

VI Congreso de Estudios sobre el Peronismo (1943-2018)

Sede: Universidad Metropolitana para la Educación y el Trabajo
Sarmiento 2037, Ciudad Autónoma de Buenos Aires
29, 30 y 31 de agosto de 2018

Vínculos posibles entre el movimiento de teatros independientes y el primer peronismo

María Fukelman

UBA-CONICET-IAE

mariafukelman@gmail.com

Introducción

El teatro independiente surgió en Buenos Aires, Argentina, a partir de la fundación del Teatro del Pueblo, el 30 de noviembre de 1930, impulsada por el escritor y periodista Leónidas Barletta (1902-1975). Si bien, ya desde mediados de la década del 20 se habían llevado a cabo algunos intentos por conformar un teatro independiente —a partir de la fundación de los grupos Teatro Libre (1927), Teatro Experimental de Arte (1928), La Mosca Blanca (1929) y El Tábano (1930)—, el Teatro del Pueblo fue la primera tentativa que alcanzó continuidad en el tiempo. De esta manera, la crítica especializada coincidió en considerarlo el primer teatro independiente de Buenos Aires.

Los motivos de la iniciación del teatro independiente fueron varios, no hubo una única razón, sino que se dio una combinación de factores. Uno de los más importantes fue el

objetivo de distanciarse de la escena del teatro profesional de los años veinte, cuyas características no agradaban a Barletta ni a muchos de los intelectuales de la época. Ese contexto teatral estaba mayormente ocupado por obras del denominado género chico (revistas, sainetes, vodeviles), producidas por empresarios con el principal objetivo de ganar dinero. A su vez, los artistas y escritores que conformaron el teatro independiente se encontraban al tanto de las novedades de la vanguardia artística que estaban sucediendo en Europa. Ese también fue un motor para transformar el teatro de Buenos Aires.

En nuestra reciente tesis de doctorado (2017a), hemos definido al teatro independiente 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 y contestataria —dado que se opuso al *statu quo* del teatro de aquellos años e impulsó una organización anticapitalista—, pero también heterogénea, ya que se mostró como un enraizado complejo y rico en su diversidad.

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. A su vez, para llevar a cabo estos objetivos, muchos de los teatros independientes desarrollaron una intensa labor en extensión cultural de cara a la comunidad. Empero, a este último párrafo no lo hemos incluido en la enunciación principal sobre el teatro independiente porque presenta elementos que no hemos podido corroborar en todos los grupos que estudiamos¹. En este sentido, 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 teatros independientes tuvo, desde sus inicios, un alto caudal de heterogeneidad.

Durante sus primeros trece años de historia, el vínculo entre el Estado —enmarcado en la Década Infame— y los teatros independientes fue disímil. Mientras que algunos

1 Teatro del Pueblo, Teatro Proletario, Teatro Juan B. Justo, Teatro Íntimo de La Peña, IFT, La Cortina, Teatro Popular José González Castillo, La Máscara, Espondeo (cfr. Fukelman, 2017a).

grupos tuvieron una relación estrecha y se beneficiaron con las cesiones de locales a cambio de ninguna retribución económica (como el Teatro del Pueblo, el Teatro Juan B. Justo y La Máscara), otros nunca lograron este favor aunque lo hubieran pedido (como el Teatro Popular José González Castillo) o, peor aún, fueron perseguidos por las fuerzas estatales (como el Teatro Proletario). Con la irrupción en la escena nacional de Juan Domingo Perón, a partir de 1943, y del peronismo —como movimiento y partido de gobierno—, desde 1945, el vínculo se complejizó aún más.

A modo de síntesis histórica, presentamos el siguiente párrafo. El 4 de junio de 1943, un gobierno militar heterogéneo, llamado también Revolución del 43, derrocó a Ramón Castillo, dando por terminada la Década Infame (que había tenido cuatro gobiernos, del mismo color político²), período signado por el fraude electoral y la exclusión política de las mayorías. Este hecho fue “la única experiencia de una intervención militar contra un gobierno conservador” (Fos, 2014: 58). 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, 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. Luego del hito histórico del 17 de octubre de 1945 —en el que la clase trabajadora demostró su lealtad a Perón—, el gobierno militar debió convocar a elecciones. El Partido Laborista, la Unión Cívica Radical Junta Renovadora y el Partido Independiente apoyaron la candidatura de Perón. Enfrente estaba la Unión Democrática (compuesta por la UCR, el Partido Socialista, el Partido Demócrata Progresista y el Partido Comunista), favorita para las elecciones del 24 de febrero de 1946. No obstante, contra todos los pronósticos, Perón obtuvo el 55% de los votos (1.527.231 de electores). El peronismo —que gobernó, en esa primera etapa, hasta el golpe de Estado de 1955— se caracterizó por la promoción de los derechos sociales y laborales. Además, se destacaron otras medidas, como la conquista de los derechos políticos de las mujeres, la sanción de una nueva Constitución que amplió los derechos de la ciudadanía, las funciones del Estado como regulador de la economía, la promoción de los derechos de la niñez, el impulso a la industrialización de país, la gratuidad de la educación pública universitaria, la promoción del turismo social

2 Al de José Félix Uriburu – Enrique Santamarina (consecuencia del golpe de Estado del 6 de septiembre de 1930), 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).

y la estimulación del mercado interno. Como contrapartida, hubo cierta persecución política a opositores. Empero, el peronismo, en lo que respectó a la cultura, aún “con la instrumentación de una fuerte censura, no alcanzó a neutralizar y/o anular expresiones adversas y/o críticas” (Zayas de Lima, 2017: 30).

Tradicionalmente, se ha dicho que las relaciones entre los teatros independientes y el peronismo no fueron buenas. Podemos tomar el testimonio de la actriz y directora Alejandra Boero, cuya iniciación se dio en el grupo La Máscara, como ejemplo:

Pienso en el apogeo del Teatro Independiente: a mi criterio este apogeo se da en la época de Perón. (...) Toda la oposición antiperonista se refugiaba en el teatro independiente. Es decir, la masa antiperonista, un poco informe, que abarcaba a muchos intelectuales, muchos estudiantes, asistía al teatro independiente practicando su antiperonismo de alguna forma.

Los riesgos³ los corríamos nosotros desde el escenario. Por un módico precio ellos se iban pensando que habían hecho algo contra el régimen imperante. Porque en nuestras obras se decían cosas audaces, se hacían planteos de tipo social y político (en Herrendorf, 1972: 23-24).

En este sentido, entendemos que para la mayoría de los teatros independientes —de corte comunista o socialista— el peronismo fue un enemigo. Y si bien varios grupos direccionaban su trabajo a la clase obrera, el público más fuerte del movimiento estaba representado, según Kive Staiff, por una “clase media que veía en el teatro independiente una forma de silenciosa oposición a Perón” (citado en Pellettieri, 2006: 150). Asimismo, el peronismo entabló sus propias jerarquías teatrales, buscando “entramarse como nunca antes en las estructuras del campo teatral” (Dubatti, 2012: 102), hecho que muchos artistas tomaron como una intromisión molesta contra la “autonomía” del arte.

No obstante esta caracterización de enemistad entre el peronismo y los teatros independientes, se pueden encontrar matices y redes de colaboración, como la organización de concursos estatales o el “detalle no menor” (Vázquez, 2011: 12) de la difusión que se le daba al movimiento de teatros independientes en la revista peronista *Continente*. Además, podemos observar puntos de contacto entre los propósitos teatrales que pretendían llevar a cabo algunos teatros independientes y los que promovía el oficialismo. En el presente trabajo, nos centraremos en dar cuenta y analizar algunos de estos vínculos posibles.

³ Laura Mogliani manifestó que la “acción de gobierno contra estos grupos no fue más allá de clausurar algunas salas” (2004: 173).

Políticas públicas para los teatros independientes

Uno de los ejes de colaboración entre el partido gobernante y los teatros independientes se puede ver en las propuestas que surgían desde el Estado para llegar a estos. En principio, el justicialismo organizó varias actividades colectivas: el 1^{er} Concurso Nacional de Teatro Vocacional (1946-1947), el 2^{do} Concurso Nacional de Teatro Vocacional (1950), el 3^{er} Certamen de Teatro no Profesional (1953), la 4^{ta} Muestra de Arte Dramático del Interior (1954) y el 4^{to} Certamen Nacional de Teatro Vocacional – 1^a Muestra Nacional (1955).

Entre el 21 de diciembre de 1946 y el 27 de marzo de 1947, se realizó el 1^{er} Concurso Nacional de Teatro Vocacional, organizado —al igual que el 1^{er} Concurso de Teatros Independientes, que se había llevado a cabo en 1942— por el Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET). Como su predecesor, también se hizo en el Teatro Nacional de Comedia pero, a diferencia de este, se utilizó otro término para anunciarlo, por lo que también se lo consideró el “primero”. Para Beatriz Seibel (2010), apenas comenzó el concurso se lo llamó “de teatro libre” pero, a partir del 28 de diciembre de 1946, se lo denominó “de teatro vocacional”. Un elemento interesante que tuvo el evento fue que se le dio alcance nacional y participaron más de treinta elencos de distintas partes del país (seleccionados previamente, debido a la gran cantidad de inscriptos). A estos grupos, el Estado los ayudó económicamente para poder viajar a Buenos Aires. También les entregó la recaudación obtenida con cada obra. En las bases del concurso se establecía que los conjuntos debían montar una pieza que abarcara dos horas de duración (excluyendo los entreactos), preferentemente de repertorio nacional y que ya hubiera sido estrenada. Uno de los fundamentos del evento fue la importancia de “estimular la vocación escénica no sujeta a objetivos comerciales” (Seibel, 2010: 265). Otro de los objetivos fue descubrir “la riqueza escondida que servirá para dar al teatro nacional nuevos y quizá interesantes valores” (Nuñez, 1947: 3). El público resultó numeroso: se acercaron 20.000 espectadores.

Los elencos participantes fueron: Tinglado Libre Teatro, Teatro Vernáculo Argentino General Martín Güemes, Teatro Experimental Bellas Artes, Teatro de los Bancarios, Teatro del Extra Cinematográfico, Teatro Ricart, Teatro Experimental Renacimiento, Teatro Shakespeare, Teatro Popular Renacimiento, Teatro Experimental Mascaradas

(Bernal), Rincón de Artistas (La Plata), Teatro de Arte de La Plata (La Plata), Teatro Experimental del Instituto Nacional del Profesorado Secundario (Catamarca), Fábrica Militar Río III (Casino de la Guarnición), Conjunto Teatral del Instituto de Arte Sociedad Sarmiento (Santiago del Estero), Asociación Amigos del Arte (Mercedes, Corrientes), Retablo El Alma Encantada (Cosquín, Córdoba), Teatro Estable Nicoleño (San Nicolás), Cuadro Escénico Asociación Cultural y Artística Curuzúcuatense (Corrientes), Teatro Escuela de Bellas Artes (Paraná, Entre Ríos), Teatro Universal (La Plata), Artistas Tucumanos Asociados (Tucumán), Cuadro Filodramático Julio Sánchez Gardel (Azul), Centro Ciudad de Rafaela (Santa Fe), Agrupación Artística Sindicato del Calzado (Rosario, Santa Fe), Compañía Argentina de Arte Escénico (Corrientes), Teatro Independiente Novel, Teatro Libre Cervantes, Teatro Estudio Leonor Rinaldi, Asociación Artística Victoria, Compañía Argentina de Teatro Universal, Telón Teatro Independiente Moderno, Teatro Roberto Casaux, Conjunto Teatral Club Social y Deportivo Progreso (Remedios de Escalada). Algunos de ellos actuaron en dúos.

El jurado estaba integrado por: Andrés Romeo, por los críticos teatrales; Fanny Brena, por la Asociación Argentina de Actores; Carlos Goicochea, por la Sociedad General de Autores de la Argentina; Juan José de Urquiza, por la Comisión Nacional de Cultura; Juan Oscar Ponferrada, por el Instituto Nacional de Estudios de Teatro; Rafael J. de Rosa, por el Teatro Nacional de Comedia; y Cándida Santa María, por los elencos participantes. El “gran premio de honor” fue para el Teatro Vernáculo Argentino General Martín Güemes, que se presentó con *El sargento Palma*, de Martín Coronado, dirigida por A. Armando Zorrilla. El “premio J. Sánchez Gardel” fue para el Conjunto Teatral del Instituto de Arte Sociedad Sarmiento, que realizó *Juan Francisco Borges*, (este sí fue un estreno) de Blanca Irurzun, con la dirección de Héctor Marinoni. El “premio J. A. Saldías” fue para el Teatro de Arte de La Plata, que llevó a cabo *La luz de un fósforo*, de Pedro E. Pico, dirigida por Cándida Santa María. El primer premio quedó para el Teatro Roberto Casaux, que presentó *Así es la vida*, de Malfatti y De las Llanderas, con dirección de Enrique Rocha Casaubon. Luego hubo menciones especiales para el Teatro Experimental Bellas Artes, que montó *Farsa del licenciado Pathelin* (de autor anónimo francés y traducción de R. Alberti), con dirección de Cecilio Madanes; el Teatro Shakespeare, que presentó *Hedda Gabler*, de Ibsen, con dirección de Ibel Marie Terán; el Cuadro Escénico Asociación Cultural y Artística Curuzúcuatense, que llevó a escena *Amores*, de Paul Nivoix, con versión castellana de

René Garzón y dirección de René Borderes; el Cuadro Filodramático Julio Sánchez Gardel; que presentó *La luna en el pozo*, de Armando Mook, con dirección de Enrique Ferrarese; el Centro Ciudad de Rafaela, que hizo *La grieta*, de Pico y Bengoa, dirigida por Juan R. Bascolo; y la Compañía Argentina de Arte Escénico; que presentó *La enemiga*, de D. Niccodemi, con dirección de Víctor M. Claver⁴.

Tres años después, en 1950, la Subsecretaría de Cultura del Ministerio de Educación organizó el 2^{do} Concurso Nacional de Teatro Vocacional. Esta vez, lo hizo en el Teatro Presidente Alvear, entre el 28 de enero y el 14 de febrero. Se inscribieron ciento treinta y dos grupos (cuarenta y seis de la ciudad de Buenos Aires, diecinueve de la Provincia de Buenos Aires, dieciocho de Santa Fe, doce de Entre Ríos, siete de Córdoba, seis de Corrientes, cinco de La Pampa, cuatro de Salta, tres de Tucumán, dos de Mendoza, dos de Santiago del Estero, dos de Jujuy, uno de Catamarca, uno de La Rioja, uno de Chubut, uno de Chaco, uno de Misiones y uno de Neuquén) y se hicieron selecciones previas —a cargo de los jurados Agustín Remón, Armando Malfatti y Francisco Bastardi— para elegir a los representantes de cada zona. Todos los conjuntos tenían que presentar obras de tres actos de autores argentinos o radicados en Argentina.

El acto inaugural se inició con la ejecución del Himno Nacional y con unas palabras alusivas de Antonio P. Castro, titular de la Subsecretaría de Cultura. El primer premio (que consistía en \$3.000, un diploma y la posibilidad de actuar diez funciones en un teatro de la ciudad de Buenos Aires) quedó dividido entre el Teatro Evaristo Carriego, de Buenos Aires, y la Agrupación Cultural Renacimiento, de Jujuy. El primer grupo, dirigido por Hugo Panno, presentó *Los niños crecen*, de Darthés y Damel, mientras que el segundo hizo lo propio con *Prohibido suicidarse en primavera*, de Alejandro Casona. El segundo premio (\$2.000 y un diploma) fue para el conjunto de Santiago del Estero, la Compañía Experimental de Arte Dramático, que representó *La leyenda del kakuy*, de Carlos Schaeffer Gallo. El tercer premio (\$1.000 y un diploma) también resultó compartido: se repartió entre el Conjunto Artístico José Gómez, de Mendoza, que llevó a cabo *Los mirasoles*, de Julio Sánchez Gardel, y el Teatro Vocacional, de Comodoro Rivadavia, Chubut, que representó *La verdad en los ojos*, de Pedro E. Pico. Además se premiaron a las mejores actrices, a los mejores actores y a la mejor dirección.

Ya en 1953, la Dirección General de Cultura del Ministerio de Educación organizó el 3^{er} Certamen de Teatro no Profesional, incluyendo a este evento dentro de la tradición de

4 Las obras que representaron los demás grupos se pueden ver en Seibel, 2010: 455-457.

los concursos para teatros vocacionales recientemente mencionados. El cambio de nombre se puede unir con la resistencia que había ante el vocablo “vocacional” entre los teatros independientes. Marial dijo, al respecto:

Desde 1953, la Dirección Organizadora ha suprimido la denominación “vocacional” para reemplazarla por la más apropiada de “teatro no profesional”. No obstante esta rectificación, gran parte del público ha venido confundiendo a “vocacionales” — organizaciones más dedicadas a un teatro de entretenimiento y diversión que a una posición artística para el rescate de la escena argentina— con independiente, y buena parte de la confusión se debe a la actitud asumida por un sector considerable de la crítica (1955: 237-238).

Este término polémico (cfr. Fukelman, 2015) había sido institucionalizado por el Estado en 1946 y Juan Oscar Ponferrada, el principal encargado del Instituto Nacional de Estudios de Teatro, fue quien se responsabilizó de su difusión:

Era evidente que había divisiones y hasta un cierto sentido de clase en los aficionados; pero nuestro torneo no podía limitarse a grupos selectos. (...) No había, pues, manera de encontrar paz entre las dos primeras denominaciones [se refiere a “experimentales” e “independientes”], de importación europea, y la tercera [“filodramáticos”], con cierta tradición criolla. Era preciso dar con la palabra que, comprendiéndolos a todos, no espantara a ninguno. Y el término surgió del enunciamiento mismo del concurso. Se quería indagar en qué medida la juventud argentina se encontraba dotada de “vocación” dramática. “Vocacional” era la cosa, entonces. Pero esta palabra, desde luego, no existe en nuestro diccionario, en el cual solo cuenta, amén del sustantivo “vocación”, su derivado “vocativo” (...). Y entre ese declinante terminaje (que obligaba a decir “teatro vocativo”) y la declinante voz “vocacional”, nos inclinamos por el neologismo. (...) Así se enunció, y la prensa, sensible a estos fecundos fraudes gramaticales, adoptó la palabra con generosidad condescendiente (citado en Ordaz, 1999: 363).

El certamen de 1953 se realizó en el Teatro Nacional Cervantes (el Teatro Nacional de Comedia había recuperado este nombre en 1947), entre el 24 de febrero y el 19 de marzo. Para participar, los conjuntos debían presentar una memoria con los antecedentes de trabajo y sus planes para el futuro, y una nómina completa con sus integrantes (donde, en relación al título del evento, no podían figurar artistas profesionales). A su vez, pasaron por instancias eliminatorias para llegar a ser los representantes de cada zona. El jurado estaba compuesto por delegados de la Subsecretaría de Cultura (dos), la Asociación Argentina de Actores, la Asociación Gremial Argentina de Actores, la Sociedad General de Autores de la Argentina, la Asociación de Críticos Teatrales, la Sociedad Argentina de Empresarios Teatrales y los elencos que se presentaron. Participaron más de veinte conjuntos de distintas partes del país. Por la ciudad de Buenos Aires, concursó el Teatro de la Juventud, ganador del primer premio de comedia. El primer premio de drama fue para el Teatro Vocacional Corrientes, que presentó *Benditas seas*, de A. Novión. El Teatro Vocacional de

Comodoro Rivadavia —que montó *Los conquistadores del desierto*, de Enrique García Velloso, Folco Testena y José González Castillo— también resultó premiado.

Entre el 14 y el 30 de diciembre de 1954, la Comisión Nacional de Cultura realizó en el Teatro Cervantes la 4^{ta} Muestra de Arte Dramático del Interior. Si bien se mantuvo la numeración, marcando una correlación con el 1^{er} Concurso Nacional de Teatro Vocacional (1946-1947), el 2^{do} Concurso Nacional de Teatro Vocacional (1950) y el 3^{er} Certamen de Teatro no Profesional (1953), se modifican la forma de decir (ya no se habla de “teatro”, sino de “arte dramático”) y el alcance, ya que se reduce al “interior” y no a todo el país, es decir, queda excluida la ciudad de Buenos Aires. Se podría pensar que esta decisión se conecta con cierto complot de parte de los teatros independientes que, según Adellach, se estableció contra Cátulo Castillo⁵, quien, por ese entonces, presidía la Comisión Nacional de Cultura:

Por el 53 o 54, Cátulo Castillo, director de Cultura de la Nación, ofreció el “Cervantes” para un desfile de teatros de todo el país. Las agrupaciones de izquierda, nervio motor del fenómeno, consideraron oportuna la chance para cortar la mano que se les tendía. Lo dejaron hacer a don Cátulo, y a último momento le exigieron el retiro de la sala de algún retrato o algún símbolo justicialista. Fracasó el desfile y su organizador renunció al cargo. Una victoria pírrica para los teatros. También, para el régimen, una demostración de que se acordó tarde de intentar el “encuentro”... (1971: 28).

Incluso, cuando terminó el año, el Poder Ejecutivo suprimió por decreto la Comisión Nacional de Cultura, por lo que la 4^{ta} Muestra de Arte Dramático del Interior fue la última actividad organizada por esta dependencia gubernamental. En este evento se presentaron los conjuntos que habían resultado ganadores en distintas zonas del país: Gervasio Méndez, de Gualeguaychú; Amancay, de Neuquén; Atalaya, de San Luis; Bambalinas, de Quilmes; Teatro Estudio Casacuberta, de Paraná; La Escena, de Caseros; Teatro Vocacional de Corrientes; Casino de Suboficiales, de Río Tercero; y Florencio Sánchez, de Rojas.

Al año siguiente, ya bajo la órbita de la Dirección Nacional de Cultura, se volvió a retomar la historia de los concursos realizados y, en el mes de junio de 1955, se realizó el 4^{to} Certamen Nacional de Teatro Vocacional y 1^a Muestra Nacional. Se presentaron tanto los conjuntos que habían resultado clasificados dentro de la ciudad de Buenos Aires como su correspondiente ganador, el Instituto de Arte Moderno. Este grupo puso en escena *Amada y tú*, de Amparo Albajar y Agustín Caballero, dirigida por Marcelo

5 Hijo de José González Castillo, el fundador de la Peña Pacha Camac, espacio donde luego se conformó el grupo independiente Teatro Popular José González Castillo.

Levalle, e integraron su elenco, Norma Aleandro, Ignacio Quirós, Emilio Alfaro, Abel Sáenz Buhr y Susana Fernández Anca, entre otros. Los demás grupos que formaron parte del programa fueron el Teatro Obrero Argentino de la CGT (presentó *Mateo*, de A. Discépolo, con dirección de Pablo Zullo), el Teatro Medio Siglo (llevó a escena *Un viejo olor a almendras amargas*, de Abel Mateo, dirigida por Tulio Ruffo), el Teatro Experimental Argentino La Ficción y el Teatro Libre Vocacional Themis (presentó *Como las mariposas*, de Juan J. Berrutti, con dirección de Miguel J. Canónico).

Si bien estos eventos no reivindicaban el término “independiente” e instauraban polémicas en torno a las diferencias con los grupos “vocacionales” —y más allá de que Adellach entendió que la intención del Estado por vincularse con el movimiento de teatros independientes se redujo a la organización del evento de 1954 y que, para colmo, esta se hizo “tarde”—, numerosos elencos formaron parte de ellos (incluso, algunos reconocidos por los historiadores como independientes, como el Teatro Evaristo Carriego, el Tinglado Libre Teatro y el Teatro Experimental Renacimiento). Empero, y como es esperable, también fueron criticados por quienes elegían no participar: “Carlos Gorostiza destacaba que los teatros independientes no necesitaban de concursos sino de subvenciones” (Zayas de Lima, 2017: 284).

Otra de las medidas que el gobierno peronista llevó a cabo fue la creación del Seminario Dramático en el Instituto Nacional de Estudios de Teatro, en 1947, durante la gestión de Ponferrada. Dicho seminario fue definido como “un verdadero teatro experimental del Estado” (Dubatti, 2012: 110), utilizando una de las características que, tradicionalmente, había sido propiedad de los teatros independientes. Asimismo, se pueden tomar otras decisiones políticas como mejoras indirectas para los teatristas del teatro independiente, como, por ejemplo, la iniciativa de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad para decretar que las escenografías de las obras a representarse en el Teatro Colón en 1949 fuesen ejecutadas por artistas argentinos, hecho que benefició a escenógrafos iniciados en el teatro independiente, como Saulo Benavente y Héctor Basaldúa. A su vez, Perla Zayas de Lima destaca que, durante el primer peronismo, en “todos los lugares del país se implementaban medidas para favorecer el quehacer teatral” (2017: 85) y agrega que no está de acuerdo con la “conciliación imposible entre teatro independiente y teatros vocacionales” que propuso Osvaldo Pellettieri, en tanto que eso anularía las políticas públicas que se aplicaron en el sector teatral:

...en lo que respecta al “campo intelectual” no creo que este pueda ser limitado a los intelectuales opositores e integrantes del teatro independiente mencionados por el citado investigador. Paralelamente, es necesaria una revisión que explique las características de esa “tendencia dominante” y tenga en cuenta la labor de numerosos intelectuales que apoyaron al peronismo (Goldar, 1971) (Zayas de Lima, 2017: 76).

Puntos de contacto entre las el teatro independiente y el teatro oficial

A pesar de esa enemistad entre teatros independientes y peronismo que, como hemos dicho, circuló tradicionalmente, hay algunos puntos en los ejes programáticos del teatro propuesto por el oficialismo y del propuesto por el movimiento de teatros independientes (tomando sus rasgos generales, ya que sabemos que fue heterogéneo) que se pueden conectar.

El primero de estos puntos de contacto es la búsqueda por exaltar lo argentino por sobre lo extranjero. El gobierno justicialista proponía un teatro (y una cultura, en general) de carácter “nacional”. Ese era un concepto que aparecía como idea dominante en muchos de los discursos oficiales. Zayas de Lima recuerda la dinámica que se daba en la revista *Argentina*:

En el campo de las artes escénicas, Federico Mertens reflexionaba sobre la pertinencia de denominar “nacional” a un teatro solo cuando, además del autor y los actores, ofreciera obras cuyo argumento y tesis remitieran a nuestra realidad y, advertía sobre las distorsiones que el cine norteamericano “frívolo o folletinesco” operó en el gusto y preferencias del público local y llegó a hablar de “una sociedad desnaturalizada para el cine”. Defendía un costumbrismo que ofreciera en el escenario un espejo que revelara cómo “una clase media que se fusiona con el núcleo proletario” (1949: 12) (2017: 49).

Esa idea de que el teatro nacional no era solo el que estaba escrito por autores nacionales sino que tenía que mostrar temáticas nacionales, también fue sostenida por José Marial en *Continente* (publicación que abordaremos a continuación) y, de igual manera, fue defendida por algunos teatristas independientes. Un caso emblemático se dio en 1949 con el estreno de *El puente*, de Carlos Gorostiza, que brindó La Máscara, donde el propio dramaturgo y varios colegas e investigadores que trabajaron el tema (Adellach, 1971; Marial, 1984; Pellettieri, 1990, 1997, 2006) coincidieron en que se iniciaba la etapa de “argentinización” o “nacionalización” del teatro independiente.

Ante esta tradición de lectura que fue instalando la idea de que la nacionalización del teatro independiente comenzó en 1949, con el estreno de *El puente*, nos permitimos hacer una digresión para señalar algunas cuestiones. En primer lugar, la expectativa de fundar una dramaturgia del teatro independiente nacional —hecha por dramaturgos

argentinos— ya había sido enunciada por Leónidas Barletta cuando sentó las bases de su Teatro del Pueblo (cfr. Fukelman, 2017b). En línea con esto, destacamos que, aunque sea cierto que muchos teatros elegían un repertorio mayormente extranjero, Roberto Arlt, Álvaro Yunque, Pablo Palant, José González Castillo, Enrique Agilda y Rodolfo González Pacheco, entre muchos otros, eran autores argentinos que ya se habían estrenado dentro del movimiento de teatros independientes. Cuando subió a escena *El puente*, incluso el Teatro IFT, que trabajaba desde sus inicios con autores foráneos, ya había montado su primera obra nacional (*Cuando aquí había reyes*, de González Pacheco, en 1947). Empero, eran los integrantes de La Máscara quienes consideraban que no habían abordado los suficientes autores argentinos:

Nosotros nos sentíamos en deuda por no representar autores argentinos. Si continuábamos estrenando solamente autores extranjeros no tardarían en tildarnos de colonialistas. Sabíamos bien que el teatro no se mide por las puestas sino por los autores que presenta. Y queríamos un teatro argentino. (...) Por la primera lectura la pieza [se refiere a *El puente*] no me pareció genial, pero La Máscara estaba en deuda respecto a la revelación de nuevos dramaturgos (Asquini, 1990: 38-39).

En todo caso, lo que entendemos que empezó a hacer Gorostiza en nuestro país, fue la imitación realista —poética que también destacó Pellettieri (2006)— de ciertas formas de hablar y costumbres que se podían observar en la vida cotidiana. Esto se percibió de manera muy cercana tanto por el público como por la crítica. Sin embargo, el realismo lingüístico y el realismo referencial son dos de los procedimientos constitutivos de la poética del drama moderno, que estaba consolidada en Europa desde mediados del siglo XIX (y que también se veía en el teatro contemporáneo de los Estados Unidos), por lo que no nos parece que la utilización de estos recursos pudiera significar la “nacionalización” del teatro independiente. Por otro lado, aunque tanto en los textos clásicos como en cualquier otra obra, se pueden leer aspectos del contexto político-social, *El puente* facilitó las interpretaciones, con analogías llanas, y también las identificaciones, puntualmente, entre las clases no peronistas.

Dejando de lado nuestro análisis sobre si efectivamente la obra de Gorostiza nacionalizó o no el teatro independiente, lo que nos interesa destacar es que ambos proyectos —el teatro independiente y el peronismo—, aparentemente irreconciliables, coincidieron en abogar por un teatro que representara la realidad. Más allá que, como se desprende claramente, la interpretación y representación de la realidad fue diferente para cada sector.

Un segundo punto de contacto es la intención de querer llevar la cultura a todo el país, entendiendo que el bienestar cultural tenía que estar disponible para todos y todas. El Teatro del Pueblo, considerado el primer teatro independiente de Buenos Aires, tuvo este propósito desde su más temprana actividad. Fue durante su estadía en la sede de Av. Corrientes 465 (la primera que le cedió la Municipalidad, en 1931) que inauguró el “Carro de Thespis”, un vehículo (carro-escenario), pintado por el escenógrafo español Fontanals, en el que el elenco recorría distintas zonas ofreciendo sus funciones y, muchas veces, también conferencias. A lo largo de sus años de trabajo, el conjunto visitó —además de plazas, cafés, clubes y escuelas de la ciudad de Buenos Aires— la ciudad uruguaya de Montevideo, numerosas provincias argentinas, y muchos pueblos de la Provincia de Buenos Aires. El propio Barletta sintetizó sobre su teatro: “Su movimiento abarcó todo el país (llegó a tener 51 filiales) e influyó en los países vecinos como Uruguay y Chile” (1967: 76).

Esto, por supuesto, que no era algo “inventado” por el Teatro del Pueblo (es reconocida la historia de los artistas trashumantes), pero sí es interesante que el desplazamiento sea un objetivo compartido con el peronismo: en julio de 1948, el Estado se propuso crear un Tren Cultural, que se instrumentó al año siguiente con el propósito de “llevar al interior los más selectos aspectos de la cultura nacional (teatro, danza, conferencias y exposiciones científicas y artísticas)” (Zayas de Lima, 2017: 71). Algunos años después, en 1954, iba a tener lugar la famosa gira del Centro de Estudios de Arte Dramático Teatro Escuela Fray Mocho, en la que el elenco recorrió 18.806 kilómetros, visitando 18 provincias argentinas y 7 regiones de Chile, a lo largo de 304 días continuos.

El último punto de contacto que identificamos es la referencia al francés Romain Rolland, autor de *El Teatro del Pueblo. Ensayo de Estética de un Teatro Nuevo* (1903). Zayas de Lima sostiene: “Las coincidencias [del teatro propuesto por el gobierno peronista] con el pensamiento de los pensadores iluministas europeos sobre el teatro y sus destinatarios resultan significativas”; y en una nota al pie agrega: “La intención de los iluministas y las de Romain Rolland y sus seguidores: satisfacer una necesidad, la del teatro, como medio de comunicación, de educación y de entretenimiento masivo” (2017: 78). Si bien es cierto que no es precisamente esa parte la que rescata Barletta para hacer propia en su teatro, es significativo que se haya tomado a la misma figura como pilar. En el caso del Teatro del Pueblo porteño, la ligazón con Rolland no solo se puede ver en el nombre homónimo, sino también en múltiples declaraciones de su

director: “Los que pensamos como 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” (en Marial, 1955: 73). A su vez, el concepto de “teatro popular” o “teatro del pueblo” (cfr. Rolland, 1953) —interpretado, posiblemente, de diferente manera— los hermanaba: el II Plan Quinquenal, de 1950, “tuvo como uno de los objetivos primordiales en lo referido a la cultura (...) ‘la restauración popular del teatro’, ‘la vuelta a la ecuación teatro-pueblo’” (Zayas de Lima, 2017: 90).

La revista *Continente*⁶

Durante la primera década peronista, hubo varias publicaciones culturales que “buscaron acercar una visión oficialista sin descuidar el nivel de lo publicado” (Vázquez, 2011: 4). Algunas de ellas fueron *Hechos e Ideas*, *Sexto Continente*, *Latitud 34*, *Argentina*, *Capricornio*, *Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Artística*. Nuevamente, a pesar de esa hostilidad entre el movimiento de teatros independientes y el gobierno de turno, hubo vínculos entre ambos, dado que estas publicaciones abordaban el teatro independiente. Por ejemplo, la última revista mencionada registraba las actividades de los teatros vocacionales (que trabajaban en sociedades vecinales y centros culturales) pero también incluía en este rubro a los grupos de teatro independiente.

Una de las publicaciones culturales más importantes del peronismo fue *Continente*. *Revista mensual argentina*, aparecida por primera vez el 15 de abril de 1947, llevando como subtítulo “Mensuario de arte, letras, ciencias, humor curiosidades e interés general”. En esta revista, se destacó “en especial el teatro independiente” (Vázquez, 2011: 12), puntualmente a partir del n° 60, de marzo de 1952, cuando José Marial escribió “Nacimiento y problemas de los teatros independientes” (una nota larga, que se puede leer como un anticipo de su libro *El teatro independiente*, de 1955). Unos números más tarde, inició lo que fuera su columna cuasi permanente: “Línea independiente”. Esto, como pronosticamos en la introducción, constituyó un “detalle no menor” por ser el movimiento de teatros independientes “un foco de resistencia cultural al peronismo” (Vázquez, 2011: 12).

6 La colección de revistas *Continente* fue consultada en la biblioteca del Museo Evita.

Por la columna de Marial, (que a veces estaba acompañada de un apartado denominado “Cuatro vientos”, donde se brindan noticias breves sobre teatro), pasaron reflexiones sobre una gran cantidad de conjuntos: MEEBA (Asociación de Estudiantes y Egresados de Bellas Artes), IAM, Teatro Experimental Contemporáneo, Nuevo Teatro, Fray Mocho, El Duende, Teatro Libre Florencio Sánchez, Teatro Estudio, Los Pies Descalzos, Tinglado Libre Teatro, La Rueca, Los Independientes, SABA (Sociedad Artística de Buenos Aires), Teatro del Autor, Teatro de la Juventud, OLAT (Organización Latinoamericana de Teatro), Teatro Universitario, Casa de Comedia (también la llama Casa de Teatro), Teatro Contemporáneo, Teatro Libre Evaristo Carriego, TRECE (Teatrales Reunidos En Colaboración Experimental), Teatro del Cartel (creador por algunos ex integrantes del Florencio Sánchez), Telón Teatro Independiente, Compañía Argentina de Comedias Enrique Santos Discépolo, La Farsa, Teatro Expresión, Las Carátulas, El teatro del Gallo Petirrojo (a la que advierte como una compañía no estable) y Teatro de la Caracola, entre otros. Además, dio cuenta de grupos de otras partes de la Argentina, por fuera de la ciudad de Buenos Aires, como Amigos del Arte, de Zárate; Teatro Experimental de San Miguel; IDEA, de Lanús; Teatro de Arte, de Santa Fe; Teatro Experimental de la Provincia de Buenos Aires, de La Plata (que por ese entonces se llamaba Eva Perón); y un teatro independiente creado en la peña El Cardón, de Tucumán.

En sus notas, Marial elogiaba al movimiento de teatros independientes. Incluso solía utilizar estos halagos como operación retórica para cuestionar al conjunto de turno. Por momentos, se transmitía la sensación de que ningún teatro independiente en particular podía estar al nivel del teatro independiente en general. Como ejemplo de esto podemos tomar una crítica a Los Pies Descalzos:

Al planteo escénico de intrascendente aporte teatral, realizado a modo de estampa, se une un mensaje que está muy lejos de dar la tónica de una lucha ardua y permanente con la cual los teatros independientes vienen reivindicando lo mejor de nuestra dramática y documentando una ética artística, que ha merecido por su sinceridad y valor el reconocimiento general de nuestro público (Marial, 1953: 55).

En las columnas “Línea independiente”, Marial también entrevistó a expertos de la escena teatral, como Heriberto Pérez Fernández (electricista), Gustavo Auster (escenógrafo), Isidoro Feldman (maquillador) y Luis Carlos Guillón (maquinista). La mayoría de ellos, de todas maneras, no hacían solo una tarea, sino que tenían que desempeñar varios roles, precisamente, como una de las características de integrar el

teatro independiente. Entre otras cuestiones, el periodista les preguntaba sobre los progresos en el teatro independiente para cada una de sus disciplinas. Son interesantes estos reportajes porque les dio voz a los integrantes —como él mismo los llamaba— “invisibles” (Marial, 1953: 33). No obstante, también había entrevistas a puestos más protagónicos del teatro independiente, como el director de OLAT, Alberto Rodríguez Muñoz.

Además de las páginas que suscribía Marial, había otras notas de *Continente* vinculadas con el teatro independiente. Guillermo S. Sosa reflexionó sobre el teatro circular (proveniente del Teatro Realista de Moscú, dirigido por Okhlopkov) y su vínculo con el teatro independiente porteño (Nuevo Teatro, Teatro Experimental de San Miguel). Los teatristas Pedro Asquini, Agustín Cuzzani, Saulo Benavente y Gastón Breyer también fueron entrevistados (en general, como parte de un reportaje basado en preguntar qué entendían por triunfar en el arte). Hubo varias notas de Mane Bernardo, quien fuera una destacada figura del teatro independiente (la mayoría sobre títeres o sobre teatro internacional). Luis Peña escribió sobre la obra *Las brujas de Salem*, de Arthur Miller y cómo esta fue llevada a cabo por tres elencos (dos teatros independientes, el IAM y el IFT, y un elenco belga al que no vio); y halagó la versión de Nuevo Teatro sobre la figura de Florencio Sánchez. A su vez, se abordaron experiencias extranjeras vinculadas al teatro independiente, como las que propuso Ernesto Pérez desde Nueva York: el teatro experimental Circle in the Square (Círculo en el Cuadrado) o La Farándula Latinoamericana, teatro español en Manhattan. Por último, en la que fuera la publicación final de *Continente* —el único número que salió luego del golpe de Estado contra el gobierno de Juan Domingo Perón, del 16 de septiembre de 1955—, R.G.L. (Rogelio García Lupo) reseñó la salida del libro del propio José Marial, *El teatro independiente*.

Además de que pueda resultar llamativo que en *Continente*, que “tuvo una línea editorial oficialista” (Vázquez, 2011: 14), se le haya dado tanto lugar al teatro independiente, también sorprende que quien haya encabezado esta temática tampoco hubiera respondido al poder oficial. En este sentido, Pablo Adrián Vázquez entiende que “si bien *Continente* fue favorable al gobierno, la mayoría de los columnistas y plásticos no estaban embanderaron con él” (2011: 15), demostrando cierta amplitud o laxitud, generalmente poco atribuida al gobierno peronista. Es interesante que, sin embargo, el

solo hecho de haber escrito en esta revista (dato brindado en una nota al pie de la siguiente cita) pueda despertar confusiones:

En la revista [se refiere a *Capricornio*] se diferencian tres grupos de autores: el primero formado por intelectuales comunistas: Raúl Larra, Jorge Araoz Badi, Héctor Yannover y María Rosa Oliver, Volodia Teitelboim y Pablo Neruda; el segundo, de reconocidos escritores socialistas americanistas, Gregorio Selser y Dardo Cúneo; el tercero, vinculado con el peronismo: Fermín Chávez, Luis Soler Cañas, Agustín Ferraris, José Marial (Celentano, 2007: 4).

Pero Marial, historiador y defensor del movimiento de teatros independientes, no comulgaba con este modelo ni lo podía unir al movimiento de teatros independientes. Zayas de Lima manifiesta sobre el primer libro del autor dedicado a esta temática:

Resulta especialmente significativo para este trabajo, la mirada que Marial tiene sobre el teatro en la época peronista. No solo confronta teatro independiente y peronismo, sino que ve a este último como un movimiento global que careció de un programa para la dramática nacional —posición que no comparto y creo haber justificado a lo largo de este trabajo— (Zayas de Lima, 286-287).

Y si bien, en sus comentarios en *Continente*, Marial no se refería a ninguna cuestión ideológica, advertimos que las diferencias con los editores de la revista se pudieron haber manifestado en formato de bromas. Así tomamos la caracterización que se hizo del autor en una columna que salió durante un tiempo, en la que se abordaban los perfiles de los redactores de manera jocosa. Cuando le tocó a él, se lo describió como un “mal necesario” a la hora de hablar de los teatros independientes, como un ex participante en “revueltas estudiantiles” y como el generador de “problemas” por “su indignada vigilancia de los errores del linotipista” (Roger, 1953: s/p). A esta semblanza disruptiva del orden hegemónico (¿podríamos decir revolucionaria?) sobre Marial, se le agregó la siguiente frase: “Lo malo es que cuando se enoja ve todo rojo (también sin necesidad de enojarse —léase daltonismo—)” (Roger, 1953: s/p), que permite pensar que, aunque la excusa sea el daltonismo (y aunque efectivamente Marial lo haya sido), se lo está tildando de comunista en un tono risueño e irónico. Asimismo, es sabido que el gobierno de Perón se manifestó anticomunista, por lo que las diferencias ideológicas, a pesar de los puntos de contacto que pudimos establecer, son las menos superables entre muchos de los hacedores de teatro independiente —simpatizantes de la izquierda, como también pudo ser Marial— y el peronismo:

El proyecto político de Perón fue claramente explicitado desde sus comienzos y reafirmado a lo largo de una década, durante la que insistió en afirmar que “la libertad de un hombre en un régimen de explotación, como el comunismo o capitalismo, es simplemente una ficción” (Perón, 1952: 20). Y sostuvo que uno de los principales

objetivos era “terminar con la quinta columna comunista” y “vencerla ideológicamente y superarla en el campo social” (Zayas de Lima, 2017: 38-39).

Palabras finales

A lo largo de este trabajo, hemos intentado analizar la historia en busca de matices en los vínculos entre el teatro independiente y el peronismo. Es decir, a sabiendas que la tradición ha ubicado a estos dos conglomerados en espacios opuestos, nos propusimos transitar los bordes y encontrar puntos de contacto entre ambos. Para esto, dimos cuenta de ciertas políticas públicas que se ejecutaron en beneficio del movimiento de teatros independientes, de los aspectos teóricos en los que podían confluír, y de la lectura del tratamiento de la temática teatral independiente en la revista peronista *Continente*.

No obstante, no queremos con estas operaciones borrar las diferencias ni simplificar las cuestiones. Entendemos que la es la matriz ideológica —más allá de los acercamientos prácticos o teóricos— la que está operando en esa tradición supuestamente irreconciliable; matriz que —a riesgo de generalizar— hoy mismo se puede observar entre los movimientos populares y los caracterizados como de extrema izquierda. A su vez, nos parece importante señalar que si los vínculos pudieron, efectivamente, ser, en algunos casos, más cercanos fue porque no todos los grupos se comportaron de la misma manera, evidenciando que la heterogeneidad debe ser tenida en cuenta y que no toda la historia del movimiento de teatros independientes se puede reducir a la historia de sus grupos centrales.

Bibliografía

Adellach, Alberto (1971). “¿Qué pasó con el teatro?”. En AA.VV. *Ensayos argentinos. Seleccionados en el Concurso Historia Popular*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Asquini, Pedro (1990). *El teatro que hicimos*. Buenos Aires: Editorial Rescate.

Barletta, Leónidas (1967). *Boedo y Florida. Una versión distinta*. Buenos Aires: Metrópolis.

Dubatti, Jorge (2012). *Cien años de teatro argentino: del Centenario a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.

Celentano, Adrián (2007). “Otro signo de la crisis: la revista *Capricornio*”. En *XI Jornadas Interescuelas / Departamentos de Historia*. San Miguel de Tucumán:

Departamento de Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Tucumán. Disponible en: <http://cdsa.aacademica.org/000-108/337.pdf>.

Fos, Carlos (2014). *El viejo Municipal. El sistema de producción público y su relación con el teatro independiente*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación.

Fukelman, María (2015). “El concepto de ‘teatro independiente’ y su relación con otros términos”. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, n° 9, Universidad de Caldas, Colombia.

Fukelman, María (2017a). *El concepto de “teatro independiente” en Buenos Aires, del Teatro del Pueblo al presente teatral: estudio del período 1930-1944*. Tesis de doctorado inédita, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Fukelman, María (2017b). “Un recorrido por el Teatro del Pueblo, primer teatro independiente de Buenos Aires”. En Paula Ansaldo, María Fukelman, Bettina Girotti y Jimena Trombetta (comp.). *Teatro independiente. Historia y actualidad*. Buenos Aires: Ediciones del CCC.

Herrendorf, Cora (abril – mayo 1972). “Monólogo independiente”. *Teatro '70*, n° 26-29.

Marial, José (marzo 1952). “Nacimiento y problemas de los teatros independientes”. *Continente*, n° 60.

Marial, José (enero 1953). “Línea Independiente. Los pies descalzos, en tres obras breves”. *Continente*, n° 70.

Marial, José (abril 1953). “Línea Independiente”. *Continente*, n° 73.

Marial, José (1955). *El teatro independiente*. Buenos Aires: Ediciones Alpe.

Marial, José (1984). *Teatro y país*. Buenos Aires: Agón.

Mogliani, Laura (2004). “El teatro en la política cultural del primer y segundo gobierno peronista”. *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, n° 42. Disponible en: <http://www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/145994/249632>.

Nuñez, Zulma (15 de enero de 1947). “Entre setenta y cuatro elencos de aficionados se buscan en estos momentos los futuros actores del teatro nacional”. *Mundo Argentino*.

Ordaz, Luis (1999). *Historia del teatro argentino. Desde los orígenes hasta la actualidad*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

Pellettieri, Osvaldo (1990). “El teatro independiente en la Argentina (1930-1969): Intertexto europeo y norteamericano y realidad nacional”. En AAVV. *Semiótica y teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Galerna.

Pellettieri, Osvaldo (1997). *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna.

Pellettieri, Osvaldo (ed.) (2006). *Teatro del Pueblo: una utopía concretada*. Buenos Aires: Galerna.

Roger (agosto 1953). “Nosotros hacemos CONTINENTE...”. *Continente*, n° 77.

Rolland, Romain (1953). *El Teatro del Pueblo. Ensayo de Estética de un Teatro Nuevo*. Buenos Aires: Quetzal.

Seibel, Beatriz (2010). *Historia del teatro argentino II 1930-1956: Crisis y cambios*. Buenos Aires: Corregidor.

Vázquez, Pablo Adrián (2011). “Revista *Continente*. Publicación de orientación cultural en el marco del primer peronismo”. En *Segundo Congreso de Estudios sobre el Peronismo (1943-1976)*, Red de Estudios sobre el Peronismo. Disponible en: <http://redesperonismo.org/archivos/CD2/Vazquez2.pdf>.

Zayas de Lima, Perla (2017). *El teatro en el primer peronismo (1943-1955)*. Buenos Aires: Eudeba.