

Un monólogo libertario y su refuncionalización en melodrama peronista

Carlos Fos *

AINCRIT

Resumen

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 anarcosindicalistas, junto a centros, círculos y escuelas de orientación ácrata. La creación artística de estos núcleos es remarcable ya que se convierten en el sistema de producción más dinámico de la época. La creación teatral para ser puesta en escena por los cuadros filodramáticos del movimiento fue destacada, en calidad y número. Es evidente que la práctica escénica era para nuestros anarquistas sólo un arma de combate más. La cultura anarquista parte desde la concepción clara de que la lucha es la vida y, por lo tanto, sus representaciones remiten siempre a esa vida, a esa lucha. Punto de coincidencia entre los diversos matices estéticos del pensamiento ácrata es reivindicar el “arte en situación”, el acto creador por encima de la obra en sí. El libertario contó con recursos para seguir expresando sus ideas, a pesar de la represión, apelando a dos figuras que simbolizaban por su estilo de vida la existencia sin ataduras, los acólitos y los crotos. Los acólitos utilizaron también las viadas para la enseñanza de las ideas anarcosindicalistas y nunca promovieron foquismos, a pesar de trabajar en soledad durante meses.

Las producciones teatrales libertarias constituyeron uno de los pilares de la expresión artística de este movimiento. Con una red de difusión y recepción propias, se convirtieron en herramientas de difusión ideológica de gran efectividad. El monólogo fue utilizado por los libertarios porque requería

52 53

* Historiador e investigador teatral he desarrollado análisis sobre el teatro de inmigración político y el teatro ritual. Publicó, entre otros títulos, *La fiesta de San Lucas, un desafío*, y *La utopía anarquista*. Ha colaborado en diferentes revistas argentinas y del resto del mundo, como *Teatro XXI*, *Revista Celcít*, *Revista Galega de Teatro*, *Primo Atto*, por citar sólo algunas.

Codirector del Centro de Documentación de teatro y danza del CTBA y socio fundador y presidente de la AINCRIT (Asociación de Investigación y Crítica teatral de la Argentina).

de mínimos elementos para su representación y porque facilitaba su redacción al minimizar los recursos necesarios. Partiendo de un monólogo libertario llegaré a su versión refuncionalizada por sectores afines al peronismo, décadas más tarde. Utilizo para la investigación las técnicas de la historia oral como herramienta.

Palabras clave:

· anarquismo · acólitos · monólogo · apropiación · peronismo

Abstract

Argentine anarchists showed a strong communal sense, combining economic struggles with an active cultural integration which was alternative to the State's. Anarcho-syndicalist meeting places flourished swiftly together with anarchist centers, circles and schools. The artistic creativity of these places was remarkable, to the point that they became the most dynamic production system of the age. In spite of repression, anarchists had plenty of resources to express their ideas, for which they counted on two figures whose lifestyles symbolized bondless life, acolytes and *tramps*. Acolytes used railways to teach anarcho-syndicalist ideas, and never encouraged individual action even though they worked in isolation for months. The anarchist movement is based on a dynamic conceptual corpus whose creators and followers, consistent with their belief in freedom and change, have always refused to make into a canon of blind obedience. This contributed to the work of the acolytes, who, having received basic training, spread doctrine according to their own judgment and reached places with little anarchist presence. The anarchist culture equated life to fighting, an idea they expressed in drama. In their plays they intended to vindicate the spontaneity of *art en situation* i.e. the creative act rather than the dramatic work itself. These theatrical productions were the most important form of artistic expression in the anarchist movement. These plays become an effective way of spreading ideology, as the anarchists had a wide audience. As the monologue requires few elements for its enactment, it was usually adopted as a form of expression.

Key words:

· anarchism · acolyte · monolog · appropriation · peronism

Los libertarios rioplatenses desplegaron a un fuerte sentido de lo comunitario que conjugó la lucha económica con una decidida militancia de integración cultural alternativa a la del Estado.

En el contexto de crecimiento de los centros portuarios, que se da al calor de la gran inmigración europea, el movimiento libertario adquiere gran relevancia en la organización de la lucha sindical. La necesidad de mano de obra barata por la expansión de la economía generó situaciones de esclavitud fogoneadas por las patronales, que respondían al modelo hegemónico oligárquico. Con gran rapidez nacieron locales anarcosindicalistas, 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. La reacción de los sectores que detentaban el poder político y económico no se hizo esperar. No sólo se dedicaron a la represión de huelgas o foquismos puntuales, sino que apuntaron a la actividad libertaria en general. Se clausuraron sus diarios e imprentas, se los ningunearon y luego quemaron sus centros y escuelas racionalistas. Era un vano intento por frenar la ola de concientización de la clase proletaria. 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.

54 55

Los acólitos utilizaron las vías del ferrocarril como el camino predilecto para trasladarse y enseñar las ideas anarcosindicalistas. Paradójicamente, usaron un medio construido por los ingleses y pensado para el transporte de los productos primarios de producción hacia el puerto de Buenos Aires. Estos militantes nunca adoptaron un papel de vanguardia esclarecida, a pesar de trabajar en solitaria durante meses, sin contacto alguno con estructuras sindicales o sociales afines.

El movimiento ácrata es 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 constante, sería imposible sostener esta postura. Fueron coherentes en la horizontalidad del pensamiento, promoviendo las discusiones constantes y tolerando las discrepancias, siempre sometidas a la decisión soberana de una asamblea. Estas características ayudaron el trabajo de los acólitos, que emprendían sus viajes a zonas sin presencia anarquista significativa, que recibían formación básica y llevaban los principios doctrinarios con criterio propio.

Es complejo definir una estética libertaria única, ya que, como dijimos, nos encontramos con un movimiento polifónico, con discursos muchas veces contradictorios. Hay constantes, no obstante, que nos permitirían acercarnos a ciertas nociones básicas que son recurrentes en los textos dramáticos ácratas. El anarquismo parte de considerar al arte como expresión indispensable en la vida de los pueblos y los individuos, en tanto se trata de una praxis que fusiona la imaginación con el trabajo, la actividad humana. De esta manera se convierte en una herramienta fundamental para mejorar la condición del hombre, hacerlo permeable a la sensibilidad necesaria para la construcción de una nueva sociedad. No se busca el arte por el arte mismo, ni hay deseo de reconocimiento o fama de acuerdo a la concepción burguesa. La fe en la razón y en la educación crítica como la ruta para la liberación de las mentes alienadas, requerían de un teatro con fines propagandísticos.

Al hablar del teatro como instrumento ideológico, no debemos pensar solamente en producciones rústicas, ya que si bien éstas primaron, ha habido otras de elaborada factura. Antes de componer sus obras o diseñar proyectos educativos, los ácratas realizaban un minucioso diagnóstico del público al que se dirigían. La grandes

puertos como Buenos Aires y Rosario con sus zonas de influencia ofrecían un auditorio potencial de criollos semianalfabetos y de inmigrantes, con un precario conocimiento del idioma castellano. Además contaban con poco tiempo y escaso dinero para invertir en actividades culturales. Para evitar la confusión que pudiera surgir en un público no entrenado, las piezas recurrían a situaciones cotidianas de lucha, con un criterio próximo-distal. Utilizaban fórmulas sencillas y la repetición como resorte de estructura dramática, para asegurar el objetivo didáctico y proselitista. La reiteración, en ocasiones exasperante en los dramas libertarios, aparecía en los temas, la fraseología y la elección de personajes identificables estereotipados, entre los que destacaban el esclarecido, emisor del mensaje y el oponente, vinculado a los sectores burgueses. Este maniqueísmo era resuelto en el final de la pieza con el triunfo real o moral del héroe ácrata, y la aparición de un joven o niño que tomaba la posta en la lucha. En las organizaciones libertarias hemos visto en los cuadros filodramáticos, especialmente en los surgidos en las escuelas del movimiento, un esfuerzo colectivo de sacralización que exige del participante una apertura del espíritu y ofrece a cambio el control de sus propios medios de expresión. Estos aficionados, formados en el seno mismo de la masa anarquista, no trabajaban por dinero, sino por convicción ideológica, y ese fenómeno hace comprender que el problema del teatro estaba unido estrechamente al poder económico. El teatro burgués, determinado por la estructura económica, dependía del consumo. Su objetivo era cubrir la sala de espectadores, aun apelando a burdas obras de entretenimiento. Se trataba de una mercancía para vender, y su estructura estética estaba determinada por la demanda. El teatro libertario intentaba emanciparse de esta perversa lógica comercial para crear productos culturales determinados por el contenido social e ideológico. Así el teatro volvía a manos del pueblo como arma ideológica y cultural y con una fuerte eficacia educadora. La escasez de medios en los cuadros filodramáticos, deviene en una suerte de economía de puesta, con una escenografía mínima y generalmente con vestuarios propios o elaborados en talleres de las escuelas racionalistas. Esta situación promueve maniobras de simplificación y de condensación, reduciéndose personajes, la línea argumental (que en ocasiones se lleva a un bosquejo) y los signos escénicos. Favorecía el éxito de los dramas, en su pretensión de vehículo de principios básicos, códigos ideológicos compartidos por buena parte de la concurrencia. El monólogo fue utilizado por los libertarios porque requería de mínimos elementos para su representación y porque facilitaba su redacción al minimizar los recursos necesarios. He recogido cientos de estas piezas, muchas creadas en talleres especialmente pensados en las escuelas racionalistas existentes en el país, todas de breve duración al ser censuradas o destruidas por la represión de los sectores dominantes. Tenían predilección por las formas melodramáticas, que le daba un marco de espectacularidad especial a los discursos de los personajes, marcando exageradamente las situaciones de tensión, que surgían así amplificadas. Pero el melodrama y el drama social, de acuerdo a los procedimientos ibsenianos, exigían el esfuerzo de escribir y representar obras más largas. Cuando hablamos de los sectores “intelectualistas” del movimiento, que aceptaban reproducir textos de autores no vinculados directamente con el anarquismo (Zola, Ibsen, Chejov o los locales González Pacheco o Sánchez de pasado libertario), vemos que no presentan el inconveniente explicitado. Pero, cuando nos referimos a los “puristas”, que sólo acuerdan con los productos escénicos nacidos en sus propias filas, nos encontramos con otras realidades. En este dinámico

sector libertario, donde primaban los pequeños círculos, los talleres escuelas y las opciones militantes unipersonales, adaptar los textos a las condiciones que debían enfrentar fue un desafío, resuelto apelando al monólogo como propuesta. Para la recuperación de discursos perdidos o dormidos, he trabajado con instrumentos provenientes de la historia oral y la etnohistoria. Mediante la recolección científica del relato he desarrollado vías para la restitución en el imaginario colectivo del discurso de los libertarios en Argentina. Mi tarea nunca la he planteado como la del buscador de objetos muertos o decorativos sino como el camino para que a través de esta memoria parcialmente restaurada renazca la voz y la producción cultural de los olvidados.

Apelé, como disparador de ese proceso de restauración de los discursos, a las entrevistas personales pautadas con decenas de miembros del movimiento ácrata en Argentina. Así, en mi derrotero, hallé a Alberto Cenci, extendiéndose los encuentros durante meses. Algunos de estos monólogos didácticos, que venimos detallando, fueron aportados por este mozo de cordel, luego convertido en ceramista. Integrante de varios círculos libertarios, incursionó en el teatro formando parte de cuadros filodramáticos en la provincia de Santa Fe. Nos cuenta:

56 57

Mi familia me trajo de Sicilia cuando sólo contaba con siete años de edad. Desconocía el idioma y la ciudad de Buenos Aires, donde residimos un tiempo, me resultaba hostil y me generaba angustia. Mi padre era zapatero y rápidamente consiguió trabajo en su especialidad, ganando lo suficiente para la comida y un albergue precario en una casa chorizo. Con raíces socialistas, solía leernos cuanto libro llegaba a sus manos. Ese eclecticismo hizo carne en mí, que continué devorando desde Shakespeare hasta novelitas policiales. Cuando empezamos a concurrir a las veladas de los círculos anarquistas de Barracas, quedé admirado con las actuaciones de los compañeros, que interpretaban con vehemencia y gusto dramas en los que se contaban las penurias del obrero. Desde entonces nunca falté a una obra y al mudarnos a Rosario me uní al cuadro filodramático de niños del gremio portuario. No quería solamente actuar, por lo que fui a varios talleres literarios del movimiento para aprender a redactar monólogos. En 1935 escribí uno sobre la esclavitud de la mujer, como mercancía sexual. El tema de la explotación femenina me interesaba mucho, ya que si nosotros los hombres éramos expoliados por la patronal, las mujeres sufrían aún más.

La necesidad de responder con el texto a la acción opresiva en forma casi inmediata, exigía un esfuerzo constante por parte de aficionados escritores como Cenci. Esta necesidad de llegar a tiempo en la exposición del problema, será un condicionante para la calidad del producto artístico. Para que se entienda el punto de vista que seguía el artista ácrata, es necesario tener presente su principal objetivo: transformar al pueblo, que deje de ser “espectador”, que abandone la posición pasiva en el fenómeno teatral. Debía transformarse en sujeto, en actor, en transformador de la acción dramática. Las diferencias debían ser claras, nunca aceptaría una posición en la que el espectador delega poderes en el personaje para que éste actúe y piense en su lugar. Cada artista tenía derecho de pensar por sí mismo, muchas veces en oposición al personaje. Buscaba concientización, en la acción misma. Y esta acción no concluía en el escenario ya que el espectador no debía delegar poderes en el personaje, ni para que piense ni para que actúe en su lugar; al contrario, él mismo tenía que asumir su papel protagónico. Para luchar por la plenitud de la libertad en la comunidad el teatro también tenía cosas para

decir, puede ser que no sea revolucionario en sí mismo, pero seguramente es un ensayo de la revolución, lanza a una acción. Cenci comprendía estos principios y los aplicó en sus obras. *Patricio, un hombre*, representada ante los hechos brutales de persecución y torturas por parte de las empresas de capital inglés contra los obreros organizados es un claro ejemplo. Decía:

PATRICIO: Hoy me presento ante usted comandante, que representa a los esbirros que nos combaten. Y lo hago con la convicción de que es un buen hombre, que sólo equivoca su accionar. Sé que ha salvado a varios de los nuestros y quiero contarle mi versión. He ofrecido mi vida al amo Escudero, a cambio de explotación y miseria. Mi pobre rancho se cae a pedazos, no tengo siquiera mendrugos para alimentar a mi familia. Cansado me he reunido con otros hacheros como yo y decimos la huelga general. Y qué hicieron el gobierno cipayo y sus mandaderos, estaquearnos, molernos a palos. Yo había cambiado el rencor de mis orígenes por ideas libertarias claras, con el objetivo de cambiar la situación y alcanzar la felicidad. Y don Pedro, que siempre me vio como a un perro, sólo espera encontrarme para darme lonjazos. Se creen intocables, pero la furia del trabajador no tendrá piedad y será el fin de la burguesía. No necesitamos dirigentes corruptos o falsos líderes, sólo la conciencia crítica de todos los que sufrimos y nada nos detendrá.

Como vemos, las formas dramáticas, de poética sencilla y hasta ingenua, se convertían en recursos para completar la formación del militante. La propuesta radical del anarquismo se diferencia de otras manifestaciones opositoras —como el comunismo o el socialismo— en la implantación de un ideario que niega rotundamente las formas despóticas de autoridad, otorgando importancia a la acción comunitaria y los valores humanos a través de la realización personal. Queda establecida dicha diferencia a partir de dos características fundamentales que van a articular el universo estético de la obra anarcosindicalista; por un lado, la visión polarizada de la realidad, y por otro, la negación de toda autoridad, que no sólo encarna la represión, sino también el mal en el mundo.

Cenci mismo reflexiona:

Nunca me creí un gran dramaturgo, ni siquiera adopté ese calificativo para mí. Toda mi vida sentí que era un obrero del arte, al servicio de los compañeros trabajadores, de aquellos que habían abrazado el Ideal o de aquellos que lo desconocían. Por esto, una vez concluida mi militancia dentro del anarcosindicalismo, me dediqué de lleno a escribir y dirigir obras en elencos pequeños, en parajes olvidados, para ser la vocecita de los oprimidos. Enseñé durante años a leer y escribir a multitud de niños y jóvenes expulsados del sistema educativo estatal patronal; traté de darles la luz de la razón para que no perdieran la esperanza y para que sobre todas las cosas, pudieran pensarse. En ocasiones, alguien se acuerda de mí, y me propone publicar mis obras. Yo agradezco con humildad, pero la realidad es que cada trabajo mío tuvo sentido en tiempo y espacio en que lo elaboré. Sólo me anima en los últimos años de mi vejez, pelear desde el rinconcito que me quede contra el orden injusto, que no sólo no cedió, sino que creció. Con la fe en la anarquía como la solución a los problemas humanos, aún lucho.

Como la propaganda tiene una función primordial, el arte ácrata acentúa la estética expresionista, a veces figurativa, a veces simbólica, pero siempre destinada a “comunicar el mensaje ideológico de la forma más emotiva posible, y, por ello, el dibujo más eficaz es aquel que requiere menos elaboración para ser comprendido”.

Por su lado, la literatura anarquista de divulgación tiende al melodrama, mientras que se acerca al folletín por la simplicidad de su lenguaje, por su estructura codificada y la univocidad de la interpretación a la que induce. En relación con el sistema religioso, el anarquismo ofrece una sustitución de la fe antes que su anulación, y otro tanto puede decirse en la construcción de un modelo de vida —que involucra el amor, los lazos filiales, la relación con la naturaleza— más atractivo y auténtico que el modelo burgués hegemónico. El “nuevo sistema”, en suma, ofrece una alternativa ante el edulcorado mundo que las novelas rosa comenzaban a imponer por aquellos años.

Las circunstancias socio-políticas del país variaron luego del golpe de 1930, y mientras languidecía el anarquismo, movimientos populares ascendían y sumaban a la clase obrera, desde posiciones no revolucionarias. El sistema teatral porteño abría sus puertas al teatro independiente y Barletta, fundador del Teatro del Pueblo, una de sus expresiones más genuinas, iniciaba una nueva etapa. La identidad ideológica de Barletta con una fuerte relación con el Partido Comunista local y, por tanto, de su creación teatral 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. Como vemos este teatro estaba al servicio de los cambios sociales profundos, pero desde una óptica muy distinta a la arena libertaria. Sin embargo, no nos detendremos en el análisis del teatro independiente, sino que avanzaremos en algunas consideraciones sobre la política del Estado peronista en cuanto a las prácticas escénicas.

No es intención de este trabajo desarrollar la política cultural del primer gobierno de Perón, pero sí debo mencionar algunas de sus características, que impactaron en las instituciones que pertenecían al campo libertario y que sí están en estudio. El gobierno nacional creó la Subsecretaría de Cultura y había dispuesto que su labor debía orientarse a dos audiencias, los productores de cultura y a sus consumidores. En cuanto a los actores activos y prestigiados en el campo, sólo sumó rechazos o indiferencia. Consideraban al peronismo un fenómeno fascista, una autocracia similar a las que habían sido derrotadas en Europa. Ninguna figura relevante aceptó el convite de integrarse a la construcción de una “nueva óptica cultural”. No hay demasiados estudios sobre el impacto de las acciones encaradas por la propia Subsecretaría con respecto al segundo grupo señalado, el de los consumidores. El peronismo, en todas sus manifestaciones, se presentó como reparador de las desigualdades surgidas de la aplicación de políticas al servicio de las minorías económicamente más poderosas. Es comprensible, entonces, que planteara al distribucionismo como una de sus estrategias. Las enormes riquezas acumuladas por los gobiernos conservadores anteriores debían ser parcialmente repartidas a sectores hasta entonces marginados de la vida política y social argentina, sectores carentes de visibilidad. Perón no quería una revolución, o medidas económicas de colectivización de los medios de producción o de los bienes. Por el contrario, más allá de ciertos discursos sin efecto en la práctica, se acercaba a la visión keynesiana

de la economía, un capitalismo con fuerte intervención estatal. La Subsecretaría de Cultura tomó decisiones superadoras de este principio distributivo, (al que también adhería), con medidas concretas para implementar el contacto de los “desposeídos” con expresiones artísticas valiosas. Se asignaba un objetivo civilizatorio, y en parte democratizador de los productos culturales, haciendo que pudieran ser consumidos por la mayor parte del público. En este público quedaba incluido aquel que vivía en pequeños pueblos y parajes del territorio nacional, y que no solían participar de obras de teatro, charlas, funciones de cine, etc. Con la ejecutividad, que caracterizó a los organismos recientemente creados, dispuso la elaboración de un plan integral de política cultural, tarea que recaería en la Comisión de Cultura. Este plan disparó una serie de actividades, que corrieron suerte dispar. Contando con un presupuesto inédito para este espacio siempre marginal de la administración central, es menester destacar sus logros, varios de los cuales sobrevivieron a la caída de la primera etapa de la gestión justicialista. Como un guiño al federalismo fue lanzado el Tren Cultural: una verdadero centro cultural itinerante que tenía como misión recorrer el país llevando “la cultura”. Seguía atado al viejo esquema de un Buenos Aires legitimante, que lleva sus saberes y capacidades a las márgenes, en un intento de impregnarles su luz. El Tren debía trasladar al interior conjuntos teatrales y artísticos, orquestas, exposiciones pictóricas, escritores y libros. Paralelamente a este proyecto se organizó un programa de conferencias y audiciones radiales, un programa de teatro para niños de los hogares obreros, se creó una Orquesta de Música Popular. La Comisión de Bibliotecas Populares dependiente de la Subsecretaría acusó un dinamismo extraordinario, entre cosas porque se aumentaron sus partidas en forma notable (de 1.309.935 pesos en 1946 pasó a tener 3.578.865 en 1946). El ciclo cerró con más 1600 bibliotecas subvencionadas y congregando a 5.535.521 lectores según estadísticas del año 1954. Decidió, asimismo, mejorar las habilidades de los grupos teatrales periféricos, muchos de los cuales eran continuadores de la obra de los cuadros filodramáticos clasistas desaparecidos. Estos grupos no tenían relación fluida con maestros de actuación o dramaturgos consolidados en el campo. Tampoco recibían la visita de las grandes compañías porteñas en gira. Este aislamiento involuntario, empobrecía a estos cuadros y los incapacitaba para convertirse en semilleros de futuras figuras de la escena nacional, en un panorama que incluyera a todas las propuestas del país. Para estimularlos se instituyó en julio de 1949 un Gran Certamen Nacional de Teatro Vocacional. La resolución que disponía la creación de este concurso, señalaba que era parte de la continua actividad de apoyo a las expresiones artísticas aficionadas, a las que la Subsecretaría les otorgaba gran relevancia. Estas medidas, junto a la reformulación de los objetivos del Teatro Nacional de Comedia y del recientemente creado Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, aumentaron las tensiones. Las críticas se apoyaban en la creencia general de que el peronismo era una forma de incultura y la oposición subrayaba la supuesta decadencia intelectual del período. Estas posiciones irreductibles corroboran la separación que se verificó entre campo político y campo intelectual, coincidentemente con la fuerte división de la sociedad en general. El gobierno insistía en definir su proyecto cultural como “nacional y popular”, y aseguraba que colaboraba con los objetivos de una política de Estado, que en todos los planos buscaba devolver al excluido su capacidad de ser productor de arte. Las estrategias asumidas, canalizarían los principios existenciales del pueblo, para culminar en un estado de justicia cultural. Las nociones de “pueblo” y “lo

nacional”, no eran definidas con propiedad y se simplificaban a partir de aportes parciales del nativismo costumbristas y del nacionalismo católico.

La Subsecretaría y el gobierno mismo, se enfrentaban así con el movimiento del teatro independiente, al que consideraban reservado para una elite, con una predilección por los autores extranjeros, que según su opinión no respondían a los intereses o necesidades del pueblo.

Como podemos apreciar el peronismo destacaba la función social del teatro pero no se limitaba a ella, desarrollando una política al respecto de gran complejidad. Construyó y remodeló salas, creó elencos oficiales en todo el país, estimuló planes que permitieran el surgimiento de experiencias teatrales educativas y dotó a las salas estatales de programaciones de coherencia discutible. Asimismo organizó diferentes concursos de las disciplinas del área escénica, y concibió la formación de los hacedores del hecho teatral a través de seminarios dramáticos y conferencias. Estas acciones eran acompañadas por la necesaria puesta en marcha de organismos teatrales como el Instituto de Estudios de Teatro o el Museo de Teatro Argentino, entre otros. Como anexo al señalado Instituto en marzo de 1947 se dispone dar inicio a los trámites burocráticos que desembocaría en el Seminario Superior Dramático. Estaba pensado como una contribución al desenvolvimiento de la escena vernácula, ya que debía renovar constantemente la energía vital del teatro argentino y articular los centros dispersos de esta actividad: el Conservatorio Nacional, los teatros vocacionales y el teatro profesional. Sus objetivos básicos eran los de facilitar la formación de nuevos actores, directores y técnicos teatrales, poniendo al alcance del aspirante los necesarios instrumentos de cultura y los medios propicios para desarrollar sus facultades artísticas innatas. Las mismas serían ejercitadas prácticamente bajo la dirección de instructores autorizados. Al mismo tiempo, el Seminario tendería a estimular la producción dramática argentina mediante representaciones periódicas de obras de autores noveles.

Siguiendo este razonamiento era diáfano el motivo que alejaba a las masas obreras de los espectáculos. Para revertir este proceso, el Teatro, como institución, no debía clausurar su labor en las salas sino que, en un proceso doble, conjugar la definida orientación nacional y popular de sus producciones en la sede (se insistía en las “raíces en la filosofía cristiana, el humanismo latino y el nacionalismo cultural” como parámetros de programación), con una acción hacia la comunidad por medio de una orgánica diagramación de acciones a desarrollar durante el primer quinquenio de gobierno justicialista. El estado no imponía un “contenido rector” de “una” política cultural —como sucedía con la idea de un tren que desde el centro se dirigía a la periferia— sino que fomentaba un espacio por donde discurría la espontaneidad creativa del pueblo. No obstante sería erróneo pensar que el contenido de cultura que se promovía delineaba una estética estatal centrada en el color local y en lo popular, definiciones éstas acuñadas por los enemigos políticos de la administración nacional. La presencia de estas políticas en todo el territorio nacional puso en tensión a instituciones culturales preexistentes que provenían de experiencias clasistas. Algunas de ellas habían quedado aisladas, por la pérdida de peso específico en la vida política del sector que las había animado, o por la desarticulación de una superestructura anterior que les dio vida, y ya no existía.

Las medidas señaladas tuvieron un impacto decisivo en la biblioteca “Honor”. Severo Vera, presidente de la comisión en 1946, nos dice:

La llegada de Perón fue decisiva para la tarea que desempeñábamos. Los recursos eran muy pocos y la gente estaba bastante desmoralizada durante los primeros años de la década del cuarenta. Costaba mucho conseguir nuevos libros y ni hablar de poder visitar los grandes centros urbanos para que nuestros actores aficionados pudieran acercarse a las grandes compañías. Esta situación provocó una pauperización general, que alcanzó al endeble repertorio, que repetíamos una y otra vez. Poder enseñar a leer y escribir a nuestros peones y trabajadores del agro, era una labor ya difícil en sí misma, pero la carencia de textos modernos la agudizaba. Por eso vimos como una bendición el subsidio que recibimos de la Comisión de Bibliotecas. No sólo se trataba de dinero para comprar libros, sino que nos invitaban a formar parte de un entramado social, donde el teatro amateur tenía un importante espacio. Por supuesto, la iniciativa sembró de alegría a los grupos, que con gran esfuerzo, sostenían actividades artísticas. Por primera vez éramos tenidos en cuenta. Y no terminó todo allí, ya que el gobierno provincial sumó una beca para jóvenes actores y escritores. Estábamos de parabienes. Y decidimos festejarlo. Nuestro cuadro filodramático preparó dos obras. La primera, era un *aggiornamento* de una vieja pieza que los anarquistas habían representado en la vieja biblioteca. Lo hicieron como un homenaje a la trayectoria de la biblioteca y la segunda surgió de la discusión del colectivo.

Aquí vamos a ser testigos de una apropiación de una obra que responde a la ideología y estéticas dominantes en el anarquismo, como fue *Patricio, un hombre* monólogo ya expuesto, por parte de un núcleo de simpatizantes del naciente peronismo. Van a refuncionalizarla, de acuerdo a sus intereses y criterios. El melodrama estaba instalado y el radioteatro reproducía el formato, en cualquier rincón donde un aparato receptor existiera. Las giras de las grandes compañías de actores populares, provenientes de Buenos Aires o de las capitales provinciales, llegaban con comedias asainetadas o nuevamente con melodramas. Si sumamos que los elencos oficiales cubrían el llamado “interior” con propuestas similares, no es extraño que este monólogo, originalmente pensado para la agitación social, pase a ser semilla germinal de esta estructura dominante.

Ignacio Tévez, actor aficionado y miembro del cuadro filodramático de la biblioteca “Honor” narra:

Estábamos emocionados por la posibilidad de contar con becas para aprender más y rápidamente surgió la idea de festejarlo con lo que mejor sabíamos hacer: teatro. Encontré unas viejas hojas de una obrita que los anarquistas habían hecho y que de niño recordaba haber visto. Pero los tiempos habían cambiado, por lo que le agregamos varios párrafos. Yo hacía de Patricio, un hachero, y el diálogo de la escena principal decía:

PATRICIO: En el lenguaje de mis cicatrices está escrita mi vida. Al marcarme, le iban poniendo fecha al infortunio que me armó la mano. Mi vaina fue emplumando rencor... Y un día en un camino se fue encendiendo un alba de libertad y de sangre. Siempre he sido tan pobre, que parecía un pedazo más de tierra pegado a la tierra. Encallecido de hachar troncos y endurecido de intemperie; medio puma para defender el rancho y medio zorzal para cantarle a la aurora, vivía prendido al único amor que encontré en los años. En aquel amor, que acaso por ser el único, latía en cada nombre que llegaba a mi pensamiento.

COMANDANTE: ¿Para quién trabajabas?

PATRICIO: Para los que guardan escritos en un papel su poder de señores de la tierra. Yo trabajaba pensando en mi libertad, pero mi sudor, áspero y amargo, endulzaba la vida de don Pedro Escudero.

COMANDANTE: ¿Eras su peón?

PATRICIO: ¡Era su perro!

COMANDANTE: ¿Qué decís?

PATRICIO: ¿Cómo puedo nombrarme?

COMANDANTE: ¡Su perro!

PATRICIO: Trabajaba en sus montes... y el rencor enfrentó dos voluntades. ¡Sólo para morir somos iguales! Al parecer estamos en la vida, para ser separados en dos castas. Una la de los hombres que trabajan... y otra, la que usted sabe. Si aquel tiene tierras, le abre surcos, cosecha el trigo rubio y lo reparte, y tiene hermanos en lugar de peones, y no se nutre del sudor de nadie, es dueño de la fuerza de la tierra, porque él la fecundiza y le abre cauces. Pero el que tiene tierras infecundas, que agonizan de angustia, como madres que no tienen la gloria de ser hijos, ¿de qué pueden ser dueños, Comandante?

COMANDANTE: ¡De esos largos potreros de abandono que mancha todo el porvenir con hambre!

PATRICIO: Y los que tienen tierras, como Pedro Escudero, que sin ellos tuvieran que inclinarse a besar sus entrañas con trabajo, son trigales, viñedos, quebrachales... Esos que se asomaron a la vida y antes del primer ansia, mucho antes de dar el primer paso, el primer llanto, son ya los grandes dueños de un obraje. Esos que nunca amanecieron pobres y buscaron un pan. Los que no saben que la tierra es de todos, los que esclavizan y desconocen la igualdad del hombre. Los que aborrecen la solidaridad y los principios del socialismo verdadero. ¿Qué son?

Al referirnos a la versión libertaria de la pieza, dejamos en claro que el movimiento libertario era enemigo de la esencia misma del concepto de Estado y declaraba, con decisión y diafanidad, su repulsión hacia los líderes populistas que engañaban al pueblo con su atractivo discurso. El disenso que importaba la posición recusadora del ideario ácrata ponía una marca de renovación al conjunto de las prácticas institucionales tradicionalmente reguladas por una política unidireccional proveniente del eje del poder. El espíritu de revisión que envolvía el acto de enfrentar las formas sancionadas de integración social comunicaba una especie de tónico a las cristalizadas fuerzas que no conocían otra verdad que la que las élites establecía. En este contexto de ideas, las elecciones como vía de escapar al control del Capital o el parlamentarismo como institución que recrea la voluntad popular, eran vistos como trampas elaboradas. Muchos de los textos ácratas se referían al tema del sufragio, especialmente luego de la llegada del radicalismo al poder en 1916, aunque la recurrencia en el tema puede remontarse a la elección de Alfredo Palacios como primer legislador socialista en América Latina en 1904. El radicalismo había ejercido hasta ese momento una política abstencionista frente al fraude impuesto por la oligarquía del Unicato, y quiso aprovechar en ciertos lugares la organización del anarquismo y su presencia en el mundo obrero para sumarlos al intento de toma del poder de 1905. Pocos militantes libertarios serán sorprendidos por esta táctica, pero serán afectados por la represión del gobierno que ve en ellos adversarios peligrosos. La aparición de un caudillo con adhesión popular como Yrigoyen aumenta la virulencia en el tono utilizado por los ácratas contra el “sistema democrático”. Por eso la subversión ideológica más destacada hacia el texto original, se halle en este fragmento del fin del primer acto:

COMANDANTE: Tranquilo. Te vas a hacer mal. Yo no entiendo por que no entendés que desde siempre el pobre es pobre y el rico, aunque lo haya tomado por las manos, rico es. No

podemos enfrentar esta ley casi natural. Ellos nos mandan, son los patrones. No hay otro camino. No seas ingenuo o todo lo que querés moriré. Yo traté, cuando mozo, rebelarme. Pero aprendí la lección a los lonjazos. Estamos solos.

PATRICIO: No señor. Antes estábamos solos y la unión del pueblo no se lograba, por miedo o ignorancia. Ahora está amaneciendo un nuevo país y lo tenemos que parir entre todos. Y Perón nos guiará a la victoria. No más hambrientos, no más menesterosos a la espera de un mendrugo. Perón nos trajo la igualdad, nos dio las herramientas para que los trabajadores tengamos un sueldo digno y nuestro rancho. Lo que empezó hace tiempo como desesperación y rebeldía, hoy es esperanza de una patria libre y justa. No tenga miedo, comandante, los otrora poderosos tendrán que hocar.

Esta pieza a la que rebautizaron *Aires de libertad* integró las celebraciones que realizó este verdadero centro cultural para festejar el 17 de octubre de 1947. Era la primera vez que la biblioteca “Honor” tomaba parte de un acto político peronista.

Como hemos visto *Patricio, un hombre* fue el germen de *Aires de libertad*, ambas piezas puestas como distintas expresiones de un teatro con intencionalidad didáctica y política.

Bibliografía

- BILSKY, E.: (1987) “Esbozo de historia del movimiento obrero argentino, desde sus orígenes hasta el advenimiento del peronismo” en *Cuadernos Simón Rodríguez*, N° 3. Biblos, Buenos Aires.
- COSTAS, E.: (1986) *El racionalismo en Argentina*. Cántaro, Buenos Aires.
- FOS, C.: (1996) *Educación libertari*. Ediciones Universitarias, Salamanca.
- (1995) *Teatro libertario y su acción pedagógica*. Ediciones del Huerto, Salamanca.
- HARDMAN, F.: (1984) *Ni patria, ni patrón*. Ediciones Brasilienses, San Pablo.
- LUIZZETO, F.: (1982) “Cultura y educación libertaria en el inicio del siglo XIX” en *Educación y sociedad*, N° 12. UNICAMP, México.
- NEIBURG, F.: (1998) *Los intelectuales y la invención del peronismo*. Alianza, Buenos Aires.
- OSLAK, O.: (1997) *La formación del Estado Argentino*. Planeta, Buenos Aires.
- OVED, I.: (1988) *El Rebelde*. Ediciones Populares, Buenos Aires.
- STIRNER, A.: (1882) *El orden familiar*. Ediciones del autor, Córdoba.

Entrevistas personales

- IGNACIO TÉVEZ, Buenos Aires, 1996.
- SEVERO VERA, Paraná, 1988.
- ALBERTO CENCI, Rosario, 1994, 1995, 1997.

Fos, Carlos

“Un monólogo libertario y su refuncionalización en melodrama peronista”, en: *El hilo de la fábula*, Revista anual del Centro de Estudios Comparados, N° Diez. Santa Fe, Argentina, edicionesUNL, 2010, pp. 53-64.