

Teatros Anarquistas y Socialistas en el 1900

Teodoro Klein

Al principio fueron los filodramáticos

La masiva inmigración del último tercio del siglo XIX motivó el notable auge de los conjuntos teatrales de aficionados, los "filodramáticos". Crecieron en flecha las sociedades recreativas y culturales a lo largo de todo el país, al compás del asentamiento de los núcleos de trabajadores europeos.

La construcción de las sedes sociales contemplaba obligadamente el "salón de fiestas" con su respectivo tablado, conformando una verdadera red de ámbitos teatrales que será aprovechada años más tarde por las compañías profesionales en gira. Una guía elaborada en 1924 contabilizaba fuera de Buenos Aires un total de 449 salas en 321 pueblos y ciudades, pudiéndose identificar en primera instancia un 26% como pertenecientes a sociedades italianas, un 15% a españolas y un 5% a otras colectividades (francesas, israelitas, alemanas, etc.). En la Capital Federal y el conurbano bonaerense puede estimarse en le primer tercio del siglo XX la existencia de unos 200 espacios teatrales fuera del circuito comercial que en forma más o menos continua realizaban actividad escénica, ya fuera con los grupos filodramáticos de la casa o albergando a los conjuntos sin sala propia.

Dentro de la inmigración europea se destacaron por su actividad teatral los núcleos de exiliados políticos, en especial, los provenientes de la península itálica - republicanos, mazzinianos, garibaldinos, carbonarios - que buscaban trascender en sus veladas los tradicionales objetivos del espíritu de sociabilidad y rememoración patriótica, habituales en las instituciones italianas concentradas mayoritariamente en el barrio de La Boca.

Una de las manifestaciones más tempranas fue el *Hamlet* ofrecido en 1872 por la "Sociedad Filodramática Dante Alighieri" que dirigía y protagonizaba Félix Favero en el "Club del Progreso", sito en Pedro de Mendoza y Martín Rodríguez. Sobre el repertorio de estos filodramáticos influían los éxitos de los grandes "divos" europeos que nos visitaban.

Por el lado de los aficionados nativos, un buen número de jóvenes - mayormente hijos de inmigrantes - fueron ganados por el furor vernáculo despertado por los Podestá y otros cirqueros a partir del *Juan Moreira*, origen del drama gauchesco. En todos los barrios florecieron, a fines de siglo, los "centros criollos" que, luego de la tradicional presentación en los

corsos y tablados carnavalescos, desplegaban durante el resto del año, una persistente labor escénica con el repertorio en boga en el teatro nacional.

Los "Cuadros Dramáticos Sociales"

En la última década del siglo XIX, a la par del desarrollo capitalista y el arribo de numerosos contingentes de trabajadores con experiencia gremial y política, adquirió impulso un incipiente movimiento obrero clasista. Surgen las primeras "sociedades de resistencia" para afrontar la lucha económica y toman forma las agrupaciones socialistas y anarquistas (en sus diferentes matices) para el combate político e ideológico.

Marginados por quienes detentaban el poder, desarrollaron su propio proyecto cultural con el apoyo de intelectuales ganados por las teorías de cambio social. Publicaron periódicos (*La Vanguardia*, socialista, y *La Protesta*, anarquista, entre los más destacados), fundaron escuelas nocturnas, bibliotecas populares y centros de estudios sociales. En el terreno artístico compusieron poemas y canciones; organizaron orquestas - "orfeones" - , coros y, en lo específicamente teatral, los "cuadros dramáticos sociales", que a lo largo de três décadas constituirán un fenómeno de singulares características, aun no suficientemente estudiadas en nuestra historiografía escénica.

Un repaso de la prensa obrera entre 1895 y 1904 (la primera década y quizá la de mayor fervor para este género de producción espectacular), permite verificar la existencia en Buenos Aires de 42 grupos: la mitad de inspiración anarquista; 15 socialistas y una media docena sin definición sectorial. En las provincias se advierte una sensible expansión a partir del año 1900; en Rosario, bastión libertario, trabajan 8 cuadros sociales; en la ciudad de Santa Fe otros tres. También puede encontrarse actividad en Córdoba, Paraná, Tucumán, Santiago del Estero, además de diversos puntos de concentración obrera en la provincia de Buenos Aires: Avellaneda, Campana, Azul, Junín, Lobos, Mar del Plata.

Por supuesto, no todos adquieren continuidad y algunos desaparecen a poco de comenzar. Otros se consolidan y desarrollan una proficua labor. Así puede citarse en el período examinado a "Juventud Socialista" (1897-99) y "Centro Socialista Obrero". (1900-03) entre los seguidores de Juan B. Justo; "Academia Filodramática Ermete Zacconi" (1897-1902), "Defensores de Nuevas Ideas" (1901-1904), "Los caballeros del ideal" (1901-1904), "In Arte Veritas", de Santa Fe (1902-1904).

Compartían con los filodramáticos la característica inestabilidad de los elencos, motivada por las continuas deserciones de sus miembros, acosados por la dura necesidad de ganarse la vida. En el caso de los cuadros

sociales, la situación se agravaba por los despidos, la represión y el exilio que castigaba a los elementos más activos. Los avances y retrocesos de los grupos acompañaba la suerte corrida por sus núcleos inspiradores, perseguidos - en especial los anarquistas - por los decretos de estado de sitio y la ley de Residencia (1902).

La gran mayoría no disponía de espacios teatrales propios. Alquilaban los salones de las sociedades recreativas - el "Orfeón Español", el "Lago di Como" y la "Casa Suiza", los más populares - , que por lo general contaban con escenarios reducidos y escasos elementos técnicos: decorados, utilería y vestuario se alquilaban en las casa comerciales del ramo. En ciertas ocasiones, ya fuera por lo complicado de la puesta en escena y el carácter del festejo, concurrían a los teatros barriales: el *Iris*, de La Boca; *Libertad*, del Abasto; *Doria* (luego Marconi) en Balvanera. Los socialistas alemanes inauguraron en 1895 el salón-teatro del "Vorwarts" (Rincón 1141, a pasos de San Juan), con una capacidad para 600 espectadores, por el que desfilaron virtualmente todos los grupos, sin distinción partidaria, a pesar de las hondas controversias que separaban a las dos corrientes mayoritarias.

El rasgo principal de estos conjuntos era activar la propaganda sobre la "cuestión social". A ese objetivo se subordinaba la elección del programa: apertura con el "himno dei Lavoratori" o "Hijos del Pueblo" por el orfeón y coro partidarios; luego como número central el "boceto" o "drama social"; infaltable, la conferencia doctrinaria en algún entreacto, si es que los más dogmáticos no la imponían como cierre, reemplazando al "baile familiar".

En segundo lugar figuraba como meta la recaudación de fondos para el sostén de la prensa obrera y la solidaridad con huelguistas, presos o deudos de algún caído o deportado. La organización de la velada podía estar en manos del propio grupo o de la entidad gremial o política que solicitara su colaboración. La concurrencia se aseguraba a través de la venta anticipada de las entradas. Las finanzas solían regorizarse con rifas entre el público en las que, junto con la clásica máquina de coser o el reloj de bolsillo, aparecían como premios libros y retratos de los grandes pensadores y hasta algún "revólver con su correspondiente caja de balas", obviamente en una velada anarquista.

La labor de los integrantes del grupo era asumida como una militancia, demostrada por el hecho de que destacados luchadores sociales intervenían como autores o intérpretes. No había exhibicionismos de "primeras figuras" a los que eran tan afectos los filodramáticos a imitación del divismo reinante en el circuito oficial. La estructura de los conjuntos posibilitaba una participación más democrática: las asambleas de sus integrantes decidían los cursos de acción. Más rígidos, los socialistas con

estatutos y actas; más informales los libertarios, que actuaban por consenso sin admitir autoridad, privilegiando la autogestión. Los socialistas aparecían más vinculados orgánicamente a las estructuras partidarias y solían confundirse con el movimiento gremial, lo cual daba lugar a conjuntos como "Pintores", "Federación Socialista Obrera Argentina", "UGT", "Unión Gremial Femenina". Como excepción los anarquistas formaron en 1903 el cuadro de las "Sociedades Obreras", integrado por "compañeros de diferentes sociedades de resistencia".

Los cuadros dramáticos sociales no alcanzaron a conformar un movimiento orgánico. Más allá del habitual enfrentamiento entre anarquistas y socialistas, tampoco en cada sector maduró una política teatral, trabada por resavios de la desconfianza obrerista hacia los intelectuales avanzados que se acercaban al movimiento obrero. Había sí ayuda mutua a través del intercambio de libretos y de actores. El desplazamiento de los militantes de una ciudad a otra - especialmente en el triángulo Buenos Aires, Rosario, Montevideo - por necesidad de la propaganda u obligados por la persecución policial, contribuía a transmitir las experiencias organizativas y el conocimiento y la difusión de nuevos textos.

Público

Las veladas se realizaban - siguiendo la tradición filodramática - los sábados, domingos y feriados, con especial acento en los aniversarios trascendentes: la Comuna de París (18 de marzo) y el siempre combativo 1º de Mayo; algunos grupos de origen itálico conmemoraban también el día de la unificación peninsular (20 de setiembre).

El público se reclutaba en primer término entre los correligionarios pero con la intención siempre declarada de ampliar el radio de influencia. El gran objetivo era llegar por medio del teatro a los sectores menos conscientes de la propia clase, problema nada sencillo si consideramos que sólo el 10% de los trabajadores estaba organizado sindicalmente. Como ejemplo, se confiaba a la escena *"buena parte de la propaganda, especialmente en el elemento femenino, tan refractario por desgracia a toda otra forma que no revista cierto carácter de amenidad"*.

La misma voluntad política fue la que llevó al uso cada vez más generalizado del castellano, aun cuando algunos conservaban el idioma o dialecto de origen para la pieza cómica que cerraba en ocasiones el programa.

Si bien las modalidades del teatro gauchesco eran rechazadas por razones ideológicas, todos apelaban a la música criolla como medio de atracción y propaganda. Juan P. Barrios, obrero de los Mataderos, entonaba

décimas y estilos en las veladas socialistas; en el otro sector, la payadora uruguaya Tulia Bautista improvisaba milongas libertarias, muy populares en la época. José Ingenieros reconocía la superior efectividad de estas últimas, pues en lugar de la razón apelaban al sentimiento del auditorio:

*"Abajo los usureros,
mueran todos los rentistas,
todos los capitalistas
y la religión impía.
Que ya se aproxime el día
de la paz universal
y del concierto social
bajo el sol de la Anarquía."*

¿Cuánto público asistía? Según los balances de algunas veladas, puede calcularse un promedio de 250 espectadores por función; ya una concurrencia de 500 era considerada un éxito masivo, aunque también se alcanzara por excepción un pico de 2.000 asistentes. En Buenos Aires puede estimarse en la primera mitad de la década de 1895-1904, un promedio de 20.000 espectadores por año para el conjunto de los grupos, cifra que aumentaría a 30.000 en la segunda parte.

Los conjuntos mejor organizados se desplazaban a diversos puntos de la ciudad - verdaderos circuitos barriales - e incluso a localidades vecinas. En algún balance figurará dentro del rubro "gastos" los boletos del tranvía para el traslado del grupo al lugar de la función.

Es evidente que no sólo la representación teatral era la convocante; también la concurrencia dependía del motivo de la función o de la fama del conferencista, entre quienes aparecían Alfredo Palacios, José Ingenieros, Roberto J. Payró, Pedro Gori o Alberto Ghirardo. Además, el carácter de representación única y la ausencia de taquilla abierta hace presumir la favorable expectativa del público hacia el espectáculo, más allá de su resultado artístico.

Producción espectacular

Los más lúcidos ideólogos del movimiento obrero proclamaron la necesidad de una nuevo arte teatral para el pueblo. Debía reunir varias condiciones: *"como asunto de grata distracción al ánimo fatigado por las rudas y constantes luchas sostenidas en la fábrica y el taller, como medio de estímulo a las buenas relaciones y armonía entre los individuos, y finalmente, como escuela donde se eduque el sentimiento y se prepare el*

cerebro para discurrir y pensar sobre los cuadros de la verdad representada".

Su diferenciación con el llamado teatro comercial era una preocupación constante. Al reivindicar el drama ideológico, Ghiraldo afirmaba que *"lo demás era sólo asunto de feria, espectáculo de circo, negocio, nada más que negocio, a lo sumo goce infecundo, placer de solitarios"*.

El repertorio impulsado tenía como paradigmas a los "modernos" europeos. Varios de ellos fueron estrenados y difundidos a fines del siglo pasado por los cuadros sociales; Tolstoi, *"El poder de las tinieblas"*; *"Un enemigo del pueblo"*; Hauptmann, *"Los tejedores"*; Dicenta, *"Juan José"*. este tipo de obras ofrecía muchas dificultades - en especial por el número de personajes y la compleja escenografía - ; por tal motivo la mayor parte de los programas se nutría de piezas breves de agitación con pocos personajes y decorado único. Las más populares eran sin duda *Fin de fiesta* del español Palmiro de Lidia y en especial *Primero de Mayo* del italiano Pedro Gori, residente en la Argentina entre 1898 y 1902. También solía recurrirse a los monólogos y al poema revolucionario, no faltando los apropósitos y los cuadros alegóricos. Como transición, antes del "baile familiar" se ponían en escena algunos juguetes cómicos - por lo general del madrileño Vital Aza - que satirizaban a la pequeña burguesía.

La realización del espectáculo no superaba el acostumbrado nivel de los teatros de aficionados del momento. La propia crítica reconocía los "esfuerzos" y el "trabajo" invertidos, pero admitía que no alcanzaban la categoría de "verdaderos artistas", meta posible pero lejana.

Las técnicas actorales estaban condicionadas por el escaso tiempo de preparación y la general falta de experiencia; lo corriente era la imitación de los modelos prestigiosos como Ermete Zacconi o Pablo Podestá. A las dificultades se agregaba la falta de actrices, motivada por los prejuicios de la moral burguesa, que paradójicamente llegaban a ser más rígidos aun en los sectores obreros. Esta carencia de "damas" solía cubrirse con la contratación de actrices profesionales a razón de 10 pesos cada una por función, a la que arribaban con un solo ensayo general.

La urgencia de proveer de obras al escaso archivo de los grupos y la necesidad de expresarse, llevaron a destacados dirigentes e ideólogos a escribir: los más conocidos fueron Adrián Patroni (*los Culpables*) y Gabriela L. de Coni (*¡Hambre!*), Martín Dedeu (*El pecado es la miseria*) y, obviamente, Ghiraldo (*Alas*) entre los libertarios.

Estancamiento y declinación

Desde el año 1905 puede advertirse un estancamiento en el desarrollo de los grupos; después del pico de agitación revolucionaria de 1919/1921, se registra una declinación evidente en su número. Varios fueron los factores sociales que jugaron en este proceso.

Pero quizás el factor decisivo fue el desarrollo-impetuoso del teatro nacional y la absorción de autores y público que ejerció sobre el circuito marginal. Por su parte, dramaturgos de fuerte carga ideológica y espectadores politizados gravitarán en la aparición y consolidación en nuestra escena profesional de una definida corriente de teatro social.

Autores reconocidos como Florencio Sánchez, Alberto Ghiraldo, José Gonzáles Castillo, Armando Discépolo, José L. de Maturana, Julio Sánchez Gardel, Pedro E. Pico, Roberto J. Payró, entre otros, proceden de aquellos movimientos socioculturales, en los que participaron en diversas formas.

En cuanto al público politizado su presencia es notoria apenas se rastrea la carlelera de Buenos Aires, comenzando por los títulos puestos en escena por las compañías de Pablo Podestá y Guillermo Battaglia. La proliferación de salas barriales con elencos profesionales que se apoyan en un repertorio de marcado tinte social, también revela la importancia de ese tipo de público, aun cuando su número no alcance a competir con los teatros céntricos y su concurrencia mayoritaria de clase media y alta.

Los cuadros sociales comenzaron a reflejar en los programas de sus veladas los éxitos que consagraban a sus compañeros de ruta en las marquesinas de la calle Corrientes. Resulta significativa la lista de publicaciones que anunciaba un editor anarquista en 1911. No aparecen virtualmente nuevos autores en comparación con diez años atrás, salvo nombres ya consagrados en la escena profesional como Pedro E. Pico (*"Para eso paga"* y *"La única fuerza"*) y Florencio Sánchez (*"Un buen negocio"* y *"Marta Gruni"*).

En general los conjuntos filodramáticos siguieron el mismo proceso de estancamiento y declinación. Con un matiz significativo: se interpenetran con los cuadros sociales. Estos adquieren formas más recreativas y aquellos ideologizan más su repertorio. Los encontraremos juntos en 1921, cuando se declara la huelga de la Federación de Gentes de Teatro, que reúne a los gremios de la escena junto con una porción de autores, en contra de los empresarios. En la ocasión se funda la "Federación de Aficionados al arte Teatral" a fin de apoyar el movimiento de los profesionales. Se reunieron algo más de medio centenar de grupos, en un amplio espectro que iba desde "Los Chiripitifláuticos", uno de los más antiguos filodramáticos, hasta el

reciente "Cuadro del Partido Comunista", en su declaración de principios se autodefinen como "hijos del trabajo" y en esa condición se solidarizan con los "explotados y oprimidos", víctimas de los empresarios, "eternos explotadores y comerciantes de la mentalidad y virtud física de los cultores del teatro". La Federación de Aficionados se diluyó a poco de andar, junto al derrotado movimiento huelguístico.

Los mejores exponentes de los grupos sociales y filodramáticos constituirán una de las fuentes del movimiento teatral independiente en la década del 30, iniciado con la fundación del "Teatro del Pueblo" por Leónidas Barletta. Allí podrá observarse la continuidad y maduración de algunas de sus premisas principistas y organizativas.

Notas

1. *Anuario teatral Argentino*, año I, 1924-1925, ed. ATA, Bs.As., Bs.As., pág. 347. La identificación de la nacionalidad está basada sobre su denominación: seguramente las proporciones son mayores.
2. Bucich, Antonio J.: *La Boca del Riachuelo en la historia*, Bs.As.
3. Así los denomina *Teatro operario na cidade de Sao Paulo*, coord. por Maria Theresa Vargas. Et. Municipio de San Pablo, Brasil, 1980.
4. Prensa consultada en Buenos Aires: *La Vanguardia*, *La Protesta*, *La Nación* y *La Prensa*. Cfr. Golluscio de Montoya, Eva, "Círculos anarquistas y circuitos contraculturales en la Argentina del 1900", en *Caravella N° 46*, Toulouse, 1986, pág. 60-63; Oved, Isaacov, *El anarquismo y el movimiento obrero de la Argentina*, ed. Siglo XXI, México, 1978; *ibid.*, II Parte (mimeo), Tel Aviv, 1975.
5. *La Protesta*, 20-9-1902.
6. *La Vanguardia*, 3-3-1900.
7. *Id.* nota 5.
8. Ghirardo, Alberto: "Teatro de Ideas" en *El Sol*, 24-4-1901., Citado por Oved, II pág. 370.
9. A un lado las razones político-sindicales, señalemos en primer lugar la dispersión de la población obrera concentrada en los conventillos céntricos de Buenos Aires, desplazada hacia la periferia debido al encarecimiento de los alquileres y a su vez estimulada por la extensión de la red tranviaria (ver Censo Municipal de 1909). Otro motivo fue el nuevo uso del tiempo libre, absorbido en grado creciente por el auge de los espectáculos, los salones de baile y el cinematógrafo.
10. "Publicaciones de la casa B.Fueyo, Pasco de Julio 1342, Buenos Aires" (Contratapa de *La única fuerza*, drama social ne 3 actos de Pedro E. Pico. Bs, As., 1911).
11. *Crítica*, 21-5-1921.