

<https://info.nodo50.org/120-anos-de-Teatro-Libre.html>



120 años de Teatro Libre

- Noticias - Noticias Destacadas -



Fecha de publicación en línea: SÁbado 29 de enero de 2011

Copyright © Nodo50 - Todos derechos reservados

«Llama la atención lo mucho que tarda la clase trabajadora en entrar en positivas relaciones con el teatro». Erwin Piscator

Esta pequeña introducción al teatro popular parte de una idea que sirva de nexo, de hilo conductor de todas las corrientes teatrales y movimientos sociales que han utilizado el teatro como forma de propaganda, arenga, educación y/o subversión. Desde el dramaturgo y pensador anarquista Ibsen hasta cualquier representación que haya ocurrido ayer en el centro social okupado más cercano, intentaremos hacer un breve acercamiento a 120 años de actividad subversiva teatral que quepa en la cita de Paolo Grassi; «los problemas eternos del teatro son; qué hay que decir, cómo decirlo y a quién. Y ese problema, a quién, es el problema del teatro-sociedad, el problema de dirigirse a todos los ciudadanos, de modo que teatro popular no signifique teatro popularista... el teatro popular consiste en detenerse a pensar cuál es la función del teatro en una sociedad en transformación, es hacer teatro para todas las personas y no sólo para los privilegiados».

Henrik Ibsen es no sólo una figura clave del teatro moderno, sino una referencia cuando se habla de teatro anarquista. Pese a ser un autor dedicado al circuito comercial su obra, en especial, 'Casa de muñecas' y la de los autores G. Hauptmann y H. Sudermann fueron de gran influencia en los centros ácratas de principios del siglo XX. Siendo las primeras piezas representadas por los denominados grupos filodramáticos (grupos amateur que se dedicaban a las artes escénicas como modo de altavoz político anarquista). Ibsen en 'Casa de muñecas' da el papel protagonista a una mujer, Nora, que se siente una muñeca dominada a los ojos de su marido y de su padre. La crítica a las normas matrimoniales de entonces y el famoso «portazo» final de la protagonista abandonando a su marido y tres hijos, creó un gigantesco revuelo e infinidad de problemas a su autor.

Teatro Libertario en Buenos Aires

Entre 1900 y 1910 en la vorágine de la modernización de Buenos Aires, levantando una metrópolis de la nada, con una masa enorme de inmigrantes y gente del campo mudándose a la ciudad se crean diferentes corrientes de movimiento social. Según Azucena Joffe: «El anarquismo fue la de mayor arraigo entre los trabajadores urbanos, no sólo por su capacidad de liderar una corriente conflictiva social, sino por el despliegue de una poderosa red cultural abocada a la formación de obreros, inmigrantes y desocupados. Se organizaban jornadas de debate, de estudio, contaban con bibliotecas y se vendían libros y periódicos a bajo coste».

En estos círculos libertarios, lo central era la denuncia constante desde el escenario de los derechos de los obreros. La cantidad de centros ácratas instalados en la ciudad de Buenos Aires da cuenta de la magnitud de este modelo cultural del movimiento anarquista. En 1897 existían 6, en 1904 llegaban a 51. Para este año el número de cuadros filodramáticos llega a la docena y mantienen la concepción de arte social y teatro comprometido. Romper los lazos con el circuito profesional pues se hallaba condicionado por la estructura económica, la obra adquiría en el circuito comercial el valor de una mercancía. Esto fue cierto en el circuito articulado por los círculos anarquistas pero no lo fue con los principales autores libertarios. Alberto Ghirardo y Rodolfo González Pacheco, ambos militantes perseguidos y encarcelados, estrenaban sus obras en el circuito profesional y en los principales teatros de la ciudad. Las obras de Ghirardo 'Alas' (1904) y 'Alma gaucha' (1906) o la de González Pacheco, editor del periódico anarquista La Antorcha y fundador del «teatro de las ideas», 'Las Víboras' (1916) eran leídas y discutidas pero no eran representadas por los cuadros filodramáticos.

La discrepancia más importante era en torno a la función de los autores, actores y directores. Desde el punto de vista de los cuadros el arte teatral era de, por y para el pueblo mientras que estos autores sostenían un teatro de y

por el autor y para el pueblo. Estos cuadros estaban formados por actores aficionados y voluntarios, en su mayoría hombres, ya que la participación femenina se consideraba por parte de sus familias, una actividad excesivamente liberal. Como anota Juan Suriano: «referente a las compañeras, ninguna puede prestar su concurso, a pesar de la voluntad de ellas, pues el padre, el novio, el compañero o el hermano se lo impiden, salvo raras excepciones».

Estas piezas de clara carga ideológica y llenas de personajes arquetípicos eran creadas colectivamente o por autores aficionados y no importaba tanto la calidad dramática, sino el mensaje; la opresión sexual en la relación hombre-mujer en 'El crimen de ayer' de Joaquín Dicenta, el antimilitarismo de la pieza de Santiago Rusiñol 'El héroe' o la desmitificación de la patria en 'Senza patria' de Pietro Gori.

Durante la primera década del siglo XX y en el momento de su máximo apogeo, se realizaban en Buenos Aires cuatro funciones mensuales (exceptuando los momentos de estado de sitio) acudiendo alrededor de 500 espectadores a cada función, lo que representa 2.000 espectadores mensuales o 24.000 anuales. Este éxito apenas duró una década. Con la disminución de la influencia anarquista en el sector obrero y la proliferación de teatros comerciales junto con la aparición de la lucha libre y el fútbol como espectáculo de masas y, por supuesto, la aparición del cine marcarían el declive del teatro libre.

Aunque nos hayamos centrado en la experiencia bonaerense, el teatro libertario tuvo una gran influencia en otros lugares de Argentina. En la localidad de Entre Ríos se creó, en 1902, por primera vez una obra propia de un cuadro de Teatro Libre; 'Huelga negra' una aproximación a los sucesos del 1º de mayo en Chicago. La influencia también se dejó sentir al otro lado del Río de la Plata, con las representaciones en Uruguay de 'Ladrones' y 'Puertas adentro' de Florencio Sánchez. Y por supuesto en Chile, donde el teatro anarquista gozó de tanto trabajo y popularidad como en Argentina como muestran los estrenos en pocos años de 'Los grilletes', 'Flores rojas' o 'Los vampiros'.

Basado en la idea de solidaridad entre los oprimidos, los anarquistas construyeron un exitoso espacio cultural alternativo. Recreando actividades para la educación y el tiempo libre de los trabajadores crearon un modelo de entretenimiento y creación colectiva donde transmitir sus mensajes como vanguardia contestaria.

Dramaturgos anarquistas en el periodo revolucionario mexicano

Tres autores destacan en este período (1910-1919) entre la caída de Porfirio Díaz y la llegada al poder de la burguesía tras los fallidos intentos de cambio social y el posterior asesinato de Emiliiano Zapata. Carlos Barrera, Rafael Pérez Taylor y Ricardo Flores Magón. Los dos primeros sitúan sus piezas en el contexto de la huelga, así 'Esclavos' de Barrera reescribe el mito romántico del héroe-mártir, donde un burgués educado y con un claro discurso anarquista terminará sacrificándose en aras de sus compañeros campesinos en el contexto de una huelga azucarera. No difiere mucho la pieza de Rafael Pérez Taylor, 'Un gesto', aunque esta vez sea una huelga urbana y el debate se centre más entre el concepto capitalista del individuo y el concepto anarquista y el socialista de lo colectivo. Estas piezas eran representadas en las diferentes colonias obreras, centros culturales ácratas y pequeños teatros. En este contexto nace la pieza 'Tierra y libertad' del periodista y político, Ricardo Flores Magón. Escrita nada más salir de la cárcel de Los Ángeles, California, ya que este autor y político vivía exilado en EEUU por ser el fundador de Regeneración, el periódico crítico con el gobierno de Porfirio Díaz y donde había sido declarado culpable de «uso del correo para difundir publicaciones que incitan a la violencia, el asesinato y la traición». Por supuesto, todo el dinero del estreno fue en beneficio del periódico.

Las representaciones fueron un éxito, llegándose a contar hasta 500 espectadores pese a las amenazas de la policía, la postura contraria del clero católico y la amenazadora presencia del ejército estadounidense. En 1916, él y su hermano son arrestados otra vez y solo consiguen salir por el impulso de Emma Goldman y Alexander Berkman que consiguieron reunir el dinero de la fianza. Poco después escribe 'Verdugos y víctimas' (1918) obra que no llegó a ver la luz ya que entonces y junto a Libardo Rivera, publicó un manifiesto dirigido a los anarquistas de todo el

mundo, por el cual las autoridades estadounidenses le condenaron a veinte años de cárcel. Flores Magón, murió en 1922, en la pe-ni-tenciaria federal de Leaven-worth, en Kansas. La obra se pu-bli-có en 1923.

Del teatro proletario al teatro épico

En Alemania, comienza su andadura otra figura relevante del Teatro Político, Erwin Piscator. Comunista convencido y autor del referencial ensayo 'Teatro político', fundó y dirigió con la colaboración de Bertholt Brecht diferentes teatros en la capital alemana, entre los que destaca el Teatro Prole-tario de Berlín (1919) Pisca-tor resituaba obras clásicas o mo-dernas en barrios obreros y las re-creaba de manera impactante di-vidiendo y rediseñando el escenario teatral tradicional, utilizando también proyecciones. Exiliado en EEUU, fundó el «Dramatic Workshop» desde donde influenció a todo el teatro posterior, con alumnos como los socialmente críticos Arthur Miller o Tennessee Williams y sobre todo Julian Beck y Judith Malina, una de las dos mujeres que aparecen en este artículo, fundadores del «Living Theatre», grupo de referencia para entender el teatro comprometido y del que hablaremos más adelante.

De su colaborador B. Brecht tan solo apuntaremos, debido a su merecida fama, que desarrolló el teatro épico para arengar a las masas y despertar conciencias ante la injusticia. Desarrolla piezas de breves escenas, constantemente interrumpidas y mezcladas con cabaret, poesía, baile y discursos políticos para que el espectador, contrariamente al resto de la tradición teatral, no se dejara arrastrar por la obra (teoría del distanciamiento) sino que esté continuamente reflexionando sobre lo que se le muestra. A partir de Brecht la música deja de tener la función de mera comparsa, según J. Desach: «En Brecht la música es autónoma en relación al texto, de una autonomía dialéctica; a menudo su negación. La música podrá ser alegre, indiferente, durante una escena triste, lo que hará la escena tanto más impresionante. Pero esa contradicción tendrá un sentido social, histórico, político, más que puramente estético. La función de la música así entendida deja de ser puramente afectiva; ya no se refiere únicamente al corazón, al sentimiento, sino que suscita el despertar de la inteligencia, porque fustiga; en un momento dado, detona y, sin embargo, permanece en secreto acuerdo con aquello que los actores dicen.» Todos deberíamos leer todas las obras de Brecht, pero sólo obligaremos a ver dos, 'La opera de los cuatro cuartos', curiosamente la obra más exitosa de la historia de la República de Weimar y 'El círculo de tiza caucasiano'.

En esta misma época, estrena su trilogía dublinesa Sean O'Ca-ssey en el Abbey Theatre o Teatro Nacional Irlandés. O'Ca-ssey es la figura clave para entender el teatro como apoyo artístico-ideológico a la lucha por la independencia irlandesa. Ligado a la figura del líder socialista irlandés James Connoly y activo en la labor sindical, llegó a ser secretario general de Ejército Ciudadano Irlandés (ICA) aunque no llegó a participar en el Alzamiento de Pascua. Estas dramaturgias fueron posibles gracias a que a principios del siglo XX tres personas apostaron por crear un teatro netamente irlandés recuperando su folklore y cultura en los textos y con un mensaje claramente independentista; el famoso poeta W. Yeats, Edward Murphy y Augusta Gregory, se-gunda de las, tan solo, dos mujeres que aparecen en este artículo. La fundadora del Abbey Theatre escribió numerosas piezas cómicas, satíricas y bucólicas pero citaremos dos de claro tono independentista: 'La salida de la luna' (1907) y 'The Goal Gate' de 1906. Curio-samente Sean O'Cas-sey, líder del Movimiento Dra-má-tico Irlandés, estrenó su primera obra en 1923 dos años después de que parte de Irlanda fuera declarada un estado libre y escribe su mejor obra, o al menos la más conocida, 'Rosas rojas para mí' en 1943 cuando todavía faltaban seis años para que esta zona liberada fuera reconocida legalmente como República de Eire.

Y otra república que se instauró antes pero duró menos fue la II República española donde Federico García Lorca y Eduardo Ugarte crearon la compañía teatral universitaria 'La Barraca', que adaptaba clásicos teatrales españoles (Lope, Calderón, Cervantes, etc) para representarlos en zonas rurales. Esta compañía teatral de loables propósitos, que ha pasado a la posteridad por la figura de su director, García Lorca, era iniciativa del Ministerio de Cultura e Información Pública y su inclusión en este artículo se debe al trágico final de sus dos creadores, Federico Garcia Lorca y la II República española.

La posguerra de la II Guerra Mundial trae consigo nuevos caminos teatrales como el existencialismo o el teatro del absurdo, pero nos detendremos en 1946 y la creación del Living Theatre a cargo de Judith Malina, y Julian Beck. El Living Theatre es el grupo de teatro underground original. Claramente influenciados por Antonin Artaud y su ensayo 'El teatro y su doble' (1938), el teatro se concibe como una forma de vida y los actores viven en comuna. Representan lo opuesto al teatro comercial e institucional con una gigante carga política y creyendo en la acción revolucionaria no violenta (Julian se negó a incorporarse al ejército durante la II Guerra Mundial alegando su homosexualidad). Marcados por el teatro de la crueldad de Artaud y la idea de sacar de su complacencia al espectador a través del shock, sus espectáculos colectivos se desarrollaban en garajes, naves industriales o happenings en la calle, persiguiendo siempre la respuesta inmediata del público. En 1968 y bajo el nombre de Colectivo Anarquista desarrollan acciones directas siendo la más sonada la toma del Teatro Odeon de París como continuación de los alzamientos de mayo del 68. Su obra más citada es 'Paradise Now!' y su influencia ha sido enorme en casi toda la dramaturgia interesante posterior. El grupo aún sigue en activo.

Teatro Documento

Como ejemplo de esta influencia cabe citar la versión del 'Marat /Sade' de Peter Weiss, autor ligado al Teatro Documento (teatro que frente al imperio mediático dominante crea como respuesta una dramaturgia documental que utiliza temas históricos para la denuncia) realizada por Adolfo Marsillach y Alfonso Sastre, revulsivo de la escena teatral española desde la década de los 40 con el teatro de agitación social «TAS», en mayo del 68. Esta versión se estrenó en Madrid y al término de la función el público en pie gritaba «¡Revolución! ¡Revolución!». El teatro se cerró, y la obra fue suspendida indefinidamente. Esta forma teatral, el Documento, debe intentar ser objetiva. Convertirse en lo que Sastre llama imaginación dialéctica: «el autor no puede convertir absolutamente su obra en una herramienta de protesta hiperpoliticada que origine la degradación estética y la inutilidad política». El perseguido, boicoteado, juzgado, encarcelado, declarado ciudadano indeseable y quizá lo más doloroso, familiar de presa política; Alfonso Sastre, y su pieza 'En la red' son una clara muestra de ideología sin propaganda. Esta obra que cuenta la tensa espera de unos activistas en un piso franco, estaba situada en un lugar parecido a Argelia durante su guerra de independencia, pero claramente referenciaba a los militantes antifranquistas, socialistas e independentistas vascos. No tuvo suerte y la obra no pasó la censura. Curiosamente la pieza se estrenó en Moscú, bajo el nombre, 'Madrid no duerme de noche' pero fue prohibida también en la Unión Soviética porque el héroe, pese a compartir su postura ideológica, dudaba.

Otro que no renunció a su discurso es uno de los influenciados por E. Piscator, el poeta anarquista y dramaturgo Armand Gatti. Maquis de la resistencia francesa, prisionero de un campo de concentración y condenado a muerte (se salvó por ser menor de edad) es autor de más de 50 obras. Una de ellas, una pieza anti-franquista 'La pasión del general Franco' (1968) es prohibida ese año en Francia. Da la casualidad que el ministro de cultura que la prohibió era, ni más ni menos, que el novelista André Malroux, también miembro de la resistencia y colaborador con el bando republicano durante la guerra civil española, fundador y editor de un periódico anticolonialista cerrado por las autoridades francesas. Gatti siguió escribiendo magníficas piezas de teatro-denuncia (y sigue escribiendo magníficos poemas) Destacamos: 'Canto público ante dos sillas eléctricas' (1964), 'V. como Vietnam' (1967) y 'Pequeño manual de la guerrilla urbana' (1970) A Gatti no le interesan los actores profesionales y prefiere trabajar con los excluidos del lenguaje, obreros de la Peugeot, prisioneros, parados o drogadictos. Es en la posguerra cuando decide dejar el periodismo y dedicarse a la dramaturgia: «No sé si imaginas lo que puede ser una representación teatral en un campo de concentración, los riesgos que supone, el compromiso que implica. Un día, un grupo de judíos lituanos y polacos montaron una pieza. Comenzaba con una larga salmodia, una suerte de oración murmurada, y, de repente, interrupción: Ich bin (Yo soy). Y continuaba el murmullo. De nuevo: Ich bin. Y la oración. Ich Bin. Era el final. Los deportados-espectadores la habían seguido en un silencio extraordinario, un verdadero fervor. He guardado un recuerdo muy fuerte de esa representación. Los políticos deseaban que el grupo modificase el texto. Proponían: Ich bin, Ich war, Ich werde sein (Yo soy, Yo era, Yo seré). Pensaban que de esa manera el mensaje sería más claro; los actores no cedieron: Ich bin.» El mismo año que Francia prohibía la obra de Armand Gatti, Dario Fo y Franca Rame formaban «Nouva Scena», una cooperativa teatral que actuaba para los obreros. Discrepancias con el Partido Comunista Italiano les llevaron a crear en 1970 otro grupo, esta vez

independiente del partido; «Il colectivo teatrale la comune». La pieza más representada de esta pareja es «Muerte accidental de un anarquista», comedia crítica inspirada en la muerte de Giuseppe Pinelli, asesinado por la policía durante un interrogatorio. El intelectual ácrata Howard Zinn ha escrito tres didácticas obras de teatro. La hija de Venus (1985) sobre el clima de ansiedad y miedo creado durante la guerra fría. Marx en el Soho (1999) largo monólogo donde Marx nos explica que el socialismo no ha caído con el muro, sino todo lo contrario, y Emma (1976) basada en la vida de la militante anarquista Emma Goldman (de la cual se estrenó una inofensiva y dócil versión en Bilbao en 2009).

Teatro Colectivo, Teatro Popular

A partir de la década de los 60 se deshacen las organizaciones verticales, jerárquicas y renace la forma asamblearia, colectiva o por utilizar un termino actual, la forma 'rizoma' de relacionarse en el proceso de creación teatral. Estas serían las características generales:

- 1- Los componentes del grupo no son profesionales del teatro.
- 2- En su actividad no persiguen objetivos económicos.
- 3- Las obras se crean entre todos los miembros del grupo, la autoría es colectiva.
- 4- No esperan llegar con su trabajo a esferas geográficas o sociales distintas de las suyas habituales.
- 5- Pertenece al teatro independiente, toda vez que no actúa para la clase dominante y que mantiene independencia económica e ideológica.

Aquí englobaríamos, el Teatro del Oprimido, el Teatro Campe-sino y de Barrio, el Teatro Imagen o el Teatro Espontáneo. Augusto Boal, el renovador de la escena teatral brasileña y director del Teatro de la Arena se dedicó al Teatro Periódico cuando a finales de los 60 en Brasil se hizo imposible la realización de teatro comprometido en calles o locales obreros. El antecedente a este teatro serían los diarios vivientes que surgieron en la Unión Soviética en la segunda década del siglo XX para combatir el analfabetismo. Para Boal sus objetivos son otros, a partir de la lectura desde el escenario de la noticia, criticarla y poner en cuestión la ideología dominante. En 1971 trabajando en sus programas de educación fue secuestrado por el régimen militar, torturado y finalmente se exilió a Argentina. Ese mismo año Julian Beck, del que ya hemos hablado antes como «Living Theatre» fue también arrestado y torturado en Río cuando intentaba seguir con el trabajo de Augusto.

En Argentina Boal desarrolla el Teatro del Oprimido, buscando transformar a la audiencia en participantes activos de la obra teatral. La colaboración entre los actores, las actrices y los asistentes le da la oportunidad al público de expresarse, la oportunidad de crear acciones que son socialmente liberadoras: «Llamamos oprimidos a los individuos, o grupos, que son socialmente, culturalmente, políticamente o por razones de raza y sexualidad, o en cualquier otra manera, desposeídos de su derecho al diálogo, o impedidos de ejercer su derecho. El principio fundamental del Teatro del Oprimido es el de ayudar a restaurar el diálogo entre seres humanos».

El Teatro del Oprimido no dejó de crecer y desarrolló el Teatro Invisible en Argentina, donde se actúa en la calle y sin aviso a los viandantes y donde se representan escenas cotidianas de represión para denunciar a la dictadura. Una especie de pintada clandestina y dramática. En Colombia, Venezuela o México se desarrolla el Teatro Imagen para establecer diálogos entre indígenas y descendientes hispanos (hoy en día esta forma también se utiliza en otro tipo de diálogos, como concienciación y liberación homosexual, entre otros). Un claro ejemplo actual de

trabajo con el público es el Teatro Espontáneo, extendido por todo el mundo y donde no sólo se remarca la creatividad colectiva (los actores y actrices interpretan lo que el público les va contando) sino que ha desarrollado su versión terapéutica, el psicodrama. Algunos grupos a destacar dentro de la creación colectiva, una especie de listado que encarne el espíritu del Teatro Libre: El teatro «Agit-Prop» de Norman Briski con su Teatro Villero o Teatro Octubre que recupera las formulas y la ideología de los cuadros filodramáticos y Juan Carlos Gené y su práctica teatral popular, ambos en la Argentina de Perón. El Teatro Experimental de Cali o el Teatro Popular de Bogotá, el grupo español Tábano y su colaboración con el grupo musical «Las madres del cordero» en «Castañuela 70» durante la dictadura franquista y el Teatro Campesino de Fresno, creado en 1965 durante una huelga: «No tenemos ni decorado, ni traspunte, ni telón. Los trajes y los accesorios son limitados. Lo esencial es mostrar que, ante todo, seguimos siendo huelguistas en ayuda de los braceros.»

Los autores Luis Matilla o Jerónimo López Mozo, Los 'Ha-ppenings' del Teatro de la Gue-rilla de Richard Schechner y el grupo, probablemente, más im-portante de la historia del teatro de calle: el Bread and Puppet Theatre (fundado en 1963 en Nueva York y todavía en activo). Conocidos por participar en manifestaciones con grandes marionetas y teatro de calle, en sus giras actúan con voluntarios del lugar y colaboran con artistas locales.

Por último, el Teatro Lebrijano. Fundado en 1966, fue el primer grupo de Teatro Campesino en el estado español. Lebrija, zona vinícola, tenía a dos terceras partes de sus habitantes dependiendo exclusivamente de la agricultura y en manos de cinco terratenientes. Formado por gente del pueblo comenzó a conseguir un nuevo público, los campesinos. «Iban observando que el teatro que presentábamos no era un pasatiempo juguetón en manos de unos señoritos; que se acercaba a ellos». Dos años más tarde se les abrió expediente por parte del ministerio de información y turismo, fueron multados por la sociedad de protección de menores y les expulsaron del centro parroquial al que estaban ligados desde su creación. Juan Bernabé, uno de los fundadores de Teatro Lebrijano nos cuenta la reacción del grupo frente a todo aquello, sirva esto como reflexión y cierre de este artículo; «Se nos llamó inmorales, anticatólicos y agitadores sociales. Se les levantó el ánimo a las familias con la intención de que apartaran a sus hijos del teatro, cosa mala y política. La gente se fue retirando de nuestro teatro. Felizmente vimos cómo se alejaban las «buenas personas», las morales. Ya no asistían a nuestro teatro. Pero se acercaban otras, las que más nos interesaban.»

No queremos dejar de mencionar como co-autores a Juan Suriano (Cultura y política libertaria en Buenos Aires 1880-1933) y Jerónimo López Mozo (Teatro de Barrio, Teatro Campesino) a los que hemos aplicado el ya tradicional corta y pega y a Jabi por su extensa documentación y pre-visión del artículo final. Eskerrik Asko.

Y dedicárselo a Augusto Boal, fallecido el 2 de mayo de 2009, un gigante.

Herr Doktor Fleming (AT)

Fuente: [Ekintza Zuzena](#)