



UN ESPACIO DE CREACIÓN ARTÍSTICA REBELDE, PERDIDO EN LA BRUMA DEL OLVIDO

Carlos Fos – fos@complejoteatral.gob.ar

Los libertarios rioplatenses desplegaron un fuerte sentido de lo comunitario que conjugó la lucha económica con una decidida militancia de integración cultural alternativa a la del Estado. Con gran rapidez, crecieron locales anarco-sindicalistas, junto a centros, círculos y escuelas de orientación ácrata. La creación artística de estos núcleos es remarcable y se convierten en el sistema de producción más dinámico de la época. Con un número de militantes limitado desarrollaron una actividad sorprendente, avalada por su entrega, su decisión y su capacidad de transformar los obstáculos en oportunidades. Entendían al arte como expresión de la comunidad y, por lo tanto, no había clases sociales que pudieran ser excluidas de su producción o recepción. Con un criterio horizontal, sin imposiciones, el teatro obrero se convirtió en una herramienta de propaganda que supo, en muchos de sus cultores, superar el didactismo pueril y proponer piezas de valor estético. Para lograrlo formaron talleres en lugares y no lugares en los que se daban herramientas a los trabajadores, instrumentos válidos para una escena trashumante que respondía a la urgencia de sus temáticas y contextos de lucha y confrontación con los poderes fácticos. Las bases de la perspectiva anarquista -tanto en términos generales, como en lo específicamente referido a lo artístico- no derivan de un modelo teórico que, una vez establecido por algún "maestro pensador", quedaron determinados para siempre. Se trata aquí de un cuerpo conceptual dinámico, cuyos creadores y seguidores han rehusado convertir en canon de obligatoria obediencia, pues siendo su esencia la libertad y el cambio mal podría avenirse con ello. En el largo tránsito de nuestra pesquisa hemos tratado de señalar estas características, puntualizando las diferencias en el seno del movimiento, aunque también los múltiples testimonios nos hablaban de coincidencias que fortalecían su

accionar e impedían su atomización. En esta estrecha línea, difícil de sostener en un medio hostil, plantearon sus luchas. Cuadros de actores aficionados, textos de dramaturgos amateurs nacidos en sindicatos, centros o talleres-escuelas, bibliotecas convertidas en verdaderos centros culturales son algunos de los mojones en los que nos detendremos. Las voces de actores, escritores, titiriteros, payadores fueron preservadas como los pilotes de un edificio, como las bases sobre las que se construyó una alternativa artística a la burguesa-empresarial. Hubo una relación muy cercana entre las manifestaciones teatrales obreras y las concepciones pedagógicas que las corrientes ideológicas principales que lo constituyeron, en especial los ácratas. 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 la transformación imprescindible y radical que la comunidad tenía que sufrir. No estamos hablando de escuelas en el sentido burgués, ni en su diseño curricular, su funcionamiento o su organización interna. Con una lógica inversa, promovieron la creación de espacios de aprendizaje de funcionamiento inestable debido a las persecuciones y a la falta de recursos económicos, especialmente en los sectores periféricos del movimiento que no contaban con los locales de los sindicatos afines.

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 iluminarían 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 acríticamente datos y sentencias 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 oficiosa 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. Creí 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.”¹

Una de las experiencias pedagógicas racionalistas más notable del continente fue la escuela de Luján cuya labor (intermitentemente) se desarrolló por más de 20 años desde 1905 a 1928. En los distintos talleres se escribieron cientos de obras de corte didáctico utilizadas para la propaganda del ideal. De ellas he recuperado en fragmentos más de setenta. Pero a medida que la institución se afianzó y que sobrevivió a las distintas tácticas represivas de la reacción la calidad de sus cuadros filodramáticos creció. Careció de un edificio propio y se utilizaron diversas casas particulares, espacios al aire libre y hasta locales partidarios de colectivos burgueses que los cedían esporádicamente.

La tarea de los talleres de escritura se destaca, aunque los múltiples cierres de la Institución por la acción represiva, obstaculizaba sus proyectos a largo plazo. En 1915 se creó un área temática, que incluía técnicas de actuación primarias, estando a cargo de Emilio Gigliotti. Este italiano, llegado al país en 1903, había intervenido en puestas comerciales en su país de origen, e inclusive fue maestro de canto y expresión en una Academia en Catania. Decidido a mejorar la calidad del actor revolucionario, implementó clases “activas y didácticas” de respiración, reconocimiento corporal y declamación. Varios son los miembros del movimiento libertario que consideraban que una propuesta escénica revolucionario no estaba reñida con la calidad del espectáculo a ofrecer, calidad que se construye desde el texto hasta la representación. Gigliotti decidió incorporar clásicos internacionales al repertorio de los cuadros filodramáticos en proceso de reconstrucción y daba gran importancia a la parodia como instrumento generador de pensamiento crítico en el público. Su propuesta constaba de tres niveles en la sección adultos y dos en la de párvulos y el objeto de su trabajo era dar a conocer los conocimientos básicos para que un actor libertario pudiera dar vida en escena aquellos pasajes que el dramaturgo había escrito para ejemplo de la audiencia. Explicaba el maestro italiano:

“Cuando asistimos a una representación teatral, aún las burguesas, frente a nosotros viven y se mueven, hablan, reaccionan, entran en juego y salen del mismo, una serie de personajes con los que nos conectamos y a los que descubrimos en sus más íntimos detalles. Perseguimos el fin de capacitar a los aficionados al teatro de nuestro

¹Entrevistas personales al militante Ernesto Miranda, San Pablo, 1984-88.

movimiento a moverse en escena con una naturalidad artificial que les permita desempeñar con orden y con resultados convincentes los papeles que les son encomendados. No pretendemos caer en divismos, propios del mundo frívolo patronal, pero tampoco desestimar herramientas que nos permitan transmitir con propiedad nuestras ideas.”²

Cuando la policía clausuró la escuela en 1918, el cuadro filodramático avanzado de adultos estaba preparando una versión de *Germinal* de Zola, iniciativa que quedó trunca. Gigliotti viajó a Montevideo, donde permaneció durante una década, tras la cual regresó a Argentina abandonando la militancia ácrata. Sin embargo, dos años más tarde la tozudez pudo más y una decena de militantes volvieron a abrir el espacio de formación.

Desde 1920, la escuela rebautizada como *Bandera Proletaria*, contaba con un taller de escenografía y carpintería escénica que le permitía dotar de una ambientación lograda a las distintas piezas que se interpretaban. De alguna manera se trataba de una evolución en el concepto de presentación despojada que caracterizaba a los monólogos y obras libertarias. Nos cuenta Marcos López, un gallego que fue alumno y coordinador de ese rústico lugar de creación,

“Muchos de nosotros, jóvenes, nos dedicábamos a la carpintería y a tareas de construcción general. Era conocido por todos que las obras que realizaban nuestros elencos no contaban con salas adecuadas para su representación, lo que dificultaba la ambientación correcta de las escenas, pudiéndose confundir al público con la locación de las mismas. Visitó la zona un pintor catalán que había diseñado decorados para el teatro comercial en su ciudad natal antes de participar de la experiencia de Ferrer y Guardia. Con sus conocimientos fue posible concretar una suerte de obrador casero para dibujar telones de tamaños pequeños, capaces de ser montados en casas particulares o en el campo mismo donde las funciones tuvieran lugar. Los que sabíamos tratar a la madera colaboramos con algunos practicables sencillos, además de dos escenarios de escasas dimensiones que sucumbieron a la voracidad de las llamas capitalistas. A pesar de que nunca pudimos afianzar nuestro aporte, creo que fuimos de utilidad ya que nuestra idea sirvió de espejo para otros cuadros amateurs fieles a nuestra causa o con ideas similares.”³

Enmarcada en la disputa teórica que dividió al movimiento en cuanto al papel de los intelectuales en él, el 15 de mayo de 1924 en un tardío homenaje a las víctimas de Chicago el grupo de actuación de la sección adultos de la escuela puso en escena la obra de Ibsen *Un*

²Entrevistas personales a Emilio Gigliotti, México D.F, 1979-1982.

³Entrevista personal a Marcos López, Montevideo, 1986.

enemigo del pueblo, en una adaptación en la que la condensación y la confusión se mezclaron.

Dice Enrico Pierino, adolescente estudiante,

“Hace años que participaba de los juegos floridos y en muchas ocasiones había actuado con dispar suerte. Recuerdo mi primer monólogo, bueno lo recuerdo ahora tantos años después porque lo que es en el tablado en aquel momento me olvidé todo y las palabras salían sin ton ni son de mi boca. El maestro Marino agitaba las manos desesperado en un intento por darme pistas de la letra o tal vez haciéndome señas del final de ahorcamiento que me esperaba. Pero en un deyo de lucidez exclamé Viva la anarquía y la banda atacó con la internacional y todos contentos. Ya había hecho algunas piezas de Sanchez, Castillo y aún de Suderman pero Ibsen nunca. Cuando comenzamos a discutir que programación realizar para el 1 de mayo hubo distintos puntos de vista hasta que Juana Gianni propuso a *Un enemigo del pueblo*. Yo adherí inmediatamente, no tanto por la obra sino porque me parecía una mujer admirable, y el resto accedió. Por supuesto no pensé que el protagonista lo iba a tener que hacer yo de lo contrario hubiera elegido un monólogo femenino. Fue importante contar con los telones que habían pintado los antiguos integrantes del taller de decorados ya que le dieron otro valor a la representación. Lamentablemente, ese espacio no duró muchos meses pero supimos esconder algunos de sus productos y reutilizarlos en distintas puestas”⁴

El acto del 15 de mayo se desarrolló inesperadamente sin incidentes. Hubo cinco monólogos y cerca de diez discurso si contamos el de cierre para una jornada que comenzó a las 8 de la mañana y se extendió hasta las 17 horas, casi con la caída del sol. La puesta de la obra de Ibsen fue recogida por la prensa ácrata y es necesario tomar dos comentarios extensos que ilustran las encontradas posiciones en el seno de los anarquistas. Agregó que fue presentada como era corriente por un explicador, figura que realizaba una síntesis argumental (bueno, síntesis en el mejor de los casos). En esta oportunidad se trató del reconocido croto Amílcar Casas, un maestro catalán que recorrió todo el país y los limítrofes como vocero del ideal.

El cronista de Libertad periódico de La Plata comentó,

“Participé animadamente de la jornada del 15 de mayo que organizó la escuela de Luján en homenaje a los obreros caídos en la lucha. Y pude observar una nueva manifestación del trabajo incansable de esta institución que es un orgullo para todos nosotros. Llegué a las lágrimas con el niño que interpretó el monólogo Cadenas, muy bien acompañado por el coro. También me interesó la creación del grupo de los más pequeños sobre la masacre de Barcelona. Un hombre que estaba dormido a mi lado pareció cobrar vida

⁴Entrevista personal a Enrico Pierino, Córdoba, 1984.

ante los gritos desgarradores de la sección primera. Pero debo destacar la presentación de *Un enemigo del pueblo*, convenientemente dejada para el final. El teatro de Ibsen fue revolucionario ya que atacó un sector de la sociedad hasta ese momento incólume. Y más allá de lo que piensen los puristas más parecidos a los fanáticos de Roma, la producción del maestro noruego emociona y conmociona. Denuncia a una sociedad corrupta, plagada de complacencias falsas, gritos que nosotros amplificamos en nuestra doctrina. Claramente trata de desterrar los tradicionales prejuicios para dejar al descubierto la verdad de las cosas. Me interesa destacar la labor del muchacho que interpretó a Stockman y al que nos deleitó con su hermano Pedro. Aplaudo también el esfuerzo en los trajes y la ambientación y dejo mis palabras finales para secundar la decisión del dramaturgo de introducir esperanza en la lucha que aún ante ciertas adversidades circunstanciales no cesa”.⁵

El teatro, como parte de esta concepción, debía reproducir textos directos, que narraran las penurias del mundo obrero, que las historizaran. No cabía la duda en las piezas, ni los personajes positivos y negativos podían mezclarse en una bruma de interpretación equívoca. Haciendo gala de un maniqueísmo por momentos exasperante, buena parte de la producción teatral libertaria se impuso describir el espacio que le era propio en el universo mítico del proletario y establecer una identidad bien definida con la relación al mismo. Se convertían, así, en la voz de los sin voz, de los marginados por explotación. El teatro contó con un lugar privilegiado en las experiencias educativas anarquistas, a las que potenciaba como recurso. Sus temáticas, especialmente en aquellas obras realizadas por dramaturgos improvisados y amateurs, se centraban en las huelgas, la organización sindical, los vicios de la vida burguesa, las desviaciones del Estado y las regulaciones religiosas. Con economía de palabras, que favorecían la comprensión de lo representado por parte de los trabajadores (público al que se dirigía, muchas veces analfabeto o con escaso dominio del idioma castellano), y narración fluida, todas las expresiones escénicas coincidían en el optimismo con que finalizaban. Libres ya de los atavismos de la oscura ignorancia por alcanzar la conciencia crítica, los protagonistas positivos lograban parcialmente sus objetivos. Si eran momentáneamente derrotados o muertos, alguien tomaba su bandera para continuar una lucha que se atisbaba triunfal. Nada podía detener al pueblo formado en los principios del anarquismo y sólo restaba continuar la pelea y aguardar la consolidación de la comunidad libertaria a través de la acción directa.

⁵Periódico Libertad, La Plata, 1924. Órgano de escasa vida registrada, aportado por el militante Enrico Pierino.

Podemos afirmar que las propuestas artísticas del movimiento obrero combativo, en sus múltiples formas, durante más de treinta años cumplieron eficazmente el fin que se propusieron. Sin embargo, en el imaginario colectivo, los anarquistas eran más registrados por su radicalización, que se plasmaba en la organización gremial horizontal y en las acciones directas tomadas desde este campo. No pudieron competir con un aparato estatal cada vez más presente a través de realizaciones concretas, como el primer diseño curricular nacional que logró homogeneizar ciertos conocimientos. Estos pasaron a formar parte de un sustrato cuasi mítico que fue repetido generación tras generación y reforzado por nuevos planes de estudio. Batalla desigual que libraban los que combatían la propia noción de estado contra los paladines de la funcional identidad nacional. Límites para las aspiraciones anarquistas, que fueron perdiendo fuerza, a medida que desde los llamados gobiernos de reparación histórica (los primeros de la Unión Cívica Radical) se fueron cambiando las técnicas de represión directa por otras de gestación de consenso.

Con las dificultades y debilidades internas propias de un colectivo que no asumía la autoridad como eje, los luchadores ácratas y socialistas inorgánicos confiaban en esa particular confluencia de voluntades, estaban persuadidos de que desde ese ritual liberador era posible borrar enajenaciones y dar herramientas para pintar una nueva sociedad sin diferencias ni exclusiones. Dueños de un culturalismo, por momentos exasperante, apostaban a que el teatro, con sus ecos festivos presentes, se mostrara como un espacio de resistencia y resiliencia a los intentos de violentar las capacidades naturales de juego, deseo y creación que las comunidades y los individuos, como partes de las mismas, poseen. Enemigos acérrimos de las imposiciones económicas del mercado, su concepción de arte respondía a la solidaridad y no a los principios de la oferta y la demanda. Así, el teatro era continuación de la vida militante, no un bien transable al que se ponía poner precio. Repudiaban la idea de crear un ámbito alternativo al teatro empresarial porque no lo aceptaban como generador de arte. Por el contrario, pretendían confrontar con ese mundo al que veían corrupto y decadente, sólo atravesado por el divertimento tosco y básico ideado para afianzar el proceso de manipulación del proletario. La pelea debía darse también en el campo de las ideas, en el marco de lo estético. Con intuición, con introspecciones constantes volcadas en la praxis los exponentes del teatro obrero bregaban por poner en paréntesis a los modelos amasados por ideologías que pretendían

limitar su potencia como generador y canal de pensamientos únicos y homogéneos. No tenían otra reacción posible a tales creaciones patronales, pues de permanecer impertérritos mutarían en cómplices de la consolidación de formatos artísticos contruidos a imagen y semejanza de los intereses dominantes, perpetradores de mediaciones entre los integrantes del entramado social, creadores de cuerpos dóciles. En las entrevistas realizadas para rescatar estas micro historias particulares, los teatreros insistían en que aspiraban a contar con un público crítico, refractario al discurso complaciente; una audiencia que no se mantiene pasiva a la espera del remate reiterado o del chiste vacío sino que completa el sentido del acontecimiento teatral, con participaciones muy diferentes pero igualmente intensas. Así, con las banderas de la ética innegociable, demostraron en la acción misma, en cada función en lugares y no lugares que memoria de los pueblos no puede construirse sobre pilares inestables que auspicien la disección positivistas de la cultura en rasgos autónomos. En esa actitud que se afianzó con los años de artistas trashumantes llevaron el mensaje en todo texto presentado de que los panteones épicos, nacidos de los intereses espurios de las patronales, tenían que ser cuestionados e invertidos en su perversa ideología pues no se requiere de héroes individuales sino de armados colectivos. Lucharon por alejar el arte de un elitismo que sólo lo aparta de su sentido de ser: la comunidad toda.

La zona de Luján fue una más en su bregar cotidiano y, pronto las brumas del olvido se llevó los logros conseguidos. Señalaba Julio Jain, un vasco francés que recorrió el lugar y colaboró como dibujante en el taller de escenografía:

“No teníamos más que la voluntad de las compañeras y compañeros. No había pintura, lienzos ni dinero para comprarlos. Sin embargo, en esos meses de trabajo nos confabulamos “artísticamente” para que la frustración no nos ganara. Todos aportaron, desde herramientas expropiadas al patrón de turno a telas recicladas para la ocasión. Yo dibujaba bastante bien y me especialicé en pintar fondos de interiores de casas. Los que seguimos ligados al teatro independiente, como público, sabemos que esa experiencia fue pobre desde lo estético pero no le quita méritos al aporte que hicimos a la causa obrera. Nos comprometimos y donde nada había fuimos capaces de armar un sueño. Solo quedan los recuerdos en las retinas de los que estuvimos para contar el destino de esos decorados, muchas veces claudicantes ante el viento o la lluvia.”⁶

⁶Entrevista personal a Julio Jain, Buenos Aires, 1985.

Como suelo aclarar no pretendo convertir estos trabajos en fuentes pero sí despertar el interés de otros investigadores para que se lancen a la difícil pero necesaria tarea de revisar la historia de nuestro teatro y llenar los espacios vacíos o temáticas no transitadas. Hemos dicho que el teatro se puede convertir en una trinchera de resistencia ante las pretensiones de escamotear los cuerpos y fagocitar las fiestas. Muta en una expresión revulsiva que puede cuestionar los cimientos mismos de lo establecido. Así, emergen discursos escénicos genuinos atravesando las grietas, escurriéndose por los suburbios de lo establecido. Y lo hacen como respuesta a las múltiples caras del acto creador, posicionándose contra los designios de la tabla rasa globalizadora. El hombre es vuelto a ser tratado desde su dimensión más inmediata, su medida esencial: su cuerpo. En este territorio personal se libra una batalla, muchas veces desigual. En ella el individuo pelea por conservar esa condición, por no ser pulido en sus singularidades. Es una formidable e imperceptible cinchada, sin concesiones, en donde juegan un papel desequilibrante los encuentros personales. El teatro obrero entendía y quería responder con su oferta didáctica con estos criterios. Y los talleres escuelas jugaron un papel descollante en esta producción.
