y, más precisamente, el concepto de poder político es uno de los primeros que haría falta desacralizar si se quiere desbloquear las condiciones de posibilidad para una renovación del movimiento. Se ha tornado habitual utilizar el modo de relacionarse con el problema del poder como uno de los más destacados criterios que permiten discriminar entre las posiciones libertarias y aquellas que no lo son. Es cierto, en sentido histórico, que la cuestión del poder constituye el principal diferenciador entre los grados de “libertarismo” de los varios pensamientos socio-ideológicos, así como de los diversos comportamientos socio-políticos, tanto individuales como colectivos. Lo que no parece aceptable es considerar que la relación del pensamiento libertario con el concepto de poder no puede formularse más que en términos de negación, de exclusión, de rechazo, de oposición, de antinomia.

Señala Enriquez,

La tarea que debía desempeñar me alejaba del arte como herramienta revolucionaria. Mi deber era llevar el ideal al norte de Santa Fe, pero no quería resig-

nar mis experiencias con el teatro y la música, que tantos buenos resultados me proporcionaron en mi tarea docente. El desafío era implementar técnicas precisas que no requirieran de mucho tiempo para enseñar a escribir obras y actuarlas rudimentariamente. Pero el grupo de compañeros que harían las viadas conmigo, a excepción de Volpi, ignoraban principios básicos de la estética teatral ácrata y mucho menos tenían conciencia del valor del arte como vehículo de ideología. Por eso instrumenté un curso intensivo, que repetiría en el campo de trabajo de concientización proletaria. El mismo constaba de dos áreas, la de capacitación y la de formación cultural. En la primera, se darían clases de interpretación, buen gusto, gimnasia y uso de la voz, mientras que en la segunda se abordaría una breve historia del teatro burgués destacando sus incoherencias y un apartado sobre las valoraciones estéticas de la propuesta libertaria. Asimismo, se dictaría un taller de producción de obras sencillas. Volpi tenía sus dudas sobre la eficacia del emprendimiento, pero luego de tres meses de trabajar con los compañeros, en número que superaba la docena, los resultados estaban a la vista. Dos pequeños esbozos de piezas estaban terminados y los militantes listos para su representación.²⁹

Esta experiencia fue continuada por ambos acólitos en distintas localidades del castigado norte santafesino. De allí surgió una obra de producción colectiva, construida sobre las experiencias narradas por los trabajadores en diferentes encuentros. Con el título de *Despojados*, fue leída en varios círculos de la zona. También se utilizaron fragmentos como monólogos didácticos.

Sigue narrando Enriquez:

Pensamos esta pequeña obra como habíamos hecho con tantas piezas en el pasado, pero la situación no era ideal; en realidad estaba mucho de serlo. Estábamos acostumbrados a los inconvenientes, a la falta de recursos, a las divisiones internas y a las represiones de la burguesía, pero nuestra capacidad militante había logrado derrotar estos obstáculos. Sin embargo, el estado de cosas había variado en la composición de los grupos debido a la escasez de militantes formados y a la necesidad de incorporar miembros jóvenes y sin experiencia. Costaba mucho que participaran en con sus discursos enmudecidos de la experiencia de compartir historias para generar la base dramatúrgica de las obras. No quería forzar sus ideas ni presionar sobre sus vivencias para cumplir un objetivo. Por eso el material se reciclaba de antiguos escritos no estrenados o simplemente de breves trabajos ya conocidos. Despojados resultó un desafío

29. Entrevista personal a Juan Enríquez, Buenos Aires, 1984.

que alcanzamos a sortear con éxito.³⁰

En un fragmento el protagonista exclamaba con indicaciones de puesta que invitaban a la declamación ingenua:

José: ¿Cuándo ganaremos nosotros? Los hacheros morimos en el interior del monte, sin pan, curtido por el sol y asaltado por la enfermedad. Esperamos mucho tiempo a que desde los pueblos grandes llegara la ayuda que pusiera paz y justicia en los quebrachales. Pero ellos no quieren saber de nuestra vida dura. Nunca han visto un hachero; y si lo vieran volverían la cara avergonzados. A veces hablan de ellos... Se llenan la boca los doctorcitos con lindas palabras que son inútiles para los cientos de compañeros que se marchitan, explotados por los ingleses. Machete y machete, ritmo que no se detiene. Implacable reloj que marca nuestras vidas a cambio de un mendrugo para el rancho y la familia que aguarda. Golpe tras golpe. Olvido y miseria, amparándose en el aguardiente para que se les curen las heridas del abandono. Vivir como bestias, en toldos o a la intemperie por semanas, en sitios que las alimañas más pobres despreciarían. A los compañeros los envuelve un cansancio sucio. Y deben luchar contra la esclavitud en la que nacieron, sin resignarse a seguir así. Recuperar la dignidad, ser hombres. Para ello tenemos que unirnos, creer en la solidaridad y la igualdad de todos e inspirarnos en los principios de la anarquía. Así limpiaremos la suciedad que nos imponen y la patronal sentirá el rugir del obrero pensante.³¹

Enriquez creó un cuadro filodramático en Tostado con el nombre de *Claridad*. Fueron dos años de actividad, acosados por las fuerzas represivas de la policía provincial a las órdenes de los capitales foráneos. El grupo participó de las últimas huelgas de comienzos de 1932, aplastadas por la reacción burguesa. Sostenido en la técnica de la construcción dramática a partir de trozos de hechos narrados por los protagonistas, el cuadro filodramático estrenó textos de corta duración, de los que sólo se conservó una escena de *Por nuestra tierra*:

Enrique: He sido peón por quince años, desde pequeño. He entregado mis manos a la tierra, para delicias del patrón. Nunca me quejé, ni por la falta de pago, ni por los lonjazos inmerecidos, ni por el almacén de ramos generales que nos robaba. Ahorraba el miserable jornal para tener mi propio espacio, para cultivar, para crecer junto a mi mujer y mis hijos. Cuando finalmente lo logré, no sabía que caía en la lógica del capital. La primera cosecha estropeada, los precios que ponía el rico apropiador. Y el banquero, con cara de amigo, ofreciendo una hipoteca y dinero a cuenta. Así, como tantos, perdí en la usura, lo que la explo-

30. Ibídem nota 1.

31. Fragmento de monólogo inédito *Despojados*, sin paginar aportado por el militante Juan Enríquez.

tación del patrón me había permitido comprar. Pero aprendí, al estar solo era un blanco fácil, hoy junto a decenas de compañeros vamos a hacer valer nuestros derechos. Muchos aún no se unieron por temor, temor a que quemen sus ranchos o maten a sus seres queridos. La única opción es reunirnos y practicar la solidaridad. Unidos y con la resistencia como estrategia obtendremos la verdadera libertad, la que no viene de la mentira del patrón o del político, la que nace en el corazón del obrero.”³²

Enriquez abandonó la militancia en el movimiento libertario en 1940, ya que consideró que había perdido parte de su legitimidad como instrumento liberador.

Tenía muchos años por delante, y no quería desperdiciarlos en disputas estériles. No podíamos llegarles a los obreros con claridad, por falta de organización y especialmente por la pérdida de coherencia de varios compañeros en los sindicatos. Día tras día, se advertía la falta de un proyecto integrador, que permitiera alcanzar la sociedad anarquista por la que habíamos peleado. La diáspora de dirigentes, algunos abandonando toda práctica política y otros seducidos por el gremialismo reformista, nos colocaba en una situación desesperada. Tal vez me equivoqué, pero decidí alejarme sin renunciar a mis principios ni a mi voluntad creadora. Continué creando talleres de escritura y dos bibliotecas populares, en el Gran Buenos Aires. Desde estos humildes lugares seguí mi prédica de horizontalidad en las decisiones, de respeto y esfuerzo. En cuanto al teatro y al arte en general sigo pensando que debe ser producto del pueblo, al servicio de su liberación y formación integral como individuos. En este orden hice más unas palabras que extraje del periódico español *La fragua*: “El teatro futuro huirá de la teatralidad de lo aparatoso, de lo multicolor que aturde, tendrá más objetividad, la sencilla gran belleza de lo que es asequible a todo anhelo, a todo conocimiento, a toda posible interpretación. Y la labor educacional y su eficacia revolucionaria correrán parejas con su sinceridad y con su realismo. Ante estos dos elementos el espíritu vibra y la inteligencia se despierta...”³³

Como hemos señalado en otro texto de este volumen, Volpi y Enriquez formaron a un sobrino del primero, Plácido, que supo participar de algunas de las presentaciones en calidad de ayudante.

32. Fragmento de la obra *Por nuestra tierra*, inédita, sin paginar entregada por el militante Juan Enriquez.

33. Ibídem nota 1.

Los niños y jóvenes en el teatro obrero. Historias de actrices y actores que lucharon por una comunidad solidaria

Hijos de la inmigración que cambió la estructura política, económica, social y cultural de la Argentina a partir de 1880, las agrupaciones sindicales combativas que surgieron comenzaron a cuestionar los cimientos del arte burgués y fueron enemigos declarados de la mercantilización del teatro. Confrontaron con el sistema de producción empresarial que empezaba a afirmarse en la ciudad de Buenos Aires, con un crecimiento exponencial de salas, compañías profesionales y público cautivo. Los colectivos escénicos aficionados que nacieron en gremios, centros y círculos libertarios plantearon una democratización sin límites en la praxis y recepción de los acontecimientos artísticos y una accesibilidad a los sectores marginados impensable para el mercado naciente. Ya no se esperaba a la audiencia sino que se iría en su búsqueda con una propuesta participativa y didáctica. Estos sectores basaban parte de sus principios ideológicos en la inclusión de todos los miembros de la comunidad en cuantas actividades la misma realizara, dejando la decisión a la realización de asambleas multitudinarias y constantes. Pensaban, de forma militante, que el teatro era un espacio creativo en el que se arriesga la vida en cada acto. No era posible, entonces, que algunos sostuvieran posiciones elitistas, pretendiendo que las expresiones artísticas escapen al acceso de los trabajadores. Propugnan un teatro desde el obrero, realizado por él en respeto a sus intereses, con sus propias reglas de circulación y con un público apartado de la pasividad burguesa. No se trataba de generar divertimento sino entretenimiento con los objetivos de circulación de ideas en un marco de reflexión crítica. Los cuadros filodramáticos obreros, pugaban por reemplazar el individualismo del aplauso y el éxito por el esfuerzo colectivo, recuperando el original estado celebratorio.

Es una demanda al actor amateur para que sacrifique cualquier deseo de trascendencia personal en beneficio del conjunto que integra, relegando fama o dinero como ejemplos de una sociedad decadente que se canibaliza en torno a la acumulación de objetos representantes de valores negativos. Concientizados de la importancia de su papel en la difusión de los ideales libertarios, los artistas del movimiento ácrata desechaban el criterio mismo de supuesta trascendencia popular, por considerarlo una trampa más de los poderosos, una tentación para dividir el campo proletario. Así, con su determinación de generar falsos ídolos que sirvieran de distracción a los más pobres y los colocaran como imágenes vacías a imitar, el teatro de empresarios no podía convivir con estas experiencias de construcción cooperativa, portadoras de transformacionales radicales.

Los dramaturgos e intérpretes anarquistas y socialistas inorgánicos sabían del valor de controlar los medios a través de los cuales se manifestaban. Por ello, consideraban gestionar lugares de presentación y representación propios para debatir, palmo a palmo, en el campo de las ideas y en de las creaciones concretas con las manifestaciones capitalistas.

Nunca se ofrecerían como opción a la oferta comercial, ocupando sus ámbitos o pretendiendo hacerlo. Los que abrazaban el escenario con una clara convicción ideológica de praxis social no trabajaban a cambio de metálico. Su elaboración artística no era pasible de ser licuada por los mecanismos de propaganda oficial ni los cantos de la taquilla pues estaba al servicio de la comunidad, sin otra aspiración que la entregar todo a cambio de nada. Su recompensa estaba en la mirada agradecida de los que disfrutaban de los melodramas sociales o los “monólogos vibrantes” de matriz épica que escribían y compartían.

El teatro quedaba, así, liberado de la tiranía de las reglas del capital; ya no corría detrás del deseado cartel de “sin localidades”. Se independizaba de las estructuras económicas del mercado, respondiendo a la solidaridad y no a los principios de la oferta y la demanda. El teatro se concebía como continuación de la vida militante, no como un bien de consumo. De esta manera, en los centros, escuelas-taller o sindicatos anarquistas, nos hallamos con productos culturales determinados por el contenido social e político. Y sólo el pueblo es dueño de los mismos, convirtiéndose, así, en un arma de potente eficacia educadora.

Intentar divorciar las manifestaciones teatrales ácratas de sus concepciones pedagógicas es imposible. El discurso emergente de sus escuelas racionalistas potenciaba al arte como medio de expresión al servicio de la causa superior del socialismo no dogmático. Es en debate de las diferentes corrientes del pensamiento libertario donde hallaremos el papel trascendental que adjudicaban al teatro como vehículo de transformaciones radicales.

Los anarquistas clásicos discutían sobre el peso que debía otorgarse a la transmisión de conocimientos y a la espontaneidad. Lejos de aceptar la existencia de una fuerza innata, esencialmente perteneciente a los sectores populares, que guiaría la educación, muchos señalaban límites al carácter natural de los procesos educacionales. Carlos Malato, en un trabajo escrito en 1887 y difundido en la Argentina, sostenía la diferencia entre instrucción y educación. Mientras que la educación, relacionada con el encuentro con nuevas ideas y formas de expresión comunitaria, está en perpetuo cambio y evolución y debe tener como pilar a la libertad absoluta, la instrucción - relacionada con el aprendizaje de conocimientos imprescindibles pero alejados de la praxis cotidiana - demanda de métodos. Y todo método recorta en sus técnicas esa libertad esencial, ya que supone una planificación. Los pedagogos libertarios deliberaron durante décadas sobre el tema, ya que colisionaban posturas que emulaban a Rousseau en relación con la falta de tutoría en la educación y otras que abogaban por ciertas normas y la corrección de conductas nocivas en los alumnos. El equilibrio entre controlar el proceso de enseñanza- aprendizaje desde verdades absolutas y en visión verticalista y la desaparición de la figura de maestro como monitor era buscada por algunos pensadores en aras de hallar una síntesis entre las múltiples opiniones del arco ácrata. Encontrar los límites a la intromisión del docente en las etapas de maduración natural del discípulo suponía el desvelo de muchos. No copiar las fórmulas atrofiantes de los sistemas estatales nacientes, no resbalar en la atracción de herramientas viciadas de nulidad por su contenido ideológico pero muy funcionales en el terreno, eran otras cuestiones a resolver. Mientras que un sector pro-

mulgaba programas con un sentido correctivo de las inclinaciones negativas, otros despreciaban tales medidas por considerarlas un abuso de autoridad ya que nadie puede proponerse como celador de los contenidos. Los talleres- escuelas que existieron en el territorio nacional, con sus múltiples dificultades para establecerse y perdurar, fueron seno de estos debates y, en general, ante la necesidad de actuar en el contexto complejo en el que se movían solían ser mucho más tolerantes que los teóricos.

Avanzando aún más en las definiciones sobre la práctica, algunos pedagogos sugieren que los estudios sean lo más atractivos posibles y que se continúen “insensiblemente” fuera del momento de las clases, en la charla continua, en el intercambio del fogón creativo. Esta propuesta es una denuncia a los sistemas convencionales con base curricular en el trabajo áulico, sin tener en cuenta que la educación demanda otros espacios, concebidos como no- lugares por estas iniciativas conservadoras. Pero no es suficiente establecer ciertos rituales extramuros para que fluya el cuestionamiento esclarecedor en la comunidad. Hay que revisar contenidos, especialmente en las áreas de la historia, pues se han perpetuado diseños de discurso falaces para invisibilizar las gestas populares, reemplazándolas por las conquistas individuales de héroes vinculados a las familias patricias de cada período. Enseñar las lenguas vivas, las que generan discursos con vocación de cambios, en lugar de las muertas, símbolo de las minorías. Las matemáticas también fueron entendidas en relación con las acciones cotidianas, pasibles de ser enseñadas en los mercados o en el transcurso de los paseos; pensarlas en una estructura flexible donde la mecánica en el taller sea más transitada que la simple reiteración de fórmulas y tablas. Los ejercicios corporales irán paralelos a los estudios técnicos y tendrán en los talleres de teatro un aliado indispensable.

Al mismo tiempo se daba un fenómeno en la ciudad de Buenos Aires, que no tiene relación con los talleres- escuela anarquistas o las propuestas pedagógicas del socialismo clasista. Nacían una serie de establecimientos pensados para la formación, con las herramientas precarias con que se contaba, de artistas profesionales y aficionados. En el primer caso hay una proliferación de Academias privadas y la inicial intervención estatal en la materia. Cuando hablamos de cuadros filodramáticos sin relación con los movimientos políticos de la época nos referimos, en muchas ocasiones, a los surgidos en el seno de las Asociaciones que nucleaban a un grupo particular de inmigrantes.

En algunas de estas instituciones estudiaban jóvenes y niños, conformándose elencos que los incluían, aunque las obras especialmente pensadas para el público de menor edad eran escasas y se reducían a la adaptación forzada de fábulas moralizantes. En el año 1913 se crea el Teatro Municipal Infantil, con el objetivo de iniciar en el conocimiento del arte escénico a los niños de la ciudad. Con maestros de la talla de Alfonsina Storni, fue una escuela de la que surgieron figuras del circuito profesional porteño. El gobierno conservador visibilizaba a los más pequeños y entendía el poder que el teatro tenía para la difusión de ideologías. Sin embargo, más allá de estas consideraciones que animaron a la constitución de la primera dependencia comunal dedicada al teatro, la tarea de la misma fue considera-

ble y debe rescatarse como una experiencia positiva que mejoró con el paso de los años. Tuvo, por supuesto, los mismos altibajos que sufrió el país, pero aún continúa su labor socio-artística bajo el nombre de Instituto Vocacional del Arte *Manuel José de Labardén*. En esos difusos orígenes se pensaba en representar textos sencillos en plazas y parques. En 1928, ya con la denominación de Instituto de Teatro Infantil Labardén, tenía otro perfil. La exigencia de un plantel numeroso de docentes era alta y el ingreso dejaba a muchos aspirantes fuera de las aulas. El aprendizaje completo duraba cuatro años e incluía materias como teatro y su historia, declamación, danza clásica y folklórica y dicción. Asimismo, a estas áreas troncales se le sumaban otras que apuntaban a la cultura general. Pronto, estos niños poblarían los escenarios del antiguo Teatro Municipal y del Colón.

Pero ninguna de las experiencias narradas respondía a los criterios que los libertarios abrazaban en cuestiones pedagógicas. Cuando se referían a ellas lo hacían con fundada opinión negativa, pues consideraban que eran espacios que alienaban al niño para convertirlo en un negociante del arte. En el taller-escuela de Luján, como en otras ofertas del movimiento, los criterios aplicados eran muy diferentes. Ya nos hemos referido en distintos ensayos a la labor de este proyecto que pudo sustentarse con lagunas temporales, determinadas por los cierres compulsivos y las detenciones masivas de sus maestros. En lugares inadecuados que, por fuerza, cambiaban cotidianamente, se producía la magia del aprendizaje bajo la concepción que los seguidores de los grandes pedagogos libertarios promovían. Contaban con maestros de carpintería y pintura, prestos a confeccionar escenografías ambientalistas, y con coros y elencos de fugaz permanencia. Sólo la fe profana que los alimentaba permitía resistir las provocaciones y continuar construyendo en esa especie de escuela móvil. En un acto que se realizó, en conmemoración tardía del día del trabajador, varios monólogos y pequeños dramas de producción propia fueron representados por militantes, menores de veinte años todos. En un fragmento de la obra *Un destino*, que cerraba la velada, decía el joven tomando la bandera del reclamo obrero:

Arturo: No tenemos que doblegarnos ante el opresor. Soy muy joven, casi un niño, pero veo con claridad lo que nuestro compañero Justo quería decirnos. ¿Acaso es posible que algunos terratenientes se lleven el producto de nuestro trabajo? Si creen que aceptaré este destino de hambre y resignación están equivocados. Mis padres han muerto por la acción de los cobardes dueños de la tierra. Yo no voy a seguirlos como oveja; mi vida está puesta en la lucha colectiva. Así que a unirnos y a derrotar al enemigo.³⁴

En el breve monólogo *Sin odio* vuelve a aparecer un texto de este mismo tenor:

Clamor: He venido con mis pocos años a manifestar la opinión de cientos de

34. Fragmento de la obra *Un destino*, facilitado por el militante Enrique Pierino.

niños y jóvenes que somos explotados en las fábricas del hambre capitalista. No hay descanso, ni juego para nosotros, solo la implacable mirada del capataz que apura nuestra mano aun con el dolor de horas de confección de fósforos. Nadie escucha los lamentos, nadie se conmueve con el hambre de una jornada sin final y con la recompensa de la escasa comida que compran unas monedas. He marchado con los anarquistas en la última huelga y comprendí que mi odio debía cambiar por amor por la humanidad, por la comunidad toda que comparte mis pesares y por aquellos que están dormidos y no ven. Con ese amor y mi firmeza en la acción no hay posibilidad de que el desdén patronal triunfe.³⁵

En ambas obras es posible observar el nivel de discurso del joven, un adolescente que no superaría los catorce años en el primer caso y que es aún menor en el segundo. Se mantiene el tono de adultez para el personaje que reemplaza a un líder en su condición de esclarecido, estrategia común en la dramaturgia obrera y que se amplifica en el soliloquio del pequeño militante en un llamado a reestablecer el amor y la libertad como bienes supremos y deseables. Estos ejemplos son ilustrativos del papel que tenían niños y adolescentes en el movimiento ácrata. La visión dominante era considerar a estos niños como militantes, en igual condición que los adultos. Así intervenían en obras que trataban problemáticas sociales, políticas y económicas de gran crudeza y con lenguaje directo. No se morigeraban los discursos ante la presencia de menores de edad. Además, como buena parte de las obras incluían a niños y jóvenes que metaforizaban la continuidad de la lucha y el triunfo final, no es extraño que todos los colectivos de actores aficionados contaran con ellos en sus filas.

Otro ejemplo que fortalece lo expresado fue la experiencia teatral que tomó como eje el serio problema de la trata de blancas. En Rosario, contando con la complicidad de autoridades políticas y policiales locales y nacionales, la misma se convirtió en un flagelo. Mujeres apenas nacidas a su condición como tal eran engañadas y traídas desde Europa como mercancía sexual. Las “casas de citas”, eufemismo que escondía el horror de la esclavitud, proliferaban en la segunda ciudad de Argentina. Los libertarios habían realizado varias campañas para combatir esta explotación femenina, sin temor a las consecuencias de plantarse frente a grandes intereses. A fines de la primera década del siglo XX, en el marco de una huelga general declarada por sindicatos de distinta extracción ideológica, los anarquistas decidieron lanzar una campaña de esclarecimiento para concientizar a la masa no agremiada. Para ello organizaron dos asambleas abiertas en los círculos *Dignidad* y *Bandera proletaria* que incluyeron no sólo discursos y debates sino también la presentación de una obra a cargo del cuadro filodramático de la Escuela Moderna de Luján. En *Pasión y hambre* dice Enrique, el personaje esclarecido:

Compañeros debemos aprender de nuestras mujeres. Ellas defienden con su

35. Fragmento del monólogo Sin odio, aportado por el militante Regio Bermejo.

cuerpo a los piquetes. Dentro del ejército están sus hijos y sobrinos, entonces no es fácil levantar el fusil contra ellas. De todas formas sus rostros paralizan al represor y sus disparos van al aire. Esa valla de mujeres no es una simple cortina, es una coraza humana. Son mujeres que no muestran las piernas, las polleras les llegan hasta los tobillos, no tienen zapatos con tacos y la mayoría va de alpargatas. Sus brazos van también cubiertos, según la moda de la gente sencilla. Con estas mujeres criollas o gringas ¿quién podrá tener ganas de flaquear en la huelga”. Recogen la tradición de las compañeras de la huelga de la Refinería de Azúcar de 1901 y que trabajaron como esclavas en la industria de la arpillera, en las fábricas de calzado popular. Son las que no dudan en encarar a los cosacos y aún los enfrentan de noche cuando acostumbra a sablear y cubrir con nuestra sangre las calles de la pobreza. Ellas les bajan las crestas a esos gallos. Cruzan alambres a lo ancho de la calle y a la altura conveniente y cuando vienen como salvajes allí quedan tirados por el suelo, medio degollados por el cable. Estas mujeres no dudan ¿por qué entonces ustedes, rudos tranviarios, marinos de puertos lejanos, cosecheros, hesitan? ¿Quieren semejarse a las chicas de la calle Pichincha y entregar sus cuerpos a la voluntad todopoderosa del burgués patrón? Si hasta he visto en esas caras cansadas de la explotación una ira reprimida que será acción poderosa cuando rompan las cadenas. No puedo ni quiero que se sienten a esperar. No hay tiempo. Mientras piensan mueren los obreros.³⁶

Jacinto, el hermano de Enrique, se siente tocado por estas palabras y dice:

Yo comparto lo que dice el compañero pero quiero hacer un descargo. Los jóvenes changarines actuamos con fervor por el ideal y peleamos codo a codo junto a los otros obreros sin importarnos su procedencia o pensamiento social. En la huelga estábamos todos, católicos y no católicos. Nosotros los antiteos y el que los domingos estaba junto al fraile en las iglesias. Y gritábamos unidos y formábamos los piquetes con el movimiento femenino. Todos tirábamos contra la patronal inglesa y francesa. Ser huelguista es un honor y no serlo es ser sapo de otro pozo. Como jóvenes nos entusiasmos por enfrentar al burgués sin corazón. Recorrimos todos los barrios, sabíamos que aquel se llamaba Pedro, el otro Luis. Distinguíamos entre los amigos de vías y obras y los de talleres y tracción. Viví muchas horas junto a muchachos de catorce años ofreciendo nuestro servicio a quién lo necesitara. Tanta es la ansiedad por participar que a veces estorbamos a los mayores. Y en cuanto a los prostíbulos quiero recordar a dos niñas de las “academias” que lucharon codo a codo con nosotros.

36. Fragmentos de la obra *Pasión y hambre inédita*, material facilitado por el militante Enrique Moretti.

Olga, una rusa traída a los once años para ser prostituida había desertado de una “academia” y se sumó rápidamente a la pelea. Si bien podemos intuir un final trágico a manos del “dueño” de turno que la manejaba deja en la pieza un discurso vibrante:

Yo conozco del oprobio de ser ultrajada cada noche. Ni siquiera sé dónde mi madre está. Ambas fuimos arrebatadas de nuestra Rusia natal y caímos en trabajos duros sin ninguna remuneración. Cuando cumplí catorce me separaron de ella y me obligaron a entregar mi virginidad a embrutecidos señoritos que no sólo se aprovechaban de mi virtud sino que me golpeaban y drogaban. Sin dejar marca decía mi dueño a quien debí llamar tío. Por eso les digo no aflojen. Hay que pelear. Yo no leo ni escribo; en ocasiones no entiendo lo que proclaman pero si comprendo las palabras libertad y felicidad. No las tengo, las añoro y dejaré mi vida si es necesario por recuperarlas. Disculpen mi ignorancia ya que no puedo amar al hombre por lo que me hicieron amaré al camarada del sindicato y me entregaré a la causa. Denme un fusil o háganme barricada. Conozco a esos cosacos soberbios que se llevan una comisión en el negocio. Permítanme que mi cuerpo ya inservible para las caricias se convierta en muro inexpugnable para la represión. Trátenme como un soldado como un fiel y yo estaré con ustedes.³⁷

La obra terminaba con un soliloquio de Enrique sosteniendo el cuerpo sin vida de Olga, asesinada por la policía brava. Allí se refería críticamente a cierta dirigencia reformista como un adelanto de las disputas entre organicistas y antiorganicistas que se darán en el seno del movimiento libertario. En un párrafo exclamaba:

En la lucha de masas, hay que respetar la creación de los obreros. Si esto no se tiene en cuenta podemos llegar a ser un grupo seleccionado y no vamos a saber interpretar lo que dicen los luchadores humildes. Aquellos que entregan su vida aún sin conocer el ideal del anarquismo. Y compañeros le debemos a Olga su vida por no actuar como decía el ilustre Bakunin. No supimos interpretarla, algunos la juzgaron y la dejamos sola. Otra vez fue ultrajada pero por nuestra soberbia. No voy a llorar por ella, no será su sangre la que me promueva a soltar emociones de vieja de velorio. Voy sí a exigir que no caigamos más en lo que criticamos en los reformistas. Voy a exigir que tomemos nuestro camino con decisión y la honremos y no cejemos en la lucha.³⁸

El papel de Olga estaba a cargo de una joven integrante del elenco aficionado. La misma iba rotando en cada representación, con el doble objetivo de asegurar la intervención de todos los miembros del cuerpo y de apelar a la toma de conciencia por parte de esta actriz

37. Íbidem nota 3

38. Íbidem nota 3

amateur de los horrores que la esclavitud sexual producía en la realidad extra-escénica.

Este tema, de terribles consecuencias fue abordado por numerosos monólogos en la etapa otoñal del teatro obrero. Las construcciones mafiosas, que eran pilares de la esclavitud de tantas mujeres y jóvenes, fueron el blanco elegido por la primera escena militante de la región. Recordamos el final de *Alba*, pieza puesta en las calles de varias ciudades puerto entrada la década del veinte del siglo pasado:

Alba: Aquí, estoy, ultrajada, niña, mujer. Nadie preguntó mi nombre en Polonia cuando me prometieron un trabajo decente y una paga que me permitiese salvar a mi familia de la inanición. Nadie preguntó mi nombre cuando me encerraron, me golpearon con saña y me quisieron hacer dócil con alcohol y más promesas. No alcanzaron los maltratos, las caricias robadas, los cuerpos que se abalanzaban sobre el mío virginal para que su sed de codicia se detuviera. Clientes que demandaban sonrisas a cambio de favores, a cambio de la dignidad arrebatada. Nadie preguntó mi nombre en esos camastros donde las horas no pasaban y la vida era muerte disfrazada. Nunca entregué mi conciencia y a quienes me humillen les responderé con los ojos en algo: me llamo Alba y les aseguro que su tiempo de poder absoluto terminará en la lucha de muchas otras Albas.³⁹

Volviendo a las obras surgidas en los talleres escuelas, no podemos olvidar el trabajo que desempeñó el maestro itinerante Alegría Jiménez. Con experiencias en su tierra natal catalana, dedicó años de su vida a la creación de centros, bibliotecas y espacios para la enseñanza, muchos de ellos de escasa extensión en el tiempo. Era un defensor de las actividades artísticas, en especial la pintura y el teatro, poniéndose énfasis en la formación de trabajadores en estas áreas en cada proyecto emprendido. Antes de comenzar su recorrido por localidades distantes unidas por el ferrocarril, preconizó y protagonizó acciones en conjunto con sectores combativos sindicales ajenos al anarquismo. Entendía que en una coyuntura política desfavorable era tiempo de aunar fuerzas y luego discutir las discrepancias existentes. De su tesón y apertura creció el diálogo entre espacios ideológicos que solían enfrentarse o ignorarse. Debido a su espíritu libre, se alejó de las superestructuras ácratas y emprendió, con respeto dado por el continuo clima de asamblea que propiciaba, la fundación del círculo bautizado *Claridad*, ubicado en las cercanías de la capital santiagueña. Hemos desarrollado la vida de este lugar, como uno de los logros iniciáticos más relevantes de su brillante accionar.

Los círculos respondían a una circunstancia particular, a una emergencia del afuera de la que debía darse cuenta o resolver. Generalmente se trataba de temas puntuales, vinculados a micro sucesos, de alcance local, pero de consecuencias imposibles de mensurar. Estamos refiriéndonos a paros de actividades con ocupación de las fuentes de producción, a la prisión de compañeros obreros o a hechos de represión brutal por parte de las fuerzas adic-

39. Material proporcionado por el militante alemán Witold Strauss en entrevista personal, Santiago de Chile, 1985.

tas al poder. La duración de estos espacios respetaba la resolución del hecho que los había engendrado. En este caso, la emergencia era la cantidad de obreros y peones analfabetos que poblaban la zona y que solían ser estafados por los acopiadores y patrones al ser liquidado su jornal o el fruto extraído de la tierra. Dos años se dedicó a esta misión, formando parte de su alumnado muchos niños y jóvenes. Carecía de un local adecuado, pero fue capaz de adaptar un vagón abandonado y ruinoso, transformándolo en un sitio acogedor en el que se podía escuchar el balbuceo de un aprendiz de lectura, los sones de un instrumento, la poesía escrita por los mismos concurrentes y los sonidos propalados por la pasión del ensayo de un monólogo. Las persecuciones, la apatía general fueron causantes de continuas mudanzas, afianzando ese estado de inestabilidad que caracterizaba al teatro obrero. Con decisión

encomiable, inició una colecta de libros para dotar de una biblioteca a la zona, ya que no había ninguna disponible en cuadras a la redonda. Siempre fiel a sus ideales, las reuniones dejaban circular los discursos, sin imponer ninguno y respetando aún al más modesto. Se ganó el respeto de los lugareños, tanto de los que fueron comprendiendo y compartiendo sus ideas, como el de los que no comulgaban con ellas. Ayudaba a los niños que concurrían al sistema escolar burgués, estimulando sus posibilidades creadoras, leía las cartas que los familiares les enviaban a los inmigrantes iletrados y compartía cansadoras labores con los obreros para merecer su consideración. Por ello, no era extraño hallarlo con sus papeles y libros junto a herramientas de precisión o explicando matemática mientras hachaba un árbol a la par de alumno. Sabía que no podía ser modelo de alteridad al impuesto por el estado nacional. Había soñado, como el resto del movimiento por esta posibilidad, pero Jiménez no se engañaba en ilusiones que terminarían en fracasos y frustraciones. La consolidación del modelo normalista en la provincia dejó, sin embargo, algunos resquicios para la resistencia pedagógica. El movimiento anarquista en la zona tardó varios años en adquirir cierta solidez y permanencia, debido a dificultades y divisiones internas y a la férrea mano represora de un Estado casi feudal. Para ser precisos, ni siquiera podemos hablar de una expresión organizada libertaria, sino de esfuerzos grupales y aún individuales, a cargo de ácratas provenientes de otras regiones del país. Este maestro no deseaba repetir viejos errores. Sus últimas propuestas en el círculo, antes de que fuera cerrado compulsivamente fueron adaptar con el cuadro filodramático conformado una novela conocida y legitimada, y escribir una parodia a las historias que aparecían en los manuales burgueses. Con respecto a la primera mención, finalizó una versión escénica de *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll a la que bautizó con el particular nombre de *Alicia a la búsqueda de la verdadera libertad*. Contamos tan sólo con un momento de la pieza extraído de papeles que el propio Pérez nos entregó. Dice hablando con la Reina: "Dicen que soy una niña y nada entiendo. Pero no creo en edades, sí en las ideas y la necesidad de pelear por ellas. No uses entonces mi niñez para imponer tu autoridad a discreción. Mi lucha es por la verdad y la libertad de los que viven en todas las tierras, las reales y las imaginarias."⁴⁰

De la parodia al texto burgués no nos quedó material analizable, y en los testimonios reco-

40. Papeles sin edición entregados por el militante Salustiano Pérez.

gidos tan sólo podemos inferir que se burlaba del sistema democrático como solución a la pobreza y marginación y de las ideas de progreso que se sostenían en el consumo de bienes.

Una experiencia similar fue elaborada por Caro Vincenzo, un milanés que escribió varias obras con presencia de jóvenes y niños. Con creaciones propias y adaptaciones de clásicos cuentos supo estimular la imaginación de aquellos que presentaron sus trabajos. Estuvo muy poco tiempo en Argentina, colaborando con el taller-escuela de Luján pero nos dejó testimonios de su labor en dos textos. *Mentira burguesa*, reescritura de *Pinocho* de Collodi, decía en uno de los escasos momentos recuperados:

Pinocho: No voy a mentir más Yepeto. Pero no porque me lo hayas impuesto sino porque cada mentira es una afrenta a mis amigos, a mis compañeros. He decidido cambiar para ayudar a cambiar las cosas. En los grandes talleres, los jóvenes y niños son expoliados, mueren en pésimas condiciones de trabajo y debo hacer algo. El corazón que quisiste darme lo voy a conseguir en la lucha por un mundo mejor, donde se respeten los derechos de todos y donde los patrones deban ceder ese poder robado a fuerza de violencia. No seré un muñeco sin libertad; en esa libertad beberán miles y no habrá más pesares ni narices largas cuando los tiranos caigan.⁴¹

Los textos se amontonan, así como el recuerdo de los testimonios de los militantes responsables de su escritura o representación. Un teatro que sumaba a niños y jóvenes, pero que, salvo excepciones, los consideró pares del resto de los adherentes al anarquismo y a las expresiones combativas del movimiento obrero. Niños y jóvenes que se entregaban al combate contra el capital y sus esbirros porque eran sojuzgados por él. Compañeras y compañeros de menos de catorce años que enarbolaban sus sueños cuando la noche de los pesares caía sobre ellos. Con la esperanza y la convicción como armas, allí estuvieron, en las trincheras de la escena de los trabajadores.

41. Papeles sin edición entregados por el militante Caro Vincenzo, Roma, 1986.

Estado y teatro, los equívocos en el comienzo de una relación

La relación de las salas teatrales en Buenos Aires con los distintos niveles de organización de gobierno, estuvieron signadas por dificultades desde sus lejanos inicios. Los permisos demorados del Cabildo a las obras a estrenar en el Teatro de la Ranchería o el Coliseo Provisional, las necesidades de dar respuesta desde lo ideológico en las programaciones, de acuerdo con los sectores de turno en poder, fueron moneda corriente en el siglo XIX. Censura, “Tribunales de buen gusto”, presiones embozadas o directas, ennegrecían la independencia de las propuestas escénicas, tornándola imposible. El propio virrey Vértiz, promotor de la primera Casa de Comedias estable en la ciudad, aceptaba que las obras que se llevaran a escena fueran censuradas, con el objetivo de que se purificaran “de cuantos defectos pueden corromper la juventud y servir de escándalo al pueblo y que se revisen antes las comedias y se quite de ellas toda expresión inhonesta o cualquier pasaje que pueda mirarse con este aspecto.”⁴² El incendio, posiblemente provocado por sectores reaccionarios vinculados a los poderes eclesiásticos locales, privó a Buenos Aires de su única sala. El primer periódico de la capital del Virreinato del Río de la Plata, el Telégrafo Mercantil, señalaba en su edición del 19 de septiembre de 1801:

¿Y es creíble que una Capital populosa, fina, rica, y mercantil carezca de un establecimiento donde se reciben las mejores lecciones del buen gusto, y de una escuela de costumbres para todas las clases de la sociedad: fuente deliciosa de primores y encantos, sin que el copioso número de generosos patriotas arbitre un robusto fondo gratuito para su perfecta y culta erección en los días de un Gobierno feliz y protector? La falta de teatros, dice un Sabio, que es el mas feo y fastidioso olor que puede enviar la rudeza de los pueblos.⁴³

Si bien Buenos Aires distaba de responder a la descripción generosa del cronista, es cierto que sectores de su población solicitaban por diversos medios un teatro. Y así surgió, a través de capitales privados, el Coliseo Provisional, que funcionó durante décadas en la intersección de las actuales calles Reconquista y Perón, frente al convento de la Merced.

Es la primera nota impresa que apareció en un periódico sobre un tema de teatro en Buenos Aires. Firmada por Enio Tulio Gripe, seudónimo de un abogado cordobés llamado José Eugenio Portillo. Esta nueva sala desató iras en el Cabildo, que se sintió desplazada por las decisiones que al respecto habían tomado otras autoridades políticas, desoyendo su potestad en estas lides. En una certificación hecha por escribano en octubre de 1804, consta este malestar:

42. Memoria del Virrey Vértiz, Buenos Aires, 12 de marzo de 1784.

43. Telégrafo Mercantil, Rural, Político, Económico e Historiográfico del Río de la Plata, N° 15 del sábado 19 de septiembre de 1801.

que habiendo concurrido con los señores Alcaldes á (sic) la diversión (sic) de comedias en el Palco de la Ciudad, he notado por haverse (sic) prevenido, que al tiempo de salir los cómicos á (sic) representar y á (sic) convidar para la función siguiente, han hecho muchas vezes (sic) al Señor Virrey, después al Señor Oydor Juez del Teatro, y últimamente se han dirigido al Palco de la Ciudad, habiendo (sic) otras ocasiones omitido hacer la venia; igualmente certifico que en la noche del día dos del corriente se adornaron con colgaduras de damasco los Palcos del Señor Virrey y del Señor Juez de Teatro, sin haverse (sic) puesto igual adorno ni otro alguno en el Palco de la Ciudad; y últimamente que en el Palco destinado para el Señor Juez de Teatro concurrieron en los días catorce y diez y seis del corriente, parte de las señoras de su familia.⁴⁴

Esta disputa de autoridades se zanjó con una real cédula proveniente de Madrid. Durante los primeros gobiernos patrios la situación no varió, y las distintas administraciones se ocuparon más por la censura previa del material a exhibir, que por construir nuevas salas o subvencionar la existente. De esta forma, los viajeros ingleses que visitaban Buenos Aires solían describir al Coliseo como a un galpón sin gracia y con escasos méritos como para arrojarse el título de teatro. En esta línea de acción, durante la gestión de Pueyrredón se creó la Sociedad del Buen Gusto. Decía un periódico local:

A esta clase de sociedades es debida en gran parte la perfección del teatro moderno, y la civilización y delicadeza europea. El señor Gobernador Intendente ha invitado á (sic) varios señores para que sean los primeros individuos del buen gusto del teatro. Su objeto es promover la mejora de nuestras exhibiciones teatrales, procurando las mejores extranjeras, y se reformen algunas antiguas, para que el teatro sea escuela de costumbres, vehículo de ilustración y órgano de la política. Ellos revisarán las que haya que representarse o cantarse; sin su aprobación no se expondrán al público, dirigirán los ensayos por comisiones.⁴⁵

Los primeros integrantes invitados del cuerpo fueron Juan Florencio Terrada, Juan José Paso, Antonio Sáenz, Miguel Riglos, José Olaguer Feliz, Valentín Gómez, entre otros. Su actuación fue limitada por los cambiantes sucesos políticos; se registraron algunos enfrentamientos con autoridades eclesiales en virtud de la autorización otorgada a ciertos textos para su representación. Asimismo, hubo una tendencia a la búsqueda de traducciones decorosas, especialmente de obras de origen inglés y francés, y un llamado a la asociación de amantes de las letras y de ideas liberales que habitaran en el resto del “hemisferio del Sud”. Señale-

44. Certificación expedida por el escribano Inocencio Antonio Agrelo el 18 de octubre de 1804. Archivo del Cabildo de Buenos Aires

45. Recopilación de notas y comentarios publicados por El Censor en el año 1817, con motivo de la fundación de la Sociedad del Buen Gusto del Teatro. Carpeta El Censor. Años 1815-1819. Instituto Nacional de Estudios de Teatro

mos, por último, que en una tendencia que veremos en agrupaciones similares se menospreciaban las piezas españolas del Siglo de Oro.

Veían, que circulando en las manos de todos las obras teatrales de Volter, Boissi, Crebillon, Maffey, Moratin, Corneille, Moliere, Racine, Shakesper y Kokzbue, que habían excedido las glorias de los Sófocles y Erupides de Grecia, de los Plutos y Terencios de Roma, no se recogían por frutos óptimos de su lectura, por ir detrás de los absurdos góticos, de los Calderones, Montalvenes y Lope de Vega.⁴⁶

A pesar de que los escasos espacios que el teatro poseía en la ciudad no eran sostenidos por el dinero de los distintos gobiernos, expresiones embrionarias del concepto de Estado, debían subordinar su existencia a la adulación o, cuando las circunstancias eran más propicias, a la metáfora y/o alegoría. Podríamos detenernos en distintas opiniones de hombres de letras relacionados con el teatro, o en la de actores políticos del siglo XIX, pero la extensión de tal acción superaría los objetivos del presente estudio. Simplemente agreguemos un comentario de Domingo Faustino Sarmiento en su faceta de periodista del diario chileno *El Mercurio*, que si bien se refiere al panorama escénico de la capital trasandina, es aplicable a nuestra “Reina del Plata”. Decía el autor de Facundo:

¿Qué pueden decir las autoridades constituidas, municipalidad, intendencia, gobierno, cualesquiera que ellas sean, qué pueden decir qué han hecho o qué hacen en el presente para ayudar al desarrollo del teatro, para hacer que llene la alta misión a que esta destinado? (...) ¿En qué piensan nuestros municipales cuando se niegan a las propuestas que se les hacen para realizar los teatros que ellos no pueden i (sic) no quieren erigir?⁴⁷

Las guerras civiles en el territorio argentino van a impedir la consolidación de un modelo de organización política que se pudiera mantener ante la inestabilidad reinante. La proclamación de la Constitución Nacional en 1853 fue incapaz de reunir en un bloque a la ciudad de Buenos Aires con el resto del territorio expresado por la Confederación. Juan Bautista Alberdi, mentor de este instrumento legal proponía fomentar la llegada de inmigrantes europeos, en la medida que los mismos se dedicaran a desarrollar la agricultura o a hacer aportes significativos en las áreas de las ciencias y las artes. Luego de la batalla de Pavón en septiembre de 1861, el camino hacia la conformación de un Estado moderno aparecía allanado. Las administraciones de Mitre, Sarmiento y Avellaneda dieron los primeros pasos hacia el afianzamiento del orden institucional de esta república que asomaba como unida. Fieles a

46. Ibidem nota 41.

47. Periódico Mercurio, Valparaíso, 20 de junio de 1842. Nota de Domingo Faustino Sarmiento, Teatro como elemento de cultura.

un ideario económico, y respondiendo a una ideología positivista (en especial los dos últimos, defensores del orden y progreso como banderas de gestión) encararon la transformación de los cimientos sociales y económicos del nuevo país. Citemos en este período previo a la denominada “Organización Nacional”, un suceso que ejemplifica la dependencia de las salas teatrales de la figura política fuerte de turno, a quien le debían pleitesía a través de una programación que los satisficiera o con medidas aún más contundentes.

Cuando se demolió en 1873 el Teatro Argentino, en el mismo emplazamiento que el viejo Coliseo Provisional, Santiago Estrada escribió un artículo en su libro *Misceláneas*, recordando su vida y las peripecias que debió sobrellevar hasta su final de piqueta. Recordaba Estrada: “El teatro en que se celebró en efigie, el funeral del general Urquiza, cantándose entre otras coplas: Al loco renegado Cobarde y sin honor De espinas coronemos Por bajo y por traidor. Llevémosle coronas De tunas a su sien, Coronas, sí, De tunas a su sien.”⁴⁸

La ocupación del territorio por cuestiones económicas y geopolíticas se convirtió en prioridad y comenzó a diseñarse distintos planes para llevarla a cabo. El problema del “indio”, eufemismo utilizado para lanzar campañas militares de exterminio o confinamiento de las comunidades originarias prehispánicas debía ser resuelto. La ley de colonización votada en 1876 fue el instrumento jurídico que reflejaba la posición de la clase dirigente. Se daban ciertas facilidades a quienes llegaran, pero nunca el derecho sobre las tierras que trabajasen. Se abrían las puertas a la consolidación de los latifundios, debido a que el Estado seguiría



48. Artículo El Teatro Argentino en *Misceláneas* de Santiago Estrada, Buenos Aires, 1874.

entregando la tierra pública a los grandes terratenientes preexistentes. Estos terratenientes se verían beneficiados con millones de hectáreas, muchas de ellas de excepcional riqueza para la explotación agropecuaria. El informe oficial de la Comisión Científica que acompañaba a las tropas comandadas por Julio Argentino Roca al “desierto” (desde esta misma palabra es visible el desprecio por los indígenas que vivían en esta inmensa región, una variante práctica de la prédica de civilización y barbarie) es clarificador en cuanto a los objetivos de esta “cruzada modernizadora”. Un fragmento del mismo dice

Se trataba de conquistar un área de 15.000 leguas cuadradas ocupadas cuando menos por unas 15.000 almas, pues pasa de 14.000 el número de muertos y prisioneros que ha reportado la campaña. Se trataba de conquistarlas en el sentido más lato de la expresión. No era cuestión de recorrerlas y de dominar con gran aparato, pero transitoriamente, como lo había hecho la expedición del Gral. Pacheco al Neuquén, el espacio que pisaban los cascos de los caballos del ejército y el círculo donde alcanzaban las balas de sus fusiles. Era necesario conquistar real y eficazmente esas 15.000 leguas, limpiarlas de indios de un modo tan absoluto, tan incuestionable, que la más asustadiza de las asustadizas cosas del mundo, el capital destinado a vivificar las empresas de ganadería y agricultura, tuviera él mismo que tributar homenaje a la evidencia, que no experimentase recelo en lanzarse sobre las huellas del ejército expedicionario y sellar la toma de posesión por el hombre civilizado de tan dilatadas comarcas.⁴⁹

Con nuevas y fértiles comarcas la mano de obra era indispensable, sobre todo teniendo en cuenta que la tecnificación del agro era una política europea y no local. Expulsados por conflictos bélicos, hambrunas y falta de puestos de trabajo ante las consecuencias de la Segunda Revolución Industrial, los inmigrantes comenzaron su llegada. Muchos de ellos, ante la imposibilidad de convertirse en propietarios de parcelas de labranza se transformaban en trabajadores golondrinas, regresando a su punto de origen. Pero otros prefirieron asentarse en la zona del litoral y en las principales ciudades, en búsqueda de resolver su problemática personal y en disonancia con las necesidades del modelo que intentaban construir el gobierno y los grupos económicos hegemónicos. En pocas décadas el caudal de arribos creció, hasta convertirse en una ola humana de cientos de miles de personas en búsqueda de una esperanza, que en el corto plazo les iba a resultar esquiva. Será en la construcción de puertos, en la del sistema ferroviario (pergeñado para extraer las materias primas para su exportación) donde hallen fuentes genuinas de trabajo. Buenos Aires y Rosario crecieron exponencialmente, y especialmente la primera se mostró – merced a las grandes obras arquitectónicas- como una metrópoli de corte europeo. Era la cara hacia el resto del mundo de un país que se desarrollaba económicamente, de acuerdo con una propuesta que enriquecía a

49. Informe Oficial de la Comisión Científica agregada al Estado Mayor de la Expedición al Río Negro, realizada en los meses de abril, mayo y junio de 1879, Buenos Aires, 1881

una minoría en detrimento de la calidad de vida del resto de los habitantes.

La estructura social del país cambió dramáticamente ante el flujo inmigratorio. Esa clase dirigente nativa despreciaba a esa masa “informe y curtida en pobreza”, que descendía de los barcos. Pero varios de estos expulsados del Viejo Continente tenían experiencia militante social, política y gremial en sus países de origen, por lo que no tardaron en ser la fuerza que alentó a conformar nuevos sindicatos o a colaborar en el afianzamiento de partidos políticos modernos nacidos recientemente y ajenos al régimen que monopolizaba el poder. La actitud de estos inmigrantes no fue similar, ya que encontramos una mayor radicalización en los sectores que se agrupaban en torno a los gremios. Esta diferencia radica en la aparición de grupos anarquistas o socialistas clasistas que no aceptaban las ofertas de las democracias burguesas, aún de aquellas con sesgos parlamentaristas y con menores niveles de autoritarismo.

Los reformistas eligen al Partido Socialista, fundado por Juan B. Justo en 1896 para confrontar con el régimen conservador al que definían como fraudulento y tiránico. Un régimen de partido único que utilizaba un remedo de elecciones para legitimarse. Criticaban por igual a esta oligarquía dominante como a la Unión Cívica Radical, concebida por Leandro N. Alem en 1890. Esta última formación, de raíces liberales eticistas (eran evidentes las huellas del krausismo en sus primeros años), solía boicotear los procesos electorales viciados de nulidad y apostaba a tomar el poder mediante movimientos cívico-militares. Al morir su fundador y reorganizarse el partido en torno de Hipólito Yrigoyen, un caudillo bonaerense, el radicalismo avanza hacia posiciones populistas.

Mientras las desigualdades crecían y miles de personas subsistían en condiciones de cuasi esclavitud e indigencia, los socialistas fueron incapaces de aplicar un análisis marxista a esta situación y menos aún luchar por una vía revolucionaria. Con la excepción de algunos dirigentes, expulsados y alejados voluntariamente de la conducción partidaria, el P. S. concentraba sus esfuerzos en cambiar las reglas de juego de la República y modificar desde el Poder Legislativo la estructura económica imperante.

Expresado como movimiento, los ácratas no aceptaban la noción de Estado y por lo tanto no participarían de ningún acto eleccionario, ya que los cambios no podían surgir de un parlamento aún bien intencionado. El anarquista rechaza el concepto de autoridad, dando absoluta prioridad al juicio individual, es por ello que hace profesión de antidogmatismo. Inicialmente marginal y sin peso propio con respecto a las inquietudes del proletariado en formación, luego de superada una ríspida discusión teórica entre organizadores y antiorganizadores, los ácratas se fueron volcando hacia una activa participación dentro de los sindicatos. Y desde sus organizaciones formaron a los obreros, exponiendo con síntesis y claridad su sistema ideológico e impugnando radicalmente a las estructuras sociales vigentes. Por lo tanto, se convirtieron en el blanco preferido del núcleo de poder, ya que veían en estos militantes sindicales un peligro para sus intereses. Temor fundado, que los libertarios no planeaban actuar sobre realidades coyunturales sino sobre los cimientos mismos del sistema de

poder. Promovían cambiar las formas de producción, terminar con los latifundios y cualquier propiedad privada y acabar con los instrumentos coercitivos o asimiladores como las fuerzas armadas y policíacas burguesas y los sistemas educativos mantenidos estatales o religiosos. Con la huelga general como arma principal y ajustando su liderazgo a la acción, cumplieron un papel destacado durante las dos primeras décadas del siglo XX. No aceptaban acuerdos parciales y sometían cualquier decisión al colectivo.

Con estas características y extendiéndose su predicamento en las grandes urbes, no puede extrañarnos que la reacción del gobierno no llegara de la mano de leyes de cuestionable constitucionalidad como las de residencia y de defensa nacional, que permitieran expulsar discrecionalmente a extranjeros peligrosos para la seguridad y prosperidad del país. Los socialistas se sentían cómodos con la dualidad civilización y barbarie aunque cambiando los actores de esta disposición maniquea. Son ellos los que encarnaban a la civilización y estaban llamados mediante la evolución natural de las ideas a ocupar los sillones del poder en el futuro cercano. Circunstancialmente aliados en algunas fallidas experiencias sindicales, se veían como rivales para captar a los obreros. Los socialistas no titubearon, a través del accionar de sus dirigentes más encumbrados en no denunciar las sangrientas represiones que sufrieron los anarcosindicalistas. Un ejemplo de ello es que cuando retrospectivamente se refieren a este período fundacional sufren amnesias o sucumben a sus propias incongruencias que no pueden ocultar su complicidad por acción u omisión con los actos criminales del poder central.

La perspectiva de Dickmann a casi treinta años de la brutal acción policíaca contra los obreros manifestantes en 1909 es una prueba irrefutable de la ideología del Partido Socialista local. Los anarquistas eran descriptos como andrajosos y miserables. No tenía siquiera corbata el pobre orador que les hablaba y con ello parece restarle un último destello de civilización. Era la chusma, el proletariado miserable y esa visión ingenua que se compadecía por los desdichados no es creíble, ya que en numerosas incursiones oratorias como diputado defendió al roquismo y a sus hijos políticos.

A pesar de las sensibles diferencias señaladas, tanto el socialismo como el anarquismo propusieron espacios culturales alternativos a los que promovía la burguesía. Pero debemos detenernos en los proyectos de política cultural surgidos del Estado conservador. Con una estructura mínima, que sólo creció ante las demandas de un proyecto económico floreciente para los sectores del poder, la presencia directa de este Estado agropecuario era mínima en el ámbito teatral, a excepción de prácticas de censura o de estímulos menores dirigidos hacia amigos del sistema. Más allá de la circunstancial y no buscada pertenencia del coliseo lírico mayor de Sudamérica, el Teatro Colón, no había un verdadero diseño de estrategias, destinadas a marcar una ideología a través de la intervención directa del gobierno. Las diferencias en el seno del mismo, los ricos debates del Centenario, no fueron traducidos en planes reales solventados con los dineros del erario público. Luego del fallido antecedente, generado por la Ordenanza del 7 de junio de 1912, que establecía las bases jurídicas para la

creación de un denominado “Teatro Popular”, con el objetivo de mejorar la calidad de la oferta teatral mediante el incentivo a promover “espectáculos moralizadores e instructivos”, no hubo acciones concretas por años en este sentido. En aquella oportunidad, el intendente Joaquín de Anchorena no puso en marcha la disposición, el Cuerpo Legislativo se desentendió de su propia iniciativa, haciéndola caer en el olvido.

Tampoco llegó a buen puerto el proyecto que un grupo de vecinos le acercó a diputados conservadores y que luego de llevarlos a Comisión, con despacho incluido, no fue tratado. Igual suerte tuvo un proyecto de ley, muy amplia, que sumaba a sus múltiples articulados el deseo de crear una sala oficial para favorecer la concurrencia de los más humildes, de los trabajadores, impedidos en muchos casos de ingresar a los teatros empresariales, ante el costo de las entradas, que muchos de ellos no podían afrontar. Este proyecto, finalmente, fue separado en varios que, con dispar suerte, el primer diputado socialista de América, llevó al recinto. Los párrafos que mencionaban al futuro teatro estatal desaparecieron y quedaron en bosquejos, reemplazados por un tibio apoyo a la actividad pre-existente de los ateneos culturales del partido que representaba Palacios. En estos intentos se buscaba dotar a la ciudad de Buenos Aires de una sala de teatro sostenida por las arcas públicas, y se demandaba una programación, que con las diferencias ideológicas de las propuestas, se sintetizaba en la expresión “de calidad”.

Con el objetivo de ilustrar aún más este ensayo, mencionemos la concreción, desde la Cartera Educativa, de un Teatro Municipal Infantil, en 1913. Inspirado en las ideas de Ramos Mejía, se asentaba en ser un vehículo didáctico de expresión para los más pequeños, quienes se formarían en los rudimentos de la actuación y “artes afines”, con el objetivo de ofrecer sus producciones en plazas de la ciudad. En 1928, se organizó como Instituto de Teatro Infantil Labardén, contando con destacados profesores, como Alfonsina Storni, y convirtiéndose en escuela para futuros destacados intérpretes. Pero aún se aguardaba por un real espacio oficial para el teatro.

El nacimiento de las entidades gremiales que agruparon a los distintos actores del teatro argentino, dio paso a una serie de iniciativas para motorizar una presencia más activa del Estado en la vida escénica local. La Sociedad Argentina de Autores, promovió, durante una visita al intendente municipal, la creación de la Comedia Argentina, en 1924. Ese mismo año, durante la gestión presidencial del radical Marcelo Torcuato de Alvear, el Círculo de Autores acercó a la Cámara Alta, un proyecto similar. Una encuesta realizada por el Anuario Teatral Argentino de ese año, registraba entre los referentes teatrales más destacados opiniones dispares en cuanto a la presencia directa del Estado en un ámbito en el que solía intervenir como fuerza de policía, inspección o control de ingresos, para definir los impuestos a coleccionar. Decía Pablo Acchiardi:

Toda iniciativa que tienda a independizar el teatro de la taquilla, debe ser bien recibida. Lo demás consiste en ajustar bien los resortes de un mecanismo cuyo

manejo comporta una operación muy delicada y muy complicada a la vez. Apoyo la iniciativa del Teatro Municipal de Comedia, en la esperanza de que un día proporcione a los actores el bienestar indispensable para que puedan cultivar sus aptitudes con verdadero afán artístico.⁵⁰

Con una posición diferente se manifestaba Luis de Arcos y Segovia:

Dado el ambiente politiquero que padecemos en la República Argentina, le tengo poca fe a la ingerencia del Estado en estos asuntos de arte. Ahí están los líos del teatro Colón, que son del dominio público y dan razón a mis desconfianzas. Con una organización semejante a la Sociedad de la Comedia Francesa, una autonomía absoluta en materia de arte y administración, reservándose el Estado solamente el derecho a controlar el honrado empleo de la subvención con que ayude al sostenimiento del teatro nacional, oficialmente instituido, acaso ello pudiera ser la base de esa reacción que lo dignifique, lo salve y redima.⁵¹

Y para completar el arco del panorama de opinión, rescatemos la negativa de Félix Jaime Bernard:

Mi opinión sobre el proyecto de un teatro municipal de comedia y sobre la forma en que el Estado o la Comuna pueden ayudar en nuestro teatro me la reservo... Soy un convencido de que nada bueno se ha de esperar de la Comuna o el Estado..." Y para fundar esta opinión, recuérdese la desastrosa administración del teatro Colón, la mala dirección del Teatro Infantil Municipal, (que fue sumariada dos veces) y finalmente la ineficacia del actual Conservatorio Nacional de Música y Declamación.⁵²

Bernard se refiere en esta cita a la creación de la primera Institución pedagógica para la formación integral del actor creada desde ámbitos oficiales. El 7 de julio de 1924, el segundo presidente radical, Alvear, creó por decreto el Conservatorio, que pasaría a la órbita del Ministerio de Instrucción Pública, que encabezaba Antonio Sagarna. Sus primeras autoridades fueron Carlos López Buchardo y Enrique García Velloso (director y subdirector, respectivamente). El conocido dramaturgo tuvo a su cargo la inauguración el 15 de marzo del año 1925, los cursos de práctica escénica, teniendo como sede provisoria al Teatro Colón. Un año después, el autor de *Fruta picada* será decisivo al insistir ante el Ejecutivo en la compra del Teatro Cervantes, con visibles problemas financieros. En funcionamiento como dependencia nacional desde 1933, mediante la Ley 11.733, albergó dos años después, a la Comedia Nacional, cuyo primer director sería Antonio Cunill Cabanellas. En 1935, siendo Matías Sanchez

50. Anuario Teatral Argentino, 1924-1925, p.183

51. Ibidem, nota 46.

52. Anuario Teatral Argentino, 1924-1925, p.183-184

Orondo Presidente de la Comisión Nacional de Cultura, le encomienda al director catalán la conformación del colectivo teatral. Algunos señalan al propio Cunill como gestor de la idea, pero no contamos con documentos para corroborarlo. Como objetivos se plantearon lograr el mejor nivel en las realizaciones, con un cuidado especial en los artificios escénicos (desde las luces a la escenografía), dotar a los actores de instrumentos y herramientas que le permitan su constante evolución y dar apoyo a los dramaturgos nacionales al seleccionar el repertorio a transitar.

Los intentos por crear una sala comunal tuvieron un paréntesis, a tono con la posición privatizadora del gobierno conservador surgido del golpe de 1930. El 26 de noviembre de 1936, la Intendencia de la Ciudad de Buenos Aires dispone la construcción de un edificio para el Teatro del Pueblo -que dirigía el legendario Leónidas Barletta, figura fundamental del teatro independiente argentino- a fin de que “permita a la ciudad contar con un gran teatro popular, accesible a todas las clases sociales”. Con esta acción culminaba un largo debate de dos años con fuerte contenido ideológico. El 23 de diciembre del mismo año, mediante la Resolución N° 8109, se expropia el Teatro Nuevo, ubicado en Corrientes 1528 y se le da en concesión por 25 años a Barletta para que funcione allí el Teatro del Pueblo, en cumplimiento a la medida señalada. El Teatro Nuevo había sido inaugurado en 1912 y allí habían actuado destacados elencos nacionales e internacionales. Uno de los picos de calidad artística alcanzado por esta sala tuvo lugar en el año 1917. Entonces se representó la obra *Con las alas rotas* de E. Berisso con las destacadas actuaciones de Pablo Podestá y Camila Quiroga. En el Nuevo obtuvo sus mayores logros el polifacético actor Roberto Casaux, quien al fallecer en 1929 fue velado en el teatro. Contaba en esos años con una capacidad para 1142 espectadores, con una cómoda disposición en gradas, palcos altos, bajos, balcón y avant scène, tertulias altas, bajas y balcón, paraíso y 21 filas de plateas. Hacia la década del ‘30 funcionaba en ese lugar el Teatro Corrientes, que tomó la administración de la sala en 1933. Con una amplia gama de estéticas en su oferta que pasaban del teatro de repertorio hasta la revista, las variedades y los denominados “desnudos artísticos”, no pudo consolidarse en el campo teatral de la época, enfrascado en una crisis económica como el país mismo. La falta de rentabilidad citada favoreció la expropiación ya mencionada del solar por un total de \$400.000.

El período en que el teatro dirigido por Barletta ocupa la sala de la calle Corrientes fue el más fructífero de su existencia. A la puesta de obras como *El mercader de Venecia*, *Saverio el cruel*, *La isla desierta*, *África* y *La fiesta del Hierro*, *Feliz viaje*, *El abanico*, *Ida y vuelta* y *La máquina de sumar*, entre otras, debe señalarse una intensa actividad que incluye conciertos, exposiciones de pintura y fotografía, danza moderna y la publicación de la revista *Conducta*. Esta experiencia se había transformado en un faro cultural en la ciudad, que generaba imitadores y sembraba conceptos estéticos apropiados por otros grupos. La afluencia de público era intensa y colmaba la sala, debiéndose en muchas ocasiones habilitarse el paraíso. El precio bajo de las localidades y la calidad de la oferta aseguraban ese número creciente de público, que contaba con cómodos 1250, lugares. Este incremento con respecto al indicado

al contabilizar las butacas del Nuevo se explica por las diferentes mejoras realizadas durante esa década y media.

Sin embargo, los esfuerzos de Barletta no alcanzarían a evitar la investigación encarrada por el gobierno de facto surgido del golpe del 4 de junio de 1943. Decía el director del Teatro del Pueblo, cuando el desalojo ya era un hecho,

Cuando hace siete años decidimos fundar el Teatro del Pueblo para contrarrestar los efectos de un teatro sin arte, no ignorábamos que enfrentábamos a un enemigo superior en número y recursos, que no vacilaría en llegar a todos los extremos para hacer malograr nuestra iniciativa. Primero ensayó el ignorarnos. Y cuando por evidente tuvo que reconocer nuestra existencia lo hizo con protectora ironía.⁵³

Las autoridades de turno encomendaron al letrado municipal don Enrique Pearson la revisión del acuerdo que seis años atrás había celebrado el Municipio con el Teatro del Pueblo. El citado funcionario se expidió con un informe lapidario que estaba basado en razones claramente ideológicas, ya de una extensa enumeración de los puntos cumplidos por Barletta en su compromiso inicial, el que aclaraba que había superado ampliamente, termina censurándolo por sus convicciones políticas, y recomendando que la sala volviera a ser manejada por la comuna. Este trabajo, fechado el 3 de diciembre de 1943, fue el sustento del decreto que se dictó dos semanas después. El documento emanado del poder ilegítimo que había usurpado el Ejecutivo tenía varios fines, a saber: 1- La derogación de la Ordenanza N° 8612, declarando así caduca la concesión otorgada al Teatro del Pueblo (art. 1°) 2- La creación del Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires,

cuya finalidad ha de ser el fomento del teatro nacional en sus más puras fuentes tradicionales, atendiendo de modo particular a la formación y estímulo de nuevos valores, entre los que pueden seleccionarse autores, directores e intérpretes de categoría; decoradores, escenógrafos, luminotécnicos, músicos y cantantes competentes y “argentinos”

(Art.3°) 3- La designación del director general (art. 3°) 4- Disponer que dicho funcionario debería proyectar y elevar la estructura y reglamentación definitiva del nuevo organismo, conforme a las pautas artísticas establecidas (art.4°) en los incisos: a) Este organismo centrará sus actividades en la comedia y el drama, formando al efecto un elenco con artistas profesionales y teniendo en cuenta de manera preferente a los elementos egresados con altas notas del Conservatorio Nacional de Música y Arte escénico, Conservatorio Municipal, entidades autorizadas y aquellos que se destaquen en los teatros independientes. b) Estimular el conocimiento y el gusto de la música popular argentina en sus más auténticas y mejores

53. Editorial de Leónidas Barletta en la revista Conducta, N° 27 de diciembre de 1943

expresiones. Procurará organizar también temporadas de zarzuela por compañías argentinas, seleccionando el repertorio entre las obras más representativas del espíritu nacional, requiriendo el concurso de elementos técnicos que aseguren una decorosa representación de las mismas. c) Requerirá el concurso del Teatro Infantil Labardén para la realización periódica de funciones dedicadas a los niños. d) Convocará anualmente los siguientes concursos: Uno destinado a autores noveles, con la expresa condición de que sus obras se inspiren en temas argentinos o exalten las virtudes de la nacionalidad; Otro, para autores consagrados, sobre temas referidos a la historia argentina; Uno pensado para directores escénicos que no hayan actuado como tales en elencos profesionales; Otro para escenógrafos noveles, en lo posible egresados sobresalientes de escuelas de arte e) Dedicará todos los años un mes para que accedan a su escenario los teatros Independientes que actúan en la ciudad, procurando destacar y estimular las creaciones de sus elementos.

Estos articulados, en realidad no agregaban mejoras a lo dispuesto en la Ordenanza 8612. Fueron una excusa, hábil artimaña seudolegal, para dejar sin efecto la concesión del edificio, único objetivo perseguido. Tanto los concursos como el fomento de nuevos actores, en el sentido amplio del término, habían sido asegurados por la política de Barletta en el manejo de la sala. Si aún quedaban dudas sobre el motivo de esta medida, la elección del director general del flamante Teatro Municipal las disipa. Don Fausto Tezanos Pinto, un hombre vinculado al nacionalismo vernáculo fue designado, reforzando el ideario que había dado origen al movimiento del 4 de junio.

Refugiado en el subsuelo de la avenida Roque Sáenz Peña 943 Barletta continuó con su obra, fiel a sus convicciones. A pesar de la diáspora de la mayor parte del elenco, producida luego de una discusión con el director en 1943, aún contaba con tres actrices en plenitud de recursos como Josefa Goldar y las hermanas Rosa y Celia Eresky. Sin embargo, las dificultades económicas que lo rodeaban, la incapacidad de incorporar nuevos elementos listos para la tarea escénica y sus propias limitaciones, conspiraron con su labor, que nunca rozó el brillo de la etapa anterior. Barletta cosechó la solidaridad de muchos teatristas que compartían su visión del teatro y de otros que simplemente consideraban la medida como un atropello. Las palabras del último intendente municipal previo al golpe, Mariano de Vedia y Mitre, que calificaban al Teatro del Pueblo como “la obra mayor, más perdurable, de más alta trascendencia que marca en cierto modo mi paso por la Municipalidad” habían quedado en el olvido.

Buena parte de la prensa se mantiene callada ante el desalojo o felicita la decisión de crear un Teatro Municipal sin mencionar las consecuencias que esta disposición habían generado. Tan sólo el diario socialista *La Vanguardia* hace una encendida defensa de la obra del señero emprendimiento independiente. Asimismo, figuras representativas del quehacer teatral se encolumnaron detrás del proyecto oficial. De esta manera se expresaron José Saldías, director del Instituto Nacional de Estudios Teatrales, Nicolás Fregues, presidente de la Asociación Argentina de Actores, Héctor Quiroga, presidente de la Sociedad Argentina de

Empresarios y Gustavo Martínez Zuviría, presidente de la Comisión Municipal de Censura, entre otros. Si bien las consideraciones que realizan son diferentes, todas son entusiastas en relación con la creación de una sala oficial. Nacido, entonces, el Teatro Municipal, y designado su director general, faltaba que el mismo diseñara una programación para el año 1944. Los encuentros y desencuentros del Teatro y el Estado, al menos en la ciudad de Buenos Aires, cerraban un nuevo capítulo. Un espacio, dependiente de la recientemente creada Secretaría de Cultura, Moralidad y Policía Federal, auguraba una mayor presencia en la producción de espectáculos teatrales por parte del gobierno comunal. Cerremos este capítulo con la bienvenida que se da a la sala desde las amigas páginas del diario *El Pampero*, órgano de conocida filiación germanófila con colaboraciones habituales del propio Tezanos Pinto:

La dirección general de espectáculos parece ser que por fin está dispuesta a prestar una atención patriótica a favor del teatro nacional, huérfano hasta ahora de toda preocupación oficial, ya que cuando se preocupaban oficialmente de él, era para peor (sic), como diría algún gaucho de nuestros sainetes criollos. En efecto, nuestras obras serán protegidas por un criterio nacionalista, estableciendo que los elencos argentinos debuten con obras de autores nacionales.⁵⁴

Envuelto en disputas, cuestionado ideológicamente, hijo de un golpe militar, el Teatro Municipal comenzó un camino titubeante, que sin embargo lo llevaría con los años y, nuevo edificio mediante, a convertirlo en una sala reconocida en la ciudad a la que representaba. Su primer escalón sería en mayo de 1944 con el estreno de *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón*, del dramaturgo y escritor santiagueño Bernardo Canal Feijóo. Decía Tezanos Pinto, el día de la inauguración oficial de la sala, en las páginas de *El Nacional*:

Creo que la inauguración del Teatro Municipal marcará un jalón en la historia del teatro argentino, y considero que su creación y el apoyo que se le presta constituye una prueba por demás elocuentísima de la preocupación real con que las autoridades del actual gobierno contemplan los problemas de la cultura nacional. Lo es, en efecto, ya que el teatro, en cuanto instrumento de cultura popular, constituye, sin duda, el mejor camino para transmitir a las masas un mensaje espiritual de naturaleza artística y moral. No sólo porque es el pueblo mismo a quien se dirige sino también porque es en el mismo pueblo, en sus esperanzas, sus alegrías, sus sufrimientos y sus inquietudes en quien le es dado encontrar sus inspiraciones más altas y de quien ha de tomar sus materiales más nobles. Confío también en que las actividades que desarrollará el Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires han de ser recibidas con simpatía por el público ya que no omitiremos esfuerzo alguno para llevar a cabo nuestro propósito de re-

54. Diario *El Pampero* del 18 de abril de 1944, p. 25

flejar sobre nuestro escenario las modalidades más genuinas del alma nacional, aquellas que traducen por modo más auténtico la relación profunda que existe entre el hombre y la tierra de nuestra patria, relación que determina el paisaje espiritual inconfundible de nuestro pueblo, lo que hace que cada hombre no sea más que un trasunto humano de la vida profunda y misteriosa de un lugar, una región, de un país. Tal vez sea cierto, agregaré, que las etapas definitivas de la cultura de un pueblo encuentran su mejor y más acabada expresión en el teatro. Auténtico heredero del teatro español, el nuestro debe encontrar su verdadero y definitivo cauce, y por cierto que sólo lo hallará cuando se decida a consultar y definir las preocupaciones, los anhelos y sueños que se agitan en el fondo de nuestra alma colectiva; anhelos, preocupaciones y sueños que deben cobrar su propia forma en la clara conciencia nacional para que el país cumpla valiente y brillantemente toda la grandeza de su destino.⁵⁵

55. Diario El Nacional del 23 de mayo de 1944, p. 21

LA ESCENA OBRERA, ÁMBITO DE FORMACIÓN

Teatro obrero, teatro independiente, el valor de la formación interna a los movimientos

Considero que para realizar lecturas críticas del presente es imprescindible rastrear las huellas visibles de la historia que conformaron los imaginarios culturales de los distintos colectivos sociales. La visión conservadora utiliza sus recursos para inventariar, amontonar aspectos sensibles a la empatía de una comunidad. A esta postura ideológicamente perversa se contrapone la que vuelve sobre el material y lo problematiza desde el presente, estableciendo relaciones y grados de representatividad en el colectivo. Así surgen líneas de clara intencionalidad propagandística, pensadas para generar una supuesta identidad del cuerpo social de la Nación, identidad cincelada en torno a creaciones que fuerzan los hechos o los reconstruyen con la saturación como método. En esta línea de pensamiento debe comprenderse el concepto mismo de memoria, ese recipiente que pretenden se llene acríticamente con distintos contenidos seleccionados y a los que se cubre de una pátina de atractivo fetichista. Romper con las líneas del registro y la crónica sin análisis o convertirse en voceros de discursos repetidos hasta el hartazgo en el resguardo de intereses de sector es la única opción posible para el profesional científico. En ese devenir, intervenido, ensuciado por sentencias edificadas al calor de su funcionalidad, recobramos documentos cubiertos de polvo o alocuciones de protagonistas que fueron sepultadas en aras de una “verdad” sin debate.

Cuando transitamos la pesquisa que nos permitió recuperar parte del rico mundo teatral de los obreros anarquistas y socialistas inorgánicos, encontramos espacios de producción y formación que tuvieron un papel relevante en la constitución de ese inestable ámbito de creación. Se trata de los talleres- escuela, fuente de procesos intensos, aunque interrumpidos en la mayor parte de los casos por la represión de las fuerzas policiales. En estas instituciones agredidas por un sistema totalitario no fue posible pensar en proyectos de larga duración que culminaran en productos teatrales integrales pero, con las dificultades señaladas y transformándose en trashumantes y precarios por los peligros expuestos, generaron cuadros filodramáticos, textos de creación colectiva y hasta reflexiones sobre políticas artísticas que iluminaron a los trabajadores sindicalizados que fueron afectados directamente por su hacer pero que, también, mutaron en espejos en los que se reflejaron experiencias escénicas posteriores.

El teatro obrero tenía como una de sus metas más preciada la de ser canal de transmisión de ideología; un canal atractivo, con recursos didácticos, capaz de entretener al público al que se dirigía. Ese poner entre, esa tensión buscada, era pilar de cualquier incursión artística pues simbolizaba la necesidad de atravesar viejas recetas para poner en duda un

estado de cosas injusto y plagado de cadenas opresivas. Siguiendo estos preceptos, buena parte de la producción de anarquistas y socialistas inorgánicos padece errores comunes en su dramaturgia atribuidos a la urgencia de presentar los textos, pues respondían a problemáticas puntuales y a la necesidad de ser claros en las ideas a transmitir lo que se traducía en abuso de reiteraciones y micro escenas de carácter explicativo.

Concebir las artes escénicas como un elemento liberador en línea con su credo político era la premisa que guiaba toda la acción de este primer teatro militante. La pedagogía



empleada problematizaba los conocimientos establecidos con el objetivo de desenmascarar procesos de dominación establecidos por los burgueses, en especial desde la organización de sistemas de educación públicos estatales con diseños curriculares complejos y forjadores de mitologías funcionales al poder de turno. Enfrentar estas potentes máquinas de repetir datos y sentencias acríticamente era un desafío imprescindible para comenzar a romper el cerco impuesto en las mentes de los trabajadores. Una de las estrategias para, desde el presente, quebrar esa crónica ofensiva que no deja lugar a la producción escénica de los trabajadores organizados de las primeras tres décadas del siglo pasado es volver sobre sus propios testimonios. En este caso, recordaremos a Ernesto Miranda, un tipógrafo que intervino en diversas experiencias en las que confluyeron acciones pedagógicas directas de orientación libertaria y creaciones artísticas del mundo obrero. Nos decía Miranda:

Me resultaba muy complicado entender que mi formación en escuelas estatales sólo me había sumado cadenas. Crecí en la idea, simple y equivocada, que alcanzaba con aprender a leer y a escribir para que las puertas de la prosperidad se abrieran con mayor rapidez. No provenía de una familia de militantes pero mi

padre se aseguró, con el esfuerzo de la explotación que sufría en los talleres mecánicos, que tuviera la oportunidad de concurrir a un establecimiento primario donde aspirar a conocimientos liberadores de las cadenas de la ignorancia. La candidez de mi padre fue tanta como la que yo mostré en mi adolescencia ya que sólo había sido preparado para obedecer a un mandato y ocupar mi lugar de fiel servidor de los patrones que habían diseñado cada palabra y texto recibido en mi instrucción. Estaba tan ciego como los analfabetos; seguramente mucho más que aquellos que intentaban resistir a modelos injustos desde la intuición. Por eso, no tardé en sumarme a cuanto taller escuela se puso en mi camino, aprendiendo, borrando las huellas de ese formato que me habían impuesto. Tenía que cuestionar y hacerlo con rapidez o caería en otra trampa, sutil pero peligrosa. El teatro fue una herramienta muy poderosa en ese proceso de emancipación personal y, dedicarme a tan bella experiencia, me abrió surcos desconocidos para sentirme un hombre sin ataduras y transmitirlo.⁵⁶

Miranda, que recorrió buena parte de Latinoamérica en su tarea de llevar los ideales ácratas a las comunidades con las que interactuaba en su largo peregrinar es un nuevo ejemplo de la dificultad de separar las manifestaciones teatrales libertarias de sus concepciones pedagógicas. Sus debates sobre la espontaneidad y el aprendizaje pautado son recreados en las formas de organizar los cuadros filodramáticos o en la redacción de los mismos textos a representar. La libertad era el límite para esta confrontación verbal que nunca concluyó en síntesis virtuosa. Las distintas posiciones se sostuvieron a lo largo de décadas y fueron responsables de una escena rica en matices, con creaciones colectivas horizontales y respeto por las necesidades del entorno en el que operaban. No habría fórmulas cerradas ni esclarecidas autoridades que impusieran modelos superadores. En la disparidad de criterios sobre la educación emergía un piso de discurso donde se desplazaban las certezas, se hacía hincapié en el proceso por sobre el producto y se rechazaba la transmisión de convencionalismos inútiles y de fórmulas implantadas por oxidados sistemas. El teatro obrero pudo apostar por el uso de estéticas preexistentes en el espacio de los patrones, pero nunca las aplicaría a través de acciones inconsultas. El ingenio que se plasmaba en un acontecimiento teatral era fruto del debate, del aporte del grupo y no de la inspiración aislada de un individuo que pretendía aplicar sus saberes. Si en los talleres escuela se luchaba por el libre desenvolvimiento de las aptitudes de cada alumno las artes no podían duplicar los ejemplos de la burguesía, donde todo era reducido a mercancía y se establecían niveles de acceso por el poder adquisitivo del público al que se dirigía la acción estética. Así fomentaban un teatro refinado para los pudientes y otro esquemático y torpe para el divertimento de las masas. Pero en ambos casos no se pregonaba la solidaridad ni se estimulaban los valores positivos, señalando la urgente necesidad de cambiar las tramposas reglas sobre las que se asentaba la sociedad capitalista.

56. Entrevistas personales al militante Ernesto Miranda, San Pablo, 1984-88.

El arte le pertenece a todos como realizadores y espectadores y debe mover a la disconformidad con el estado de cosas denunciado. No se trata de generar empatía con las situaciones de injusticia presentadas; empatía que se disuelve a los pocos minutos a través de la compasión mutada en breve llanto. Es preciso despertar conciencia, corregir conductas nocivas y promover la tarea de conmover los cimientos de una estructura social perversa mediante operaciones indicadas en las mismas obras. Los trabajadores sindicalizados no deseaban un teatro alternativo al que “brillaba” en las carteleras empresariales sino demostrar que éste era una falsificación del espíritu festivo que debe caracterizar a cualquier realización sublime genuina.

En las experiencias educativas obreras, inestables y sin mayor continuidad en el tiempo, se reafirmaron los puntos señalados y nacieron al mismo tiempo que cientos de obras de corte didáctico, reales manifiestos donde quedaban reflejados fundamentos para una escena que entretuviera, que pusiera a la comunidad en ese incómodo lugar del “entre”, donde se abandona lo viejo para saltar en tensión a una nueva realidad por construir. Pero esta proposición no buscó lenguajes de vanguardia; por el contrario, propiciaron el uso de conceptos claros para describir un mundo sometido por los ricos de turno, en el que la clase obrera y campesina sufría vejámenes cotidianos. El tono melodramático de estas obras era celebrado por los asistentes a las veladas artísticas, en un guiño cómplice de código común pero las repeticiones constantes y las carencias evidentes para presentar los textos con entonación conspiraban con la eficacia de las propuestas. Los talleres escuela, en pocas ocasiones, procuraron revisar esta debilidad, pues podía interferir en la luminosidad en que los mensajes eran propalados, promoviendo cierto desasosiego frente a temáticas conocidas retratadas con lenguajes crípticos. Sin embargo, hay coincidencia entre algunas miradas de aficionados coordinadores de escena o periodistas en el campo libertario y socialista inorgánico y los rudimentarios directores que se desarrollaban en las principales salas. Todos enfatizaban en el equilibrio como sustento de una buena interpretación. Ni la inmovilidad, debida a la inseguridad corporal, ni los ademanes espasmódicos en la que los brazos se balanceaban desesperados cual náufrago buscando una tabla salvadora. Esa precaria noción de dirección había sido instalada, por necesidad, a través de individuos carentes de instrumentos adecuados para ejercerla. En campos tan dispares como los señalados, la necesidad de ordenar las producciones para evitar confusión en el público o para maximizar las posibilidades de expresión de los artistas en su desafío de poner cuerpo y voz a un texto propició que se afanzara esta faena particular. Con objetivos comunes y otros tan distintos como la concepción misma de teatro que cada trinchera acunaba, este papel era fragmentariamente ocupado por actores retirados, cabezas de compañía o autores, que en el caso del teatro militante se habían sumado a la lucha luego de un paso por el ámbito empresarial.

El propio Miranda, como maestro en talleres precarios que dictaba en centros y círculos próximos a Bahía Blanca, redactó un breve libelo en el que marcaba algunos fundamentos del teatro en el que creía y ciertas herramientas para ponerlo en praxis con decoro. Nos sigue

contando:

Estaba convencido de que no podíamos buscar siempre las mismas resoluciones para nuestras obras. Criticábamos a los dueños de salas porque sólo sabían ofrecer sainetes donde el inmigrante era reducido a una caricatura en sus gestos, actos y costumbres. Los acusábamos de usar la misma fórmula porque les daba réditos ante una audiencia que se conformaba con la risa irreflexiva. Pero, con la excusa de las limitaciones en que nos movíamos, nosotros nos entregábamos a piezas esperables, hasta aburridas. Con cierto temor a que esa comunicación que teníamos con nuestros compañeros se tornara borrosa por repetitiva y tosca, me decidí a garabatear unas líneas para ayudar a nuestros esforzados actores aficionados.⁵⁷

Estos puntos son algunos de los desarrollados por Miranda:

1. Es importante debatir los temas a tratar en nuestras obras con los compañeros y que todos participen en la redacción. Lo que no podemos permitir es el desorden en la escritura y que estas ideas se trasladen a diálogos sin sustancia o anémicos de argumentos. Tampoco podemos descuidar el lenguaje por intentar captar a los trabajadores que se expresan inadecuadamente. Así, solo colaboramos en fijar en la comunidad vicios del habla que llegarán a la palabra escrita en aquellos que no son ágrafos. Claridad y simpleza no son sinónimos de chatura y ramplonería.
2. Pido, por favor, que se lea antes de escribir una obra. Muchas veces se cometen errores infantiles de sintaxis, geográficos e históricos. Una cosa es reaccionar con rapidez y sacrificar cierto tiempo de reflexión ante la urgencia del contexto y otra es replicar a los autores saineteros que no dudan en tomar párrafos completos de viejas obras o creer que el oficio reemplaza al trabajo. Compañeros de parajes lejanos, sin conocimiento del teatro, se van a encontrar con estas obras y no pueden recibir información falseada que van a considerar veraz por la fuente. No hay excusas para tal procedimiento.
3. La presentación de obras, monólogos o fragmentos en periódicos debe estar separada del resto de opiniones o noticias. Muchas veces, por falta de recursos, queda mezclada y se pierden los textos en una maraña que dificulta la lectura. Si tienen que elegir y acucia la carencia, saquen sueltos o libelos.
4. Es imprescindible no abundar en ciertos recursos dramáticos para resolver las mismas situaciones. La esperanza racional en el triunfo final es piedra basal del movimiento pero no se puede ilustrar en todas las obras con las mismas figuras

57. Entrevistas personales al militante Ernesto Miranda, San Pablo, 1984-88.

literarias. Utilicen la imaginación, ejercítienla. No hay libertad sin el ejercicio manifiesto de la imaginación.

5. Cuando versionan una obra clásica tengan mucho cuidado. El límite entre la palabra oportuna que esclarece y el ridículo es delgado. Tienen que consultar, buscar opciones, leer los originales en la lengua vernácula e ir a las bibliotecas. Es una gran responsabilidad que no puede ser cerrada con la sentencia de que se trata de obras burguesas. Si opinan así no comprendieron que estos clásicos, más allá de su ideología, tienen una potencia particular que atravesó los siglos sin perder belleza o atractivo. Apropiarse de los escritos de un poeta es una labor ardua que no puede ser realizada desde el descuido o la inopia. Es lanzarse a un viaje que puede resultar tortuoso o maravilloso para el público.

6. Veo un trabajo arduo a futuro para los maestros. Hay que perseverar en la explicación de los ideales mismos del anarquismo y, por supuesto, propiciar debates para que no haya dudas sobre estos que puedan transitar hasta los textos. Los autores, si recién comienzan, deben acercarse a los más experimentados para comparar procedimientos de escritura y valerse de ese tiempo de militancia. Si son arrogantes y se quedan con su pequeño saber van a ser estorbos para la vida misma de la comunidad y sus esfuerzos se perderán en actos aislados sin resultado alguno. Aprendan, aprendan, aprendan.⁵⁸

En los talleres escuela hubo otras propuestas de docentes que alentaban a pensar en la calidad de los espectáculos que circulaban en el mundo obrero. Lo hacían a través de la publicación de pequeñas declaraciones que tenían dispar difusión, en las que desplegaban un abanico de consejos. La ingenuidad de las ideas expuestas pueden hoy llamarnos a cierta consideración negativa, pero el énfasis puesto en la acción y la incansable tarea de los docentes libertarios es digno de respeto y admiración. El autor quedaba encerrado en las mismas limitaciones que veía en otros que dirigían sus obras. Esa trampa solía dejar al actor librado a su suerte, pues no disponía de criterio directivo. Y estas dificultades se multiplicaban cuando era convocado un escritor proveniente del campo literario, porque desconocía al teatro como celebración, como construcción de texto y cuerpo. En estado festivo no hay personas ajenas a esta instancia de conexión plena; actores y espectadores son depositarios de los saberes verbales y corporales (codificados en danzas, cantos, poemas a las divinidades, etc.) y cada uno lo ejercerá de acuerdo con sus funciones durante las celebraciones. Un entramado simbólico que prolongará los lazos entre los hombres más allá de la duración de la propia fiesta; esa comunicación se manifestaba en el durante y en lo post, con interesantes relaciones entre ambos momentos.

La empiria y su proyección fuera del rito, enlazados a través de relaciones de compleja imbricación, son visitadas por la antropología desde múltiples perspectivas. Es tiempo de

58. Documento aportado por el militante Ernesto Miranda.

explicitar los puentes que se han tendido en los últimos años entre estas instancias festivas y las realizaciones de un teatro que se autoproclama de extracción ritual. Lo haremos como un bosquejo inicial, como un acercamiento a una concepción dramática y escénica que se reivindica en el lugar de la restauración de las memorias, en el lugar del pleno ejercicio de la corporeidad. Cuando los proyectos impuestos por los sectores dominantes no pueden generar resignación en el imaginario colectivo, suelen resultar procesos de resistencia cultural. Estas acciones, muchas veces conscientes y otras tantas no, son una forma de preservación de la existencia misma. A pesar de los intentos de alcanzar un teatro sumiso, continúan emergiendo discursos escénicos genuinos, atravesando las grietas, escurriéndose por los suburbios de lo establecido. El teatro obrero se rebeló, con cierto candor, contra lo establecido, constituyéndose en un sector de conflicto con la frondosa cartelera porteña. A pesar de que muchos de los cultores de esta escena se manejaban por el voluntarismo y eran atrapados por el diletantismo, tenían claro ese brío que el teatro debe preservar como retal de fiesta.

Santiago Marconi, un italiano que había actuado profesionalmente en su país de origen antes de abrazar la causa libertaria nos comentaba:

Nunca estuve de acuerdo con olvidarse de la calidad al momento de escribir o presentar una obra teatral. Se que no había formación básica y que el entusiasmo intentaba suplantarla pero yo entendía que esas falencias podían existir en los comienzos de la organización pero no perpetuarse como una característica plausible. Si nosotros aburríamos con nuestras ofertas nadie nos iba a seguir y colaborábamos con esos mediocres que lucraban con las comedias fáciles y el sainete. Cansado de protestar, me decidí a intervenir y colaboré con varios cuadros filodramáticos. Me sumé a los talleres de teatro que existían en las escuelas racionalistas o cercanas a posición de Malato para enseñar postura, técnicas primarias de la voz y buen gusto en la dicción. Era intolerable que las funciones de nuestros grupos fueran inaudibles o llenas de afecciones, olvidos y otras erratas que espantaba a la concurrencia. Pero no me parecía a esos incultos del teatro de entradas y salidas con taquillas abultadas y pocas ideas. Era respetuoso de la horizontalidad y escuchaba las sugerencias de los aprendices, aun las más disparatadas. Sugerencias que no tenían que ver con marquesinas o destacados.⁵⁹

En el manifiesto del taller escuela racionalista de Berisso aparecen numerosas indicaciones de la íntima unión entre educación y trabajo, siendo el artista un proletario más. Puntualizaban las primeras consideraciones de este documento:

A. El teatro que promovemos, que realizamos en consonancia con nuestras as-

59. Entrevista personal a Santiago Marconi, Montevideo 1985.

piraciones artísticas, es un teatro de calidad que nunca será vendido al precio de una entrada en esas ferias de atracciones y diversiones que llaman salas. En estos prostíbulos de la escena, los vicios de la sociedad capitalista se multiplican en burdas obras que sólo pretenden distraer las mentes más ingenuas y alejarlas de cualquier superación espiritual.

B. Un actor que surja de nuestros talleres será militante de la causa obrera. No pondrá excusas para realizar su tarea y no existirán obstáculos suficientes para detenerlo en su objetivo específico. Continuará su formación, aprendiendo de los compañeros artistas, del público, de otros trabajadores sumados a la causa y de los mismos burgueses a quien combate. En la lectura de nuestros pensadores y en la misma práctica encontrará escuelas.

C. El joven que se decida por la noble tarea de expresarse artísticamente partirá de la convicción y de la certeza de su aporte en la comunidad en la que actúe. Y ese aporte no es individual, no se limita al reconocimiento, a la fama o al aplauso, siempre malos consejeros. Por el contrario, su hacer tendrá sentido en el conjunto, en el intercambio fecundo con todos los obreros con los que despliegue sus habilidades. Sus anhelos personales deben coincidir con los del movimiento en aras de la construcción de una sociedad donde la libertad gobierne.

D. Libertad e imaginación no son sinónimos de improvisación y carencia de herramientas para producir un teatro digno. Un actor que provenga de nuestras filas no puede excusarse en su calidad de aficionado para tornarse inaudible o ser irrespetuoso de los textos, por olvidos o improvisaciones confusas.

E. Cuando den sus funciones en parajes olvidados, sin presencia obrera organizada, redoblarán su apuesta. Serán más humildes aún y compartirán con todos aquellos que compartan el dolor de la opresión. Dejen los purismos en un bolso antes de partir. Ser coherente no significa convertirse en intransigente por la intransigencia misma.

F. Lleven entre sus libros a los grandes clásicos teatrales, burgueses pero con una fuerza poética innegable y a los compañeros que reflexionaron sobre el imprescindible cambio de la humanidad a través del anarquismo. Ya se darán cuenta de que Malatesta y Shakespeare hacen un buen dúo.⁶⁰

Como vemos en un par de puntos hay un llamamiento cauto a buscar socios fuera del movimiento ácrata para confrontar con el patrón. En este sentido hubo experiencias varias con los socialistas inorgánicos, algunas de ellas valiosas en sus resultados como en el proceso conjunto de creación.

Es lógico aseverar que la participación de grupos ajenos al anarquismo no es suficiente para gestar una obra que salga de los moldes de una escena muerta, sin atractivos

60. Documento aportado por el militante Marcelo Visca

por fuera de su función de vehículo ideológico. Las críticas al teatro empresarial de la época serán continuadas por el teatro independiente con premisas análogas, incorporando la mirada de lo estético como enfoque central. Las propuestas obreras estaban atravesadas por modelos vetustos que no ponían en cuestión, dando origen a un corpus paupérrimo en calidad. La eficacia de muchas de las piezas se ve afectada por lo expuesto y su utilización en otros momentos del devenir cronológico de Argentina resulta improbable. El teatro militante que surja en otros períodos va a buscar sus propios productos artísticos, manteniendo sólo temáticas y bases éticas de trabajo. En estas condiciones el ritual sólo persiste en el encuentro personal, en el mismo acto de la reunión, pero pierde su fuerza por no dialogar con ricas estilizaciones de ese inicio ancestral y quedar bloqueado a cualquier hibridación con prácticas escénicas modernas. Sus deseos de ser díscolos a las manifestaciones del teatro burgués quedan restringidos a las formas de producción.

El teatro adquiere así una virulencia, propia de su condición de canal conductor de violencia, que afirma la identidad cultural entendida desde categorías intelectuales reactivas a los cambios que el devenir propone, dejando su huella de autenticidad. Tiene la oportunidad de organizarse como un entramado simbólico que, alejado de las cárceles de la homogeneidad, se lance con atrevimiento a la tarea de atrapar fugazmente un cosmos en movimiento. Y para ello utilizará mecanismos de percepción, de praxis y de sabiduría que definen a una sociedad en particular; dispositivos que exigirán comprenderla como un cuerpo preparado para alcanzar asociaciones plurales abiertas, más allá de los pequeños tabiques de la pureza originaria. Los anarquistas aspiraban a un arte que diera cuenta de lo señalado pero, especialmente en sus partidarios inorgánicos, tuvo serios inconvenientes para lograrlo desde el teatro que realizaban.

La última obra que compartiremos de estos círculos integradores es *Otros tiempos*. Escenificada pocos días antes del cierre del círculo tenía un diálogo en el que insistía sobre las bondades del arte como liberador de cuerpos y mentes:

Actor: Veo que nos encontramos en este escenario, el mío, algo pobre para tus pretensiones de fama y dinero. Te vendiste a un teatro sin alma, sin criterios artísticos. Un teatro que sólo tiene luces y aplausos baratos. Supongo que estás feliz con tus sainetes y comedias pasatistas donde el público se ríe a carcajadas vacías, sin pensar, sin crecer. Un artista es un trabajador, un obrero al servicio de sus compañeros, con los que lucha codo a codo. Pero vos hasta hiciste sindicatos; pobres sindicatos que temen hacer huelga a los dueños de los teatros y se visten de graciosas mutuales. Allí sí que actúan bien; hacen un papel que todos recordarán, traicionando la esencia de una agrupación gremial. Claro tu tano no sufre, tu gallego sólo debe preocuparse por minucias cotidianas y tus criollos son avivados festejados. Carecen de moral, de disciplina y sacrificio. Pero tienen lindos y amplios camarines y sobran las fotos en revistas y diarios.

Pobre criterio, el manejarse por la fama.

Actor a sueldo: Miren quien me juzga. Un pobre partiquino que apenas sabe pronunciar un texto. Yo tengo una vida dedicada al escenario con éxitos que estremecen. Corean mi nombre, me aman. ¿Qué sabés de estas cosas? Sos un pobre hombre.

Actor: Te equivocás y mucho. Puedo ser pobre porque no tengo bienes materiales pero soy rico en tantas cosas importantes. En mis luchas he conocido a gente real que no corea mi nombre pero con la que compartimos casa y comida. Participar de los cambios que debe experimentar nuestra comunidad me da felicidad aunque las dificultades y las presiones sean muchas. Soy un hombre no una mascarada sin profundidad ni pensamiento propio. Esas masas que te aplauden están alienadas, no entienden que pertenecen al patrón, que son un juguete que no controla su presente ni su futuro. Bien lo dijiste, soy un hombre. Pero no creo en el individuo sin el colectivo y por su bien peleo. Y mis obras de teatro son ejemplares, enseñan, proponen, son muestra de los valores éticos que guían al movimiento obrero en lucha. Socialistas y anarquistas, hombres libres por voluntad y razón.⁶¹

Esta obra fue intervenida años más tarde transformando el diálogo y haciéndolo más coloquial al apostar por el voseo.

Antes del golpe de 1930, con un clima ya enrarecido y los sectores patronales fortalecidos, los círculos que visitamos cerraron sus imaginarias puertas y varios de sus militantes se incorporaron a otros proyectos clasistas, la mayor parte de ellos alejados del anarcosindicalismo o del reformismo socialista. Algunos continuaron con su vocación por el teatro político, participando de distintos grupos de teatro independiente en la zona hasta entrada la década del '50. Juan Alcorta, activo miembro de Compromiso Obrero nos dice:

Mi pasión por el arte no podía cesar por los inconvenientes para continuar la lucha por los medios convencionales. Nunca me alejé de la escritura y el teatro, siendo uno de los propulsores de grupos independientes en distintas locales de la provincia de Buenos Aires, donde residía. Solía adaptar textos para ellos o colaborar en la interpretación de pequeños papeles. Seguí ligado a estos conjuntos y otros que aparecieron con los años como público. Nunca olvidaré nuestro compromiso de lucha porque mi vida se puede entender a partir del mismo.⁶²

Los grupos independientes mantuvieron la costumbre de generar escuelas en torno a sus salas o como espacio que los nucleara y formara a nuevos cuadros. Miguel Narciso Bruse, actor del grupo La Máscara expresaba:

61. Documento sin editar, ordenar o revisar entregado por el militante Ignacio Vilchez.

62. Entrevista personal a Juan Alcorta, Sarandí, 1984.

Mi vocación es ser actor. No obstante, no lo soy en La Máscara; soy integrante. En el teatro libre no podemos permitirnos el lujo de ser actores, ni basta con tener una vocación absolutamente determinada. Debemos saber para qué sirve hacer teatro. Tener una posición social perfectamente definida. El teatro que no es social, no es tampoco actual. (...) No queremos, ni nos interesa, ser héroes; tenemos una misión que cumplir y lo hacemos con segura alegría, con fe y con amor. No nos importa fracasar como entidad individual, si logramos en un futuro próximo, un teatro de arte para el pueblo. Desde el punto de vista del actor, me interesa el estudio. La escuela, la juzgo imprescindible, pero ha de ser tan amplia que contemple en primera instancia la conducta del artista: cómo debe un actor servir a su pueblo. Reniego de la escuela fríamente técnica; ella creará actores por lo general dispuestos por lo general dispuestos a servirse del teatro, y en éste, nos realizamos en la medida que nos damos a él. (...) Milito en La Máscara teniendo por objeto lograr un teatro de arte popular. Esta causa se la sirve desde distintos sitios. Es falso que el elemento específico es el actor. Con actores únicamente, por artistas que sean, no se puede hacer teatro libre. Un actor artista, pero socialmente desubicado, es un elemento pernicioso para el movimiento independiente, y éste puede y debe prescindir de él. Un actor-carpintero, con los ideales de Romain Rolland, como José Chal, o un actor-electricista que lleva diez años poniendo luces en nuestro teatro, como Antonio Gobantes son imprescindibles.⁶³

Volviendo al papel de los grupos independientes como ámbito de estudio podemos tomar un caso perteneciente al período de madurez del movimiento en los comienzos de la década del cincuenta del siglo pasado.

63. Bruse, Miguel Narciso, Perfiles de la escena libre, en Pantomima Nº 2, abril 1953, pp. 21-22.

La experiencia formativa en Los Independientes. Un primer acercamiento

Lovero va a propiciar la realización de numerosos cursos que servían para la información general del público asistente, apuntando también a los socios actores como privilegiados receptores de los contenidos enseñados. Esos ciclos de conferencias y la constitución de un programa de superación artística para el grupo fueron pilares de la acción de Los Independientes y receptores de buena parte de los recursos humanos y económicos del colectivo. No se podía contribuir a la cultura popular ni provocar el acercamiento del teatro a la comunidad sin sumar a los acontecimientos escénicos talleres y seminarios educativos con una entrada de costo reducido para facilitar el acceso a todos los interesados. Seguían el discurso del maestro francés Copeau, cuando afirmó sobre el movimiento teatral independiente argentino:

Se los trata de orgullosos porque se conducen como si no existiese otra cosa para ellos que las cuatro tablas de su pequeña y flamante escena, desprovista de todos los perfeccionamientos modernos, pero donde ya vive, arde y se eleva esa cosa divina, ese don de la juventud y de la fe, esa promesa de vida: un espíritu. ¿Qué espíritu? Un espíritu de amor y libertad

Como parte de esa educación para actores y receptores críticos se pensaban charlas que se referían a las obras de la temporada, concretadas algunos días antes del estreno previsto. Por ejemplo, en ocasión de *14 de julio* de Romain Rolland, se presentaron nueve disertaciones a cargo de personalidades reconocidas del campo artístico en diversas áreas de experiencia. Alfredo de la Guardia, Ricardo Passano, Bernardo Korembliit, Agustín Cuzzani, Jorge Thenon, Jorge D'Urbano, Marcelo Menasche, José Luis Lanuza y Joaquín Linares expusieron sobre temáticas tan distintas como complementarias al hablar sobre el pensamiento trágico de Rolland, su tarea en el Teatro del Pueblo, su criterio humanista, la nueva estética que planteaba desde sus textos y desde la praxis escénica y puntos más cercanos al texto a presentar como la epopeya popular de la Toma de la Bastilla, la música durante la Revolución Francesa y la masa popular como protagonista en el teatro de la época. Con entrada libre, el concurrente recibía una información tan variada como apropiada para comprender aspectos de la puesta venidera del Teatro de los Independientes. Y el objetivo de producir encuentros formativos iba mucho más allá de un acontecimiento teatral; se trataba de cumplir con la meta de promover actores como modificadores positivos del campo cultural.

El encuentro de un elenco capacitado para leer la realidad circundante con una audiencia inquieta y sin enajenaciones era la síntesis perfecta para terminar con un teatro burgués que domesticaba cuerpos y mentes. Pero no podemos olvidarnos del contexto histórico en el que nació y se desarrolló el Teatro de los Independientes. Nos referimos a un período marcado por la presencia de un movimiento de masas en el poder con un fuerte liderazgo y

con la firme decisión de intervenir en el área artística. El choque con el teatro independiente fue inevitable pues los referentes históricos de aquél consideraban a Perón un remanente del fascismo. La inestabilidad de los últimos años de la gestión justicialista, que culminó en el tercer golpe institucional producido en Argentina, abrió la puerta a planes de ajuste económico con graves consecuencias sociales. Se iniciaba en este interregno de administraciones militares ilegítimas el desmantelamiento del estado de bienestar peronista. Pasamos, a continuación, a una etapa signada por democracias débiles sin la participación del partido mayoritario que fue prohibido de raíz. La sala y el grupo liderado por Lovero surcaron las aguas turbulentas de estos tiempos señalados con la seguridad de que su labor debía concentrarse en consolidar una propuesta teatral que diera respuestas desde lo ético y lo estético a las necesidades de la comunidad. Por ello su apuesta a los talleres, cursos y conferencias, sumadas al valor que le atribuían al programa de mano como elemento capaz de vehiculizar textos que superaran la simple ficha técnica. Cuando estrenaron *El mono velludo* de O'Neill, reflejaron en el programa con formato de pequeña aficheta un fragmento de León Mirlás, responsable de la traducción de la versión puesta en esa ocasión. Señalaba Mirlas en ese escrito de divulgación inmediata en el auditorio:

EL MONO VELLUDO (sic), al margen de su contenido ideológico, de su actitud social y con prescindencia de todas las reacciones que pueda provocar en este sentido, es una extraordinaria obra dramática. Desborda fuerza, vitalidad, impulso creador en todas sus escenas. Su ritmo trepidante va conquistando y subyugando al espectador en un crescendo de interés y teatralidad que culmina en el encuentro fraternal de Yank con el gorila. Su estreno por el TEATRO DE LOS INDEPENDIENTES es un verdadero acierto, ya que pone en contacto al público argentino con una de las obras maestras de la dramaturgia contemporánea y, al propio tiempo, con la creación más lograda del expresionismo teatral.⁶⁴

El desarrollismo, categoría político-económica acuñada a nivel local por el gobierno de Frondizi, implicaba una posición sobre la realidad del país y las estrategias a tomar para cambiarla en un lapso corto de tiempo. La llegada de la Unión Cívica Radical Intransigente al poder en 1958 respondió a diversas causas. Las disputas internas en el seno del partido militar y sus aliados conservadores habían diluido, por el momento la salud de un régimen de facto pensada como cruzada restauradora de los principios republicanos ante la autocracia peronista. Ironía era presentar una dictadura como la legítima aspiración de buena parte de la población que, según varios de los libelos inspiradores del golpe de estado de septiembre de 1955, se hallaban prisioneros de un “populismo sin medida, sostenido en el más descarado desprecio por las libertades civiles y en un culto a la personalidad de corte tiránico”. Excede al objetivo de este ensayo analizar las tensiones existentes desde sus inicios en la cúpu-

64. Programa de mano de *El mono velludo* en versión del Teatro de los Independientes.

la de la autodenominada “Revolución Libertadora”. Tensiones que produjeron deserciones, desplazamientos significativos (como el del primer presidente inconstitucional salido de su seno, el general Lonardi) y fracasos de políticas económicas, que pretendían fijar medidas traducidas en un retroceso en los derechos y beneficios de la masa trabajadora y del papel benefactor del Estado regulador ante los desequilibrios sociales, en beneficio de intereses transnacionales. El acuerdo entre Frondizi y Perón (ya en el exilio forzoso), permitió el triunfo en las elecciones del primero; elecciones que restablecían el marco institucional, ahora bajo el amparo de la Constitución reformada un año antes en reemplazo de la sancionada en 1949. Este entendimiento entre viejos rivales durará muy poco, así como buena parte de las políticas instrumentadas por el nuevo titular del ejecutivo, jaqueado por los sectores reaccionarios reorganizados, que motorizaron cerca de una treintena de planteamientos. Algunas de estas presiones facciosas acabaron con el vicepresidente Gómez, (debió renunciar, acusado de izquierdista), condicionaron medidas económicas vitales para el desenvolvimiento del programa económico del desarrollismo y hasta colocaron en la cartera de Hacienda a un ortodoxo cercano a los mercados financieros internacionales como Álvaro Alsogaray.

Desde el discurso o los propios textos producidos por el presidente Frondizi o sus colaboradores más cercanos como Frigerio, entre otros, se insistía en la imprescindible necesidad de dotar al país de una estructura industrial moderna. Se apreciaba un agotamiento en el modelo propuesto por el primer peronismo, aunque coincidían en reconstruir un dinámico y amplio mercado interno. Era el tiempo del ingreso de capitales extranjeros para cimentar una nueva industria que aseguraría el pleno empleo. Con ello el obrero dejaría la situación de precariedad en que vivía (los que conservaban sus trabajos) y se sumaría a las bondades de un progreso concebido como integral. Repitiendo frases de los países centrales, la meta de este gobierno era terminar con las distancias entre países desarrollados y subdesarrollados. Y los pasos que debían darse en todas las áreas aspiraban a dejar de lado propuestas obsoletas y centrarse en la modernización de las estructuras políticas, económicas, sociales y culturales.

Este propósito escondía, sin embargo, un deslumbramiento desmedido por las “tecnologías de punta”, concepto vago y que contaba con numerosos admiradores acríticos en el Tercer Mundo. En la denominada *Iniciativa para las Américas* este término, así como el llamado constante a un mundo sin desigualdades, se repetían como una suerte de mantra de un capitalismo de rostro humanizante. La administración demócrata norteamericana, al menos desde los documentos, insistía en desalentar salidas políticas autoritarias y en fomentar las economías de los países periféricos, en un intento por detener la influencia creciente del ideario de la Revolución Cubana en el resto de América Latina. El viejo “patio trasero” cobraba nueva entidad y quedaba atravesado por los cantos de modernización, inspiradores de todos los actores, que desechaban los viejos esquemas populistas o los inquietantes y turbulentos procesos surgidos al calor de la imitación de Castro y sus seguidores. Estos actores se desenvolvían también con rango de dominancia en ciertos espacios de los campos artístico e intelectual.

El teatro también experimentó cambios en su dramaturgia de texto y puesta en escena, que eran explicados por el agotamiento de estéticas previas o por la exigencia de una creciente y activa clase media.

El peronismo había tenido una presencia permanente en el mundo de las artes, a pesar de que la mayoría de los referentes o figuras legitimadas de las diferentes disciplinas lo rechazaban de plano. Si nos limitamos a la intervención estatal a través del aporte de considerables sumas de dinero para la construcción de infraestructura dedicada al teatro en la ciudad de Buenos Aires, es preciso registrar la remodelación de salas preexistentes, la creación de anfiteatros en parques y la ejecución del proyecto para dotar de un nuevo edificio al Teatro Municipal San Martín. Este monumental emprendimiento dotaría a la ciudad de un complejo teatral de excelencia, con adelantes tecnológicos inéditos para el país y aún para Sudamérica. El peronismo intentó captar al movimiento independiente teatral, fallando en el intento. En este punto debemos señalar las reuniones informales entre miembros de la Federación de Teatros Independientes y funcionarios justicialistas del área de cultura. Pero esta última iniciativa de teatristas cercanos a creadores de ambas partes también finalizó en fracaso rotundo. Desde ese mismo momento, no hubo tiempo para aproximaciones entre ambos sectores, refugiándose cada uno en su trinchera. Sólo podemos citar algunos trabajos en que las experiencias de los dos bandos se potenciaron como la revista *Continente*, creada con capitales de empresarios periodísticos que contaban con apoyo oficial y que poseía con una amplia sección dedicada al análisis crítico de las propuestas del teatro independiente a cargo de plumas como las del propio José Marial. Con una búsqueda de nuevas estéticas, el teatro independiente saltó los límites de una propuesta empresarial dominante, cargada de melodramas, comedias blancas y textos costumbristas. El mismo justicialismo propició lo que denominaba “un teatro nacional”, criticando la supuesta extranjerización que sostenían desde el bando de la “escena libre”. Tensiones que no preocuparon al trabajo de Lovero y sus actores, quienes continuaron en su tarea formativa en la misma escena y a través de las mencionadas actividades de extensión cultural. Las reuniones de mesa, los ensayos, los talleres menos pautados que en otros grupos eran verdaderas usinas de conocimiento del teatro como un fenómeno integral, modificador de individuos en el seno de la comunidad.

El Teatro Independiente surge como un espacio que confronta con el teatro comercial. Pretende ofrecer un lugar a los dramaturgos argentinos y está orientado por una idea didáctica del teatro inspirada en el modelo de Romain Rolland. En síntesis, teatro para el pueblo y teatro con contenido social, basado en el desinterés económico y pensado como un espacio de educación popular, aunque detestando al adoctrinamiento y propiciando el pensamiento crítico. Con una determinación cercana a la obsesión militante, sus referentes peleaban por un proyecto que se alejara de la búsqueda de la gloria individual y del provecho material, ya que consideraba que ambas eran un impedimento para cumplir con la meta de contribuir a crear la vida espiritual que todo pueblo culto necesita. La producción en serie, característica del teatro por secciones se concebía como una muestra más de la degradación del arte y como ejemplo

de explotación del mismo por las patronales en detrimento de los trabajadores.

Con ciertas modificaciones en la etapa de maduración del movimiento independiente clásico (la profesionalización del artista), período en el que se destaca Lovero y su colectivo, las relaciones entre teatro, negocio o industria resultaban imposibles, limitándose al área empresarial estos vínculos. A pesar de que los esfuerzos por dotar de mayores saberes al actor para que cumpliera con su rol de contribuir a la cultura popular fueron meta de los tres sistemas de producción, el esfuerzo del campo independiente, sin medios económicos importantes, fue inspirador y de una importancia que todos elogiaron.

Teatro obrero, teatro independiente, la búsqueda de un teatro para el pueblo con diversas armas, búsqueda que muchas equivocó el diagnóstico y se redujo a una propuesta desde la clase media para la clase media en el movimiento libre.

Los protopasos de la dirección escénica en los teatros empresariales, obrero y aficionado independiente. Un camino desde la declamación y la improvisación

Repasar las poéticas de actuación que circulaban a mediados de la década del veinte del siglo pasado requiere de una pesquisa intensa que involucre el rescate del discurso de los críticos, del público, directores y actores del período. Pero para poder ser precisos debemos reducir el corpus y seleccionar algunas propuestas estéticas. Con formación en escuelas de declamación, en el seno de compañías profesionales o en los cuadros filodramáticos, los actores utilizaron distintos recursos en escena para cumplir su tarea.

En un fragmento del manual que un anónimo director estaba preparando para su publicación se daban diversos consejos para el intérprete. Citemos algunos:

Si imita un tipo observado en la vida, no lo reproduzca con cruel y vulgar fidelidad; quítele las aristas, redondéelo, déle un poco de gracia: ennoblézcalo.

No sea uniforme, monocorde, monótono. Emita diestramente los sonidos, y déle un tono para cada sentimiento. Haga gimnasia con su voz. Aprenda a darle todos los matices. Acentúe correctamente las palabras y pronuncie exactamente.

65

El texto abundaba en prácticas imprescindibles para quien decidiera “dedicarse a las tablas”. Las mismas asegurarían una serie de herramientas indispensables para lograr una actuación alejada de la artificialidad y la exageración. Insistía en la buena dicción y consideraba ineludible la correcta respiración para lograrla. Daba ejemplos sencillos de aprovechamiento integral del espacio escénico, haciendo hincapié en las entradas a tiempo y la relación con el interlocutor de turno. Ponía el acento en la necesidad de buscar nuevos elementos que enriquecieran la actuación, evitando así la rutina o los mecanismos repetitivos considerados detestables. Es interesante, en el escrito que estamos recorriendo, observar que su autor consideraba inconveniente abandonar el texto y recrearlo con improvisaciones o materiales nacidos de la repentización en la estrecha vinculación con el público. Era admonitorio al exclamar: “recuerde que no tiene derecho a enmendarle la plana al autor”. En tiempos en que reinaba el “camelo”, el “latiguillo”, el “morcilleo” o que era común “salir al toro”, este respeto a la letra marcaba el deseo del redactor por separarse de las propuestas de los actores populares. No deja librado al azar gestos, puntualizando la coordinación de cada uno de ellos, sea para arrodillarse o para escribir una carta en escena. Con respecto a los besos, por ejemplo, es explícito.

65. *Fragments de un manual*, sin autor reconocido, reproducido en el Anuario Teatral Argentino de 1925, p.178.

Recuerde que el beso marcado tiene más efecto. En la escena por otra parte aún (sic) el beso más ardiente es inócuo (sic), para artistas de verdad. Si se besan las manos, puede ponerse el pulgar sobre la mano de la dama, y así se besa el propio dedo. Sin embargo, el recurso es pueril. En los largos besos de amor, el caballero inclina la cabeza hacia delante, cubriendo la de la dama que echa la suya algo atrás; el efecto para el público es igual, aunque no se ejecute el beso real.⁶⁶

Un capítulo aparte lo constituían los consejos de Guitry, en relación con una reconocida familia de actores y dramaturgos entre los que se destacaron Lucien y su hijo Sacha. Se trataba de un decálogo inspirado en las ideas de Lucien, reconocido intérprete desde su juventud en las dos últimas décadas del siglo XIX. Con un resonante éxito de crítica y público, al encabezar el elenco que dio vida a una versión de *La dama de las camelias* en 1878, se trasladó a Rusia. En San Petersburgo integró el cuerpo estable del Teatro San Miguel durante nueve años, uno de los colectivos teatrales más respetados de Europa. Fue miembro de la Comedie y dirigió en el reputado Teatro de la Renaissance. Se lo consideraba uno de los mejores exponentes de la actuación del drama moderno en su país, interpretando y poniendo en escena textos de Anatole France y Zola. La capacidad de moderar la ampulosidad del gesto, así como su fina naturalidad, cosecharon alabanzas y lo confirmaron como un adelantado a su época. Sacha, hijo de Lucien, fue actor de teatro y cine, dramaturgo, guionista y escenógrafo. Su devoción por su padre, a quien consideraba el artista más importante del campo teatral mundial junto a Sarah Bernhardt, lo llevó a transitar su camino. Sus piezas más populares fueron revistas y comedias musicales, que con visión de mercado solía alternar con textos de mayor profundidad. En cine mostró sus mejores trabajos. La búsqueda de la comedia como canal de expresión y cierta remanencia en las poéticas de actuación lo enfrentaron al llamado Cartel des Quatre, integrado por Louis Jouvet, Charles Dullin, Gastón Baty y Georges Pitoëff. Estos últimos eran enemigos de lo que consideraban la mercantilización del teatro y abogaban por nuevas dramaturgias y puestas en escena rupturistas con la mediocridad que registraban.

El manual que transitamos, en su sección dedicada a las sugerencias de Guitry, aparece un punto dedicado a la naturalidad en la interpretación, elemento tan caro al parecer de los mencionados actores franceses. Enfatizaba al respecto:

La naturalidad se ha convertido en la más preciosa cualidad del actor moderno. A veces, es un don, pero desgraciadamente, cuando un sector posee ese don, carece de los demás. Y eso no es suficiente. El actor que no es más que natural, no es un buen actor. La naturalidad se debe obtener y ha de llegarse a ella por

66. *Fragments de un manual*, sin autor reconocido, reproducido en el Anuario Teatral Argentino de 1925, p.179.

una especie de eliminación... y voluntariamente.⁶⁷

Cerramos la presente aproximación a este singular documento con su concepción particular de “regisseur”, en la que se advierte la elementalidad de su percepción sobre las tareas de un ayudante de puesta. Creía que esta labor quedaba en manos de un actor anciano, al que se recurría por experiencia y formación obtenida en la práctica. Esas características, aunadas con una cultura teatral al menos aceptable, lo transformaban en un candidato ideal para ordenar la vida de una compañía en todos sus aspectos. Ser fiel de equilibrio para morigerar los caprichos de los actores, ser capaz de reconocer las particularidades de cada uno para asignarles el papel en el que pudieran desempeñarse con mayor eficacia, evitar las improvisaciones o escapes del texto - o al menos consensuarlos -, mantener la disciplina en elenco sin apelar a abusos de poder o arbitrariedades, eran algunas de sus potestades y deberes. Asimismo, en el caso de haber orquesta, supervisaría los temas a interpretar en los entreactos, impidiendo que se ejecutaran composiciones de temáticas o ritmos inadecuados en relación a la obra en desarrollo. Finalmente, destacaba que aquellos que desearan evolucionar en esta indispensable función debían estar atentos a todos los detalles, por más pequeño que pareciera, desde la inspección del maquillaje o vestuario diez minutos antes de levantar el telón hasta el estado de la utilería. Culminaba esta suerte de itinerario con una nueva cita a Guitry: “No hay que olvidar además que, según Guitry y la Duse, regisseur quiere decir “maestro” en las compañías de prosa; del maestro debe tener el concepto de su misión, la paciencia, la dedicación, el espíritu, la meticulosidad, la educación y el tino”.⁶⁸

Desde la vereda de la crítica, Osvaldo Palazzolo accede a la administración del Teatro Sarmiento, ocupándose de una temporada de comedias a la que le dio un sello especial, mejorando artísticamente al denominado “teatro por horas”. Es considerado como uno de los pioneros en la dirección de ensayos en un Teatro Libre, expresión utilizada para nombrar a los futuros teatros independientes. Esta actividad, que concretó tres años antes de la fundación del mítico grupo de Barletta, fue continuada en el Teatro de la Ópera con la puesta en escena de *El molino rojo* de Ferenc Molnar. En esa breve temporada se consolidó como director, demostrando su madurez en los proyectos que concretó en el Teatro Moderno y en el Nuevo, poniendo una versión que él mismo tradujo de *La fábula del lobo* del mismo Molnar.

El Instituto Nacional de Estudios de Teatro propició desde su creación en la década del treinta del siglo pasado ciclos de conferencias a cargo de protagonistas de la escena local. El 27 de junio de 1938 fue convocado Palazzolo para disertar sobre sus experiencias como director. En una didáctica charla, reproducida por los *Cuadernos de Cultura Teatral* publicados por el mismo organismo, expuso sus impresiones sobre el oficio que abrazó con entusiasmo. Luego de una introducción en la que se explayaba sobre las circunstancias en las que se acercó al medio teatral, empieza a describirlo teniendo en cuenta un factor que piensa

67. Íbidem nota 2.

68. Íbidem nota 1.

fundamental para entender su desarrollo y el estado de situación en la época. Atribuye a la falta de una adecuada organización en los orígenes del sistema teatral comercial porteño, la improvisación que reina. Ésta alcanza al autor, al “cómico” y a las formas mismas de producción. En el imaginario colectivo del espectador y del hacedor de teatro se había instalado esa improvisación como una tradición buscada, necesaria para la consumación del hecho escénico. Se construyó, de acuerdo a la mira del orador, desde el intérprete, se pasó a la obra y con la mayor exigencia del espectador se introdujo la figura del director. Pero este director de aparición tardía no pudo o supo cumplir su papel organizador desde una visión de la escena, por más esquemática que fuera, y se dedicó a ser funcional a los deseos del actor. Señalaba Palazzolo que “más que imponer al autor, a la obra, contribuyó a prostituir al autor para servir al cómico, y el cómico y el autor dejaron de imponerse en su propia órbita para servir al empresario, y el empresario para servir al público...”.⁶⁹

Este panorama de informalidad que ganaba al sistema teatral porteño en cuanto a las herramientas de actuación y dirección era señalado por distintos críticos en sus crónicas de espectáculos. La acción de Conservatorios privados no aportaba demasiado y muchos aguardaban la decisión del Estado para comprometerse realmente con la institución que había creado con ese fin. Comentaba desde una sección denominada *Lo que no debe callarse*, la dirección del Anuario Teatral Argentino de 1925:

Cuando se fundó el Conservatorio Nacional de Música y Declamación, nos pareció que el teatro nacional estaba de parabienes. El porvenir se nos antojó más rosado y esplendoroso. Mas como en todas las reparticiones oficiales del país el carácter de la institución se vio desvirtuado por la influencia de la política. Creemos inútil puntualizar deficiencias y anomalías. Invocamos una seria consideración de la organización definitiva (la presente no puede ser más que un ensayo) con la incorporación del Conservatorio al Ministerio de Instrucción Pública y con el establecimiento de concursos de competencia para la provisión de las cátedras. Y esperamos confiados en que no se malogre la única iniciativa con que cuenta el teatro en estos últimos años de parte de los poderes públicos⁷⁰.

Se cuestionaba la falta de un criterio adecuado para la designación de los profesores, resultando esta falla en el nombramiento de personas sin trayectoria o conocimientos probados, junto a otros de destacada huella en el teatro nacional. Juan Pablo Echagüe y Ernesto de la Guardia eran dos de los docentes indiscutibles que conformaban la plantilla de maestros del Conservatorio Nacional. Sus logros y estudios eran reconocidos por todos y se los utilizaba como ejemplo, al menos en lo que a las materias teóricas respecta, de lo que debía exigirse para convertir al Organismo oficial en un centro de excelencia. El primero, hijo

69. Conferencia organizada por el INET y pronunciada el 27 de junio de 1938, reproducido en el Cuaderno de Cultura Teatral del INET N°10, Buenos Aires, 1940, p. 61.

70. Sección *Lo que no debe callarse* del Anuario Teatral Argentino de 1925, p. 165.

del escritor sanjuanino Pedro Echagüe, luego de colaboraciones como crítico en los medios porteños de mayor circulación, fue enviado por el gobierno argentino a Europa con el cargo de comisionado especial. En esos dos años de estadía en el Viejo Mundo se vinculó con diversas personalidades de la cultura y el arte. Gracias a su gestión se concretaron la visita de Anatole France o Clemenceau a nuestro país, así como el tratado de cooperación literaria entre las sociedades de autores franceses y argentinos. Fue un precursor en el análisis de la escena local, dejando textos de consulta como *Puntos de vista* y *Prosa de combate*. Tal vez su colaboración más importante haya sido la publicación de su libro *Teatro Argentino* en 1917. Se trata de uno de las más antiguas compilaciones documentarias del siglo pasado, en el que aparecen retratadas las obras de los dramaturgos locales de la época. Tres volúmenes de crítica teatral, que tocaron desde una óptica particular temas como la estética escénica argentina, lo definieron como un estudioso del fenómeno dramático. Un *teatro en formación*, (traducido al francés con prólogo de Antoine), *Al margen de la escena* y *Apreciaciones* son los títulos de los citados aportes. Con tal producción, era lógica su designación como titular en la cátedra de Historia del Teatro en el Conservatorio, cargo que compartía con sus deberes de miembro de número de Junta de Historia y Numismática Americana, de la Comisión Nacional de Bellas Artes y del Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Ernesto de la Guardia, por su parte, tenía estudios en múltiples disciplinas humanísticas como letras, filosofía y música. Esa formación de base la obtuvo en Madrid y París, donde también inició sus tareas de crítico. Especializado en música clásica fue responsable de numerosos trabajos sobre historia, estética y analizó la obra de Wagner y Beethoven, entre otros. Estos textos, junto a su Historia de la música, eran celebrados por sus colegas americanos y europeos, con los que mantenía un intercambio enriquecedor. Con estos argumentos fue designado a cargo de la materia Historia y Estética de la música en el Conservatorio Nacional. Pero no se mantenía esta calidad en el grueso del plantel docente, teniendo algunos de los nombrados, de acuerdo a testimonios de relevantes personalidades del medio, el único atributo de la amistad con figuras políticas o del ambiente.

Volviendo a la conferencia de Palazzolo, lejos habían quedado los días en los que soñaba con dedicarse a la propaganda socialista y abandonar la crítica teatral. Esa predilección por la novela social, que afirmaba cuando era periodista del diario *La Vanguardia*, había cedido en beneficio de su interés primero: el teatro.

Regresando a la citada publicación, una vez expuesta la precariedad de la tarea del director en el teatro porteño, se dedica a dar su punto de vista sobre la función que el mismo tendría que desempeñar. Esta figura comenzaba a ser visibilizada como tal, pero la tibieza de su aceptación indicaba que se requerían de años de trabajo. Para Palazzolo, era imprescindible evitar comparaciones con otros sistemas teatrales del mundo, trasladando modelos exitosos en esos lugares, pero impracticables en Buenos Aires. El primer paso, consistía en una reflexión profunda de la vida teatral porteña, de su crecimiento a lo largo de la línea histó-

rica, de sus cambios y de las causas que los motivaron. Las experiencias extranjeras, que no desdeñaba en absoluto, eran parte de un bagaje cultural necesario, del que se podía nutrir el director, no para replicarlo, sino para obtener ideas o marcos referenciales.

Cuando Palazzolo emprende la tarea de renovar lo que calificaba de “rutina” en el teatro porteño, sentando bases para una apuesta artística profunda e iconoclasta, se halló con dificultades notorias. Los jóvenes que se unieron al proyecto, provenientes de la literatura, la pintura, la actuación, querían revolucionarlo todo, destruir lo anterior sin conocerlo acabadamente. Ante tamaña responsabilidad la medida y, especialmente, el respeto por los tiempos de estudio, tenían que primar. Elegir un repertorio claro, que incluyera autores nacionales, seleccionar el núcleo de actores, promover la idea mediante charlas en centros culturales, fueron los primeros movimientos. Pero cuando la idea parecía lista para ser plasmada, la impaciencia ganó terreno. Se contaban con los medios económicos para lanzarse a la aventura renovadora, ya que amigos instrumentaron bonos-préstamos para solventar gastos. Sin embargo, desde las primeras reuniones, las divergencias estallaron; cada uno, de acuerdo a su área, quería imponerse sobre el otro. El plan se truncó y pudo apreciarse que el “charlatanismo” reformista era tan pernicioso como la repetición de prácticas y formas. Decía el responsable de este intento al respecto:

A los que hablan de Antoine, de Copeau, de Gordon Craig, de Bragaglia y de tantos otros, yo les aconsejaría que trataran de informarse bien de las ideas que cada uno de ellos sostiene en relación a lo que realizaron, y a nuestras posibilidades y particular idiosincrasia. Comprobarían que entre unos y otros existen matices. Evitarían, por lo menos, caer en el error de suponerlos a todos en la misma postura.⁷¹

Palazzolo no creía que se tratara de un fracaso, sino de una fértil iniciativa que sirvió para que otros, con sus pensamientos originales y propios, tomaran la posta y recogieran esa búsqueda de transformación de la escena local.

Como vemos, coincidían las viejas poéticas declamatorias con las de los actores populares y las que esbozaban los palotes del proto-teatro independiente.

El arte de declamar contaba en los albores de la década del treinta del siglo pasado con muchos cultores. La tarea de Alemany Villa, consagrado intérprete y maestro de dicción había sido clave para la difusión de esta estética de interpretación. Su método de enseñanza, que produjo discípulos de la talla de Blanca de la Vega, Hermelo o Wally Zenner, era sencillo. Exigía un desapego por la recitación lacrimosa o la aparatosidad gestual. Por el contrario, defendía a la naturalidad como un bien imprescindible, que evitaría el empalagoso verso cantado o la pose de manifiesta exageración. Su lema era: “Un poco de arte, de emoción y de belleza”. El actor debía descubrir la música de las palabras, su ritmo único; hallazgo que le daría

71. *Ibidem* nota 5, p. 67.

la justa sencillez y verdad a su presentación. Este criterio lo sostenía para el recitado de un poema, pero también para la representación de una obra de teatro. El público que concurría a las veladas declamatorias aumentó considerablemente. Este signo fue recepcionado por los creadores del Conservatorio Nacional, que fieles a la tradición de las antiguas escuelas que aun pululaban por Buenos Aires, recibió en su bautismo las palabras “y Declamación”. Empujaban a este culto por la “voz fuerte, sonora, clara y flexible”, la pálida performance de muchos actores cuyos parlamentos eran inaudibles para el espectador, por incapacidad de proyección en la voz o por insalvables defectos provocados por años de forzar el aparato fonador. En un ilustrativo artículo, “Garganta de cristal”, el dramaturgo y crítico Jorge Dowton puntualizaba algunos de estos inconvenientes:

En nuestro teatro existe una verdadera plaga de actores de los que se podría decir que tienen gargantas de cristal. (...) La mayoría de nuestros actores no sabe sacar la voz. Cuando quieren elevarla se desgañitan y a los treinta años tienen la garganta deshecha, la voz cascada, áspera, inarmónica. (...) En Europa las grandes actrices y los grandes actores se hacen en el conservatorio, en donde reciben innegables lecciones que les permiten economizar sus dones naturales, haciéndoles dar el mayor rendimiento con el máximo de economía. Aquí, en el país, de los improvisados, todo se hace sin método, sin estudio, sin preparación.⁷²

Estos actores debían reunir, según la opinión de los críticos, buena figura, voz clara y flexible, fortaleza de pecho, desenvoltura y elegancia, buena memoria, buen sentido, amor al arte, sensibilidad, cultura y poder de observación. Y, casi con reiteración obsesiva, se enfatizaba el equilibrio como sustento de una buena interpretación. Ni la inmovilidad, debida a la inseguridad corporal, ni los ademanes espasmódicos en la que los brazos se balanceaban desesperados cual náufrago buscando una tabla salvadora.

Esa precaria noción de dirección había sido instalada, por necesidad, a través de individuos carentes de instrumentos adecuados para ejercerla. Como ya explicamos, este papel era fragmentariamente ocupado por actores retirados, cabezas de compañía o autores. Pero la posibilidad de una entrega en beneficio del colectivo y en aras de un espectáculo coralmente destacable chocaba con los intereses particulares de cada uno de los citados. La cabeza de compañía, en general, pensaba en su lucimiento personal antes que en el del conjunto. Desde la elección de la obra, funcional a sus cualidades, hasta los artificios escénicos seleccionados, todo giraba en torno de él, por lo que los aciertos o fallidos dependían de sus valores interpretativos. El actor retirado o veterano relegado a papeles secundarios, no sólo responde a la cabeza de compañía que lo nombró (por lo que puede repetirse la situación recién expuesta), sino que impone su punto de vista al resto de sus colegas. Así, se apreciaba

72. *Gargantas de cristal*, artículo de Jorge Dowton, reproducido en el *Anuario Teatral Argentino* de 1925, p. 405.

una cierta voz homogénea en escena, que opacaba los posibles aportes individuales. El autor quedaba encerrado en las mismas limitaciones que veía en otros que dirigían sus obras. Esa trampa solía dejar al actor librado a su suerte, pues no disponía de criterio directivo. Y estas dificultades se multiplican cuando era convocado un escritor proveniente del campo literario, porque desconocía al teatro como celebración, como construcción de texto y cuerpo.

Con el teatro independiente en el horizonte cercano, la figura del director y la importancia de la formación escolástica del actor eran temas, como vimos, transitados con frecuencia creciente en el campo escénico. Claro está que los actores populares tenían su propio criterio. En una charla a la que fue invitado por el Instituto Nacional de Estudios de Teatro, contaba el gran Florencio Parravicini:

Sin embargo cuando el artista es contratado por una empresa cuyo director es partidario del método disciplinado, donde el actor se le convierte en autómatas, exigiéndole únicamente estudio y disciplina, sacrificando su inspiración propia, en el afán de cuidar solamente el conjunto, como ocurre en el muy respetable Teatro Ruso, que le impone al público, el actor disciplinado casi militarmente, creado, movido y nutrido por la mentalidad metódica de un Director, no dejándole nada librado a la inspiración creadora del artista, que sin salirse del texto ni del espíritu de la obra, puede hacer una creación genial tropezamos con un gran inconveniente: este método es muy respetable, pero, que me perdonen sus partidarios, tiene la mala virtud de impedir la floración del actor espontáneo, inspirado y genial.⁷³

Finalmente sumemos la voz de Ricardo Lencks, un actor de cuadros filodramáticos obreros, que se incorporaría a teatros independientes de la periferia porteña años más tarde. Decía:

Había comenzado mis inquietudes artísticas concurriendo a las veladas que organizaban los ateneos socialistas. En ellas solían recitar buena poesía y, en ocasiones, se ponían fragmentos de obras de teatro de corte social. Yo era apenas un joven, trabajador en talleres metalúrgicos, con ganas de aprender. No tardé en alejarme de los seguidores de Justo para unirme al anarquismo. Pude integrar varios elencos de aficionados, con los que ofrecíamos textos de elaboración interna del movimiento o de autores comprometidos con la causa de los pobres. No obstante, a medida que avanzaba en mi relación con el teatro, notaba que me repetía, que no era convincente cuando decía mis parlamentos, que me aburría al no contar con los conocimientos que me permitieran crecer

73. Conferencia "Mis experiencias como actor" dictada por Florencio Parravicini en el INET el 4 de julio de 1938. Reproducida en el Cuaderno de Cultura Teatral del INET, Buenos Aires, 1940, pps. 81-82.

como actor. No pretendía profesionalizarme, pero sí ser mejor en lo que me daba placer. Así me alejé de los libertarios buscando nuevos rumbos. Asistí a un par de conservatorios privados, que poco me aportaron, hasta que me sumé como aprendiz a la Agrupación Talía, un grupo de arte dramático integrado por aficionados con largos años de trayectoria. Funcionaba bajo la dirección de los hermanos Scarpello, quienes me dieron buenos consejos. Nunca abandoné la militancia sindical por mi actividad escénica; de hecho las complementaba, aun cuando me alejé de los cuadros políticos. Cuando llegué al teatro independiente, alternaba mi trabajo de tornero con el de actor.⁷⁴

Lencks nos permite adentrarnos en el rico mundo del teatro aficionado militante de libertarios y socialistas inorgánicos tan activo en las primeras dos décadas del siglo pasado. En este espacio, de dimensiones cambiantes, inestable pero de gran capacidad de producción a partir de su sentido didáctico y de transmisión de ideología, aparecieron algunos talleres en los que se daba orientación a los inexpertos intérpretes. Vicente Funietto coordinó, a partir de charlas varios de estos momentos de formación y nos contaba:

Mi deseo era terminar con cierta improvisación que convertía buenas intenciones en un caos de tales proporciones que complotaban con el éxito de cualquier representación. Yo acordaba con que no podían repetir los viejos y burdos recursos de los actores profesionales pero tampoco debían convertirse en una máquina de generar dislates, con entonaciones falsas, equivocaciones en la letra por falta de estudio o comprensión o serias dificultades en la dicción. Todo podía mejorarse y debía si no queríamos darle la razón a los burgueses que manifestaban que ignorantes eran incapaces de hacer un teatro digno. Por eso, daba consejos en los encuentros, consejos que para tener un orden personal anotaba en libretas de trabajo. De esta labor rescataría estos puntos básicos:

La voz. Los compañeros deben saber que es el instrumento fundamental con el que cuentan para llevar las ideas del escritor a la comunidad. Por eso es necesaria cuidarla, no forzarla ni gritar con exceso antes de las funciones. Recitar o declamar una hora al día entrena este noble recurso, lo dota de fluidez y claridad. No recomiendo recetas caseras que terminan arruinando las cuerdas vocales y, por supuesto, como es natural entre militantes evitar el alcohol al que sólo recurren los viciosos que buscan excusas.

Las manos. Muchas veces el actor obrero no sabe qué hacer con ellas y las tiene tiesas al costado del cuerpo como un tronco muerto en el árbol. Esto le quita gracia y fuerza al discurso que emita. Hay que acompañar con movimientos acordes las palabras que se proclaman con la intensidad que la ocasión amerita.

74. Entrevista personal a Ricardo Lencks, Tigre, 1992.

Quedarse sin gesto en las manos es equivalente o dejar de hablar en mitad del parlamento.

El poder de lo audible. Es un arte que el público escuche apropiadamente los dichos del actor. Para ello evitar cruzarse con el compañero, hablar sin dirigirse al frente y escapar de los susurros que esconden vergüenzas imposibles de tolerar. Tampoco se debe gritar porque la altisonancia es tan mala como el hálito de voz. El equilibrio se logra con mucha ejercitación en el arte de la retórica.⁷⁵

Cerramos este panorama veloz con la opinión del fundador del Teatro del Pueblo, cabeza del movimiento independiente que titularizaba:

Las causas que dan nacimiento al teatro independiente entre nosotros, son complejas y de encontrados intereses. El nervio motor fue la desesperación de tener que padecer un teatro comercial de tan menguados valores y propósitos. Y la dolorosa insinuación de algunos extranjeros cultos de que acaso este teatro era el que correspondía a la mentalidad de nuestro pueblo. Sin embargo, esta sospecha era infundada y fueron los teatros independientes los encargados de desvanecerla. La vulgaridad irremediable de nuestros autores provenía de un defecto original: no eran poetas. El teatro no era teatro porque no se le insuflaba poesía. Está demás aclarar que no nos referimos a la poesía en verso, aunque no la descartamos. Los visionarios peinaban en un comienzo sus melenas populares y desarrollaban aburridas tesis en tres actos. Otros dialogaban ciertas variaciones del psicologismo y ésto (sic) les otorgaba alguna solemnidad y había quienes taquigrafiaban una corrosiva mixtura de grosería y naturalismo. Pero el teatro no era solamente autor y actor que vivificara y ennobleciera los materiales empleados. Pero el teatro no era exclusivamente el autor y el de estas regiones fue creado por actores. Las primarias ansias de representar nos dieron actores ingenuos, intuitivos, de una bastedad que no ofrecía ningún refinamiento poético. Sus limitados recursos, su incapacidad imaginativa impedían a los autores extender la mirada hacia horizontes abiertos a la fantasía y a la creación. (...) Se debatían en un asfixiante naturalismo que ahuyentó a los poetas, quedando dueños del campo los que se habían improvisado cronistas de teatro y sus allegados. Sin coacción era punto menos que imposible contar con la cursilería y ordinariez de los actores que habían conseguido cierta popularidad aprovechable. (...) ¡Y escenógrafos sí que teníamos! Viejos decoradores maravillosos que habían hecho su aprendizaje en Europa, en talleres de fama mundial, se veían constreñidos sin embargo, a embadurnar papeles, a plegarse al absurdo y anti-teatral naturalismo de actores. Directores no había. Entonces, sin haber logrado

75. Entrevista personal al militante Vicente Funietto, México, 1983.

una significación, el teatro se sintió morir.⁷⁶

Métodos, improvisación, director, organización, estudio, disciplina, espontaneidad, conservatorio, intuición, eran vocablos que podemos encontrar en los discursos que visitamos; palabras que definían criterios y que explicaban el debate que nutría al ambiente teatral porteño.

76. Barletta, Leónidas. El teatro independiente en Buenos Aires en Revista Latitud, Número especial, Buenos Aires, 1945, p.12.

Bibliografía

- AAVV., *Orígenes del teatro nacional*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Argentina, 1925 (varios tomos).
- AAVV., *Noticias para la Historia del Teatro Nacional*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1938 (varios tomos).
- Bakunin, Michel. *El estado y la comuna*. Madrid. Zero, 1978
- Beltrán, Oscar Rafael, *Los orígenes del teatro argentino*, Buenos Aires, Sopena, 1941.
- Benítez, Rubén, *Una histórica función de circo*, Universidad de Buenos Aires, 1956.
- Berenguer Carisomo, Arturo, *Las ideas estéticas en el teatro argentino*, Buenos Aires, Comisión Nacional de Cultura, Instituto Nacional de Estudios de teatro, 1947.
- Bianchi, Alfredo, *Teatro nacional*, Buenos Aires, Imprenta Cúneo, 1920
- Blanco Amores de Pagella, Ángela, *Nuevos temas en el teatro argentino*, Buenos Aires, Huemul, 1965.
- , *Iniciadores del teatro argentino*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1972.
- , *Motivaciones del teatro argentino en el siglo XX*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1983.
- Bosch, Mariano G., *Historia del teatro en Buenos Aires*, Buenos Aires, El Comercio, 1910.
- , *Historia de los orígenes del teatro nacional argentino y la época de pablo Podestá*, Buenos Aires, Talleres Gráficos Argentinos L. J. Rosso, 1929.
- , *Teatro Antiguo de Buenos Aires*, Buenos Aires, El Comercio, 1904.
- Bragaglia, Anton Giulio, *El nuevo teatro argentino*, Buenos Aires, Roma, 1930.
- Carr, E. H. Michael. *Bakunin*. Barcelona. Ediciones Grijalbo, 1970
- Castagnino, Raul H., *Esquema de la literatura dramática argentina (1917/1949)*, Buenos Aires, Instituto del Teatro Americano, 1949.
- , *Centurias del circo criollo*, Buenos Aires, Editorial Perrot, 1959.
- , *Sociología del Teatro Argentino*, Buenos Aires, Nova, 1963.
- , *El circo criollo*, Buenos Aires, Editorial Plus Ultra, 1969.
- , *Crónicas del pasado teatral argentino (siglo XIX)*, Buenos Aires, Huemul, 1977.
- , *Revalorización del género chico criollo*, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1977.
- , *Circo, teatro gauchesco y tango*, Buenos Aires, Editorial Instituto Nacional de Estudios de Teatro, 1981.
- , *El teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas*, Buenos Aires, Comi-

sión Nacional de Cultura, Instituto Nacional de Estudios Teatrales, 1945.

De la Guardia, Alfredo, *Imagen del Drama*, Buenos Aires, Schapire, 1954.

-----, *El teatro contemporáneo*, Buenos Aires, Schapire, 1947

-----, *Temas dramáticos y otros ensayos*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1978.

Fabbri, Luigi. *Dictadura y revolución*. Buenos Aires. Editorial Argonauta, 1923

Faig, Carlos H., *Teatro argentino: su ambiente, sus autores*, Buenos Aires, Argentores, 1964.

Fos, Carlos. *Cuadernos libertarios*. México. Ediciones La Fragua, 1990

-----, *Breve historia de una revolución inconclusa*. México. Ediciones del Proletario, 1992.

-----, *En las tablas libertarias*. Buenos Aires, Editorial Atuel, 2010.

-----, *Teatro obrero. Una mirada militante*. Buenos Aires, Editorial Atuel, 2013.

-----, *Del teatro anarquista al teatro comunitario actual*. Buenos Aires, Ediciones Artes Escénicas, 2011.

Foppa, Tito Livio, *Diccionario Teatral del Río de la Plata*, Buenos Aires, Argentores-Ediciones del Carro de Téspis, 1961.

González de Díaz Araujo, Graciela, *La vida teatral en Buenos Aires: desde 1713 hasta 1896*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1982.

Klein, Teodoro, *El actor en el Río de la Plata I: de la colonia a la independencia nacional*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Actores, 1984.

-----, *Una historia de luchas*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Actores, 1988.

-----, *El actor en el Río de la Plata II: de Casacuberta a los Podestá*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Actores, 1994.

Lemos, Martín, *El desarrollo de los teatros filodramáticos*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1965.

López Arango, Emilio. *El anarquismo en el movimiento obrero*. Barcelona. Ediciones Cosmos, 1925

Morales, Ernesto, *Historia del teatro argentino*, Buenos Aires, Lautaro, 1944.

Ordaz, Luis, *El teatro en el Río de la Plata*, Buenos Aires, primera edición: Futuro, 1946, segunda edición: Leviatán, 1957.

-----, *Breve historia del teatro argentino* (ocho tomos), Buenos Aires, Eudeba, 1962-1966.

-----, *Aproximación a la trayectoria de la dramática argentina*, Ottawa, Girol Books, 1992.

-----, *Historia del teatro argentino. Desde los orígenes hasta la actualidad*, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, 1999.

Pelletieri, Osvaldo, *Cien años de teatro argentino (1886-1990) (Del Moreira a Teatro Abierto)*, Buenos Aires, Galerna / IITCTL, 1990.

----- (dir.) *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires: la emancipación cultural 1884-1930*, Buenos Aires, Galerna, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2002

----- (dir.), *Diccionario biográfico estético del actor en Buenos Aires: el actor popular, antecedentes y evolución*, Galerna, 2009.

Rossi, Vicente, *Teatro nacional rioplatense*, Buenos Aires, Hachette, 1969.

Seibel, Beatriz, *Historia del Teatro Argentino. Desde los rituales hasta 1930*, Buenos Aires, Corregidor, 2002.

Zayas de Lima, Perla, *Contribución bibliográfica para el estudio del teatro argentino*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Actores, 1983.

Fotos: Archivo General de la Nación