

Los inicios del teatro independiente en Buenos Aires y su vínculo con la macropolítica

María Fukelman
UBA-CONICET-IAE
mariafukelman@gmail.com

Palabras clave:

Teatro independiente. Buenos Aires. Macropolítica

Resumen:

El teatro independiente es reconocido por la historiografía como uno de los acontecimientos más relevantes del teatro latinoamericano, con origen en Buenos Aires, en 1930, y luego irradiado a las provincias argentinas y a Latinoamérica. Se opuso al *statu quo* del teatro de aquellos años e impulsó una organización anticapitalista, constituyéndose como una práctica colectiva contestataria a la que podemos considerar política *per se*.

Asimismo, en el presente trabajo, nos ocuparemos de analizar los vínculos con la macropolítica —el Estado y los partidos políticos— que entablaron tres de los primeros grupos de teatro independiente.

The beginnings of the independent theater in Buenos Aires and its link with macropolitics

Key Words:

Independent theatre. Buenos Aires. Macropolitics.

Abstract:

Independent theater is recognized by historiography as one of the most relevant events of Latin American theater, it is originating in Buenos Aires in 1930, and then it was irradiated to the Argentine provinces and Latin America. It opposed to the *statu quo* of the theater of those years and promoted an anticapitalist organization, it constituting itself as a collective contestation practice to which we can consider politics *per se*.

Also, in the present work, we will analyze the links with the macropolitics —the State and the political parties— that three of the first independent theater groups established.

Introducción

El movimiento de teatros independientes es reconocido por la historiografía como uno de los acontecimientos más relevantes del teatro latinoamericano, con origen en Buenos Aires y muy pronto irradiado a las provincias argentinas y a Latinoamérica. Aunque durante la década del 20 ya habían habido algunos intentos de conformación de un teatro independiente (a los que tomamos como antecedentes del mismo), hay consenso entre los investigadores a la hora de señalar que el esta práctica surgió en por iniciativa del escritor y teatrista Leónidas Barletta, a partir de la fundación de su Teatro del Pueblo, realizada a finales de 1930.

En nuestra reciente tesis de doctorado [Fukelman, 2017b], hemos definido al teatro independiente entre 1930 y 1944 como un modo de producir y de concebir el teatro que pretendió renovar la escena nacional de tres maneras: se diferenció del teatro que ponía los objetivos económicos por delante de los artísticos; se propuso realizar un teatro de alta calidad estética; careció de fines lucrativos. En este sentido, se constituyó como una práctica colectiva contestataria, dado que se opuso al *statu quo* del teatro de aquellos años e impulsó una organización anticapitalista. De modo que, de estas palabras, se desprende que el teatro independiente ha sido —y es, pero nos enfocamos en el período señalado— una práctica política *per se*.

Asimismo, entendemos que a este núcleo central de definición se le pueden sumar algunos aspectos lindantes e interrelacionados que le aportan cierto matiz ‘romántico’ al movimiento: 1) la ideología política afín a los partidos de izquierda —y, si las acciones de los teatros no estaban ‘al servicio’ de estos, sí funcionaban de forma ‘complementaria’—; 2) la consideración del teatro como un instrumento de cambio; 3) la intención pedagógica. No incluimos estos elementos como constitutivos de la categoría de teatro independiente entre 1930 y 1944 porque no fueron observados en todos grupos. Empero, para el presente trabajo, nos centraremos en ciertos conjuntos que sí entablaron vínculos evidentes con la macropolítica, es decir, no solo con los partidos políticos, sino también



con el Estado. Estos son tres de los primeros grupos de teatro independiente: el Teatro del Pueblo, el Teatro Proletario y el Teatro Juan B. Justo.

Teatro del Pueblo

Si bien, como ya mencionamos, desde mediados de la década del 20 se habían llevado a cabo algunos intentos por conformar un teatro independiente, fue el Teatro del Pueblo el primero que alcanzó continuidad en el tiempo. Se empezó a gestar en el estudio del pintor Guillermo Facio Hebequer (quien luego dibujaría su logotipo), pero su creación ‘de palabra’ se concretó en los lujosos salones de la Wagneriana (sita en Florida 936), el 30 de noviembre de 1930. Cuatro meses más tarde, el 31 de marzo de 1931, Leónidas Barletta, Pascual Naccarati, Hugo D’Evieri, Joaquín Pérez Fernández, José Veneziani y Amelia Díaz de Korn firmaron el acta fundacional oficial del grupo, denominándolo ‘Teatro del Pueblo. Agrupación al servicio del arte’. Es destacable que, con esta aclaración, el conjunto se estaba intentando separar, al menos discursivamente, de aquello que muchos de sus integrantes habían abogado en el grupo de Boedo —que se opuso al de Florida en una polémica literaria que atravesó la Buenos Aires de la década del 20¹—, es decir, de la idea de que el arte debía estar al servicio de la revolución. Este sería, un tiempo más adelante, uno de los focos de conflicto con ciertos integrantes del Teatro del Pueblo, que los impulsaría a irse y a fundar el Teatro Proletario.

José Marial ubica en el 14 de febrero de 1931 la primera presentación del Teatro del Pueblo ante el público (en un cine del barrio de Villa Devoto), pero en *Metrópolis. De los que escriben para decir algo* — revista que se constituyó como «órgano oficial del Teatro del Pueblo»

¹ Este tema lo hemos trabajado en Fukelman, 2017a.



[Marial, 1955: 62] desde sus estatutos fundacionales—, el anuncio del debut se realizó en el número 4, de agosto de 1931².

En relación al eje que nos compete en estas páginas, el cuarto artículo de los estatutos del Teatro del Pueblo es muy importante, dado que allí se expresa el concepto ‘independiente’ para referirse al teatro —que ya se venía utilizando en la revista *Claridad* (donde Barletta había sido secretario de redacción) desde 1927— y se deja en claro que la independencia del grupo es en relación al Estado y a los empresarios: «El Teatro del Pueblo es independiente y no podrá aceptar subvenciones en dinero efectivo ni ninguna clase de vínculo o negocio con el Estado, empresas comerciales o personas que traben su libre desarrollo o acción» [Larra, 1978: 81].

A pesar de estas palabras, que representaron el alma máter del concepto de ‘teatro independiente’, la afirmación no se llevó, tan estrictamente, de la teoría a la práctica. Estamos ante una gran complejidad del grupo, ya que si bien ha trascendido, a través de los años, cierta imagen ‘pura’ del Teatro del Pueblo como ejemplo de independencia dentro del movimiento de teatros independientes, este conjunto pionero aceptó las cuatro salas que el Estado le cedió. Se podría argumentar que la cesión de inmuebles no significó dinero en efectivo, pero esa mirada no sería representativa de la realidad. El Teatro del Pueblo, para funcionar como tal, tenía que disponer de un espacio y, de no haberlo recibido a través de la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires, debería haber pagado por él. Por lo tanto, queda claro que la asistencia que el Estado le brindó al Teatro del Pueblo también puede ser leída en términos económicos.

Las cuatro salas referidas fueron la de Av. Corrientes 465 (1931), la de Carlos Pellegrini 340 (1935), la de Av. Corrientes 1741 (1937) y la de Av. Corrientes 1530 (1937). Esta última fue la más importante.

² Raúl Larra [1978] también sostiene que la temporada oficial del Teatro del Pueblo comenzó en febrero, pero la ubica en la Wagneriana, con *Comedieta burguesa* y *Títeres de pies ligeros*, de Martínez Estrada. Sin embargo, el estreno de esta última obra recién se refleja en *Metrópolis* en octubre de 1931.



El edificio de Av. Corrientes 1530 fue otorgado, en 1937, en concesión al Teatro del Pueblo, por veinticinco años, para fines artísticos y culturales, mediante la Ordenanza 8612, durante la intendencia de Mariano de Vedia y Mitre³. Según Alberto Adellach, «el intendente pudo hacerlo porque ese movimiento teatral *no molestaba*⁴» [1971: 15], depreciando el carácter contestatario del teatro independiente en general, y del conjunto de Barletta en particular (sobre todo, teniendo en cuenta, el perfil reaccionario del gobierno de la época⁵). No obstante, la concesión fue derogada mucho tiempo antes de que se cumpliera el plazo determinado.

La Sociedad General de Autores (Argentores) se manifestó en contra de esta ordenanza. En el acta de la Asamblea General Extraordinaria del 28 de octubre de 1937, se transcribió la carta que los autores redactaron para el Intendente de la ciudad de Buenos Aires. Allí, los 56 firmantes (entre los que se encontraban los famosos dramaturgos José Antonio Saldías, Samuel Eichelbaum, Vicente Martínez Cuitiño y Enrique García Velloso) le

³ El Intendente porteño declararía luego: «Lo mejor de mi administración fue el Teatro del Pueblo» [Larra, 1978: 101].

⁴ En bastardilla en el original.

⁵ El 6 de septiembre de 1930, los generales José Félix Uriburu y Agustín P. Justo encabezaron un golpe militar que dio inicio a la denominada Década Infame. El golpe de Estado —apoyado por grupos políticos conservadores, élites oligarcas y medios de comunicación— derrocó al gobierno a Yrigoyen, inaugurando un período en el que volvió el fraude electoral y la exclusión política de las mayorías. La Década Infame tuvo cuatro gobiernos, del mismo color político. Al de Uriburu – Enrique Santamarina le siguieron, a través de elecciones nacionales (pero fraudulentas), los mandatos de Agustín Pedro Justo – Julio Argentino Pascual Roca (1932-1938), Roberto Marcelino Ortiz – Ramón Castillo (1938-1942), y Ramón Castillo (1942-1943). En los primeros comicios, celebrados el 8 de noviembre de 1931, el radicalismo estaba cuasi proscripto. Lisandro de la Torre y Nicolás Repetto (por la Alianza Demócrata Socialista) se oponían a la fórmula de Justo – Roca. El programa de la Alianza contemplaba las aspiraciones de las clases media y obrera en una época de crisis mundial y de creciente desocupación. Durante los más de diez años que duró este período, los enfrentamientos, las divisiones y las tensiones pasaron a ser corrientes en el manejo de la política argentina. La intervención del Estado en la economía fue limitada, lo que acrecentaba la profunda crisis. Se usaron fondos públicos para intereses privados y se dejaron de lado a las clases populares. La Década Infame terminó el 4 de junio de 1943, cuando un gobierno militar heterogéneo, llamado también Revolución del 43, derrocó a Castillo. Se sucedieron en el mando, ocupando el título de Presidente, los generales Arturo Rawson (que estuvo al frente del país durante 3 días), Pedro Pablo Ramírez y Edelmiro Farrell. Entre los militares que actuaban en el seno del gobierno se encontraba el coronel Juan Domingo Perón (luego Presidente de la Argentina en tres períodos), quien inicialmente no ocupaba ningún cargo de gobierno pero, desde noviembre de 1943, comenzó a incidir en la política laboral como jefe del Departamento de Trabajo.



solicitaron revisión y reforma de la reciente promulgación, considerando que el Teatro del Pueblo, compuesto por «aficionados», era «una institución, muy respetable si se quiere pero facultada muy prematuramente para ejercer el dominio exclusivo de los espectáculos que allí se organicen» [AA.VV., 1937: 17]. El de Argentores no fue el único cuestionamiento. El periodista —y luego presidente de la Federación Argentina de Teatros Independientes— Bernard Marcel Porto se refirió al conjunto como el poseedor de «una posición de privilegio con apoyo oficial» [1947: 17]. Su colega Edmundo Guibourg fue incluso más incisivo:

Ya que ha de investigarse, convendría que se tratase de indagar el hondo secreto que hizo que la comuna gastara cerca o más de un millón de pesos en la adquisición de una sala teatral destinada de antemano a ese establecimiento. La incredulidad pública es hoy por hoy enorme en cuanto a la inocente buena fe de muchos actos administrativos transcurridos y el venticello que nadie puede atajar arrastra rumores y más rumores. Un millón de pesos es mucho dinero para dotar a un núcleo que se contentaba modestamente con un galpón céntrico en el que no pagase alquiler. No faltan suspicaces que pretenden ver un negociado entre muchos, en el cual la sociedad de aficionados teatrales favorecida no habría sido más que un pretexto [s/f: s/p].

Pero el 20 de diciembre de 1943, el documento «Derogación de la Ordenanza 8612, que concedió el usufructo de la propiedad Corrientes 1530, para el Teatro del Pueblo. Creación del Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires» puso fin a la estadía del Teatro del Pueblo en el edificio que hoy ocupa el Teatro General San Martín del Complejo Teatral de Buenos Aires. Allí, el informe que exhibe el síndico Enrique Pearson pretende brindar un análisis exhaustivo sobre el trayecto recorrido por el Teatro del Pueblo desde la disposición de la Ordenanza 8612 de 1937. Su propósito es aportar los elementos necesarios para justificar el postrero dictamen del Secretario de Cultura, Moralidad y Policía Municipal que dispondrá su derogación y la creación del Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires. Teniendo en cuenta que el gobierno de facto que presidía Pedro Pablo Ramírez había derrocado al presidente Ramón Castillo y tomado el poder a



través de un golpe de Estado —por otra parte, «única experiencia de una intervención militar contra un gobierno conservador» [Fos, 2014: 58]—, es sorprendente la cantidad de explicaciones que se brindaron para argumentar la decisión, pretendiendo hacerse de un marco de legalidad del que podría carecer.

Si bien Pearson manifestó que no existían irregularidades en lo referido al régimen administrativo, criticó cuestiones vinculadas al proceder artístico. Entre otras cosas, señaló el anonimato de los actores, la ‘inmoralidad’ de algunas de las obras representadas (como *La Mandrágora*, por la cual el Teatro del Pueblo ya había sido intervenido por la Municipalidad), la falta de formación de los intérpretes, y el incumplimiento con el compromiso de realizar obras de teatro gratuitas para escolares y estudiantes. En este punto cabe destacar que el Teatro del Pueblo cumplió con creces esta disposición. La actriz Rosa Eresky, que también oficiaba de secretaria de la institución, conservó en una carpeta —que hoy se puede encontrar en el archivo del Instituto Nacional de Estudios de Teatro— los comprobantes gráficos de las «Funciones culturales gratuitas para estudiantes» que respaldan esta afirmación.

Aunque la pretensión de objetividad en el documento que derogaba la ordenanza fue evidente, no puede dejarse de lado que el gran problema, como afirma el investigador Carlos Fos, era la postura ‘extremista’ —es decir, comunista— de Leónidas Barletta: «Pearson guarda para el final de su trabajo las reales cuestiones que motivan su decisión: razones de tinte ideológico» [2010: s/p].

Así, el notario municipal culminó advirtiendo que la estadía del Teatro del Pueblo en el edificio de Av. Corrientes 1530 no había aportado lo suficiente al arte como para que este grupo siguiera teniendo el beneficio especial de la concesión. A continuación, y a raíz de las conclusiones brindadas por Pearson, el intendente Basilio Pertiné y el Secretario de Cultura, Moralidad y Policía Municipal Héctor A. Llambías resolvieron derogar la Ordenanza 8612, y decretaron la creación del Teatro Municipal



de la Ciudad de Buenos Aires, presentando a su futuro director (Fausto de Tezanos Pinto, de tendencia filofascista) y disponiendo las características de este espacio cultural. En relación a esto, se comunicó que allí iba a haber espacio para los teatros independientes. Esta novedad —sumada al hecho de que se mencionara que el Teatro del Pueblo no tenía ninguna particularidad, en relación con los demás teatros, como para que hubiera obtenido semejante deferencia por parte de la Municipalidad— estaba brindando un mensaje al resto de los elencos, con cierta pretensión de dividir las fuerzas internas del movimiento. Los representantes del Estado no quisieron plantear una ruptura con el movimiento de teatros independientes⁶, sino que se encargaron de puntualizar en el caso del Teatro del Pueblo y su director Leónidas Barletta. Al ver la cantidad de elencos que participaron del Ciclo de Teatros Experimentales en el Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, pareciera que la fisura propuesta por Pearson tuvo sus efectos. Sin embargo, el Teatro del Pueblo no fue la única víctima de las decisiones de la Municipalidad. Ese mismo año también se desalojó, de salas que les habían sido cedidas, a los elencos del Teatro Juan B. Justo y La Máscara. Sobre esta decisión, el investigador Luis Ordaz dijo, algunos años después:

El golpe atestado por las autoridades a los tres conjuntos, al retirarles repentinamente los locales de que disponían para realizar sus espectáculos, fue tremendo y, estamos seguros, perfectamente calculado. La actitud correspondía a un plan de vastos alcances políticos que procuraba el estrangulamiento de las actividades artístico-culturales más importantes del país, al mismo tiempo que regimentaba y planificaba desde los textos escolares hasta las libertades ciudadanas. ¿Cómo iba a escapar de ese plan — que destruía lo que no podía controlar— el movimiento de los teatros libres, originado en una inquietud demasiado peligrosa?⁷ [1957: 288].

⁶ De hecho, habían promulgado el decreto 2162 del 16 de noviembre de 1943, que estaba destinado a los teatros independientes, y que «tiende a facilitar la actuación y desenvolvimiento económico de esas entidades y significa a la vez un estímulo para una actividad que alcanza ya verdadera importancia por el número de conjuntos existentes y por la eficiente acción cultural que vienen desarrollando» [Seibel, 2010: 230].

⁷ Aquí el autor parece estar integrando, bajo el mismo signo político, al golpe de Estado de 1943 y al gobierno de Juan Domingo Perón, comenzado en 1946 y elegido democráticamente.



El día pautado por la Municipalidad para tomar posesión del teatro, Barletta mantuvo las puertas cerradas y no permitió el ingreso. Los funcionarios, entonces, forzaron las entradas y tiraron a la calle los distintos objetos y materiales del Teatro del Pueblo. Larra contabilizó los daños en un millón de pesos de la época. Por este hecho, Barletta recibió, en julio de 1956, una indemnización en concepto de daños y perjuicios por ciento noventa mil pesos.

Si bien la relación con el Estado no terminó en esta etapa de la mejor manera, el hecho de que esta hubiese existido marca una diferencia con otros grupos de teatro independiente [confróntese Villa, 2015: 166].

Hay, por otra parte, otro fragmento de los estatutos del Teatro del Pueblo, que refirió sobre las conexiones con la política. Jorge Dubatti sostiene que el grupo dejará en claro una y otra vez que los acuerdos relativos a la sesión de las salas «nunca determinaron ningún tipo de obligación política, moral o estética con los gobiernos de turno» [2012: 80]. El investigador advierte al artículo noveno como la supuesta redención al respecto: «Siendo su misión, puramente artística como excitante espiritual. El Teatro del Pueblo es ajeno a toda tendencia política, religiosa o filosófica» [Larra, 1978: 81].

No obstante, hay aquí otro significativo punto de tensión: el Teatro del Pueblo no fue ajeno a toda tendencia política. En un principio pudo haber parecido que sí, ya que Barletta sostuvo que el motivo de su renuncia a la revista *Claridad* fue que esta se había transformando en una publicación al servicio del Partido Socialista [confróntese Barletta, 1967: 52]⁸. Además, al poco tiempo de conformar su teatro, este fue considerado falto de ideología por algunos compañeros, produciéndose una escisión y la posterior conformación del Teatro Proletario. Sin embargo, otra vez, en la práctica los postulados no se cumplieron rigurosamente. En la revista *Metrópolis*, en contra de lo establecido en el artículo noveno, se hizo

⁸ Otra versión indica que Barletta se fue porque los integrantes de *Claridad* negaron ante otro medio que él fuera su jefe de redacción, confróntese García Cedro, 2013: 314-315.



campaña explícita por la fórmula presidencial de Lisandro de la Torre y Nicolás Repetto (por la Alianza Demócrata Socialista). De esta manera, en la contratapa del número sexto, de octubre de 1931, se expresó:

Si después de trabajar diez años por la cultura del país, nuestra palabra tiene algún valor, decimos al pueblo: no puede oponerse a la reacción otra fuerza política que la de la alianza demócrata-socialista. Votad por De la Torre – Repetto. Contribución de *Metrópolis*, a la solución del problema político [Anónimo, 1931b: s/p].

Desde *Metrópolis*, además, se criticó a los artistas no comprometidos socialmente. De hecho, en la tapa del primer número, como carta de presentación de la revista, se había afirmado: «Mientras el país sufre una de sus grandes crisis políticas, sociales y morales, “los artistas” realizan la “fiesta de las artes”. Después quieren estos “artistas” que el pueblo no los desprecie» [Anónimo, 1931a: s/p]⁹. Más tarde, desde *Conducta* —la revista que editó el grupo de Barletta entre 1938 y 1943—, se hicieron declaraciones similares.

El Teatro del Pueblo, a su vez, participó de actos propulsados por el Partido Socialista, como el Festival en Favor de las Víctimas del Hitlerismo, que se realizó el 18 de septiembre de 1933 en el Teatro Marconi. Allí se presentó con *300 millones*, de Roberto Arlt; y con *Guerra*, de Dantas. En este evento, que estaba organizado por la Confederación Juvenil Socialista, hizo uso de la palabra el diputado socialista Rómulo Bogliolo.

Asimismo, Leónidas Barletta, que efectivamente simpatizaba con el PC, fue ‘acusado’ de ser comunista en reiteradas oportunidades¹⁰.

Por otro lado, luego de haber iniciado el juicio por su expulsión del edificio de Av. Corrientes 1530, Barletta elaboró y difundió una lista negra con los artistas —entre los que se encontraba su viejo compañero del Teatro

⁹ No solo al gobierno dictatorial de Uriburu se opuso el director del Teatro del Pueblo. El radical conservador Alvear fue uno de sus blancos preferidos. En *Metrópolis*, se le dedicaron críticas y burlas. Yrigoyen, los intelectuales que lo apoyaban, y los ex compañeros de *Claridad*, vinculados al Partido Socialista, también fueron atacados.

¹⁰ Para un mayor detalle de este tema, ver Fukelman, 2017c.



del Pueblo, Pascual Naccarati— que habían actuado en el Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires con el ‘nazi’ Fausto de Tezanos Pinto. Con esta acción, Barletta, lejos de mantenerse separado de la política, estaba «reproduciendo los procedimientos contra los que reiteradamente se había levantado» [Díaz y Heredia en Pellettieri, 2006: 223]. Advertimos entonces que, aunque Barletta haya pretendido mostrar, a través de sus estatutos, al Teatro del Pueblo como opositor a todo el sistema político, no pudo dejar de vincularse ni vincularlo con la macropolítica, sentando su propia posición partidaria o haciendo campañas explícitas, ya sea a favor de una fórmula presidencial, o en contra de colegas.

Teatro Proletario

El Teatro Proletario es un caso polémico, debido a que algunos críticos manifestaron que no podía considerarse un teatro independiente. Esta fue la opinión de José Marial, quien la sostuvo porque «su actividad estaba regida por un lineamiento político antes que por una principiología artística» [1955: 122]. Sus palabras fueron retomadas por Jorge Dubatti [2012]. Empero, otros teóricos, como Luis Ordaz [1946], Tito Livio Foppa [1961], Beatriz Trastoy [2002], Ricardo Risetti [2004], Grisby Ogás Puga [2014] y Cora Roca [2016], sí lo incluyeron dentro del movimiento de teatros independientes. Coincidimos con este último grupo de autores, en principio, porque el Teatro Proletario no fue el único conjunto que privilegió los lineamientos políticos, por lo que no consideramos que ese pueda ser un motivo de exclusión del amplio movimiento de teatros independientes.

El Teatro Proletario surgió, en mayo de 1932, como un desprendimiento del Teatro del Pueblo. Por lo tanto, muchos de sus integrantes también habían formado parte de las experiencias que consideramos antecedentes del grupo de Leónidas Barletta, como el Teatro Libre o el Teatro Experimental de Arte.



Uno de los desacuerdos clave que Guillermo Facio Hebequer, Abraham Vigo y el uruguayo Elías Castelnuovo tuvieron para con Barletta se vinculó con las diferentes posiciones tomadas ante la categoría de ‘arte proletario’. Si bien todos los escritores y artistas mencionados habían integrado el grupo Boedo, que abogaba por un arte revolucionario que incidiera en la praxis de los trabajadores, el fundador del Teatro del Pueblo —como ya hemos destacado— se había comenzado a distanciar, al menos discursivamente, de esta determinación.

La investigadora Magalí Devés contextualiza el surgimiento del Teatro Proletario en el intercambio epistolar que había habido entre Barletta y Carlos Moog —militante orgánico del Partido Comunista—, unos meses antes del nacimiento del grupo. La polémica había comenzado con declaraciones de Barletta en *Metrópolis* que condenaban el término ‘arte proletario’ y a quienes se arrogaban su ejecución. Estas palabras fueron respondidas por Moog en la revista *Actualidad*, publicación que se había comenzado a editar recientemente y que estaba dirigida por Elías Castelnuovo. Devés sintetiza los ejes de su contestación:

En primer lugar, sostuvo que era imposible permanecer en una posición neutral frente a la coyuntura actual: o se estaba con la burguesía o se estaba con el proletariado, pues dentro de la lucha de clases debía contemplarse el enfrentamiento entre dos sistemas diferentes de conceptos sociales y morales [...]. En este sentido, la batalla entre la burguesía y el proletariado no sólo era ideológica, sino también estética.

En segundo lugar, partiendo de la teoría marxista, Moog cuestionaba algunos pasajes del escrito de Barletta con el objetivo de interpelar a los «artistas comprometidos» a que se sumaran a la causa revolucionaria. Ello se traducía en un imperativo: los escritores y los artistas debían tomar la pluma y el pincel como herramientas de propaganda, hacer un arte claro y directo, es decir, un «arte proletario» que «refleje» la lucha de clases, en concomitancia con la estrategia de «clase contra clase» impulsada por la I.C. y en oposición al arte académico, individualista y en decadencia representativo de la burguesía [2016: 208-209].

Breve tiempo después de estas reflexiones, se conformó el Teatro Proletario. El grupo disidente había abandonado al Teatro del Pueblo por «carecer de “ideología”» [Larra, 1978: 86], dado que consideraba que su



«posicionamiento político respecto de la situación impuesta por el golpe no aparecía contundente» [Mateu, 2015: 12].

El nuevo conjunto tenía entre sus figuras más destacadas a Ricardo Passano, Guillermo Facio Hebequer, Elías Castelnuovo y Abraham Vigo. La revista *Actualidad* —que hacía una abierta defensa de la Unión Soviética y de la lucha contra el fascismo, a la vez que criticaba la cultura burguesa— auspició la propuesta del Teatro Proletario, cuyo propósito era incentivar, desde el teatro, la lucha de clases para contribuir a la revolución socialista. Asimismo, la creación del Teatro Proletario se hizo a colación del surgimiento de la Unión de Escritores Proletarios (UEP), también sucedida en 1932, bajo la dirección de Elías Castelnuovo.

Las definiciones políticas del conjunto no fueron gratuitas. Su accionar despertó numerosas críticas y «provoca la reacción del oficialismo» [Foppa, 1971: 917]. En este sentido, el Teatro Proletario fue el teatro independiente que más problemas tuvo en el menor tiempo de existencia. Incluso, su carácter político se advertía desde el nombre seleccionado. El periódico *La Vanguardia* lo destacó: «En noviembre de 1932 se constituyó una agrupación cuyo título es todo un programa» [Anónimo, 1933a: 4].

Si bien este conjunto, dirigido por Ricardo Passano, estaba identificado ideológicamente con el Partido Comunista y estaba «más a la izquierda que Barletta» [Seibel, 2010: 69], el Teatro del Pueblo también tenía afinidad con el PCA. De hecho, como sostiene Cristina Mateu: «El Teatro Proletario tuvo una corta existencia mientras que el Teatro del Pueblo, se convirtió en un emblema de la influencia comunista en la cultura, más aún cuando frente al ascenso del peronismo, el posicionamiento de Barletta fue claramente opositor» [2015: 16]. Ambos espacios eran comunistas, pero tenían desacuerdos. Estos se correspondían con ciertas disputas que había en el seno del campo cultural del PCA, reflejo de las diferencias políticas internas que existían en el partido.



A su vez, es interesante destacar la reflexión de Magalí Devés sobre el posicionamiento partidario del conjunto proletario:

...más allá de la indudable cercanía a la órbita comunista, la experiencia del Teatro del Proletario no puede interpretarse como un mero reflejo de la política partidaria del PCA ni mucho menos un emprendimiento oficial de dicho partido, sino como una experiencia de compañeros de ruta del PCA y algunos militantes, como Moog, que tienen por objetivo atraer al proletariado e incentivar la lucha de clases a través de una expresión cultural en post de la revolución socialista [2016: 211].

En este sentido, entendemos que el Teatro Proletario tomaba sus propias decisiones estéticas a la hora de montar un espectáculo, y no que respondía a órdenes estrictas del partido.

Sin embargo, también hay que remarcar que sus objetivos eran políticos y que a estos los quería cumplir a través de sus obras y actividades.

En esta línea, tomamos las palabras de Ordaz, quien sostuvo:

Más que por la calidad artística de sus espectáculos, el Teatro Proletario era notable por el fervor con que los utilizaba para la obra político-social en que se hallaba empeñado. Se trataba de una especie de fuerza de choque, de resuelta militancia proletaria, que tenía el escenario por preciosa arma de combate [1946: 181-182].

Precisamente, fue por su pretendida impronta revolucionaria y su vínculo con el Partido Comunista que la policía solía obstaculizar sus funciones, amedrentando a todos sus integrantes. Un caso concreto se dio en una de las funciones de *Hinkemann*, del alemán Ernest Toller, en el Marconi, cuando «en la puerta del teatro se hallaba el camión celular amenazando llevarse a todo el elenco» [Ordaz, 1957: 222] y se tuvo que suspender la representación. Posteriormente, al término de una función en el Coliseo Podestá de La Plata, el cuadro completo fue llevado a una comisaría de esa ciudad. Lo mismo ocurrió varias veces con el Coro Polifónico (que formaba parte del Teatro Proletario, dirigido por Rodolfo Kubik), por haber cantado *La Internacional*. El grupo devino en «una bandera rebelde de innegable atracción y resonancia» [Ordaz, 1957: 223], por lo que la



persecución policial se volvió constante, dificultando su labor cada día más, hasta que, en 1935, esta terminó por completo. Además del hostigamiento policial, la falta de salas y las dificultades para funcionar en esas condiciones represivas influyeron en su final.

Por su parte, Larra consideró que lo que llevó al Teatro Proletario a dejar de funcionar fue más un error estratégico propio (para posicionarse) que los cruces con la policía: «Un arte proletario no se correspondía con la época ni con el país. En momentos en que en el mundo avanzaba el fascismo, afirmar lo proletario como sinónimo de Revolución era aislarse de otros preciosos aliados para detener aquella amenaza» [1978: 87]. De acuerdo con esto, la teórica Sylvia Saítta contextualizó:

La consolidación del stalinismo en la Unión Soviética, el estallido de la guerra civil española y el cambio de estrategia de la Tercera Internacional, que desde 1935 pasa a impulsar la formación de Frentes Populares, marcan un corte decisivo en la franja izquierdista del campo cultural argentino [2002: 16].

Teatro Juan B. Justo

El Teatro Juan B. Justo ha sido considerado por la crítica como uno de los grupos fundamentales del teatro independiente. Como ejemplo de esto, tomamos las palabras de Luis Ordaz, quien sostuvo que los teatros que integraron adecuadamente el movimiento de teatros independientes «se redujeron a tres» [1946: 166]: el Teatro del Pueblo, el Juan B. Justo y La Máscara.

El Teatro Juan B. Justo tuvo sus orígenes en el seno del Partido Socialista. José Marial dice que se constituye como Agrupación Artística Juan B. Justo el 10 de junio de 1927, «siendo en sus días iniciales una organización coral vinculada —como su nombre lo indica— al Partido Socialista» [1955: 106]. A su vez, sostiene sobre el conjunto:



Tiene al principio una orientación doctrinaria política que poco a poco va cediendo para transformarse en una entidad con verdadera autonomía y constituir un teatro independiente que ha de funcionar de acuerdo a un programa estrictamente artístico y cultural sin dependencias partidarias o de cualquier otra índole. Sus comienzos teatrales y su nombre definitivo de Teatro Juan B. Justo se conocen a partir del año 1935 [Marial 1955: 106].

Luis Ordaz, por su parte, retoma esto y advierte que el Teatro Juan B. Justo «durante cierto tiempo se denominó Agrupación Artística Juan B. Justo y ofreció algunos espectáculos en forma aislada» [1957: 216].

Sin embargo, consultando *La Vanguardia*, el órgano oficial del Partido Socialista en la Argentina, observamos que se presentan algunas diferencias con lo trascendido históricamente. En primer lugar, la fecha de surgimiento podría ser el 10 de junio de 1927 pero también el 11 o el 12 de junio, ya que la noticia se publicó el día 13.

En segundo lugar, el nombre original del grupo coral no fue Agrupación Artística Juan B. Justo, sino Agrupación Artística Popular. Es algo llamativo que esta versión no se hubiera cuestionado, dado que el médico, periodista y político argentino Juan Bautista Justo falleció recién el 8 de enero de 1928, y no son usuales homenajes así en vida. De hecho, fue, precisamente, el 9 de enero de 1928 que la entidad cambió de denominación:

En la reunión extraordinaria celebrada ayer por la C.A. de la Agrupación Artística Popular se acordó por unanimidad, en homenaje a su socio fundador doctor Juan B. Justo, recientemente fallecido, cambiar el nombre de la institución por el del maestro del socialismo [Anónimo, 1928: s/p].

En tercer lugar, los comienzos teatrales de esta agrupación se remontaron a 1928, varios años antes que 1935.

Además, el nombre ‘Agrupación Artística Juan B. Justo’ nunca se dejó de usar. Tampoco encontramos un momento concreto —mediante declaración de principios o algo similar— en el que el elenco pasara a llamarse Teatro Juan B. Justo. Por lo tanto, lo que entendemos que sucedió fue que la denominación ‘Teatro Juan B. Justo’ se comenzó a utilizar para



referirse exclusivamente al conjunto teatral, aunque este haya estado siempre contenido dentro de la Agrupación Artística Juan B. Justo, que era mucho más grande que el grupo de teatro. En este sentido, usaremos ambas denominaciones en el presente trabajo, ya que creemos que son coexistentes. Sí nos parece importante resaltar que —de acuerdo con el análisis que hemos expuesto en nuestra tesis [Fukelman, 2017b]—, el grupo se constituyó como un elenco independiente en el año 1933.

La relación con los partidos políticos y con el Estado es uno de los ejes centrales para analizar el Teatro Juan B. Justo. Si bien la mayoría de los grupos de teatro independiente fueron de tendencia izquierdista, hay una gran diferencia entre expresar en los estatutos la ajenidad respecto de las posturas políticas, como lo hizo el Teatro del Pueblo —más allá de que la práctica haya sido distinta— y, tal como sucedió en la Agrupación Artística Popular, nacer en el seno de un partido político. Además, cuando se le modificó el nombre a este grupo, se eligió llamarlo como un referente de la política.

Ya esto denota un vínculo con la macropolítica que no sería justo pasar por alto. Es decir, las relaciones entre los teatros independientes, el Estado y/o los partidos políticos existieron, y es necesario dar cuenta de ellas.

La ligazón de la Agrupación Artística Juan B. Justo con el Partido Socialista fue notoria desde el inicio y durante muchos años. Evidenciamos a continuación algunos ejemplos. En 1928, se suspendieron ensayos durante la campaña electoral para no restarle elementos a los centros socialistas. En septiembre de 1933, se hizo un festival artístico en la sede de Venezuela 1051, organizado por el Centro Socialista de la sección 19^a (a beneficio de aumentar el fondo pro casa propia), donde el elenco presentó *El huésped queda*, de Jean Jacques Bernard, dirigido por Samuel Eichelbaum. Para fines de ese año se realizó un festival gratuito, que estaba destinado «a sus socios, alumnos y afiliados al Partido» [Anónimo, 1933b: s/p], y se llevó a



escena *Diplomacia conyugal*, de César Iglesias Paz. En febrero de 1934, *La Vanguardia*, dio cuenta del vínculo estrecho entre teatro y partido político:

La Agrupación Artística «Juan B. Justo» no necesita presentación. Está demasiado ligada a la vida de nuestro partido en los últimos años y nuestros lectores conocen suficientemente su desarrollo y su actividad. Mas no nos parecería completa esta página sobre los escenarios independientes sin recordar, siquiera sea brevemente, por las razones apuntadas, a nuestra agrupación [Anónimo, 1934a: 3].

Lo mismo se expresó en marzo, mes en el que se habían celebrado elecciones y el Partido Socialista había salido segundo con el 17% de los votos, sumando veinte diputados nacionales y alcanzando un total de cuarenta y tres:

Finalizadas las actividades de orden electoral en que debieran intervenir los componentes de la institución mencionada, participando individual y colectivamente en las tareas propias de la agitación que ha dado como consecuencia el gran triunfo del Partido en las últimas elecciones nacionales y municipales; transcurrida la pausa forzosa que impone a las actividades artísticas la temporada de verano, la Agrupación Artística «Juan B. Justo» se apresta a retomar sus actividades propias en pro de la cultura artística de las masas [Anónimo, 1934b: s/p].

En octubre de 1934, se realizó un homenaje al maestro Felipe Boero, uno de los directores que había tenido el coro de la agrupación. De este evento, participó el diputado socialista Juan Antonio Solari (quien también fue director de *La Vanguardia*) y cuando se lo invitó a hablar, «empezó diciendo que exhibía para ello el único título que lo acreditaba: el de socio de la Agrupación» [Anónimo, 1934c: s/p].

Esta no fue la única vez que un funcionario del Partido Socialista tuvo familiaridad con la Agrupación Artística Juan B. Justo. Del concurso para autores noveles organizado en 1934 —y del que fue fruto la obra *El clamor*, de Enrique Agilda— fue jurado el diputado en ejercicio Alejandro Castiñeiras (junto a Arturo Cerretani, Luis Emilio Soto, César Tiempo y Álvaro Yunque). Este es el caso que podemos considerar más límite, ya que,



de alguna forma, es un actor concreto de la política quien está incidiendo en la elección del repertorio del elenco teatral (más allá de que la decisión no había sido exclusivamente suya y de que los participantes ya se habían sometido a ciertas reglas).

A su vez, si bien, Ordaz expresó que la Agrupación Artística Juan B. Justo empezó en 1935 su «labor teatral orgánica» [1957: 217], y que Marial [1955] advirtió —como enunciamos más arriba— que ese mismo año el conjunto adquirió su nombre definitivo de Teatro Juan B. Justo, dejando atrás su pasado de doctrina política [esto es retomado por Foppa, 1971, y Seibel, 2010], es interesante destacar que esto no fue así. No solo el coro de la agrupación participó, en el mes de marzo de 1935, del mitin de cierre de campaña del partido realizado en el Teatro Coliseo sino que, durante agosto y septiembre, toda la institución formó parte de la Comisión Electoral Nacional, siguiendo las proyecciones de la película *Cuando los hombres vean rojo* con presentaciones teatrales y musicales. La obra *El clamor*, acompañando este estreno exclusivo del Partido Socialista, se llevó a escena en numerosos sitios de la ciudad de Buenos Aires, como el Cine Select San Juan, el Cine-Teatro Argentino, el Cine-Teatro Mitre, y el Cine San Martín, entre otros.

Entendemos, entonces, que la actividad político-partidaria no se terminó en 1935. De hecho, ya en 1936, la Agrupación Artística Juan B. Justo se ocupó de organizar los coros seccionales en todos los centros socialistas, también como parte de la Comisión Nacional Electoral. Además, en el mismo contexto de propaganda electoral, continuó presentando *El clamor* en diversos centros socialistas o en espacios al aire libre, desplazándose en un camión-escenario. En *La Vanguardia* se les hizo una entrevista a los ‘directores’ (no figuran los nombres pero, por la fecha, suponemos que uno de los entrevistados debería haber sido Edmundo Barthelemy). Ellos no ignoraron la relación con el Partido Socialista:



Hemos hecho arte, limpio y honesto, lo hemos vinculado conscientemente a la política, sana y generosa del Partido Socialista y el pueblo, congregado alrededor de nuestro camión-escenario, nos ha respetado en todo momento, acogiendo con caluroso y espontáneo aplauso nuestro modesto trabajo [Anónimo, 1936: s/p].

Años más tarde, en abril de 1943, bajo la intendencia de Carlos Alberto Pueyrredón, el Teatro Juan B. Justo fue desalojado de su local. Se adujeron razones de índoles edilicias, ya que la sede estaba comprendida dentro del nuevo plan demoleedor que exigía la proyectada Avenida 9 de Julio. Sin embargo, teniendo en cuenta el informe que expone el síndico Enrique M. Pearson en relación a las actividades del Teatro del Pueblo (ya presentado en las páginas anteriores), es factible pensar que el desalojo también fue por cuestiones ideológicas.

Consideraciones finales

La creencia de que el teatro independiente se construyó de manera separada del Estado y de la política viene dada a partir de los estatutos del Teatro del Pueblo, donde se enunciaron ambas cuestiones. No obstante, hemos corroborado [confróntese Fukelman, 2017b] que (casi) todos los grupos tuvieron algún tipo de vínculo con la macropolítica, ya sea con los distintos gobiernos de turno o con determinados partidos políticos. Estas relaciones no fueron simétricas, sino que, en cada conjunto, se establecieron de maneras particulares.

Entre los teatros independientes seleccionados para el presente trabajo, también hubo disparidad. Recapitulemos.

En principio, hubo grupos que se beneficiaron con salas que el Estado —contextualizado en la Década Infame— les cedió, y esto, de por sí, les aminoró notoriamente sus gastos. El Teatro del Pueblo recibió cuatro salas, la más importante fue la adoptada en 1937, en el edificio de Av. Corrientes 1530, pero, antes, había obtenido tres más. La Agrupación Artística Juan B. Justo, por su parte, usufructuó durante diez años la sede



que la Municipalidad le concedió. Si bien es cierto que, en 1943, estos teatros (y La Máscara) fueron desalojados de maneras violentas — especialmente, el Teatro del Pueblo—, el hecho de que alguna vez hubieran adquirido las salas, marca una diferencia con otros grupos (por ejemplo, el Teatro Popular José González Castillo intentó hacerse de una sede durante mucho tiempo, sin ningún tipo de éxito y, además, tuvo que dejar dos veces los locales que estaba alquilando porque la Municipalidad quería hacer obras in situ o porque no le permitía hacer las reformas que necesitaba).

Empero, fue el Teatro Proletario el que más sufrió la persecución estatal, de manera que la policía se llevó detenidos a varios de sus integrantes en reiteradas oportunidades. La cercanía con el Partido Comunista fue uno de los motivos del acecho. Este conjunto fue contemporáneo al Teatro del Pueblo y al Teatro Juan B. Justo pero el trato no fue el mismo para todos, a pesar de que estos últimos dos también simpatizaban con partidos de izquierda.

La dedicación deferencial que recibió el Teatro del Pueblo terminó en 1943, cuando fue expulsado del edificio que le había sido concedido por unos supuestos veinticinco años. En esta ocasión, sí fue considerada su ideología política, que era aún al comunismo, como uno de los motivos para la expulsión, aunque esto se hubiera querido solapar con otras razones. En el mismo sentido, a pesar de haber recibido justificaciones referidas a obras públicas, también se puede pensar que el Teatro Juan B. Justo y La Máscara fueron echados por cuestiones ideológicas (no en vano, a ninguno de los tres grupos se le otorgó otro espacio para suplantar el perdido). Esto se dio en el contexto del golpe de Estado de 1943, el único que se llevó a cabo ante un gobierno conservador. Para el Teatro del Pueblo (y otros grupos, como La Máscara), con este cambio iba a comenzar un período histórico mucho más repudiable que el que acababa de terminar.

Una vez liberado el edificio que ocupaba el Teatro del Pueblo, e instituido en su lugar el Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, teatros independientes como La Cortina o Espondeo participaron de un ciclo



estatal organizado allí. Solo habían pasado unos pocos meses del impetuoso desalojo al Teatro del Pueblo, y quien dirigía la nueva institución tenía cierta tendencia política inclinada hacia la derecha. Estos grupos, empero, aunque hubieran podido tener distancias ideológicas con la entidad anfitriona, se mostraron dispuestos a colaborar con el Estado al tomar parte en estas acciones.

Respecto a las conexiones con los partidos políticos, advertimos que tanto los integrantes del Teatro Proletario (que, luego, serían muchos de los de la primera etapa de La Máscara) como los del Teatro del Pueblo (y otros teatros, como el IFT) simpatizaban con el Partido Comunista. En ese sentido, el que más ligazón tenía era el Teatro Proletario, pero tampoco se puede afirmar que esta experiencia teatral haya sido un emprendimiento oficial del partido. El Teatro del Pueblo, aunque era cercano al Partido Comunista, participó de actos organizados por el Partido Socialista e hizo campaña explícita por la fórmula presidencial que representaba este partido, durante 1931.

Es, precisamente, en el seno del Partido Socialista donde nació el núcleo que luego sería el Teatro Juan B. Justo, nombre que, por otra parte, se lo debe a un político de este partido. A nuestro modo de ver, esta fue la agrupación que más lazos partidarios entabló, ya que, entre otras cuestiones, participó activamente de la Comisión Electoral Nacional y convocó a un diputado socialista para que integrara el jurado de un concurso de textos dramáticos.

Como hemos advertido a lo largo del trabajo —y resumido en estos últimos párrafos—, el vínculo entre los teatros independientes y la macropolítica estuvo presente desde el inicio. Esto no implica una pérdida del carácter de ‘independencia’, pero sí la caída de una ‘verdad de bronce’ y una reconsideración sobre el concepto de ‘teatro independiente’.



BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV, «Asamblea General Extraordinaria del Jueves 28 de octubre de 1937» en *Boletín Oficial de la Sociedad General de Autores*, 1937, núm. 16, 13-18.
- ADELLACH, Alberto, «¿Qué pasó con el teatro?» en AA.VV., *Ensayos argentinos. Seleccionados en el Concurso Historia Popular*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971, 9-29.
- ANÓNIMO, «Agrupación Artística ‘Juan B. Justo’» en *La Vanguardia*, 9 de enero de 1928, s/p.
- _____, «Metrópolis» en *Metrópolis*, primera quincena de mayo de 1931a, núm. 1, s/p.
- _____, «Votad por De la Torre – Repetto» en *Metrópolis*, octubre 1931b, núm. 6, s/p.
- _____, «Proletariado» en *La Vanguardia*, 15 de enero de 1933a, 4.
- _____, «Una serie de festivales gratuitos realizará la Agrupación Artística ‘Juan B. Justo’» en *La Vanguardia*, 15 de diciembre de 1933b, s/p
- _____, «Teatro de Arte Proletario» en *La Vanguardia*, 13 de febrero de 1934a, 3.
- _____, «Agrupación Artística ‘Juan B. Justo’ ha programado una serie de espectáculos» en *La Vanguardia*, 18 de marzo de 1934b, s/p.
- _____, «La fiesta de ayer de la Agrupación Artística ‘Juan B. Justo’» en *La Vanguardia*, 15 de octubre de 1934c, s/p.
- _____, «Teatro socialista al servicio del pueblo. Simpática iniciativa» en *La Vanguardia*, 2 de febrero de 1936, s/p.
- BARLETTA, Leónidas, *Boedo y Florida. Una versión distinta*, Buenos Aires, Metrópolis, 1967.
- DEVÉS, Magalí Andrea, «Teatro Proletario: un sueño inconcluso» en *Guillermo Facio Hebequer: Entre el campo artístico y la cultura de izquierda*, tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, inédita, 2016.



- DÍAZ, Silvina y HEREDIA María Florencia, «La nacionalización del teatro independiente. Teatro del Pueblo (1949-1960)» en Osvaldo Pellettieri (dir.), *Teatro del Pueblo: una utopía concretada*, Buenos Aires, Galerna, 2006, 213-275.
- DUBATTI, Jorge, *Cien años de teatro argentino: del Centenario a nuestros días*, Buenos Aires, Biblos, 2012.
- FOPPA, Tito Livio, *Diccionario teatral del Río de la Plata*, Buenos Aires, Argentores – Ediciones del Carro de Tespis, 1961.
- FOS, Carlos, «La llegada del Estado al viejo Teatro Nuevo» en *Memoria*, 2010, núm. 10, s/p.
- _____, *El viejo Municipal. El sistema de producción público y su relación con el teatro independiente*, Buenos Aires, Nueva Generación, 2014.
- FUKELMAN, María, «Los antecedentes del teatro independiente en Buenos Aires: la importancia de Boedo y Florida» en *Culturales*, enero – junio 2017a, vol. 1, núm. 1, 151-187.
- _____, *El concepto de «teatro independiente» en Buenos Aires, del Teatro del Pueblo al presente teatral: estudio del período 1930-1944*, tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, inédita, 2017b.
- _____, «La persecución a Leónidas Barletta por comunista: el cierre del Teatro del Pueblo», inédito, 2017c.
- GARCÍA CEDRO, Gabriela, *Ajuste de cuentas. Boedo y Florida entre la vanguardia y el mercado*, Buenos Aires, Santiago Arcos editor, 2013.
- GUIBOURG, Edmundo, «Síntoma de descomposición» en *Crítica*, sin fecha, s/p.
- LARRA, Raúl, *Leónidas Barletta. El hombre de la campana*, Buenos Aires, Conducta, 1978.
- MARIAL, José, *El teatro independiente*, Buenos Aires, Ediciones Alpe, 1955.



- MATEU Cristina, «1930: El teatro popular frente a la crisis y el golpe de estado», inédito, 2015.
- OGÁS PUGA, Grisby, «La primera modernización teatral argentina y el surgimiento del teatro independiente» en *Latin American Theatre Review*, fall 2014, vol. 48, núm. 1, 75-91.
- ORDAZ, Luis, *El teatro en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Futuro, 1946.
- _____, *El teatro en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Leviatán, 1957.
- PORTO, Bernard Marcel, *Función y existencia del teatro independiente*, Avellaneda, Nueva Vida, 1947.
- RISSETTI, Ricardo, *Memorias del Teatro Independiente Argentino 1930-1970* Buenos Aires, Buenos Aires, Corregidor, 2004.
- ROCA, Cora, *Las leyes del teatro independiente 2004-2015. Reconocimiento, voluntad y gestión*, Buenos Aires, Eudeba, 2016.
- SAÍTTA, Sylvia, «Teatro Proletario: arte y revolución a comienzos de los años treinta» en *Teatro XXI*, 2002, año VIII, núm. 14, 12-16.
- SEIBEL, Beatriz, *Historia del teatro argentino II 1930-1956: Crisis y cambios*, Buenos Aires, Corregidor, 2010.
- TRASTOY, Beatriz, «El movimiento teatral independiente y la modernización de la escena argentina» en Noé Jitrik, (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina, tomo VI – El imperio realista*, Buenos Aires, Emecé, 2002.
- VILLA, Mónica, *José González Castillo. Militante de lo popular*, Buenos Aires, Corregidor, 2015.

