

Elementos para una "teoría" teatral libertaria (Argentina 1900)

Eva Golluscio de Montoya

"Seamos claros, seamos
fuertes y sencillos."
Eduardo Gilimón,
La Protesta, 1905

1 - TEATRO Y PROPAGANDA LIBERTARIA

Hemos tenido ya oportunidad de señalar el alcance de las manifestaciones artísticas, educativas y propagandísticas de los círculos anarquistas argentinos hacia el 1900.¹ Dentro de éstas, el teatro ocupó un lugar fundamental, tanto en lo que se refiere a la *representación* llevada a cabo por los grupos filodramáticos de los distintos centros libertarios, como en lo que concierne a la *edición*, ya sea total (en forma de libro o de folletas anarquistas), solían preceder o acompañar la representación de la obra en cuestión por algún círculo libertario.²

Vehículo ideal de la difusión de la Idea, ya que reúne las condiciones de la propaganda oral (emparentándose así a las arengas públicas, las conferencias, los recitados, los cantos e himnos) y escrita (como los panfletos, los folletos de tipo ideológico, los libros de tema científico o de ficción), el teatro fue la actividad cultural privilegiada de los núcleos ácratas. Si la abundante edición de textos dramáticos remite a la existencia de lectores, de crítica bibliográfica, de imprentas de periódicos o de casas de edición y de una corriente de distribución, la gran cantidad de espectáculos dramáticos ofrecidos en los actos anarquistas de la época remite, por su lado, a la existencia no sólo de textos (de autor nacional o extranjero), sino también a la de un público afín, de actores y actrices locales, de un encargado de dirigir la puesta en escena (por modesta que ésta fuera), de críticos

del espectáculo y de un presupuesto para la publicidad, para la impresión de programas y para el alquiler de materiales necesarios para la representación (pelucas, sillas, luces). La lectura de los periódicos de la época revela que el circuito de la actividad dramática libertaria argentina (consumidores - productores/ejecutores - producto - crítica) fue asombrosamente importante y constituyó una de las ramas más ricas de la producción contracultural anarquista.³

La función dramática ofrecida por los centros libertarios tuvo rara vez una existencia autónoma; siempre integrada dentro de un programa extenso-- himnos, conferencias, intervenciones sindicales, debates, piezas teatrales, recitados, baile, tómbola, música-- la representación teatral constituía un eslabón dentro de un conjunto más vasto, el del acto militante, tal como vemos en el siguiente anuncio:

FUNCION Y BAILE: El sábado 24 del corriente a las 8.30 p.m. en el salón Risorgimento, calle Triunvirato 764, el grupo *Nueva Luz* celebrará una función y baile con el concurso del grupo *Compañeros del Ideal* con el siguiente programa,

1. "Hijos del Pueblo."
2. El drama social titulado *Fin de fiesta*.
3. El drama *La canalla*.
4. Conferencia por el compañero Francisco Jaquet.
5. La payadora Tulia Bautista improvisará varios estilos criollos.
6. El drama *Nobleza de esclavos*.
7. Baile familiar. (*La Protesta*, 18 junio 1905)⁴

El programa típico terminaba generalmente en un baile, lo cual no deja de hacer pensar en los circos rioplatenses de primera y segunda parte de la misma época, en los cuales el programa circense concluía con la representación de un drama gauchesco coronado por "Apoteosis y baile." Es posible que un mismo sentido de fiesta haya alimentado, por los mismos años, a ambas actividades de orientación popular.⁵

2 - DE LA REFLEXION CRITICA HACIA UNA NORMATIVA

Dicha actividad literario-teatral (edición, espectáculo) apareció continuamente completada por una dimensión crítica, presente en los numerosos comentarios que se llevaban a cabo desde los periódicos libertarios argentinos de la época. Hemos seleccionado dos artículos publicados en *La Protesta* durante la misma semana del mes de junio de 1905: "El arte para el pueblo," sin especificación de autor, y "Propaganda y propagandistas," por Eduardo Gilimón. (*LP*, 28 junio 1905)⁶.

Las líneas de Gilimón constituyen, según su autor, "simples indicaciones" destinadas a los propagandistas (es decir, a los productores

y ejecutores) y, para el desconocido autor del otro artículo citado, constituyen "ideas para llevar a la práctica" dentro de los círculos ácratas. En los dos trabajos se procede a una reflexión sobre las instancias que participan del acto teatral tomado como actividad social: la producción (los autores y el texto), la ejecución (los actores y directores), la recepción (el público que asistía al espectáculo y a quienes iba destinada la edición de los textos dramáticos), el producto (la pieza teatral).

Estas páginas adquieren así contornos de lo que podríamos llamar una normativa, término empleado aquí en su sentido histórico, es decir, en tanto descripción a posteriori de los elementos considerados, por el que procede a la observación, como adecuados (o no) para llegar al fin perseguido, o sea, el de cubrir las necesidades de propaganda. De tales observaciones emana una lista de recomendaciones para los creadores futuros (literarios y dramáticos) que desean llegar al mismo fin, y se desprende el esbozo de una "teoría" teatral libertaria, cuyo alcance en la práctica iremos ajustando en trabajos próximos.

3 - PRODUCTOR Y EJECUTORES

Con respecto a los escritores, se reconocen dos grupos: "las páginas célebres," "los grandes maestros," (*LP* 24 junio 1905) y "los propagandistas," es decir, los autores que, estimulados por la demanda de un público afín, van emergiendo entre los mismos militantes (*LP* 28 junio 1905). Entre "los grandes maestros" y "los poco afortunados gestadores locales" (*LP* 28 junio 1905), el desconocido autor de "El arte para el pueblo" lanza la idea de buscar creadores nuevos dentro del "elemento avanzado de la juventud intelectual" que participa del movimiento anarquista (*LP* 24 junio 1905).

Las insuficiencias de los productores libertarios locales, quienes, obviamente, comparten las características sociales y culturales de los consumidores que enunciamos a continuación, motivan la inquietud de ambos articulistas, y a ellos van dirigidas las "recomendaciones." El consejo más importante es el de recordarles que la función primordial del arte es esclarecer a los trabajadores ("iluminar las anfractuosidades (*sic*) de sus cerebros") (*LP* 24 junio 1905): "... es preciso evitar... la forma de hacer propaganda que muchos tienen... que más sirve para entorpecer los propósitos de proselitismo, que para facilitarlos" (*LP* 28 junio 1905). Gilimón hace a los autores una advertencia de tipo moral, al ponerlos en guardia contra la tentación de "homenajes, adulaciones y títulos de sapiente" (*LP* 28 junio 1905).

En cuanto a los militantes que ponen en escena las obras dentro de los núcleos ácratas, los artículos citados hacen referencia tanto a la impericia, como al esfuerzo no siempre útil de los aficionados, quienes, a veces, apenas si entienden los textos que representan: "la organización de veladas teatrales trae consigo innúmeros gastos y

fatigas por la preparación de las funciones, que, para decirlo con nuestra franqueza habitual, no siempre llenan el fin del arte... El desempeño (de los actores) no siempre corresponde a la buena intención de los aficionados" (*LP* 24 junio 1905).

4 - EL RECEPTOR

Ambos artículos describen, en términos de la sociedad argentina concreta de la época, al receptor de carne y hueso al que iban destinadas dentro de los círculos anarquistas tanto las obras de ficción ("literatura") como las de tipo científico ("sociología") (*LP* 28 junio 1905).

Hacia 1905 la demanda de actividades teatrales por parte de un público simpatizante del movimiento anarquista iba en aumento: "El éxito cada vez creciente de las funciones organizadas por los centros libertarios... nos ha hecho pensar..." (*LP* 24 junio 1905). El autor del artículo aventura la cantidad media de quinientos espectadores a las veladas teatrales ("Si se reúnen quinientos compañeros para ver representar dramas"), cifra que debía verse superada más de una vez, a juzgar por algunos balances de fondos recolectados por los distintos centros libertarios.⁷ La aceptación que la actividad literaria en general y dramática en particular hallaba entre los militantes, imponía una reflexión sobre cómo aprovechar mejor ese interés para fines propagandísticos. Esto llevó a los autores de los dos artículos a trazar el perfil del público que asistía a las funciones teatrales propuestas por los núcleos libertarios.

Las características del receptor de dicha producción artística, según queda establecido por los dos autores citados--contemporáneos del fenómeno--eran las siguientes:

1. La motivación. El público anarquista es permeable a la cultura, aficionado a la lectura y a las actividades artístico-literarias en general. "Se ha despertado en un gran número de compañeros una plausible afición a la lectura y ésta es la hora en que sociólogos de todas las escuelas y literatos de toda alcornia son familiares a muchos camaradas" (*LP* 28 junio 1905); "El pueblo trabajador... siente la necesidad de una fuente de reposo y de belleza que sólo encuentra en el arte" (*LP* 24 junio 1905). Responde a las características del autodidacta, es decir, busca leer mucho, pero sus lecturas no tienen orden y no logra asimilar correctamente todo lo que lee. "En los más de ellos, la ingestión de esas lecturas hechas sin plan alguno, al tuntun, como los libros les han venido a la mano, les ha atiborrado el cerebro..." (*LP* 28 junio 1905).

2. La alfabetización. El auditorio o el lector anarquista posee una instrucción primaria insuficiente ("... los casi analfabetos que forman el conjunto a que precisamente debe dirigirse nuestra prédica..."); desconoce los matices del idioma ("las palabras extrañas") y está poco

preparado para comprender el sentido de términos, expresiones o párrafos agudos o complicados ("los floreos literarios," "la hojarasca") (LP 28 junio 1905).

3. El nivel adquisitivo y tiempo libre. Los que asisten o participan de actividades artístico-literarias dentro de círculos libertarios disponen de un solo día libre en la semana: "El pueblo... que pasa los seis días laborales de la semana en el trabajo..." (LP 24 junio 1905). Con poco tiempo para la lectura, este público tampoco tiene demasiado dinero para comprar buenos libros: "Nuestros trabajadores desconocen en absoluto las obras de los grandes maestros, a ellos solamente llegan libros y folletos de escaso precio" (LP 24 junio 1905).

El receptor de la actividad literaria y dramática anarquista, así definido por su grado de alfabetización, su nivel adquisitivo, y por la ocupación de su tiempo, constituye lo que el autor anónimo llama "pueblo trabajador y honesto," "el proletario," "la masa popular," "el pueblo" (LP 14 junio 1905), y lo que Gilimón designa como "el conjunto a quienes se dirigen nuestras prédicas, pues por su situación en la sociedad actual, son quienes necesitan de la propaganda libertaria" (LP 28 junio 1905). El público concreto a quien iban dirigidas las obras representó a la vez un límite y un estímulo para el creador.

5 - EL PRODUCTO

Las actividades culturales y literarias ofrecidas por los círculos libertarios son para los anarquistas un medio de esclarecimiento: "Conferencias sobre motivos de arte, lectura de poesías, cuentos, novelas inéditas... conducen al progresivo adelanto de la inteligencia popular y constituyen uno de los más seguros medios de liberación" (LP 24 junio 1905). El objetivo básico de dichas manifestaciones es, tal como lo hemos señalado, el de propagar la Idea: "El éxito de la propaganda... para nosotros es lo primero y principal" (LP 28 junio 1905). "Es necesario... llevar el arte verdadero hasta la masa popular, arte docente, de enseñanza y de utilidad..." (LP 24 junio 1905) y deben ser accesibles al sector social al que están destinadas.

Dirigida, entonces, con objetivos proselitistas, a un público semi-analfabeto de la Argentina aluvional, la producción literaria y dramática anarquista llama la atención por su hibridez: la mezcla de géneros se hace evidente en las conferencias cantadas, los monólogos teatrales que disimulan panfletos, los manifiestos ideológicos que rayan en lo lírico, los testimonios de hechos reales que lindan con el relato breve de ficción, y las campañas por el amor libre o contra el alcoholismo insertadas dentro de textos narrativos.

Inútil decir si, universitarios de hoy, "estamos de acuerdo" o no con esta posición frente al arte, ya que sólo a través de la contestación de aquella posición de principio nos será posible efectuar un trabajo sistemático de descripción y clasificación de la actividad

literaria y dramática libertaria argentina.⁸ Imperativos propagandísticos equivalentes están presentes en tantas otras manifestaciones literarias que, según nuestra mayor o menor proximidad temporal, espacial o ideológica, toleramos diferentemente: novelas de espionaje o de ciencia-ficción, películas de "cowboys," teatro chicano, género chico, comedia del Siglo de Oro, radioteatros, cuentos infantiles, novela policial, novela rosa.

Las indicaciones y las ideas proporcionadas en ambos artículos permiten delinear los contornos de un producto teatral virtual, es decir aquél que mejor se adecuaría a lo expresado anteriormente. Tal producto estaría regido por las siguientes consignas generales:

1. La claridad extrema en la organización de los contenidos, para asegurar así la correcta recepción de un mensaje predeterminado por la propaganda.

2. La fuerza y la convicción en el tono.

3. La sencillez en el lenguaje (*LP* 28 junio 1905).

La consigna de claridad organizativa aparece en la práctica textual en:⁹

1. La economía de matices expresivos. Impulsada por la tensión propagandística, condenada a hacer pasar un mensaje claro en poco tiempo y de forma certera, con poco margen para las medias tintas, la pieza anarquista más típica se caracteriza por una fuerte esquematización de contenidos. Así, el contraste de materiales, el enfrentamiento de contrarios (patrón-obrero, hombre-mujer, bueno-malo, rico-pobre, laico-religioso, pureza-pecado), el uso de trazos gruesos (cómicos, melodramáticos) en la pintura de conflictos y de personajes, los perfiles someros de personajes unicoloros (más cercanos de la alegoría que de la psicología) y la ausencia de personajes en evolución aseguran el efecto didáctico y garantizan la "buena" recepción.¹⁰

2. La brevedad. El poco tiempo disponible para la lectura o para la asistencia a espectáculos, el nivel de alfabetización, la falta de dinero para gastos culturales y el hecho de que el espectáculo teatral no tiene existencia autónoma frente a un público de conocedores, sino que es una actividad más dentro de un acto militante, hacen de la brevedad un mérito para la dramaturgia libertaria.

3. La repetición. A diferencia de otras formas teatrales destinadas a satisfacer otras necesidades y otros públicos, la originalidad no es un valor para la producción libertaria. La repetición de temas, de moralejas, de conflictos, de perfiles de personajes sirve perfectamente a los objetivos didáctico-propagandísticos. Las mismas obras de teatro, cuyo éxito es consagrado por el peso de la propaganda en ellas proporcionada, son representadas incansablemente por grupos anarquistas de distintos países y de distintas épocas.¹¹ Las "obras que

todos se saben de memoria" (LP 24 junio 1905), los "caballitos de batalla" circulan exitosos a través de los años y son una característica funcional de la producción dramática ácrata.

4. La simplicidad de la anécdota. Una acción desnuda de "hojarasca" (LP 28 junio 1905) y una anécdota sin ramificaciones temáticas, espaciales o temporales, permiten llegar eficazmente y por el camino más breve al objetivo proselitista. Con poca vocación para presentar un gradualismo en las situaciones dramáticas, las obritas anarquistas más típicas muestran acciones únicas y argumentos simplificados.

Por su parte, el imperativo de fuerza en el mensaje ("... la propaganda de un ideal necesita convicción y claridad...") (LP 28 junio 1905) se trasunta, dentro de las obras en:

1. El uso de un "tono" altisonante y didáctico sobre todo evidente en las intervenciones del personaje encargado de "transmitir el mensaje." Tratándose de obras dirigidas a un receptor grupal, socialmente homogéneo y hermanado por convicciones de principio, al que se trata de incitar a una acción capaz de cambiar el mundo, el tono intimista queda prácticamente excluido del teatro anarquista.

2. La preponderancia del discurso didáctico sobre la acción dramática. La acción de los personajes es a menudo bloqueada por la arenga militante y el peso de lo didáctico-discursivo convierte a los personajes en "recitantes" de mensajes ideológicos.

La exigencia de sencillez en el lenguaje ("Cuanto mayor sencillez tenga un lenguaje, más accesible es al pueblo y mayores resultados puede dar la propaganda," (LP 28 junio 1905) se traduce en la necesidad de un lenguaje accesible, unívoco, rápidamente comprensible, y que no "oscureza el pensamiento." Esto lleva a aconsejar el rechazo de "los estetismos" (*sic*), "la terminología demasiado especializada," "los términos exóticos," "los floreos literarios" y la búsqueda de "el término corriente" y "el lenguaje trivial" (LP 28 junio 1905).¹²

Agregaremos, para terminar este intento de caracterización formal de la producción dramática anarquista, que ella está determinada además por la infraestructura material de la representación. Las condiciones concretas de la puesta en escena "pesan" de alguna manera en la selección o en la confección de los textos dramáticos. Así, la menor participación de mujeres dentro de los círculos anarquistas de 1900 explica la preferencia por obras sin personajes femeninos o con muy pocos,¹³ la necesidad de "economizar actores" permite entender la abundante producción de monólogos destinados a tal o cual aficionado; el poco presupuesto disponible para las actividades del escenario y la movilidad geográfica característica de los grupos filodramáticos libertarios exigía la producción o la selección de textos en los cuales las necesidades de figuración escénica fueran mínimas.

El esquematismo, la insistencia, la hibridez, el lenguaje ingenuamente unívoco, la tendencia declamatoria, el simplismo, los personajes-soporte de consignas militantes, no son "defectos" de esta forma teatral que nos esforzamos por describir, sino que constituyen exigencias formales de un género, rasgos distintivos compartidos por otros teatros militantes de otras épocas y lugares.¹⁴

Toulouse, France

Notas

1. Eva Golluscio de Montoya, "Círculos anarquistas y circuitos contra-culturales en la Argentina Del 1900." *Contre-cultures, utopies et dissidences en Amérique Latine, Cahiers du Monde Hispanique et Luso-brésilien (Caravelle)* 46 (Toulouse: 1986): 49-64.

2. La representación de la obra *La madre eterna*, por ejemplo, de Ignacio Iglesias, realizada por el Cuadro Filodramático del Centro de Estudios Sociales "Amor" el 18 marzo 1906, fue anunciada en *La Protesta* el 14 de marzo del mismo año. El periódico citado publicó un primer fragmento de la pieza el 17 de marzo, y un segundo fragmento el mismo día del acto.

3. Jean Andreu, "Contra-cultura libertaria en el Río de la Plata y Chile (1890-1914)." *Hacia una historia social de la literatura. Actas.* Thomas Bremer y Alejandro Losada, eds. (Giessen: 1985): 187. Jean Andreu, "Lectures anarchistes: la 'Librería' de *La Protesta*, Buenos Aires, juin 1914." *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien (Caravelle)* 45 (Toulouse: 1985): 101-05. Eva Golluscio de Montoya, 58-59.

4. De aquí en adelante, se referirá a *La Protesta* con las iniciales LP.

5. Nora Mazziotti, "A Vacarezza: el teatro como fiesta." *Crear en la cultura nacional.* (Buenos Aires: 1982): 19-23. Beatriz Seibel, "A 100 años del encuentro del Gaucho Juan Moreira con el mito. Fiesta, tragedia y teatralidad." *Clarín* (Buenos Aires) 28 junio 1984.

6. El año 1905 se caracterizó, en Argentina, por la radicalización de las luchas obreras, la definitiva afirmación del sector "organizador" anarquista dentro del sindicalismo argentino (V Congreso de la F.O.R.A. el 1er septiembre 1905), la aplicación de la Ley de Residencia, la fuerte represión contra radicales y (principalmente) anarquistas (estado de sitio después del levantamiento radical, desde el 4 febrero 1905 al 5 mayo 1905; allanamientos; deportaciones, entre ellas la del mismo Ghirlado, director de *La Protesta*; cierre de *La Protesta*, hasta su reaparición el 14 mayo 1905; nuevas deportaciones a raíz de la importante manifestación del 21 mayo 1905; nuevo allanamiento de *La Protesta* el 5 junio 1905; nuevo estado de sitio en octubre de 1905).

7. Por ejemplo, el balance de la función efectuada por el Cuadro Filodramático Germinal el 18 junio 1905—considerado "excelente" por los integrantes del mismo—indica la venta de 802 entradas, a 0.60 centavos cada una y un beneficio de 305,40 pesos (LP 23 junio 1905).

8. Jean Andreu, "Littératures anarchistes d'Amérique du Sud en 1900," en *Contre-Cultures*, p. 126: "Cohérent avec lui-même, l'anarchisme prône donc une contre-culture (. . .). Libre à chacun de juger l'efficience d'un tel projet, mais évaluer qualitativement, du haut d'une esthétique normative et intemporelle, les modestes tentatives (. . .) n'a guère de sens. Il y faut plus de sympathie et d'intelligence historique."

9. Tratándose de un artículo de tipo teórico, no creemos oportuna la inclusión de citas sueltas de obras aisladas. Las dos piezas siguientes pueden ser consideradas como paradigmáticas y han motivado nuestra reflexión: Alfonso Grijalvo, *Héroe ignorado.* (Buenos Aires: Fucyo, 1909). Monólogo en verso, escrito

expresamente para el aventajado aficionado Andrés Alonso. Estrenado en el Salón Teatro Casa Suiza con extraordinario éxito, a beneficio de *La Protesta* la noche del 17 de julio de 1904. Dante Silva, *Los mártires*. (Buenos Aires: Fueyo, s.f.). Drama en un acto y un cuadro en prosa, con una introducción de Francisco Jaquet.

10. El teatro anarquista tuvo muchos puntos de contacto con otras formas de teatro popular argentino de la misma época: el drama gauchesco y el género chico criollo. Es evidente que ello deberá ser analizado en trabajos posteriores. También, compare el excelente trabajo de Marcienne Rocard, "El teatro campesino chicano: un *acte politique*," ponencia al Congreso sobre *Le Théâtre sous la Contrainte*, Universidad de Aix-en-Provence, France, diciembre 1985 (publicación próxima de las actas).

11. Así, en 1953, un grupo anarquista español de Toulouse, Francia, contaba, dentro de un repertorio de 44 manuscritos de obras de teatro, con ocho piezas de Florencio Sánchez (entre ellas *Barranca abajo*, *En familia*, *La gringa*), autor muy cercano a los círculos libertarios argentinos de principio del siglo. Lucienne Domergue y Marie Laffranque, "L'exil des libertaires espagnols: ruptures et fidélité," en *Cahiers du Centre de Recherches d'Etudes Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Rouen* 4 (Rouen, 1983): pp. 98-99.

12. Si la exigencia de claridad y vehemencia se cumplía casi infaliblemente en las obritas anarquistas, la necesidad de un lenguaje llano era respetado de manera muy desigual, según los autores, las obras, o aun los diferentes personajes dentro de la misma obra. La cuidadosa observación del "lenguaje" empleado dentro del teatro libertario exige investigaciones específicas.

13. Es muy común encontrar repartos exclusivamente masculinos como el de esta obra de Francisco Pi y Asuaga (anarquista): "A pedido de varias familias se pondrá en escena por el cuadro infantil, la comedia en un acto, titulada 'El pequeño y el grande': Don Luciano, padre del niño; Vicente Seguí-Faustino, de 11 años; niño Manuel Barrera-Julián, ayo de Faustino; niño Salvador Barrera-Adolfo, diez años, criado de Faustino; niño Florencia Beigbeder" (LP 13 enero 1905). Cuando la presencia femenina en el escenario se hacía indispensable, las más de las veces se debía recurrir a una actriz exterior a la cual era necesario pagar; así el Balance de la Función dada por el "Centro Amor" el 11 febrero 1906 señala, entre los gastos, los 35 pesos para "Artistas (mujeres)" (LP 14 febrero 1906).

14. El presente estudio es resultado de investigaciones llevadas a cabo colectivamente dentro del marco académico del G.R.A.L. (Groupe de Recherches sur l'Amérique Latine), Université de Toulouse-Le Mirail. Véase también *Contre-cultures*.