

TEATRO ANARQUISTA CATALAN (1880 - 1910)

El renovado interés por el anarquismo español ha dado motivo, en los últimos años, a excelentes estudios sobre su historia e ideología.¹ Sin embargo, muy poco se ha escrito sobre las premisas estéticas que orientaron a ese movimiento en sus intentos de revolución artística y cultural. Esto es de sorprender, pues para ellos, tal revolución era paralela en importancia a la social, y de hecho, ningún movimiento puede competir con el anarquismo en cuanto a su fe en el arte y la cultura como instrumentos para la redención humana.²

De entre las muchas actividades culturales ácratas, una de las más interesantes era el teatro. Por ello, en este estudio, desearía

¹ Véase, por ejemplo, José Alvarez Junco, *La ideología política del anarquismo español (1868-1910)*, Madrid, 1976.

² Hay algunos estudios que tocan este tema. Véase Gustavo La Iglesia, *Caracteres del anarquismo*, Barcelona, 1907; Clara Lida, «Literatura anarquista y anarquistas literarios», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XIX, 2 (1970), pp. 360-81. Sobre artes gráficas, véase E. Olive, *La pedagogía obrerista de la imagen*, Barcelona, 1978. Consúltese también el estudio preliminar de Rafael Pérez de la Dehesa a *La evolución de la filosofía en España* por Federico Urales, Barcelona, 1968; José Carlos Mainer, «Notas sobre la lectura obrera en España (1890-1930)», *Teoría y práctica del movimiento obrero en España (1900-1936)*, Valencia, 1977, pp. 175-240; Luis Monguió, «Una biblioteca obrera madrileña en 1912-1913», *Bulletin Hispanique*, LXXVII, 1-2 (enero-junio, 1975), pp. 154-173. Tienen datos sobre Francia las obras siguientes: Eugenia W. Herbert, *The Artist and Social Reform. France and Belgium, 1885-1898*, New Haven, 1961; Michel Ragon, *Histoire de la littérature prolétarienne en France*, París, 1974.

hacer un esbozo general de la escena anarquista catalana en los últimos años del siglo XIX y primeros años del XX. Trataré de dar una visión de esta labor, y de señalar las nuevas perspectivas estéticas y sociales que tal teatro estaba marcando.

La base popular de ese teatro es su fundamento más sólido, y uno de los intereses principales de este tema es el redescubrimiento del teatro por el pueblo. En ninguna otra época se llegó a identificar tanto el pueblo con la escena. Ni aun las experiencias dramáticas llevadas a cabo posteriormente por Lorca durante la república y en plena guerra civil por Alberti o María Teresa León, llegaron a encararse, al grado que lo hicieron los anarquistas, con la necesidad de revisar totalmente una dramaturgia dominada hasta entonces por la burguesía. Esta revisión estaba determinada por la toma de conciencia política de las masas obreras y campesinas ácratas, que les llevaba a entender el teatro como expresión crítica de la sociedad y a buscar una estética dramática que expresara y aun resolviera los problemas de esa sociedad. El teatro se orientó hacia el pueblo como instrumento de propaganda ideológica. Las funciones se hacían casi siempre a beneficio de compañeros presos, para recaudar fondos para el movimiento, para conmemorar alguna fecha significativa. El entusiasmo con que el público anarquista respondía a aquellos esfuerzos, muestra hasta qué punto tal orientación escénica era efectiva.

La Luz, periódico librepensador (mas no anarquista), reseña una velada teatral celebrada por los anarquistas de Barcelona el 18 de marzo de 1886 para conmemorar el aniversario de la Comuna. Es interesante leerla:

Representóse el drama en un acto *El Arcediano de San Gil*, y aquel inmenso auditorio se gozaba en ver aquel indigno cura, que tan fielmente representa a la clase, exhibiendo las viles pasiones que necesariamente se desarrollan en el hombre cuando por el celibato sistemático violenta las leyes de la naturaleza. ¡Mátenlo! gritaba indignado algún espectador recalcitrante que no podía soportar la exhibición de tanta vileza. Don Pedro el Cruel satisfizo aquella justa petición condenando a ser enterrado vivo al ministro de un señor que nadie ha visto.³

³ *La Luz* (Barcelona) (23 marzo, 1886), p. 4.

La velada se completó con un discurso de apertura celebrando la Comuna, una parte musical a cargo de coros y guitarras, y la lectura de varios trabajos ideológicos. Por fin, al terminar, J. Lluñas leyó su poema en tres cantos intitulado *La revolución*. El periódico hace notar que había en el local varios alborotadores que trataban de interrumpir la velada e impedían la lectura del poema. Al final, el público se impuso a ellos, y Lluñas pudo concluir su lectura entre estruendosas salvas de aplausos.

Como se ve, el teatro se enfocaba como una actividad total, complementada por conferencias, charlas, coloquios, piezas musicales u otras obras más ligeras. A menudo se ponía en escena un drama ideológico acompañado de alguna comedia en un acto. Había además coros de canciones revolucionarias y lecturas de trabajos y poemas de contenido ideológico.

Las representaciones a veces corrían a cargo de compañías itinerantes que montaban obras apreciadas por el público ácrata. Se presentaban en determinados teatros patrocinados por esa clientela, como el Lope de Vega en Barcelona, o Campos de Recreo en Sabadell.

Resulta interesante citar un programa de los muchos que aparecían continuamente anunciados en las diversas publicaciones ácratas. El siguiente, de *El Productor* de Barcelona, anuncia a la compañía de Manuel Espinoza, en una función organizada por el Círculo Obrero Familiar, el día 26 de enero y a beneficio de los obreros presos de Tarrasa. Constaba de:

1.—La comedia en un acto *De vuelta del otro mundo*.

2.—El drama en un acto *El arcediano de San Gil*.

3.—La zarzuela en un acto *R. R.*

Las tres piezas desempeñadas por la compañía Espinoza.

4.—Lectura de poesías por el consocio Juan Pérez.

Entrada y asiento, 2 reales.

A las ocho y media.⁴

La noche del 16 de febrero de 1889 presentaba la misma compañía «La magnífica leyenda del eminente dramaturgo D. José de Echegaray *En el seno de la muerte*», y especificaban que tomaría parte

⁴ *El Productor*, III, 127 (18 enero, 1889), p. 4.

el distinguido actor D. Arturo Buxeno, que tan «magistralmente representa». Acompañaba la función «la chistosísima zarzuela *Toros de pinta*» y una disertación sociológica de un compañero anarquista.⁵ Otros programas anunciaban varias obras de Echegaray, y otras obras de contenido revolucionario, como *La cabaña de Tom*,⁶ o alguna adaptación de la obra de Morris *Se volvieron las tornas*.⁷

Sin embargo, las representaciones a cargo de compañías comerciales no eran las más típicas. Lo más característico, y también lo más interesante, eran las obras montadas por grupos teatrales de aficionados, formados en el seno mismo de la masa anarquista. Estos grupos no trabajaban por dinero, sino por convicción ideológica, y ese fenómeno nos muestra hasta qué punto los anarquistas comprendieron que el problema del teatro estaba íntimamente ligado al problema económico.

Los anarquistas comprendieron que el teatro burgués, primeramente determinado por la estructura económica, dependía del consumo. Era una mercancía para vender, y su calidad estaba determinada por la demanda. El teatro anarquista intentaba emanciparse totalmente de la estructura económica burguesa, pues tenía como meta, no la producción de obras de lucro, sino de obras ajenas a intereses mercantiles, y por el contrario, determinadas por el contenido social e ideológico que portaban. Al rescatar al teatro de empresas comerciales, los anarquistas lo devolvían a las manos del pueblo como arma ideológica y cultural, librándole de su condición de mercancía. Emili Villalonga, en «El teatro y los obreros», se muestra convencido de la eficacia de la labor educadora de la escena. Según él, además de mítines y conferencias, los obreros necesitan actividades artísticas, y por ello se debe promover la creación de un teatro «artístico-social para los desheredados», para lo cual el espectáculo debe emanciparse política, económica y culturalmente.⁸ Para lograr tales metas era

⁵ *Ibíd.*, III, 136 (8 febrero, 1889), p. 4.

⁶ *El Proletario* (Sabadell), I, 6 (9 agosto, 1884), p. 3.

⁷ *El Grito del Pueblo* (San Martín de Provensals), I, 1 (10 julio, 1886), p. 5.

⁸ *Solidaridad Obrera* (Barcelona), II, 38 (13 noviembre, 1908), p. 3, y 39 (20 noviembre, 1908), p. 3.

imprescindible el no depender de compañías dramáticas profesionales, y así, la escena anarquista, llegó a basarse primeramente en pequeños grupos dramáticos de aficionados surgidos en cada pueblo, en cada aldea, en cada ciudad, que funcionaban con mínima ganancia, y en la mayor parte de las veces con pérdidas de dinero. Estos grupos estaban formados por obreros y campesinos anarquistas que montaban, veían, actuaban, dirigían y escribían a veces sus propias obras.

Esta organización teatral tuvo varios y muy importantes resultados. En primer lugar la descentralización de la actividad escénica a las regiones más apartadas de las grandes ciudades. Los grupos surgían del público local y fomentaban el gusto al teatro con actividades paralelas de difusión e información, con lo que las funciones en tales lugares no estaban sujetas a la llegada de compañías en gira. Estos grupos se orientaban desde un punto de vista exclusivamente local. La meta no era lanzarse a la conquista de Barcelona, se buscaba al público de centros agrícolas o industriales. Ideológicamente, también se produjo un cambio de tono. Si el público burgués mayoritario favorecía la comedia ligera, el melodrama o el vaudeville, la independencia económica y estructural de estos grupos les permitía presentar un teatro ideológico y combativo, puesto que la moral del éxito económico no condicionaba el reparto.

Las nuevas compañías se multiplicaron con asombrosa rapidez, formando una verdadera red en toda la región catalana. La labor de estas agrupaciones era ampliamente propagada por los periódicos ácratas. Estas dan noticias, por ejemplo, de la sociedad «La Poncella» de Sabadell, que presentaba en el Café España, «obras dramáticas de contenido social».⁹ El grupo barcelonés «Fraternidad» llevaba a escena «obras de contenido social» en el Teatro Novedades de la capital catalana. Iniciaron su temporada en 1908 con *La vida pública*, de Emile Fabre.¹⁰ Una carta de Alvano Rosell i Llongueres, habla de la formación en 1901 en Sabadell, de una compañía dramática que tenía la intención de hacer propaganda sociológica por pueblos y ciu-

⁹ *Los Desheredados* (Sabadell), III, 127 (1 noviembre, 1884), p. 4.

¹⁰ *Suplemento a La Revista Blanca y Tierra y Libertad* (18 enero, 1902), p. 4.

dades de los alrededores para contrarrestar «a las compañías burguesas que sólo ponen en escena obras sin ideal». Debutaron en Vela de Caldes el 26 de mayo de 1901 con *La resclosa* de Ignasi Iglesias.¹¹ *El Revolucionario* de Gracia da noticias de un grupo de panaderos anarquistas que ensayaban *El grano de arena*.¹² *Tierra Libre* habla en 1908 del «Grupo Artístico Social» constituido con el objeto de llevar a cabo una serie de representaciones semanales en el Teatro Novegades de Barcelona, con «obras de tendencia revolucionario-sociales». El periódico indica que los beneficios serían para la formación de una biblioteca de carácter artístico-sociológica.¹³

Los anarquistas ampliaban, de hecho, la base popular del teatro. Era una tentativa consciente de su misión histórica, y para el logro de sus fines ideológicos, además de la producción del espectáculo, era de capital importancia la búsqueda de un determinado público. Este debía estar formado por la clase oprimida, para encaminarla a la búsqueda de sus reivindicaciones socioeconómicas. Además, las actividades paralelas que acompañaban las representaciones: publicaciones, conferencias, discusiones, música, complementaban la interrelación del público con el grupo, convirtiendo al teatro en una actividad cultural dinámica y recíproca. Del mismo público salían nuevos actores, nuevos directores, nuevos escritores.

Aparecían también numerosos trabajos de estética y sociología teatral que promovían el interés. Muy importantes eran las bibliotecas teatrales que publicaban obras teóricas y ediciones baratas de las obras clásicas del anarquismo. Una de ellas, Avenir, sacaba bonitas ediciones de obras de Ibsen y Mirbeau que se vendían a 25 y 50 céntimos.¹⁴ Hubo también periódicos anarquistas catalanes dedicados exclusivamente al teatro; *Teatro Social* apareció en Barcelona el 23

¹¹ Carta de Alvan Rosell i Llongueres a Felip Cortiella fechada en Sabadell el 23 de abril de 1901. Esta carta inédita se conserva en la sección de manuscritos de la Biblioteca de Catalunya en Barcelona.

¹² *El Revolucionario* (Gracia), 21 (sin indicación de fecha), p. 8.

¹³ *Tierra Libre* (Barcelona), I, 7 (3 diciembre, 1908), p. 4.

¹⁴ Publicaron en catalán *Els mals pastors* y *Rosmersholm*, en castellano *Los malos pastores*, *La epidemia* (Mirbeau), *La Jaula* (Descaves), *Las tenazas* (Hervieu).

de mayo de 1896.¹⁵ *Avenir*, dirigida por Felip Cortiella, cuyo primer número salió en Barcelona en marzo de 1905, estaba casi todo en catalán, salvo algunos artículos en español y francés, y estaba enteramente dedicado al teatro. Además, todos los periódicos ácratas catalanes reservaban amplio espacio a la reseña de obras teatrales y a discusiones de estética dramática. Varias fueron también las obras teatrales serializadas por publicaciones libertarias: *La luz*, *Los malos pastores*, *Responsabilidades* de Jean Grave, *Los tejedores* y otras.¹⁶

Evidentemente, existían grandes obstáculos para estas compañías. Falta de locales adecuados, falta de fondos, falta de tiempo. A ello se suman los intentos caciquiles para aplastarlas, el lastre de una mentalidad popular a menudo apática, y la presencia de una burguesía conservadora, o, aunque liberal como en el caso de la barcelonesa, a menudo reticente para aceptar estos experimentos. Aun la misma élite intelectual de Barcelona se oponía a estos intentos teatrales, que, en su búsqueda constante de realismo social, eran contrarios a la estética modernista.

Una de las figuras más fascinantes y representativas de estas actividades es Felip Cortiella. Es conveniente perfilarlo.¹⁷ Nace Cortiella en Barcelona el 9 de noviembre de 1871, en el Carrer de Sant

¹⁵ René Lamberet en *Mouvements ouvriers et socialistes. L'Espagne*, París, 1953, designa como director de esta publicación a J. Llunas. A menos que se trate de otra publicación, me parece que el director de este periódico es Cortiella.

¹⁶ *Los Tejedores* empieza a ser serializado en *Ciencia Social* de Barcelona, II, 6 (marzo, 1896). *Responsabilidades* en *La Revista Blanca*, VII, 152 (15 octubre, 1904); *Los malos pastores* en *Ibid.*, IV, 63 (1 febrero, 1901); *La luz*, *Ibid.*, IV, 78 (15 septiembre, 1901).

¹⁷ Se ha escrito poquísimos sobre esta figura. Véanse algunas menciones en el estudio preliminar de Rafael Pérez de la Dehesa a *La Evolución de la filosofía en España* de Federico Urales, 43; Xavier Fabregas, *Teatre Català d'agitació política*, Barcelona, 1969, pp. 184-193; mi artículo «Naturalismo y teatro social en Cataluña», *Comparative Literature Studies* V, 3 (1968), pp. 279-302. Los datos que doy a continuación han sido tomados de los manuscritos inéditos de Felip Cortiella conservados en la Biblioteca de Catalunya. El primer manuscrito, *La vida que jo he viscut*, es una autobiografía de Cortiella, llega hasta el año 1880 y continúa después desde el año 1933. El lapso intermedio, afortunadamente, está cubierto por un manuscrito inédito de M. Guitart, intitulado *Notas biogràfiques de Felip Cortiella*. Guitart indica que fue escrito por indicación de Cortiella, quien lo corrigió al quedar terminado.

Geroni, 36, primer hijo del matrimonio Ferran Cortiella i Salvador y María Ferrer i Prats. Su familia, acomodada, fue agotando sus medios económicos, y Felip, desde muy joven, se vio obligado a trabajar, entrando de cajista en *La Publicidad*. Allí desarrolló su afición al teatro en su contacto con los críticos de este periódico. Empieza entonces a asistir a las representaciones de Calvo y Vico, Tutau, Bonapleta, así como a las temporadas en el Liceo de zarzuela y opereta de la compañía Arderius. Acude a ver a Gayarre y es devoto de la compañía Mario Novellí. Empieza entonces también a leer obras dramáticas.

Al salir de *La Publicidad*, trabaja como cajista en diversas publicaciones, donde entra en contacto con tipógrafos anarquistas. A través de ellos se familiariza con folletos como *Dios y el estado* de Bakunin, y empieza a acudir a mítines de propaganda libertaria. Es entonces cuando entra de lleno en el estudio de la sociología, tratando de combinar más tarde sus aficiones artísticas con sus enseñanzas sociológicas.

Por medio de su hermano, anarquista militante en Madrid, se relaciona con los medios libertarios de la capital, y aun hace amistad con algunos socialistas, Pablo Iglesias, por ejemplo, relación imposible de continuar más adelante, debido a diferencias ideológicas obvias.

Pronto, desilusionado por el «ambiente de gandulería» que encuentra en Madrid, vuelve a Barcelona y allí funda un grupo teatral: la «Compañía Libre de Declamación», que duró de 1894 a 1896. Este grupo pretendía mostrar las obras modernas del teatro español y extranjero que las empresas burguesas rechazaban. Representó, por ejemplo, *Els senyors de paper* de Pompeu Gener, que tras el escándalo que su estreno causó entre la burguesía barcelonesa, había quedado arrinconada y jamás se había vuelto a montar por las compañías teatrales profesionales. Estrenaron también un drama de la anarquista Teresa Claramunt, y la tercera obra puesta en escena fue *Casa de muñecas* de Ibsen, en castellano y por primera vez en España. Esta última representación pasó entre la mayor indiferencia del público mayoritario de clase media, no así entre los obreros, que la aclamaron con entusiasmo. Hay que hacer notar que este esfuerzo tuvo lugar antes de la labor ibseniana de Adriá Gual en el Teatre Intím, y también antes de la moda ibseniana que invadió a España. Cortiella

se convierte con ello en promotor de Ibsen como dramaturgo social.¹⁸

En estos años se dedica Cortiella a escribir obras de teoría teatral. Su primer trabajo, aún inédito, es una original crítica de la tarea negativa de las sociedades recreativas y del panorama teatral moderno, porque no se representan «obras educativas». Su segundo trabajo, *El teatro y su fin*, escrito por encargo de la Compañía Libre de Declamación, atacaba el comercialismo de la escena burguesa y tenía como meta el dar a conocer el «teatro sociológico». Durante todo este tiempo, Cortiella continúa trabajando como tipógrafo, y empieza a colaborar en la revista *Ciencia Social*, como escritor, como corrector de pruebas, haciendo suscripciones y aun repartiendo números a los abonados.

En 1896, un tanto apagada la labor propagandística libertaria debido a las represiones motivadas por el atentado de Cambios Nuevos, Cortiella escribe *El goig de viure y Els artistes de la vida* (1897). Esta obra, estrenada en el Teatro Lope de Vega de Barcelona en 1900, produjo tal entusiasmo entre los espectadores anarquistas, que invadían el escenario al final de cada acto para felicitar a los compañeros actores.

En 1897, Cortiella entra como cajista a la redacción de *L'Avenç*, revista que contaba con una élite de tipógrafos, y perfecciona su ortografía del catalán. Cortiella, consecuente con el ideario ácrata, era internacionalista, pero siempre fiel al catalán. Ya había alabado el idioma en *Anarquines*:

Oh llengua estimada,
llengua del meu cor!
Qui no t'ha cantada
no sap què és conhort.

A partir del idioma, Cortiella se identifica con la realidad catalana y le dedica uno de sus dramas ideológicos más complejos, *La brava juventut*, donde defiende la catalanización del anarquismo.

En *L'Avenç* publica desde entonces sus obras, compuestas y corregidas por él mismo, y por fin impresas en una prensa en su casa

¹⁸ Sobre Ibsen en España véase H. Greguersen, *Ibsen and Spain. A Study in Comparative Drama*, Cambridge, Mass., 1936.

comprada a base de privaciones. Regalaba esas modestas ediciones a favor de la propaganda libertaria. Algún tiempo después aparece *El cantor del ideal* (1901), poema de la vida libre, y más tarde *El plor de l'auba*, primorosamente editada.

En 1901 empieza sus labores de traductor. Vierte al catalán y más tarde al castellano *Els mals pastors* de Mirbeau. En la primavera de 1902 viaja a París y conoce a Mirbeau,¹⁹ y durante su estancia en la capital francesa concibe el proyecto de las Vetllades Avenir; una serie de veladas dramático-sociológicas para alentar a los artistas revolucionarios. Hubo cuatro representaciones en el Teatre de les Arts. Se estrenaron *Els mals pastors* de Mirbeau, *Quan ens despertarem dintre'ls morts* y *Els pilars de la societat* de Ibsen, todas en catalán; *Las tenazas* de Paul Hervieu y *La Jaula* de Descaves en castellano, las tres primeras, por primera vez en España. Las Vetllades despertaron bastante interés entre la intelectualidad catalana, pero los resultados materiales para los organizadores fueron una pérdida de 300 pesetas.

En 1903, Cortiella y dos compañeros, Joan Casanova y Pere Ferrets, fundan el Centro Fraternal de Cultura. Allí se reunían lo más avanzado del elemento obrero, se organizaban veladas musicales, conferencias científicas y artísticas, representaciones teatrales, agrupaciones de afinidad, excursiones, etc. Se formó una selecta biblioteca que permitía a los lectores llevar los libros a casa por un período determinado, prefiriéndose arriesgar que alguien robase el libro a que algún obrero dejara de ilustrarse. El Centro tenía como meta principal la cultura. La propaganda ideológica venía como consecuencia de ella.

Una de las veladas del Centro fue dedicada al arte dramático. El 7 de octubre de 1903, en el Teatro Circo Español, Cortiella dio una conferencia sobre la obra moratiniana, otro trabajo versó sobre el arte escénico moderno, y en seguida se representó *El café* de Moratín. Finalizaba el acto con la representación de *Dolora*, poema dramático en un acto de Cortiella. Ese drama que tenía como tesis la exaltación del amor libre, fue recibido con aplausos que llamaron a

¹⁹ Existen cartas del agente de Mirbeau, Marcel Ballat, a Cortiella, sobre derechos de traducción. Se conservan en la Biblioteca de Catalunya.

escena varias veces al autor. Fue ignorado o ridiculizado por la prensa burguesa y ello motivó que algunos jóvenes de Sabadell, entusiastas de la obra de Cortiella, organizaron otra velada en el Teatro Euterpe de esa ciudad, estrenando *Dolora y Plors del cor*, de uno de los miembros del grupo.

En los años 1904-5, la agrupación Avenir se vio reforzada con nuevas adhesiones, y se organizó otra serie de veladas en el Teatro Circo Español, con el objeto de recaudar dinero para la publicación de un periódico que habría de llevar el nombre de la agrupación y las mismas orientaciones. Se estrenaron *Els tarats* de Brioux, representada dos veces. En la tercera sesión se puso *Rosmersholm* de Ibsen, traducida al catalán por Cortiella. A fines de 1905 se organizó una nueva serie de sesiones Avenir en el Teatro Apolo de Barcelona. Entre las obras representadas estaba *El morenet*, drama en tres actos de Cortiella.

Después de ver ilustradas en Cortiella las labores de los grupos teatrales anarquistas, podemos hacer ahora un breve análisis del reparto que éstos favorecían. Este excluía en definitiva obras que mostrasen la ideología ácrata bajo luces falsas o desfavorables. Se atacó por ello *La anarquía* de Rodríguez Flores,²⁰ y *La festa del blat* de Guimerà, «contubernio de romanticismo y realismo».²¹ Se oponían también, en principio, al teatro minoritario y elitista, como lo podemos ver en la crítica que Cortiella hace a representaciones modernistas,²² o en las objeciones que se ponían a ciertas obras de Benavente y de Gual.²³ También, como consecuencia de considerar al teatro como parte del proceso de reconstrucción ideológica del pueblo, se oponían a las formas falsamente populares que representaban estereotipos ideados por la burguesía.

Por el contrario, se exigía una serie de obras que mostrasen los problemas sociales modernos. Entre las más favorecidas había ciertos

²⁰ *La Anarquía*, IV, 143 (9 junio, 1893), p. 3.

²¹ Jaume Brossa, «La festa del blat», *Ciencia Social*, II, 8 (marzo, 1895), pp. 262-5.

²² *El Plor de l'auba* (Barcelona, 1901), pp. 42-53.

²³ Angel Cunillera, «El arte dramático en España. La noche del sábado», *La Revista Blanca*, VI, 115 (1 abril, 1903), pp. 602-5; J. Bausà, «Misteri de dolor», *Natura*, I, 11 (1 marzo, 1904), p. 175.

clásicos: *Los tejedores* de Hauptmann, *Un enemigo del pueblo* de Ibsen, *Los malos pastores* de Mirbeau. Del primero opina J. Bausà en *Natura*: «una de las más hermosas producciones del teatro moderno, en él vibra en toda su brutal intensidad la negra miseria de las multitudes, los angustiosos lamentos de los oprimidos, su humilde servilismo, sus destellos de odio y venganza...». Se apreciaba también porque «levántase grande, valerosa, la eterna aspiración de mejoramiento, los enérgicos impulsos de rebeldía». Se apreciaba su realismo; «el lenguaje es sobrio, brutal, sencillo, es decir, verdadero».²⁴ *Los malos pastores* se aclamaba como «La tragedia de nuestros tiempos, la tragedia social que apenas empieza... sin nebulosidades ni simbolismos que torturen el pensamiento».²⁵ Pero seguramente la obra que más entusiasmo causó fue *Un enemigo del pueblo* de Ibsen; allí se podía admirar la defensa del individuo que desea realizarse plenamente sin atender a las imposiciones de la sociedad.

En general, el autor más admirado era Ibsen; «La labor de Ibsen es fecunda», dice *Teatro Social*, creadora del teatro social, emancipadora del hombre. El noruego «exaltaba la vida fuerte y fecunda» y había en su obra «un sentido de perfeccionamiento intelectual».²⁶ Junto con *Un enemigo del pueblo* se aplaudió *Rosmersholm*, *Espectres* y *Casa de muñecas*. Esta última pieza, presentada por Cortiella en el Teatro Circo Español. A la entrada se regalaba al público un número de *Teatro Social*, con el retrato y la biografía de Ibsen escrita por Clariá, un estudio del drama por Pere Corominas, una salutación por Raimon Costa y un artículo sobre el teatro y los anarquistas.

A estas obras se unían otras, también clásicas: *La epidemia* de Mirbeau, *Los cuervos* y *La parisina* de Becque, *La Luz* de Descaves, *La toga roja* de Brieux, *Las tenazas* de Hervieu,²⁷ *Se volvieron las tornas* de William Morris, y otras menos importantes; *La huelga* de

²⁴ J. Bausà, *Natura*, I, 11 (1 marzo, 1904), p. 175.

²⁵ *Natura*, I, 15 (1 mayo, 1904), p. 210.

²⁶ José Noguera, «Rosmersholm», *Avenir*, I, 2 (11 marzo, 1905), p. 3; Clementina Jacquinet, «Rosmersholm», *Natura*, II, 34 (15 febrero, 1905), pp. 154-5; Bo i Single, «El teatro de Ibsen», *La Anarquía*, IV, 142 (1 junio, 1893), p. 3.

²⁷ Véase *Natura*, I, 17 (1 junio, 1904), p. 272.

Luisa Michel,²⁸ *Primero de mayo* por Pedro Gori.²⁹ Se hablaba también de Tolstoi, Zola, Björnson, Strindberg y Sudermann.

En lo que respecta a escritores catalanes, uno de los más populares era Ignasi Iglesias, nacido en el barrio barcelonés de San Andrés del Palomar. Trató de adaptar a la escena catalana el individualismo ibseniano. En obras como *Fructidor*, *La Resclosa*, *Els conscients*, combate la moral tradicional y a veces toma un firme partido libertario. En *Fructidor* (1905), el problema planteado es claramente de inspiración libertaria; toma el partido del amor libre contra el matrimonio según todas las normas legales de la sociedad. Ya había tratado ese tema en *L'alosa* (1899), donde aparece un escritor de ideas revolucionarias. En otras piezas, como *El cor del poble* y *Els vells*, se plantea el problema obrero.

Las subsiguientes tentativas simbolistas que siguió Iglesias no le alinearon totalmente al público obrero. De hecho, éstas iban paralelas a las seguidas por algunos anarquistas, como Jaume Brossa, quien, en carta a Cortiella desde París en 1901, habla de su anhelo de «compenetració de l'ideal de Justicia amb el de Bellesa», «i casi m'es difícil parlar de Bellesa, sense parlar de Justicia y vice-versa».³⁰

Otra obra catalana muy aplaudida fue *Libertad!* de Santiago Rusiñol, que presenta la lucha entre la democracia y el individualismo, representando aquélla los elementos liberales del pueblo y ésta un obrero estudioso que vive aislado y que tiene de la libertad un concepto particular. El autor toma el partido de la libertad individual; «Estamos con él» dice la crítica de *La Revista Blanca*.³¹

Un escritor en castellano que se popularizó entre el público liber-

²⁸ En la correspondencia de Cortiella hay una carta inédita de Luisa Michel fechada en Londres el 25 de abril de 1896; Michel le notifica que le ha enviado su drama *La grève* para que lo traduzca y represente. Esta carta se encuentra en la Biblioteca de Catalunya.

²⁹ Véase *El Productor* (La Coruña), I, 4 (1 octubre, 1896) para una reseña de esta obra.

³⁰ Carta manuscrita inédita de Jaume Brossa a Cortiella, fechada en París en 1901. Se encuentra en la sección de manuscritos de la Biblioteca de Catalunya.

³¹ *Uno del público*, «El arte dramático. En el teatro de la Comedia», *La Revista Blanca*, V, 91 (1 abril, 1902), p. 476.

tario fue Joaquín Dicenta, con obras como el famoso *Juan José, El león de bronce, El crimen de ayer*.

Podemos citar ahora algunas obras de anarquistas españoles representadas por los libertarios catalanes; *La mancha de yeso*, del poeta obrero Remigio Vázquez;³² *La huelga*, drama en tres actos de prosa del catalán Pablo Cases;³³ *Fin de fiesta*, de Palmiro de Lydia;³⁴ *Honor, alma y vida*, de Federico Urales.³⁵ Había también diálogos y monólogos que se montaban como complemento a obras más extensas. Un escritor de este tipo de piezas fue Miguel Rey, autor del monólogo *Donde está dios*, y del diálogo en prosa *Alma social*. Otros monólogos interesantes son *Criminal*, por Pedro Gonse; *Cuento inmoral*, por Jacinto Benavente; *Héroe ignorado*, por Alfonso Grijalvo.

El castillo maldito de Federico Urales es una obra más pretenciosa y merece mención aparte. Se trata de una tragedia en siete actos, divididos en treinta y tres cuadros. Presenta los sucesos de Montjuich, utilizando diversos escenarios, desde la calle de Cambios Nuevos hasta los calabozos y habitaciones oficiales del castillo de Montjuich. Había 113 personajes además de 87 obreros; cifra simbólica, pues fue el número de procesados por la bomba de Cambios Nuevos.

Esta obra, serializada por *La Revista Blanca*, estaba precedida por un prólogo explicativo de Urales. La ventaja de la belleza imaginada —nos dice— se une a la belleza real, de ahí que él, como artista y como hombre, haya aprovechado su participación en los sucesos de Montjuich, escenificando algunas escenas por él mismo presenciadas. Se disculpa de la grandiosidad de su proyecto, entendiendo la casi imposibilidad de su representación. De ese prefacio se desprende ya una concepción estética:

Del arte social despréndese el que se ha dado en llamar realista, y sin que el autor de estas líneas acepte en absoluto y en todo caso la naturaleza como manantial artístico, estima que las obras de arte

³² *Revista Social*, II, 69 (28 septiembre, 1882), p. 4.

³³ *Uno del público*, «En el Teatro Martín», *La Revista Blanca*, IV, 83 (1 diciembre, 1901), pp. 340-1.

³⁴ J. Bausà, *Natura*, I, 11 (1 marzo, 1904), p. 175.

³⁵ Rosendo Vidalet, «El teatro de ideas», *La Protesta* (Sabadell) (6 julio, 1900), pp. 2-3.

han de tener un asunto natural o mejor dicho, que en las obras de arte el elemento natural ha de prevalecer sobre el imaginativo, para producir la emoción estética, es decir, para establecer el lazo de la vida entre el artista y el público, que es de lo que se trata en todo lo que es de arte.³⁶

La mayoría de estas obras de escritores españoles anarquistas, cuando eran representadas, no pasaban de ser acontecimientos locales, y sólo algunas de ellas trascendían estos límites para extenderse a escala nacional, como es el caso de *La mancha de yeso*. Sin embargo, se propagaban bastante, gracias a su impresión en folletos adquiribles a muy bajo precio en la redacción de los diversos periódicos ácratas que los anunciaban, o podían ser comprados directamente al autor.

El repertorio libertario es bastante coherente y revela, además de la adopción de una línea dramática, una concepción del mundo. Las obras escritas por los anarquistas españoles expresan ante todo una problemática actual y los ideales de redención social. Su temática muestra que el trabajo es abrumador, que la producción está en manos de obreros explotados por patronos que acumulan dinero, que la sociedad capitalista es injusta, que los enemigos del pueblo son el burgués, el militar y el cura. Muestran también la lucha proletaria por las aspiraciones más nobles del ser humano.

En términos estéticos corrientes, son obras bastante poco logradas; carecen de una trama organizada o giran en torno a algún acontecimiento melodramático, pero sin desarrollo. La pieza se articula a base de discursos que forman el núcleo ideológico de la obra. Los personajes se definen desde el principio, y de tan exagerados, son arquetipos más que personajes. La carga ideológica de la obra que forma la acción, determina el juego de los actores en forma de diálogos o monólogos sostenidos. Además, un lenguaje melodramático preside a menudo estas obras. Los discursos se ven sobrecargados de frases de intención culta. Rara vez llegan a ser obras ricas y complejas y, sin embargo, es un teatro válido, y como hemos dicho al principio, verdaderamente popular. Evidentemente, el fin era el producir un lenguaje escénico que expresara ciertas ideas sociales, y a

³⁶ «El castillo maldito», *La Revista Blanca*, VI, 121 (1 julio, 1903), p. 11.

veces, por la enorme simplificación, logran llegar a una metáfora teatral inconsciente. Los héroes son símbolos, hombres salidos de la masa, representantes del pueblo, portavoces de las ideas contra la opresión, contra la desigualdad, contra la injusticia. Los personajes que se contraponen a ellos, los burgueses, están extremadamente cargados de tintas negras para acentuar aún más las ideas. La obra llega a ser didáctica, una *Lehrstücke*.

En la correspondencia entre Cortiella y José Estruch, el primero se queja precisamente de los defectos que hemos señalado, a lo que Estruch responde que ello es debido a que los proletarios «tienen poca ciencia, pero sí mucho corazón»; ello determina que siendo los proletarios los menos instruidos, sean ellos quienes forman la vanguardia del progreso, puesto que la clase media es la más retrógrada. Hace notar que «Si la obra que se representa no es de aquellas en que abundan los discursos fogosos (aunque razonables), ni las escenas violentas (aunque lógicas)», y al contrario, todo se desarrolla suave y científicamente, es natural que a muchos de los espectadores se les haga difícil la comprensión del profundo sentido de la obra, que acaba por serles pesada. No sucede otro tanto, si en vez de estar elaborada «con un lenguaje científico o de doble sentido, está escrita en un lenguaje enérgico, popular, y si su argumentación es revolucionaria». Entonces el entusiasmo es delirante; la obra cautiva al público:

porque aquellas frases le son conocidas y le hacen vibrar las fibras del corazón, porque él se acuerda que en la fábrica, en el taller, en la oficina, es protagonista real de escenas semejantes a las que en su presencia en aquel momento en las tablas se figuran. Su entusiasmo crece y crece mucho más al ver retratado en la escena al burgués sin entrañas, comerciante en carne humana, y al compañero de fatigas que lucha bravamente por el ideal.³⁷

Es posible ahora sacar algunas conclusiones sobre la estética dramática anarquista. En general puede decirse que las producciones dramáticas libertarias quedaban definidas por su dependencia de una teoría estético-ideológica que era también sociológica, por la definición implicada de un público y por la función que la cultura dramá-

³⁷ Carta inédita de Buenos Aires fechada el 30 de julio 1896. Se conserva en la Biblioteca de Catalunya.

tica tendría en el proceso histórico de liberación humana. Era por ello esencial que esa producción estuviese ligada a la masa; así debería adivinar los anhelos y necesidades de ésta, plasmarlos en forma artística y mostrarlos a sus propios protagonistas; de ahí el rechazo casi total del subjetivismo, para exaltar, en cambio, la incorporación a la historia colectiva.

Los anarquistas relacionaban su teatro con la ciencia; con la sociología, lo llamaban «teatro sociológico», lo cual es indicativo de la fe libertaria en la estructura lógica de la ciencia. Ese teatro presentaría así las críticas a la sociedad desde una base científica. El autor anónimo de *El teatro y su fin* habla de la doble meta del teatro como arte que admite fusión con la sociología, al objeto de «sintetizar el elevado concepto que nos merece el arte». El teatro supera al libro, puesto que en éste podemos estudiar una idea, pero no verla encarnada; «nosotros, amantes de la ciencia por medio de la estética... terminaremos encaminando todos nuestros esfuerzos a que preferentemente (el teatro) sea sociológico, convencidos de que la sociología es la única ciencia que se preocupa seria y concienzudamente de reintegrar al individuo todos sus derechos naturales usurpados y dejarle en condiciones de darse cuenta de que sólo él debe gobernarse... en uso de su libérrima voluntad».³⁸

Un teatro sociológico permitiría también comprender la evolución científica y lógica de la sociedad hacia una organización más perfecta: la anarquista. Por ello se gustaba de Ibsen: «ha despertado inteligencias, ha emancipado; ha hecho más: ha *creado* un teatro sociológico». Ibsen dejaba al espectador «el campo libre del dogmatismo para que pueda representarse a su antojo el proceso evolutivo de la sociedad futura».³⁹

Esta actitud científica no los hacía caer servilmente en el naturalismo, todo lo contrario. Los anarquistas, que discutían bastante la teoría teatral, se llamaban a sí mismos realistas, pero no lo eran en el sentido estricto de la palabra. Se les podría aplicar la definición de Brecht para quien el ser popular es el ser comprensible para las

³⁸ *Teatro oficial*, I, 1 (23 mayo, 1896), p. 3.

³⁹ «Biografía», *Ibid.*, 1.

masas, adoptar y consolidar sus puntos de vista; representar a la parte más progresiva del pueblo; transmitir a la vanguardia del pueblo que aspira al poder las conquistas de la parte del pueblo actualmente en el poder; entroncarse con las tradiciones y desarrollarlas. El ser realista es el «presentar claramente el complejo de las causas sociales y desenmascarar las ideas dominantes».⁴⁰ De acuerdo con estos postulados el teatro anarquista es popular y realista.

De hecho, existe una gran diferencia entre el concepto anarquista del realismo y la estética naturalista, gustada a veces, pero criticada a menudo por los libertarios. Esta diferencia estriba principalmente en el hecho de que los naturalistas pretendían hacer una reproducción fotográfica y verista del mundo, mientras los libertarios pretendían expresar el ideal subyacente de esta realidad. «La misión del teatro es educativa», nos dice Cortiella, «¿cómo es posible concebir que la única meta del teatro sea fotografiar la realidad?»⁴¹

En el lenguaje e imágenes escénicas anarquistas, más bien alegóricos y simbólicos que reales, se pretendía expresar las causas del comportamiento social humano, y las obras teatrales ácratas, primordialmente históricas y didácticas, proporcionaban argumentos para la lucha presentando al mundo como transformable. Así pues, tal vez lo que ellos entendían por realismo era simplemente todo lenguaje escénico que comunicase su concepto de los problemas sociales dentro del marco optimista de la visión liberadora del porvenir. Prat sostiene así que la escuela naturalista ha hecho una estupenda labor al fotografiar costumbres y sentimientos de ideas imperantes, pero que el arte en general debía ser algo más que una fotografía que presente vicios y virtudes, debía también señalar nuevos derroteros a la humanidad, servir al progreso social en sus múltiples fases y ser el maestro del porvenir.⁴²

De tal concepto deriva la misión del dramaturgo, «apostólica», porque su obra tiene la responsabilidad de la reeducación social,

⁴⁰ B. Brecht, *Escritos sobre el teatro*, Buenos Aires, 1970, pp. 60-8.

⁴¹ Felip Cortiella, *El teatro y el arte dramático de nuestro tiempo*, Barcelona, 1904, p. 4.

⁴² «Teatro nuevo», *Ciencia Social* (de Buenos Aires), II, 2.^a época, 3 (septiembre, 1898), p. 46. Fechado en Barcelona el 25 de julio, 1898.

«debe ser el precursor de una humanidad superior y feliz».⁴³ El teatro tiene así una misión «educadora e impulsiva de los pueblos». Las obras deben «estar inspiradas en ideas francas y atrevidas, de verdadera libertad y justicia, de generosos sentimientos de fraternidad, de paz y armonía».⁴⁴

LILY LITVAK
University of Texas

⁴³ Felip Cortiella, *El teatro y el arte dramático de nuestro tiempo*, p. 10.

⁴⁴ *Ibíd.*, 4.

