

[Original]

El vínculo entre Romain Rolland y Leónidas Barletta para el surgimiento del teatro independiente

MARÍA FUKELMAN

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina (UCA)
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

Argentina



Resumen: El teatro independiente surge en Buenos Aires de la mano de Leónidas Barletta [1902-1975] y su Teatro del Pueblo, creado el 30 de noviembre de 1930. El nacimiento del Teatro del Pueblo representó toda una novedad para el campo teatral en Buenos Aires. Sin embargo, no fue el primer intento que se hizo en la ciudad para la constitución de un teatro independiente. A su vez, desde las publicaciones de la época, que miraban hacia las vanguardias artísticas europeas, se venía abogando por una renovación en el ambiente teatral desde mediados de la década del veinte. Tomando como marco la teoría que propone el teatro comparado, entendemos que la relación interterritorial entre ambos continentes se da a partir de un vínculo genético. En esta territorialidad diacrónica la irradiación que más fácilmente se puede observar —debido a que el primer teatro independiente porteño se llamó de esa forma— es a través del libro *Le théâtre du peuple. Essai d'esthétique d'un théâtre nouveau* [El Teatro del Pueblo. Ensayo de Estética de un Teatro Nuevo] de Romain Rolland. El propósito de este trabajo será, entonces, observar puntos de contacto y diferencias entre la teoría propuesta por el autor francés en su texto, y la teoría y la práctica llevadas a cabo por su par argentino en su teatro.

Palabras clave: Vanguardia – Teatro del Pueblo – Argentina.

[Full Paper]

The Link between Romain Rolland and Leonidas Barletta for the Emergence of the Independent Theater

Summary: The independent theater appears in Buenos Aires from the hand of Leonidas Barletta (1902-1975) and his Teatro del Pueblo, created on November 30, 1930. The emergence of the Teatro del Pueblo represented a novelty for the theatrical field in Buenos Aires. However, it was not the first attempt in town for the establishment of an independent theater. In turn, from the publications of the time that looked to the European avant-garde it was being advocated a renewal in the theatrical atmosphere since the mid-twenties. Taking as a framework the theory proposed by the comparative theatre, we understand that the inter-territorial relationship between the two continents is given from a genetic link. In this diachronic territoriality the irradiation which can be more easily seen —because the first independent theater in Buenos Aires was called that way— is through the book *Le théâtre du peuple. Essai d'esthétique d'un théâtre nouveau* [The People's Theatre. Aesthetic Essay for a New Theatre] by Romain Rolland. The purpose of this work will be, then, to see the contact points and differences between the theory given by the French author in his text, and the theory and practice carried out by his Argentine counterpart in his theater.

Key words: Avant-garde – People's Theatre – Argentina.

A qué se llama teatro independiente

El teatro independiente surge en Buenos Aires de la mano de Leónidas Barletta [1902-1975] y su Teatro del Pueblo, creado el 30 de noviembre de 1930. Aunque ya desde mediados de la década del '20 se habían llevado a cabo ciertos intentos de conformar un teatro libre, fue esta la primera tentativa que tuvo continuidad en el tiempo. Para la firma del acta fundacional, realizada en marzo de 1931, Leónidas Barletta, como director del Teatro del Pueblo, convocó a los actores Joaquín Pérez Fernández, Pascual Naccarati, Hugo D'Evieri, José Veneziani y a la actriz Amelia C. Díaz de Korn.

Los motivos de la iniciación del teatro independiente fueron varios. El más evidente fue constituirse como una reacción frente al teatro comercial de la década del '20, cuyas características no agradaban a Barletta ni a muchos de los escritores de la época. Ese contexto teatral estaba mayormente ocupado por obras del denominado género chico (revistas, sainetes), producidas por empresarios que tenían como prioridad ganar dinero y que solían relegar la calidad estética. En este sentido, Carolina González Velasco manifiesta lo primordial que era obtener rédito económico en la escena comercial y observa que los empresarios «procuraron atraer al público utilizando variadas estrategias» que no se vinculaban con la calidad artística del espectáculo sino que se basaban en «la incorporación de novedades en las funciones, la diversificación de los precios de las entradas, la reorganización a diario de la cartelera, la remodelación de las salas y la entrega de volantes publicitarios» (González Velasco 2012:15).

Por otro lado, los artistas e intelectuales que conformaron el teatro independiente estaban al tanto de las novedades de la vanguardia artística que sucedía en Europa. Ese también fue un motor para transformar el teatro de Buenos Aires.

En la Argentina, distintos teóricos reconocidos caracterizaron al teatro independiente. Sin embargo, es difícil encontrar una definición concreta para esta práctica.

Luis Ordaz afirmó en su libro *El teatro en el Río de la Plata* (1946):¹

El Teatro del Pueblo, a quien cupo el mérito de concretar con su grupo nuestro primer teatro independiente, no apareció para bregar contra algo

¹ En el presente trabajo, citamos la segunda edición (1957).

referente al arte, sino para restaurar la dignidad que entre nosotros le había sido usurpada a los espectáculos escénicos. Procuró, desde el primer momento, la formación de una cultura popular del teatro. Del buen teatro, lógicamente. No se trataba, pues, de la imposición de un nuevo dogma estético dentro de nuestra dramática, ni de la reacción contra una particular «escuela» —que aún no había podido concretarse y por lo tanto definirse—, sino contrarrestar con su repertorio de calidad probada, que contenía todas las tendencias y los géneros más diversos, la funesta labor que, con manifiesta impudicia, estaban llevando a cabo los mercaderes de nuestra escena. Para ello hubo que recurrir a menudo al repertorio extranjero, lo que sirve para confirmar que se trataba, por sobre todo, de un movimiento de cultura teatral, de revalorización de nuestro teatro (Ordaz 1957:201-202).

José Marial, en *El teatro independiente* (1955) —primer texto dedicado íntegramente a esta práctica—, reflexionó sobre el significado de la «independencia» que conlleva su nombre:

Fue tan precisa la denominación dada en consonancia con los propósitos que le orientaban, que esta calificación encontró rápido asentimiento en el público metropolitano. Se «independizaba» del empresario comercial y sus funestas ligazones, se «independizaba» del engranaje de un teatro subvertido proclamando nuevos fundamentos y nuevas formas. Se «independizaba» con conducta propia de todo compromiso o sujeción especulativa y de la ambición publicitaria ejercida en forma tan inescrupulosa por los componentes del comercio teatral. Se «independizaba» en fin de toda esa retahíla de pacotilla que forma la infra estructura de la industria de la escena comercial. La denominación de independiente resultó pues concisa y poderosa en su clara definición. Alguna vez se le ha llamado también, por extensión, escena libre o teatro libre. Pero mientras esta resulta una simple adjetivación, aquella no solo le califica sino que le expresa y delimita conceptualmente, por tácita y espontánea convención pública (Marial 1955:17-18).

En cuanto a las misiones del teatro independiente, explicó:

Se trataba nada más —y nada menos también— que de salvar al teatro. De restituirle su jerarquía artística. De incorporar al escritor, de desterrar al libretista. De representar la obra con sentido teatral, al servicio del drama y no desvirtuar la letra y el contenido de una obra en cortesanía al «tipo» o

virtuosismos de reiteradas aplicaciones. Había que dignificar a la actriz y al actor cuya misión ha de ser la de crear interpretando a los más diversos personajes sin degradar del sentido impuesto por el autor. Había que enseñar al público que la obra para él destinada necesitaba de su colaboración, de su juicio, de su aceptación o rechazo ya que por sobre cualquier interés ha de privar en un teatro popular e independiente el interés de humana comunicación. Había que ir al público para educarle el gusto, para enseñarle y también para tomar de él su savia vivificante, la substancia popular, la sensibilidad precisa (Marial 1955:36).

Osvaldo Pellettieri, por su parte, clasificó al teatro independiente en tres fases. Sobre la primera (1930-1949), afirmó que tuvo dos características generales: la organización y el texto espectacular; y que en ella el teatro independiente:

(...) no encarnaba un cuestionamiento a la institución teatro, sino todo lo contrario: asumía lo europeo como modelo absoluto, postulaba la instauración de un sistema culto que pudiera afirmar un teatro al que se consideraba todavía no consolidado (Pellettieri 2006:71).

Además, en relación al surgimiento de la práctica, expresó:

El teatro independiente —fundado a partir de la creación del Teatro del Pueblo— se reveló contra el microsistema teatral del sainete y el grotesco criollos y el realismo finisecular, el nativismo-costumbrista, pero también contra los residuos del realismo finisecular como en el resto de Hispanoamérica, provocando una profunda modernización. Decimos modernización y no vanguardia, porque tanto en el repertorio como en los modos de actuación del grupo iniciador y los de los que lo siguieron casi inmediatamente hubo apropiación de procedimientos del simbolismo, el grotesco, el expresionismo, pero no de los artificios y la ideología de las vanguardias históricas. Ideológicamente, siguieron los postulados de Romain Rolland y su *Teatro del Pueblo*. Su teatro quería ser de denuncia, pero estaba referido a temas universales (Pellettieri 2006:70-71).

Por último, Jorge Dubatti, en un análisis más reciente, sostiene que el teatro independiente diseñó «tres grandes enemigos: el actor cabeza de compañía, el empresario comercial, el Estado» (Dubatti 2012a:82), y describe esta práctica como «una nueva modalidad de hacer y conceptualizar el teatro, que implicó cambios en materia de poéticas, formas de organización grupal, vínculos de

gestión con el público, militancia artística y política y teorías estéticas propias» (Dubatti 2012a:81). Algunos de estos cambios tuvieron que ver con la pretensión de horizontalidad entre los integrantes de cada grupo, el deseo de realizar un «buen» teatro, la elección de un repertorio compuesto tanto por clásicos dramaturgos universales como por nuevos autores argentinos, y la filiación política afín a la izquierda, entre otros. Sin embargo, no todos los grupos que integraron el movimiento de teatro independiente, llevaron a cabo las mismas decisiones.

Para definir al teatro independiente, elegimos continuar la caracterización de Jorge Dubatti, tanto por su sintética sistematización de la práctica como por su flexibilidad, ya que entendemos que el teatro independiente no fue homogéneo ni en sus comienzos ni a lo largo de los años. Por el contrario, creemos que el movimiento de teatro independiente se mostró, desde sus inicios, como un entramado complejo y rico en su diversidad. En este sentido, creemos que Romain Rolland se anticipaba con mucha certeza a este tema, cuando postulaba:

¿Cuáles son las condiciones de un teatro que quisiera decirse verdaderamente popular? Trataré de no establecer reglas absolutas: debe poseerse la sabiduría de recordar que no existen leyes buenas, sino leyes buenas para un tiempo que pasa y para un país que cambia. Un arte popular, por esencia, es móvil (Rolland 1903 (1953):82).

Antecedentes del teatro independiente

El nacimiento del Teatro del Pueblo representó toda una novedad para el campo teatral en Buenos Aires. Sin embargo, no fue el primer intento que surgió en la ciudad para la constitución de un teatro independiente, ya que los primeros pasos se comenzaron a dar a partir de la fundación de los grupos Teatro Libre (1927), TEA —Teatro Experimental Argentino— (1928), La Mosca Blanca (1929) y El Tábano (1930). A su vez, desde las publicaciones de la época, se venía abogando por una renovación en el ambiente teatral desde mediados de la década del veinte. Por ejemplo, en mayo de 1925, Sandro Piantanida manifestó desde las páginas del periódico *Martín Fierro* la necesidad de la conformación de un teatro de arte. En la misma revista, el 3 de septiembre de 1926, se anunció la «Fundación del Teatro de Arte» y se lo asoció, por primera

vez, al término «teatro libre». Unos meses después se comenzó a usar el concepto de «teatro independiente» en las páginas de *Claridad. Tribuna del Pensamiento Izquierdista*, una publicación en la que Leónidas Barletta era secretario de redacción. Allí, en marzo de 1927 se enuncia el deseo de conformar un teatro independiente, separado de la escena comercial:

El golpe sería fundar aquí un teatro independiente. Algo completamente distinto y que no tuviera ningún punto de contacto con el teatro oficial. Lo que arruina al teatro oficial es el negocio. (...) No se mira el aspecto artístico de una obra, sino su aspecto financiero (s/a 1927:s/p).

A su vez, este propósito estaba referenciado con el contexto teatral europeo, ya que en el mismo apartado se nombran a distintos representantes de las vanguardias teatrales del Viejo Continente (entre ellos a Anton Giulio Bragaglia, fundador del Teatro Experimental de los Independientes, Teatro Sperimentale degli Indipendenti, en Italia) y se expresa:

Ahora preguntamos: ¿por qué aquí no se hace un ensayo semejante? ¿Por qué no se funda un teatro independiente de los demás teatros? ¿No hay aquí un núcleo de autores, pintores, actores, artistas de verdad, que se junten inspirados por el mismo deseo y lleven a cabo la iniciativa? ¿No hay un núcleo desinteresado o por lo menos que posponga sus intereses inmediatos a los intereses artísticos? (S/a 1927:s/p).

Como vemos, el concepto de teatro independiente y esta nueva práctica se venían desarrollando en Europa desde hacía cierto tiempo. Empero, los rasgos europeos no se trasladaron a Buenos Aires sin modificaciones, sino que se tomaron algunas nociones de distintos grupos y figuras para dar forma a una modalidad propia y singular.

Octavio Palazzolo, fundador del Teatro Libre, uno de los primeros intentos de conformación de un teatro independiente en Buenos Aires, manifestó sobre lo que estaba sucediendo en el teatro europeo en la década del '20:

Y a los que hablan de Antoine, de Copeau, de Gordon Graig, de Bragaglia, yo les aconsejaría que trataran de informarse bien de las ideas que cada uno de ellos sustenta. Comprobarían que entre uno y otro existen apreciables matices. Evitarían, por lo menos, caer en error de suponerlos a todos en la misma apostura (Marial 1955:48).

Estas palabras de Palazzolo dan cuenta de que a Buenos Aires llegaban noticias de los teatreros de Europa y de que no todo lo que allí sucedía era homogéneo —lo mismo sucedería luego en el teatro independiente argentino—.

Ordaz también abonó la teoría sobre el arribo de novedades desde el Viejo Continente:

De Francia, de Italia, de Alemania y hasta de Rusia, nos llegaban habitualmente noticias de las experiencias que sobre escenarios de arte o experimentales realizaban entusiastas intérpretes, bajo la dirección de inquietos directores. Sus nombres, como el de los autores que se iban formando en torno a los distintos movimientos, fueron llegando también, y su cita era obligada entre nuestros teóricos del arte teatral (Ordaz 1957: 199).

Y retomó las palabras pronunciadas por el dramaturgo Vicente Martínez Cuitiño para sostener que Leónidas Barletta se sirvió de algunos elementos del teatro europeo:

Vicente Martínez Cuitiño, en una conferencia dictada en 1929 sobre *El teatro de vanguardia*, decía refiriéndose precisamente a la necesidad de una inquietud semejante en nuestro medio escénico: «Es lamentable que una ciudad de más de dos millones de habitantes, que es algo así como el centro artístico de Sud América, carezca de un teatro experimental, mantenido por el gobierno, o privado, como el de Bragaglia en Italia, como los de El caracol, de Rivas Sherif, o el Mirlo Blanco, de la señora de Baroja, o el Cántaro Rojo,² de Valle Inclán». Todo esto se decía a fines de 1929, luego de trazarse un certero panorama sobre el teatro de vanguardia. Y en 1930, como ya lo hemos anotado, quedó constituido el Teatro del Pueblo, agrupación dirigida por un escritor, Leónidas Barletta, quien, contando con las pequeñas experiencias realizadas entre nosotros y teniendo en cuenta algunos postulados de los escenarios europeos de vanguardia, dio origen a todo un movimiento de revalorización teatral, que mantuvo su fuerza y sentido durante casi quince años (Ordaz 1957:202)³.

Por su parte, José Marial, sobre el nacimiento del teatro independiente y su

² El nombre del grupo es, en realidad, El Cántaro Roto.

³ En la segunda edición, hay una nota al pie que recuerda que ese párrafo fue escrito a fines de 1945.

vínculo con lo que estaba sucediendo en Europa, sostuvo:

En el contacto con la realidad, sondeando perspectivas, nació el teatro independiente y junto con él su teoría de raigambre artístico popular que fue ampliándose con el caudal de una experiencia a diario renovada.

Esta teoría propia no significa ignorancia ni subestimación de teorías sustentadas por grandes maestros de la escena universal. Nombres —y con ellos va implícita su experiencia— como los de Reinhardt, Tairov, Pitoeff, Copeau, Antoine, Stanislavsky, Bragaglia, Craig, Dantchenko, Jordansky, Appia, eran citados en publicaciones tales como el *Anuario Teatral* o en el periódico *Martín Fierro*, donde ya se abogaba por la creación de un teatro de arte no supeditado a taquilla (Marial 1955: 15).

Se desprende de sus reflexiones que quienes llevaron adelante la práctica teatral independiente en Buenos Aires contaron con información sobre lo que estaba sucediendo afuera, aunque hayan propuesto sus propias especificaciones.

Años más tarde, Luis Ordaz, en la misma línea, sintetizó:

En 1903, Romain Rolland publicó en París su libro *Teatro del Pueblo*, cuya segunda edición, también francesa data de 1913. Pero recién en 1927, se tradujo a nuestro idioma y apareció en Buenos Aires. Si bien no se disponía fácilmente, por entonces, de noticias respecto a las experiencias del “nuevo teatro”, que se estaban cumpliendo en los paralelos de la vanguardia europea, no era extraño que a quienes le interesaba el tema supieran de los trabajos que estaba realizando Antoine, Lugné-Poé y Erwin Piscator,⁴ Jacques Copeau, en Francia; Bragaglia, en Italia; Otto Brahm en Alemania; J.T.Grein en Inglaterra; Stanislawski y Nemérovich-Dánchenko, en Rusia; Rivas Sherif y Valle-Inclán, en España, entre otros luchadores, a distinto nivel, por un nuevo teatro. De Europa llegaban los rótulos de Teatro Libre, Teatro Independiente, Teatro de Arte, Teatro Político, etc. Sin embargo, y resulta importante destacarlo para que no haya confusión, cuando entre nosotros se intentaba «un teatro distinto» al imperante en nuestro medio, no se partía precisamente de influencias ajenas, aunque los logros podían servir como reflexión y aliciente (Ordaz 1992:s/n).

⁴ Tomamos como un error involuntario y producto de la oralidad (el texto que enmarca estas líneas corresponde a una conferencia) el hecho de que Ordaz incluya a Erwin Piscator, alemán, dentro de los teatristas franceses.

En suma, según los aportes de los teóricos ya mencionados, los grupos y figuras que, a priori, podríamos considerar algunos de los antecedentes del teatro independiente son (por orden cronológico):

- André Antoine, creador del Théâtre-Libre (Teatro Libre), fundado en París, en 1887.
- Otto Brahm, creador y supervisor de Die Freie Bühne (La Escena Libre), fundado en Berlín en 1889 por 10 escritores y críticos.
- Jacob T. Grein, creador de The Independent Theatre Society (La Sociedad de Teatro Independiente), fundada en Londres en 1891.
- Lugné-Poé, quien se hizo cargo en 1893 de la dirección del Théâtre d'Art (Teatro de Arte), fundado en 1891 en París por Paul Fort. Durante su mandato, el teatro pasó a llamarse L'Œuvre (La Obra).
- Edward Gordon Craig, quien comenzó a trabajar como actor pero desde 1897 se inclinó al arte escenográfico.
- Konstantín Stanislavsky y Vladimir Nemirovich-Danchenko,⁵ fundadores del Teatro de Arte de Moscú en 1898.
- Romain Rolland, quien publicó en París su libro *Le théâtre du peuple* [El Teatro del Pueblo] en el año 1903.
- Jacques Copeau, fundador en 1913 de su teatro Vieux-Colombier (El Viejo Palomar).
- Aleksandr Yákovlevich Taírov, fundador y director artístico del Kámerny Teatr (Teatro de Cámara de Taírov), fundado en 1914.
- Max Reinhardt, primer director de Die Volksbühne (El Teatro del Pueblo), en Berlín, entre 1915 y 1918.
- Erwin Piscator, creador, junto a Hans José Rehfisch, del Teatro Proletario en Berlín en 1922; y luego, en la década del '30, director de Die Volksbühne.
- Anton Bragaglia, creador del Teatro Sperimentale degli Indipendenti (Teatro Experimental de los Independientes) en 1922.
- El Mirlo Blanco, teatro de cámara creado, en 1926, en el domicilio de Ricardo Baroja y su esposa, Carmen Monné, en Madrid.

⁵ En esta lista, escribimos los nombres y apellidos de la forma que consideramos correcta, independientemente de cómo hayan sido escritos antes.

- El Cántaro Roto, de Ramón Valle-Inclán y Cipriano de Rivas Cherif, fundado en Madrid en 1926.
- El Caracol, de Cipriano de Rivas Cherif, fundado en 1927.
- Georges Pitoëff, actor, director de escena, traductor y escenógrafo que fue director del Théâtre des Champs-Élysées (Teatro de los Campos Elíseos) en París se integró el Cartel des Quatres (Cartel de los Cuatro), grupo fundado en 1927 junto a Louis Jouvet, Charles Dullin y Gaston Baty, con el principal objetivo de difundir el teatro de vanguardia de los años '20.

El vínculo entre Romain Rolland y Leónidas Barletta

Según se desprende del listado anterior, al puntapié inicial del teatro independiente lo podemos encontrar en Francia a fines del siglo XIX, propagándose, luego, rápidamente dentro del territorio y también a países vecinos. La multiplicación del hecho no fue paulatina, sino que en cuestión de pocos años, varias capitales de Europa ya contaban con su teatro libre. Algunos años más tarde, comenzaron en Buenos Aires a darse los primeros pasos en la materia, llegando a fines de 1930, al nacimiento del Teatro del Pueblo.

Tomando como marco la teoría que propone el teatro comparado (Dubatti 2012b), entendemos que la relación interterritorial entre ambos continentes se da a partir de un vínculo genético. En esta territorialidad diacrónica la irradiación que más fácilmente se puede observar —debido a que el primer teatro independiente porteño se llamó de esa forma— es a través del libro de Romain Rolland. El propósito de este trabajo es, entonces, observar puntos de contacto y diferencias entre la teoría propuesta por el autor francés en su libro, y la teoría y la práctica llevadas a cabo por su par argentino en la realización de su teatro.

Romain Rolland publicó, en 1903, su libro *Le théâtre du peuple. Essai d'esthétique d'un théâtre nouveau*. El texto tuvo una segunda edición en 1913,⁶ y se tradujo

⁶ Cabe aclarar que en el prefacio de esta segunda edición, Romain Rolland ya consideraba al texto como «un documento histórico», dado que las ideas allí expresadas se sustentaban en determinadas expectativas puestas en el pueblo que luego se vieron defraudadas: «Después, la experiencia nos indujo a ver que un arte del pueblo no florece en una vieja tierra, donde el pueblo se dejó conquistar poco a poco por las clases burguesas, permitiendo que sus pensamientos lo penetrasen, no deseando más que asemejarseles. Ya tuvimos ese presentimiento cuando en 1903 terminando este libro, escribimos: "¿Queréis un arte del pueblo? ¡Comenzad por tener un pueblo!"» (Rolland 1903 (1953): 11).

al castellano en 1927, tres años antes de la fundación del Teatro del Pueblo. No obstante, podemos suponer que Barletta ya había leído el material en su idioma original, dado a que era un ferviente admirador del teórico francés. Como una posible evidencia tomamos un comentario de Raúl Larra que cuenta cómo Juan Pedro Calou, maestro de un adolescente Barletta, lo introdujo en las obras de Rolland:

Pero sobre todo lo inicia en la lectura de Romain Rolland, de su *Juan Cristóbal*. Como los tres últimos tomos no terminan de llegar al país desde España, Calou le propone verterlos al español. Así, el poeta traduce en voz alta y Leónidas copia con su letra clara y vertical, y de paso recibe lecciones de francés (...). A Leónidas el encuentro con Romain Rolland le es decisivo (...). A través de *Juan Cristóbal* llegaría después a *El Teatro del Pueblo* (Larra 1978:29-30).

Por otro lado, en el n° 161 de *Claridad*, del 23 de junio de 1928, Álvaro Yunque escribe «El Teatro del Pueblo», en extenso análisis del libro de Romain Rolland, recientemente publicado en castellano. Si bien Barletta ya no colaboraba en la revista, el hecho de que se haya difundido en Buenos Aires, y en una publicación que había estado tan cercana a él, reafirman la teoría de que Barletta conoció el texto en profundidad.

Además, fue el propio Barletta quien ubicó a Rolland como uno de sus referentes. Así lo expresó en 1938, en el número 2 de la revista *Conducta*:

Los que pensamos con Romain Rolland que no hay ninguna relación entre una cantidad de dinero y una obra de arte, no tenemos interés en que la obra produzca dinero. Apenas si aspiramos a tener lo necesario para vivir y nos contenta la pobreza, porque ella nos procura de paso, la tranquilidad de saber que no usurpamos nada (Marial 1955:73-74).

El hecho de que su teatro se llame igual que el libro, da la pauta de que Barletta había leído el material y suscribía a él. Sin embargo, la teoría propuesta por Rolland no fue tomada de manera lineal por el teatrista argentino. En este sentido, entendemos que Barletta se sirvió de distintas vertientes para sentar las bases del teatro independiente en Buenos Aires, práctica que trajo aparejadas sus propias particularidades.

Las consideraciones de Romain Rolland y Leónidas Barletta sobre el teatro que los rodeaba

En *El Teatro del Pueblo. Ensayo de Estética de un Teatro Nuevo*, Romain Rolland advierte, en primer lugar, que su teoría tiene predecesores y ubica a Maurice Pottecher como el fundador del Théâtre du Peuple (Teatro del Pueblo) en Francia, en 1895. Si bien en el libro *Medio siglo de teatro francés*, de René Lalou, hay una nota al pie colocada por el director de obra aclarando que este Teatro del Pueblo fue la materialización de las ideas de Romain Rolland expuestas en su libro homónimo (*cfr.* Lalou (1962): 38), el texto de Rolland es posterior (1903) y sus escritos vinculados a la temática recién comienzan en 1900.⁷ Además, como ya mencionamos, Rolland sostiene que el fundador del Teatro del Pueblo en Francia es Mauricio Pottecher, quien el 22 de septiembre de 1892, en el centenario de la fundación de la República, representó —con gran éxito— *El médico a pesar suyo* de Molière, en su pequeña villa de los Vosgos y, tres años más tarde, inauguró el Teatro del Pueblo en Bussang, con su obra *El Diablo mercader de gotas*, a la que asistieron 2000 personas (*cfr.* Rolland 1903 (1953):dedicatoria y 138-139). En relación con el teatro popular a nivel mundial, Rolland advierte que «se nos adelantó el extranjero» (*Ibid.*:67), refiriéndose al teatro popular de Viena (Volkstheater), surgido en 1889. En esta misma línea, el autor suma al Schiller Theater, que abrió sus puertas en Berlín en 1894, dirigido por M. Loewenfeld. Empero, no hay una sola línea en *El Teatro del Pueblo* que se refiera al Teatro Libre o al Teatro de Arte (luego, La Obra), fundados en París en 1887 y 1891 respectivamente. Sobre esto, consideramos la posibilidad que Rolland no haya pensado al Teatro del Pueblo como parte de la genealogía comenzada por el Teatro Libre (aunque, a la distancia, vemos algún punto en común con este teatro, como por ejemplo, la preferencia por las piezas realistas).

Además, observamos que el Teatro del Pueblo no es solamente el nombre de un espacio en particular, sino una forma de llamar a los distintos teatros populares que fueron surgiendo. De hecho, es un término que —antes de que Rolland lo usara como título de su ensayo— él mismo ya lo había acuñado en 1900, y también lo habían utilizado en sus escritos Jorge Bourdon (1902),

⁷ De hecho, el único texto suyo fechado en 1895 que cita Rolland en la bibliografía utilizada en su propio ensayo no se vincula a este tema, sino que se llama «Los orígenes del teatro lírico moderno».

Enrique Dargel (1903), Mauricio Kahn (1902) y Mauricio Pottecher (1903), entre otros.

Por otra parte, Romain Rolland sostuvo en *El Teatro del Pueblo* que el arte del pasado se estaba asemejando al material de un museo:

...el arte del pasado está muerto en sus tres cuartas partes. Y esto no es una particularidad de nuestro arte francés (...) No sé si la sociedad que se eleva creará su arte. Pero sé que si no existe este arte, no hay más arte viviente, no hay más que un museo, una de esas necrópolis donde duermen las momias embalsamadas del pasado (Rolland 1903 (1953):17).

En este punto, vemos la primera similitud con el accionar de Leónidas Barletta, ya que también él presentó a su teatro como una forma artística nueva que llegaba para dar nivel a un contexto teatral que, a su criterio, se hallaba en ruinas. De esta manera, en el número 1 de *Metrópolis* (primer órgano difusor del Teatro del Pueblo), afirmó, en términos muy similares a los utilizados por Rolland: «(...) no tenemos teatro argentino. Lo poco de bueno que hay aquí, es material de museo, cosa del pasado que sólo puede interesarnos en ese sentido y que huele a sebo de velorio», a la vez que advirtió: «Para ese teatro de arte que se ambiciona, hemos contribuido fundando Teatro del Pueblo. Puede ser el peldaño inicial para alcanzar lo que se desea» (Barletta 1931: s/n).

A su vez, Romain Rolland, además de hacer un recorrido, en su texto, por los representantes de lo que él llama «el teatro del pasado» (Molière, la tragedia clásica, el drama romántico, el teatro burgués, el repertorio extranjero, las lecturas populares, la «obra de los treinta años de teatro» y las funciones de gala populares) enuncia los pasos anteriores que se dieron para la creación de un teatro popular (ubicando entre sus precursores a los filósofos del siglo XVIII que impulsaron la Revolución, sobre todo a Jean-Jacques Rousseau, Denis Diderot, y a su discípulo Luis Sebastián Mercier), y propone un verdadero teatro del pueblo y para el pueblo (con características que desarrollaremos más adelante).

No obstante, no quiere decir que necesariamente tengan que actuar integrantes del pueblo —aunque si se tratase de grandes fiestas nacionales, sería deseable su participación (a diferencia de las obras que se ofrecen regularmente, donde la situación se complejiza)—. En este sentido, Rolland acuerda con el ya nombrado Pottecher, quien si bien convocó a actores del pueblo para las

funciones excepcionales de Bussang, se opuso a que aficionados actúen en el teatro popular de París: «¿Para qué lo haríamos en una ciudad donde existen tantos profesionales sin trabajo? No se llegaría sino a producir actores mediocres y engrosar el número de cómicos de la legua» (Rolland 1903 (1953):91). Así, Rolland sostuvo que el Teatro del Pueblo no era «un juego de aficionados» (*Ibid.*:13). En este punto, encontramos otra coincidencia entre el pensamiento del autor francés y el de su colega argentino. Leónidas Barletta siempre repudió que calificaran de «aficionados» a los integrantes del teatro independiente. De esta manera, en el sexto número de la revista *Metrópolis*, se expresó: «Los cagatintas a sueldo llaman aficionados a los componentes del Teatro del Pueblo. Estos infelices no han tenido nunca nada, cuando lo tienen se sienten fastidiados» (s/a, 1931). Además, sobre esta categoría, Barletta agregó en un apunte que luego recogió Raúl Larra: «Aficionados son los que llevados de su entusiasmo montan una o dos obras por año, para un público muy entusiasta compuesto en su mayoría de parientes y amigos» (Larra 1978:95).

Las características del arte popular

Romain Rolland promueve en su texto un arte nuevo, destinado al pueblo (lejos de los intereses particulares y de partidismos políticos), y afirma la utilidad del teatro para transformar al público. Este propósito de renovación, a partir de la realización de un arte bello, Leónidas Barletta lo tiene presente desde el primer momento. En el artículo 2° de los estatutos del Teatro del Pueblo se expresó que este tenía como objetivo «Experimentar, fomentar y difundir el buen teatro, clásico y moderno, antiguo y contemporáneo, con preferencia al que se produzca en el país, a fin de devolverle este arte al pueblo en su máxima potencia, purificándolo y renovándolo» (Larra 1978:81). En este apartado son varios los elementos a tener en cuenta. Uno es la predilección por los autores nacionales. Otro es la idea de pureza que sostiene Leónidas Barletta y que lo enmarca como un «artista ilustrado» (concepto sobre el que volveremos próximamente). También se pueden observar las diferentes connotaciones que se desprenden del término «experimental».⁸ No obstante, nos detendremos en

⁸ Al respecto, podemos decir que, aunque algunos medios o figuras utilizan los términos «experimental» e «independiente» como sinónimos (la revista *Metrópolis*, del Teatro del Pueblo; Enrique Agilda), otros no lo hacen (José Marial). En este sentido, Jorge Dubatti distingue tres categorías dentro del llamado «teatro de arte» —dos de las cuales corresponden a alternativas experimentales—, y encuadra el Teatro del Pueblo dentro de la tercera: «...la de los

la pretensión de devolverle el arte al pueblo —otro de los grandes principios de Romain Rolland— y la intención de los artistas de realizar un «buen teatro», concepto relacionado al «teatro de arte» y a la riqueza estética. Es decir, en los lineamientos fundantes del Teatro del Pueblo se observa el distanciamiento de la visión del teatro como pura diversión, pasatiempo o simple producto del intercambio comercial, y se deja en claro que el teatro debe tener calidad artística —además de una funcionalidad didáctica—. Para esto, los estatutos expresan que se podría recurrir tanto a clásicos del teatro universal como a autores nacionales aún desconocidos. En estos puntos, observamos una serie de diferencias en relación a la propuesta de Rolland, que detallaremos a continuación.

Dentro de las condiciones morales⁹ que Rolland consideró que debía tener un teatro popular, se encontraba la necesidad de que el teatro funcionara como entretenimiento para los trabajadores: «La primera condición de un teatro popular es ser un sedante alivio», es decir, plantea un teatro que sirva para brindar «reposo físico y moral al trabajador» (Rolland 1903 (1953):82). Así, Romain Rolland afirma que es importante que el público no se aburra en el teatro. De esta forma, podría interpretarse que uno de los deberes del teatro popular sería comportarse como un entretenimiento, elemento que, como vimos en los estatutos del Teatro del Pueblo, Barletta tomaba como secundario. Empero, no se puede considerar que el autor francés promoviera un teatro popular como entretenimiento vacío, ya que —como advertiremos en el desarrollo de las condiciones morales propuestas— su objetivo siempre fue el de mantener cierto equilibrio. Rolland también advirtió que los poetas debían tratar de que sus obras irradian alegría: «Es ser un poco despiadado pretender que, después de su vida triste, se le divierta todavía con el espectáculo de lo triste». En esta misma línea está la segunda condición propuesta por el teórico francés: «El teatro debe ser una fuente de energía», entendiendo que el teatro tenía que llevar al público a la acción, y no al estancamiento. Así, expresó:

“experimentales” de izquierda o filoizquierdistas, a los que mueve el deseo de una “vanguardia política”, también al margen del lucro, pero cuyo teatro busca producir transformaciones en la sociedad y propicia las ideas de progreso y revolución, un teatro que optimiza sus posibilidades pedagógicas para favorecer el advenimiento de la revolución y una sociedad sin clases y para ilustrar al “proletariado” nacional» (Dubatti 2012a:69).

⁹ Rolland define moral como «una higiene del espíritu y del corazón» (Rolland 1903 (1953):84).

Que el teatro sea un baño de acción. Que el pueblo encuentre en su poeta un buen camarada de ruta, alerta, jovial, si es necesario, heroico, que pueda apoyarse en su brazo, y cuyo buen humor le haga olvidar las fatigas del camino. El deber de ese compañero está en conducirlo rectamente a la meta, sin que descuide enseñarle, durante el camino, a mirar bien a su alrededor (Rolland 1903 (1953):83).

La tercera condición fue: «El teatro debe ser una luz para la inteligencia. (...) El pensamiento del obrero se halla ordinariamente en reposo mientras su cuerpo trabaja: es útil que lo ejercite» (Rolland 1903 (1953):83). En resumen, los tres requisitos que, para Rolland, debía cumplir un teatro que quisiera ser popular eran la alegría, la fuerza y la inteligencia. Estos tenían que ser cumplimentados en su justa medida, ya que presentados en demasía, podían ser contraproducentes:

El teatro popular deberá evitar dos excesos opuestos, que le son inherentes: la pedagogía moral, que de la obra viva extrae frías lecciones, lo que es a la vez antiestético y torpe (...), y el diletantismo indiferente que a toda costa quiere imponerse y divertir al pueblo (...) Ni buscar la moral ni buscar el placer. Sí, la salud (Rolland 1903 (1953):84).

Por lo tanto, Rolland no promovió un teatro predicador —adjetivo que, según él, le valía a las lecturas populares del pasado (*cf.* Rolland 1903 (1953):43)—, aunque sí, le daba al artista un lugar de docente. En el caso de Leónidas Barletta, como ya mencionamos, su mirada era más radical. Jorge Dubatti lo cataloga como un «artista ilustrado», categoría adjudicada al «creador teatral que considera que su trabajo lo acerca al conocimiento de la verdad, lo hace puro en su ética y le permite saber más que el espectador, al que debe mostrarle el camino correcto» (Dubatti 2012a 83). Además, Dubatti retoma los dichos del teatrista y sintetiza: «El teatro se transforma así, al decir de Barletta, en “la más alta escuela de la humanidad” (Larra 1978:106) y el artista en un educador, un guía, un rector, un ejemplo para la humanidad» (Dubatti 2012a:83).

Variedad de repertorios

En relación a un repertorio propicio para ser utilizado en el Teatro del Pueblo, Romain Rolland brindó algunas recomendaciones para los autores que desearan escribir obras. Estas deberían tener:

1°- Emociones variadas: el público popular acude al teatro para sentir y no para aprender; y como se entrega enteramente a sus emociones, exige que ellas sean variadas; (...) desea reposarse de las lágrimas con la risa, y de la risa con las lágrimas.

2°- Realismo verosímil (...).

3°- Moralidad simple: un público popular necesita, no por ingenuidad sino por salud, hallar en el teatro un apoyo «a la última convicción, que cada uno posee en el fondo de sí mismo, del poder de la victoria definitiva del Bien», y tiene razón de poseerla, pues es una fuerza necesaria a la vida, es la ley del progreso.

4°- Probidad comercial: «(...) porque existe una probidad por parte de los directores y autores en no robar al público, manteniéndolo encerrado durante cuatro horas, para luego darle solamente una hora y tres cuartos de espectáculo» (Rolland 1953:94).

A su vez, tuvo una mirada particular sobre la realización de los clásicos en el Teatro del Pueblo. Rolland se manifestó en contra de las palabras grandilocuentes, argumentando que el teatro popular no debía presentar nada que el pueblo no comprendiera y que «a menos de mutilarla, no se puede usar la tragedia del siglo XVIII más que para la lectura, y no para ser representada» (Rolland 1903 (1953):31). Si bien dijo detestar el hecho de que se tratase a los integrantes del público como si fueran niños (en consonancia con el desdén hacia el teatro predicador que expresó) y admitió que las figuras más grandes del arte dramático (Sófocles, William Shakespeare, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Friedrich Schiller) habían sido populares, Rolland consideró que era mejor evitar estos autores en el Teatro del Pueblo:

Ciertamente, admiro a los grandes clásicos y con lo mejor de mi espíritu. Nutrieron casi exclusivamente diez años de mi juventud. A menudo me recojo en ellos, en mis horas de fatiga. ¡Pero qué lejos se hallan de esta vida, de mis ansias, de mis ensueños, de mi diaria lucha! (Rolland 1903 (1953):50).

En especial sobre William Shakespeare, opinó:

Todo nos separa de Shakespeare (...). ¿Sería, pues, necesario desvestir a Shakespeare de la gracia preciosa y salvaje de su estilo? Tarea sacrílega,

peligrosa y penosa para quienes lo aman. Y ello tampoco sería suficiente para salvaguardar la integridad de lo que aún quedase. Habríase de cortar, roer, limar en los caracteres y en la acción para ponerlos a tono con el gusto del público popular. (...) Sin duda, el pueblo se halla más cerca que el público actual con ciertas partes de la obra de Shakespeare, de sus instintos y sus actos tumultuosos; pero bien lejos todavía de su profundo pensamiento y sus miles de repliegues. Es miserable querer ajustar un gran hombre a la medida de la multitud (Rolland 1903 (1953):38).

Leónidas Barletta, por su parte, llevó a cabo un nutrido repertorio en su Teatro del Pueblo, dándoles un lugar importante a los clásicos. Como síntesis de la extensión y variación de los textos escogidos por el Teatro del Pueblo, tomamos las palabras de uno de sus actores, Elías Wacks:

Soy de los que sienten satisfacción por el buen trabajo de los demás. Y sobre todo gran satisfacción de ser miembro del Teatro del Pueblo, fundador del teatro independiente, con un repertorio que, estoy seguro, nadie alcanzó en el mundo. Cuando uno piensa que el Teatro del Pueblo estrenó cerca de 300 piezas en treinta años, hizo conocer casi todo Shakespeare, casi todo Cervantes, Lope de Vega, Marlowe, Molière, Gogol, Goldoni, Plauto, Sófocles, Cocteau, O'Neill, y a todos los grandes poetas argentinos, cuando pienso que descubrió y difundió a Roberto Arlt, a Roberto Mariani, a Martínez Estrada, a González Tuñón, a Luis Cané y a tantos otros, siento orgullo de ser actor de esta compañía cuya finalidad es contribuir a elevar la cultura popular (López 1969:s/n).

Además, sobre los grandes clásicos del teatro universal, dejados de lado anteriormente o «adaptados» por la presunta dificultad que conllevaba entenderlos, Barletta —a diferencia de Rolland—sostuvo:

¿No se ha dicho insistentemente que ese era teatro de museo, para círculos especializados, para entendidos, para minorías? Otros pretendían que los clásicos se representasen adaptados, extrayendo de ellos lo que permitiera el lucimiento del intérprete, como si el teatro fuese una cuestión de habilidad acrobática. Pero estos críticos superficiales, que nos aconsejábamos [SIC] que hiciésemos la representación como ellos la habían visto hacer a tal o cual astro en tal o cual época pasada, eran hombres de pensamiento rutinario, a los que se les obligaba a improvisar en un día o

dos un juicio que las más de las veces no se puede concretar ni en una quincena (Marial 1955:77).

Un teatro para todos

Romain Rolland observó la necesidad de que el teatro popular fuese accesible para todos —para lograr «que las localidades de precio modesto no sean más lugares de suplicio» (Rolland 1903 (1953):82)—, y que su primera cualidad fuera la de constituirse como un espacio de confluencia de todas las clases sociales. El caso del Teatro del Pueblo porteño fue similar en ciertos aspectos. Como se puede deducir desde la elección de su nombre, también pretendía ser accesible al público. Además, en sus estatutos disponía que el precio de las entradas sería el mínimo indispensable y que sus actores no iban a cobrar (más que un dinero simbólico, si lo llegase a haber) por realizar su trabajo. No recibía al público con suscripción previa, sino que, por el contrario, es conocida la anécdota que lo sitúa a Barletta al frente de su teatro haciendo sonar una campana para llamar la atención de la gente y que entrara a las funciones.

El Teatro del Pueblo tampoco contaba con ayuda del Estado. Esto último fue pactado en el artículo 4° de sus estatutos, donde se autodenomina independiente: «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). Empero, corresponde aclarar que Barletta aceptó las tres salas que el Estado le cedió. Una de ellas, la más importante, fue la del edificio de Corrientes 1530, otorgado en concesión al Teatro del Pueblo por veinticinco años, para fines artísticos y culturales, mediante la Ordenanza 8612 de 1937. Esta ordenanza fue derogada mucho tiempo antes de cumplirse el plazo, en diciembre de 1943, cuando se expulsó al conjunto de Barletta del edificio y se dispuso allí la creación del Teatro Municipal de Buenos Aires.

De alguna manera, puede pensarse que este lineamiento de Barletta sobre la independencia del Teatro del Pueblo del Estado se inspiró (aunque no miméticamente) en la propuesta de Rolland, quien, tomando algunos conceptos de Eugenio Morel y su *Proyecto de teatros populares* (1900), expresó:

Estos teatros formarían asociaciones entre sí en las que todo sería puesto en común: actores, vestuario y decoraciones, bajo la vigilancia de un comité

central y de su delegado, el director general. El Estado solo intervendría para ayudar a reunir los abonos, controlarlos a fin de que se cumplan los principios enunciados por los fundadores del teatro. No se le solicitaría subvención, ni garantía alguna. Los Teatros del Pueblo serían independientes, bajo la égida del Estado (Rolland 1903 (1953):81).

En relación a las condiciones materiales, Rolland también pretendió que estas llevaran a la igualdad. Así sostuvo que en un teatro popular era necesario que todas las localidades sean iguales, que el escenario sea lo suficientemente grande como para que entren en él las masas, que —en la medida de lo posible— se suprimiera la maquinaria, y que —preferentemente— se vea bien desde todos lados. Sobre la eliminación de la maquinaria, agregó:

(...) creo que la supresión casi total de la maquinaria, habría de ser también una evolución bastante poderosa en otro sentido. Recuerdo las palabras de Michelet: «Un teatro simple y puro, en el que la potencia creadora del corazón, la joven imaginación de poblaciones nuevas, nos eximirán de tantos medios materiales, decoraciones deslumbrantes, etc., sin las cuales los débiles dramaturgos de esta época, no pueden dar un paso más»... El arte ganaría mucho al librarse de ese lujo pueril, del que es su esclavo, y solamente apreciado por los cerebros estragados de los mundanos superficiales inapetentes para experimentar la verdadera emoción del arte. En algunas funciones de la «Obra de los treinta años de Teatro», no fueron empleadas las decoraciones; y simples recitaciones sin decorado ni vestuario, producen, a veces, una impresión cien veces más real, que las representaciones más ostentosas (Rolland 1903 (1953):86).

A su vez, Barletta —en el periódico *Hora*, en enero de 1940—aportó su mirada sobre la preferencia de una puesta en escena también austera y señaló que los aportes realizados en ella por parte del teatro independiente fueron:

La supresión del viejo sistema del apuntador en su consueta.
La supresión del peluquero y maquillador.
La supresión de las candilejas y de luz blanca.
La supresión del decorado realista (Fos 2009:311).

Palabras finales

A lo largo de este trabajo, hemos comparado la propuesta que Romain Rolland realizó en su *El Teatro del Pueblo. Ensayo de Estética de un Teatro Nuevo* (1903), con las acciones y los testimonios llevados a cabo por Leónidas Barletta, fundador del Teatro del Pueblo, primer teatro independiente de Buenos Aires. Como se desprende de la lectura de estas páginas, Barletta tomó varios elementos de Rolland para realizar su tarea. Algunos fueron transpolados sin variaciones y otros sufrieron modificaciones. Además, él mismo propuso otras ideas, sirviéndose de muchas teorías, que fueron completamente distintas.

Gracias a los aportes de Romain Rolland —y a los de muchos otros pensadores y hacedores de teatro de Europa y de Argentina—, Barletta se nutrió de material para dar el puntapié inicial al gran movimiento que fue el teatro independiente en sus primeros años. A su vez, los elementos que fue tomando, más otros nuevos, se entremezclaron para conformar una práctica con características propias, que resultó novedosa en Buenos Aires, y que luego se fue expandiendo por dentro de la ciudad, por las distintas provincias del país y por algunas zonas de Latinoamérica. 📖

REFERENCIAS

- DUBATTI Jorge
2012a *Cien años de teatro argentino: del Centenario a nuestros días*, Buenos Aires: Biblos.
- 2012b *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*, Buenos Aires: Atuel.
- FOS Carlos
2009 "Leónidas Barletta: el actor en el mundo del Hombre de la Campana", en DUBATTI Jorge (coord.), *Historia del actor II. Del ritual dionisiaco a Tadeusz Kantor*, Buenos Aires: Colihue, p. 307-324.
- GONZÁLEZ VELASCO Carolina
2012 *Gente de teatro*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- PELLETTIERI Osvaldo (ed.)
2006 *Teatro del Pueblo: una utopía concretada*, Buenos Aires: Galerna.

FUENTES

- BARLETTA Leónidas
1931 "Consideraciones sobre el Teatro del Pueblo", *Metrópolis*, 1:s/p.

- LALOU René
 (1962) *Medio siglo de teatro francés*, Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora.
- LARRA Raúl
 1978 *Leónidas Barletta. El hombre de la campana*, Buenos Aires: Conducta.
- LÓPEZ José Ariel
 1969 "Reportaje al actor Elías Wacks por José Ariel López", *Conducta*, 1, 15:s/p.
- MARIAL José
 1955 *El teatro independiente*, Buenos Aires: Ediciones Alpe.
- ORDAZ Luis
 1957 *El teatro en el Río de La Plata – Desde sus orígenes hasta nuestros días*, Buenos Aires: Ediciones Leviatán, 2º ed.
- 1992 "Leónidas Barletta: hombre de teatro", (en línea), (citado 12 de noviembre de 2015), disponible en:
<http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/ordaz003.htm>
- PIANTANIDA Sandro
 1925 "Para un teatro de arte en Buenos Aires", *Martín Fierro*, 17:s/p.
- ROLLAND Romain
 1903 *Le théâtre du peuple*, París: Cahiers de la quinzaine; (tr. esp.: *El Teatro del Pueblo. Ensayo de Estética de un Teatro Nuevo*, Buenos Aires: Quetzal, 1953₂).
- S/a
 1926 "Fundación del Teatro de Arte", *Martín Fierro*, 33:s/p.
- 1927 "Algo más sobre teatro", *Claridad. Tribuna del Pensamiento Izquierdista* marzo, 131:s/p.
- 1931 "Semilla", *Metrópolis*, 6:s/p.
- YUNQUE Álvaro
 1928 "El Teatro del Pueblo", *Claridad. Tribuna del Pensamiento Izquierdista*, 161: s/p.