

Algunas notas sobre la experiencia del Teatro Nuevo XX y su propuesta escenográfica (Rosario, 1942–1947)

ELISABET VELISCEK Universidad Nacional de Rosario – Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano, Argentina / ORCID 0000-0003-2239-3805 / elisabetveliscek@gmail.com

Resumen

El texto propone reconstruir aspectos ligados a la conformación y el desarrollo del Teatro Nuevo XX de la ciudad de Rosario, fundado y dirigido por el dramaturgo porteño Alberto Rodríguez Muñoz. En el contexto de las innovaciones desplegadas por los teatros independientes a nivel nacional e internacional, la compañía de Muñoz llevó a cabo entre 1942 y 1947 una propuesta estética enlazada a la idea de transformación social, en donde diferentes artistas plásticos y diseñadores de la ciudad participaron realizando las escenografías, decorados, vestimentas y puestas en escena. El trabajo indaga en los inicios de esta formación teatral, en sus características y presupuestos, así como en la perspectiva de Muñoz sobre el teatro y la escenografía, volcada en distintas publicaciones de la época. Referiremos también a las puestas en escena de los artistas y escenógrafos que integraron la experiencia desde sus comienzos, reafirmando los vínculos entre las artes plásticas y el teatro moderno.

Palabras clave: teatro independiente / Alberto Rodríguez Muñoz / Ricardo Warecki / artes plásticas / escenografía

Some notes on the experience of the Teatro Nuevo XX and its scenographic proposal (Rosario, 1942–1947)

Abstract

The text proposes to reconstruct aspects linked to the conformation and development of the Teatro Nuevo XX in the city of Rosario, founded and directed by the Buenos Aires playwright Alberto Rodríguez Muñoz. In the context of the innovations deployed by independent theaters at a national and international level, between 1942 and 1947 Muñoz's company carried out an aesthetic proposal linked to the idea of social transformation, in which different plastic artists and designers from the city participated. making the scenery, decorations, clothing and staging. The work investigates the beginnings of this theatrical training, its foundations, characteristics and aesthetic and ideological assumptions, as well as Muñoz's perspective on theater and set design, reported in different publications of the time. We will also refer to the interventions of Ricardo Warecki, who integrated the experience from its beginnings, reaffirming the links between the plastic arts and modern theater.

Key words: independent theater / Alberto Rodríguez Muñoz / Ricardo Warecki / plastic arts / scenography

Recibido: 30/5/2023. Aceptado: 28/11/2023

Para citar este artículo: Veliscek, E. (2024). Algunas notas sobre la experiencia del Teatro Nuevo XX y su propuesta escenográfica (Rosario, 1942–1947). *El taco en la brea*, (19) (diciembre–mayo). Santa Fe, Argentina: UNL. e0135 DOI:10.14409/eltaco.10.19.e0135



Inicios y antecedentes

El teatro fue uno de los espacios colectivos donde participaron figuras provenientes de distintas disciplinas como las letras, las artes plásticas, la música, la danza o la dramaturgia. Desde finales del siglo XIX se produjeron en Europa grandes renovaciones influidas por las concepciones wagnerianas y los movimientos literarios que abrieron el camino a las corrientes experimentales y vanguardistas posteriores. Algunos artistas como Pablo Picasso, Giorgio De Chirico, Oskar Schlemmer, Natalia Goncharova, entre otros, tuvieron una importancia vital durante las primeras décadas del siglo XX en la modernización de la escena teatral, que incluía radicales transformaciones en los decorados, la escenografía, el vestuario y la puesta en escena.¹

Durante los años veinte y treinta muchas de las nuevas corrientes dramáticas europeas como el teatro político, el teatro de arte o el teatro experimental eran conocidas por los intelectuales y dramaturgos de la Argentina, que seguían las novedades a través de las publicaciones periódicas y los libros.² Uno de los volúmenes aparecidos hacia finales de los veinte fue el *Teatro del Pueblo* (1903) del escritor francés Romain Rolland (1866–1944), reconocido por sus planteamientos socialistas y pacifistas y sus ensayos periodísticos de carácter comprometido que marcaron el movimiento reformista argentino y latinoamericano durante las primeras décadas del siglo XX.³ La versión en español comenzó a circular en Buenos Aires en 1927, cuando ya habían sido traducidas varias de sus obras al castellano y existía una fuerte atracción de las generaciones más jóvenes hacia sus aspiraciones idealistas, difundidas en diferentes publicaciones periódicas asociadas generalmente a la prensa de izquierda. Sus enseñanzas sobre un teatro popular fueron asimiladas rápidamente por el circuito de jóvenes escritores y directores porteños, entre ellos Leónidas Barletta (1902–1975) y luego Alberto Rodríguez Muñoz (1915–2004),⁴ quienes, a través de diversas experiencias, buscaron desprenderse de los postulados del teatro comercial.⁵ Es así como hacia finales de 1930 los desarrollos previos de modernización de la escena teatral se convirtieron en el sustento de la nueva propuesta de Barletta, el Teatro del Pueblo, el primer ejercicio «independiente» de la Argentina, que surge como reacción frente a la mercantilización de la industria, caracterizada en mayor medida por la transmisión de piezas breves por secciones, como el sainete hispano y el grotresco criollo que, con sus distintas variantes, triunfaban en la escena del periodo.⁶

A través de diferentes supuestos y formas de relacionarse con el mundo social, estas agrupaciones buscaron modernizar los antiguos lineamientos y paradigmas de la producción teatral para impulsar nuevas poéticas y conceptualizaciones estéticas mediante una militancia artística y política enlazada con las formas de la izquierda o la filoizquierda.⁷ En esta dirección pensaron la iniciativa según nuevos paradigmas afines a una visión ética donde el concepto de independencia se justificaba en la liberación de las ataduras del Estado y de la tiranía del empresario comercial que buscaba por sobre todo el beneficio económico, así como en el alejamiento de los actores «estrellas» que empañaban la labor del grupo. Se trataba fundamentalmente de una visión de equipo en la que se beneficiaba una forma de asociación horizontal mediante la toma de decisiones colectivas y la conformación de un nuevo tipo de subjetividad, aunque bajo el liderazgo del director. El mismo adquirió desde entonces un gran protagonismo y se convirtió en referente de una militancia progresista en la cual el teatro era considerado un instrumento de transformación social.⁸

Detrás de la intención didáctica de «educar al pueblo» propuesta por estos grupos, había una voluntad de democratizar al teatro que seguía las reflexiones de Romain Rolland sobre la

importancia de generar condiciones de posibilidad para aquellos sectores que encontraban dificultades de acceso, ya sea por los altos precios, el tipo de obras y temas representados o el carácter aburguesado de los teatros como espacios de exhibición de las riquezas materiales y culturales (Rolland, 1953). En respuesta ante el excesivo mercantilismo, los cuadros independientes realizaron funciones a muy bajo costo y en algunos casos gratuitas o al aire libre demostrando un compromiso frente a la realidad histórica y una voluntad de acercar el arte a un público masivo,⁹ exhibiendo, asimismo, un nihilismo que negaba y desestimaba aquellas obras y géneros convertidos en un producto comercial. De manera similar a los movimientos renovadores de la izquierda cultural, el Teatro del Pueblo y otras manifestaciones afines del interior del país, suponían un público que era necesario educar y cuya formación contenía una promesa de cambio social. Es por eso que el teatro debía involucrar un mensaje capaz de hacer reflexionar, pero también ser un espacio de disfrute y entretenimiento para los trabajadores.

Los postulados renovadores de Leónidas Barletta y el teatro popular francés fueron retomados en Rosario por Alberto Rodríguez Muñoz, un autor y dramaturgo porteño que había participado en algunas experiencias editoriales ligadas al Teatro del Pueblo, como la revista *Conducta* (1938–1943), una de las publicaciones oficiales de la compañía porteña, donde difundió pequeñas crónicas sobre el jazz y la «música mecánica».¹⁰ Vinculado desde muy joven con la vida y la cultura bohemia e interesado en la música y la literatura, Rodríguez Muñoz arribó a la ciudad con escasos recursos, aunque esto no le impidió integrarse rápidamente en el medio:

Cuando llegué a esa ciudad por primera vez, dormía en el suelo, vivía en conventillos. Un señor de apellido Genolet [se refiere al librero y editor Manuel F. Genolet, dueño de la Editorial Ciencia], para ayudarme, me mandó a Casilda a vender libros. Se trataba de grandes volúmenes: diccionarios y enciclopedias. Pero vendí muy pocos libros. De regreso a Rosario, volví a dormir en el mismo conventillo... (Risetti, 2004:233)

Después de esta vivencia inicial ligada a la comercialización de libros —donde posiblemente estableció contacto con algunos de los artistas plásticos que se desempeñaban como ilustradores en estas editoriales— comenzó a dar clases de interpretación en el Teatro La Ópera (hoy El Círculo), uno de los escenarios donde tuvieron participación algunas de las compañías líricas más importantes a nivel internacional, y allí se vinculó con personalidades ligadas al cine, la música, la radio y el teatro. Es así como a finales de 1941, luego de una serie de extensas definiciones y conceptualizaciones difundidas en los periódicos de la región y en diversas conferencias, Rodríguez Muñoz funda el primer teatro independiente de Rosario. A este lo llamó Teatro Nuevo XX, (ver figura 1) por su inscripción dentro del fenómeno de las corrientes modernizadoras que proliferaron a lo largo de ese siglo en distintas partes del mundo:¹¹

Siempre integré el Movimiento del Teatro Independiente [afirma Alberto Rodríguez Muñoz]. Ese Movimiento que iniciara Barletta. Yo recuerdo perfectamente ya que tendría dieciocho años, cuando este pionero tenía su «Teatro del Pueblo» en la avenida Corrientes... Era un suceso insólito que gente común se interesara por el teatro de esa forma. Se discutía de una manera apasionada, con aplausos y vítores, y a mí, todo eso me impresionó sobremanera. Nunca vi nada en teatro que se pareciera al interés y a la pasión que ponía la gente para lo que le ofrecía Leónidas Barletta. (Risetti, 2004:237)



Figura 1. Fotografía del Grupo del Teatro Nuevo XX. Lía Gravel, Alberto Rodríguez Muñoz, Norma Tiranni, Jorge Salem y otros. Fuente: R. Risetti. *Memorias del Teatro Independiente Argentino / Logo que identificó al Teatro Nuevo XX en Rosario.* Fuente: *Platea. Boletín mensual del Teatro Nuevo XX.*

Sin embargo, aunque mantuviera puntos de contacto y acompañara muchos de sus preceptos básicos, el teatro independiente rosarino presentó un conjunto de singularidades que le confirieron un matiz excepcional. A través de su propia interpretación de cómo debía funcionar y desarrollarse un teatro de carácter «revolucionario», Rodríguez Muñoz construyó una propuesta de rasgos particulares que marcó una etapa caracterizada por la incorporación de importantes modificaciones, plasmadas tanto en las obras inauguradas como en las reflexiones volcadas en la prensa de circulación periódica. Entre algunos de los cambios que determinaron el comienzo de una orientación distinta se encontraba la aparición de nuevos directores, como el mismo Rodríguez Muñoz, que percibieron la necesidad de generar innovaciones relacionadas a los modelos y técnicas interpretativas o de introducir prácticas de formación y profesionalización.

En sus distintas declaraciones el dramaturgo manifestaba la necesidad de generar expresiones genuinas que pudieran «resplandecer» en medio de los espectáculos cinematográficos o radiales elaborados con «moldes estandarizados» en un «sistema corrompido» por los principios capitalistas «y sus organismos de producción, explotación y domesticación espiritual» que daban como resultado «el arte y la cultura producto en dosis, hábilmente controlado, como la aspirina, y con su mismo resultado: aletargador» (Rodríguez Muñoz, 1947:1). De esta manera, a través de los artículos y conferencias hallados en la prensa de Rosario, Muñoz no sólo criticaba al teatro por secciones y al cine «yanqui» sino también a los cuadros «experimentales» excesivamente «fríos e intelectualizados» que se convertían en representaciones para minorías (1942a:2; 1942b:4). Si bien el dramaturgo nunca define de manera explícita qué entiende por «pueblo», sostiene que no se trata de «atender sus gustos primarios y transitorios sino en suministrarle todos los elementos necesarios, externos y substanciales, para que pueda conectarse con expresiones de contenido y estilo superiores» (Rodríguez Muñoz, 1959:49). Es decir, no tenía que ver con sus «posibilidades de captación» sino con la «calidad de expresión por parte de autores y realizadores», visión personal que se articulaba con el reformismo y el pedagogismo adoptado por los grupos socialistas desde las décadas anteriores.¹²

Hacia finales de los años cuarenta, Muñoz también cuestionaba la doctrina estética propiciada por Barletta en el Teatro del Pueblo y la falta de profesionalización y estudio de métodos

interpretativos alegando que, si bien el teatro independiente planteaba una visión primordialmente «ética», la profesionalización era, además, un tema de «capacidad» (1959:48). Al darse cuenta de la falta de conocimientos e improvisación que imperaba en estos grupos, el dramaturgo comenzó a estudiar las técnicas teatrales de los grandes directores: «lo hice por dos o tres años seguidos, sin intentar cualquier otra cosa —comenta—. Elegí estudiar todo el método de Konstantin Stanislavski» (Risetti, 2004:233). En efecto, el director ruso había sido uno de los fundadores del Teatro de Arte de Moscú donde implementó un programa renovador que tuvo una enorme influencia en las propuestas desarrolladas en la Argentina a lo largo del siglo XX. Siguiendo los preceptos stanislavskianos, Rodríguez Muñoz puso en escena el teatro circular con una versión de *La gaviota* de Anton Chéjov, una de las piezas de la dramaturgia rusa más representadas por el Teatro de Arte de Moscú.

A la vez que intentaba subvertir las normas estandarizadas del movimiento histórico,¹³ Rodríguez Muñoz propuso un repertorio escénico variado con obras provenientes en mayor medida de la literatura europea y norteamericana. Las primeras representaciones se realizaron en el Teatro La Ópera y en algunos casos se ejecutaron funciones en centros educativos hasta la adquisición de un local propio. El programa de 1942 incluyó *El cartero del rey*, de Rabindranath Tagore, *Detrás del mueble*, de Roger Plá, —que inauguró las sesiones de teatro polémico en las que se debatía con el público, el director y los intérpretes—, e *Interior* de Maurice Maeterlinck.¹⁴ Junto con estas primeras obras, desde 1943 publicaron una revista llamada *Expresión* y realizaron audiciones radiales en las que participaron los actores junto a los artistas plásticos y escritores que formaban parte del grupo. Se buscó inundar todo el escenario con un conjunto de propuestas culturales de carácter pedagógico que iban desde las manifestaciones públicas en los diarios y conferencias en instituciones de la ciudad hasta la publicación de revistas y boletines ilustrados por artistas.¹⁵ (Ver figura 2) A esto se sumaban actividades radiales, conciertos de música, seminarios de estudio, exposiciones de artistas y antologías orales de poetas contemporáneos,

Figura 2. *Platea*. Boletín mensual del Teatro Nuevo XX, Rosario, 1947. Ilustraciones de Pedro Gianzone.



como un modo de «difundir las expresiones más dignas y representativas de la escena universal, especialmente de las nuevas corrientes teatrales», y de brindar al público una «educación sensible» (*El Litoral*, 1944:4). Se trataba, en definitiva, de una perspectiva ideológica relacionada con la difusión de la cultura entre un público que excedía el circuito hegemónico del teatro profesional y mercantilizado, un «teatro de arte», al decir de Rodríguez Muñoz, que sincronizara con las tendencias modernistas y vanguardistas de la escena internacional y le devolviera a las tablas el poder pedagógico y subversivo.

Escenografía y perspectiva social

Cuando por lo general se habla sobre el teatro independiente, el tema de la escenografía es comúnmente relegado a un segundo plano recalcando la inserción realista de las obras y la falta de experimentación que, como producto de esta vinculación, caracterizó a la primera etapa durante los años treinta y parte de los cuarenta. Si bien no se han conservado documentos que permitan reconstruir estas prácticas en su conjunto, algunas imágenes provenientes de revistas y una serie de comentarios vertidos en la prensa aportaron indicios para poder rescatar una parte fundamental de la producción visual de algunos artistas dedicada al mundo teatral.¹⁶

Los elencos independientes permitieron la colaboración sostenida de diversos artistas plásticos, que se desempeñaron como escenógrafos y vestuaristas, así como de escritores e intelectuales que generaron aportes sustanciales e intervinieron en la renovación literaria del ámbito regional. Si bien desde sus inicios los teatros de la ciudad incluyeron la colaboración de artesanos y decoradores europeos que diseñaron escenografías y telones de fondo para las representaciones líricas, se trataba de un fenómeno cultural asociado fundamentalmente con el gusto de las clases más distinguidas de la sociedad rosarina de principios del siglo XX (Boni, 2019). A diferencia de estas producciones enlazadas a las tendencias finiseculares europeas, los bocetos escenográficos elaborados desde las primeras décadas del siglo XX por artistas como Julio Vanzo incorporaron las renovaciones estéticas que circulaban en el momento mediante el diseño de escenarios sintéticos con formas provenientes del cubismo, el futurismo y la abstracción geométrica. Es posible ver también en los años veinte el uso de la síntesis y las manchas de color plano en los diseños elaborados por Lelia Pilar Echezarreta para *Peleas y Melisande*, mientras en la década siguiente la apelación a las iconografías y estéticas derivadas de la pintura metafísica y el realismo mágico caracterizaron algunos decorados de Antonio Berni. (Ver figura 3). Posteriormente, en los cuarenta, el recurso de una figuración moderna de carácter monumental puede verse en los escenarios montados por Guillermo Paino, a la vez que las instalaciones realizadas por los hermanos Mario y Domingo Guaragna para los carnavales, las verbenas españolas y diferentes obras exhibidas en el Teatro Infantil Municipal presentaron motivos alusivos al mundo de las festividades y la cultura popular.

Más allá de estos casos que refieren a la modernización de los preceptos vinculados a la decoración y la puesta en escena de los teatros en la ciudad de Rosario, la compañía de Muñoz alentó la producción de una escenografía austera, no carente de innovaciones, aunque impulsada por los ideales éticos y estéticos de las juventudes libertarias argentinas y las corrientes dramáticas modernas de corte social, en las que se inscribía su propuesta. Aunque muchos de los que integraron el Teatro Nuevo XX no estaban afiliados a ningún partido, tanto su director como los artistas compartieron una sensibilidad asociada a los movimientos democráticos y progresistas



Figura 3. Arriba: Julio Vanzo, boceto escenográfico para *L'homme et ses fantomes. Lenormand*. 1er cuadro, Fuente: Colección Castagnino+macro / Julio Vanzo, boceto escenográfico para *La ragioni degli altri* (La razón de los demás, 1915, Luigi Pirandello), Fuente: Colección Castagnino+macro. / Abajo: Lelia Pilar Echezarreta, boceto escenográfico para *Peleas y Melisande*, presentado en el I Salón Nexus, Rosario, 1926 / Antonio Berni, escenografía para *Orfeo* presentada en el Teatro del Pueblo, 1938.

de la época y entendieron la noción de «teatro popular», vigente desde el siglo XIX (aunque con algunos antecedentes), como una forma de alzarse frente a la tradición burguesa y el teatro oficial para generar representaciones híbridas que fueran accesibles a un gran público.¹⁷

En Rosario, Rodríguez Muñoz mantenía un concepto de austeridad similar al de Leónidas Barletta¹⁸ y rechazaba la tradición de los artesanos decoradores, que procedían según sus especialidades dentro de un conjunto de convenciones establecidas, y en cambio, realizó encargos a diversos artistas experimentados en las artes aplicadas, la ilustración, la pintura mural y el diseño comercial moderno. Entre algunos de los que participaron realizando las puestas en escena, Ricardo Warecki, Julio Vanzo, Juan Berlangieri, Guillermo Paino y Luis Fuster coincidieron durante el periodo en distintas agrupaciones artísticas y culturales, así como en la prensa de circulación periódica e instituciones variadas donde colaboraron como pintores, decoradores e ilustradores. Es posible que el dramaturgo haya conocido el trabajo de algunos de estos artistas plásticos a través de su proximidad con el librero y editor Manuel Genolet y también por haber visto los escenarios y montajes que estos creadores realizaron en diferentes teatros y escenarios de la ciudad. Pensamos sobre todo en Ricardo Warecki, pintor, grabador, escenógrafo, muralista y uno de los ilustradores más prolíficos de la

época,¹⁹ (ver figura 4) quien además de ejercer como dibujante en la editorial Ciencia, perteneciente al mencionado Genolet, desde los años treinta se había relacionado con el mundo del teatro a través de su compañero, el escritor Horacio Correas. En colaboración con este autor estrenó en julio de 1938 su *Poema marinero en cualquier puerto del mundo*, compuesto de tres estampas y tres jornadas, mediante la puesta en escena de la compañía de la actriz y directora Fanny Brena en el Teatro Nacional de Rosario, y poco después realizaron en el mismo lugar *El Embrujado*, un poema-teatral de ambiente marinero, firmado por Horacio Correas, Ricardo Warecki y el músico José Borzi.²⁰ En el *Boletín de Cultura Intelectual*, Ricardo Ernesto Montes i Bradley reseñaba la obra aduciendo que no podía negarse la «calidad teatral» y destacaba «los bocetos escenográficos» de Warecki «recortados con precisión» y «sentido plástico» (1938:20).

Aunque lamentablemente no se conocen bocetos ni reproducciones de la puesta en escena, la temática del puerto a la que aludía la obra se relacionaba con muchas piezas gráficas de Warecki inspiradas en las actividades de los suburbios y las zonas aledañas a la barranca y el río, un tópico que trasladó a sus poemas y experiencias teatrales, así como a las ilustraciones realizadas para los emprendimientos editoriales de Montes i Bradley (Veliscek, 2021). De todos modos, se trataba de la primera incursión de los autores en el teatro, promovida en este caso por la Compañía Argentina de Comedias de Fanny Brena, si bien existían diversas empresas de carácter nacional que durante el periodo estrenaron obras de dramaturgos locales en distintas provincias del país.

Poco después de estos acontecimientos, el interés de Warecki por el mundo escénico le llevó a vincularse con Rodríguez Muñoz, quien lo convocó como uno de los principales escenógrafos. En distintas oportunidades el director vertió sus consideraciones en la prensa periódica y realizó algunos señalamientos sobre la decoración escenográfica, la cual debía adecuarse al conjunto de manera sobria, armónica y sin intentar destacarse por sí misma:

un teatro con espíritu nuevo, revolucionario, no puede prescindir de esa unidad, de esa armonía que hace de una serie de aportes un misterio completo. Por eso no puede interesarnos ninguna cristalización parcial. Ni al lucimiento personal de nuestro primer actor... ni la brillantez de una comedia de fulano, ni la atmósfera impresionante de una escenografía. Aisladamente, no nos sirven de mucho. (Rodríguez Muñoz, 1942a:11)

Debido a esa búsqueda de unidad, a Rodríguez Muñoz no le interesaban ni «los actores perfectos, ni las obras de literatura perfecta, ni los escenógrafos perfectos», sino un conjunto de pequeñas contribuciones que colocaran frente a la voluntad de diferenciación personal, la búsqueda del compromiso colectivo y la democratización de la cultura. Detrás de este planteamiento había

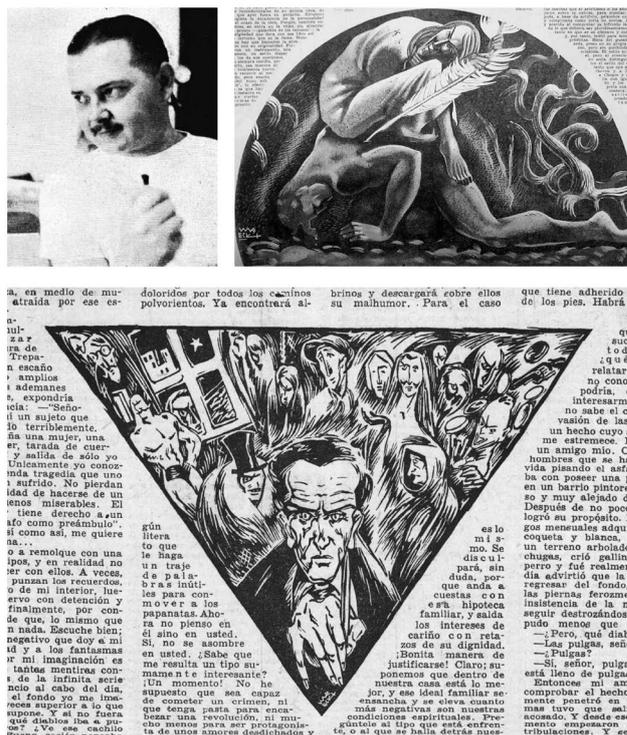


Figura 4. Fotografía de Ricardo Warecki en la redacción del Círculo de la Prensa de Rosario, 1941 / Ricardo Warecki, ilustración para «Servidumbre y miseria del estilo» de A. Sánchez, *La Capital*, Rosario, 1940 / Ricardo Warecki, ilustración para «¿Qué voy a hacer con un tema?» de Abel Rodríguez, *La Capital*, Rosario, 1945.

una conciencia de grupo y un anhelo de inclusión social que respondía a los debates ideológicos a favor del teatro popular y expresaba un desencanto ante las manifestaciones escénicas del momento. En este sentido, tanto las escenografías de Warecki como de los otros artistas van a priorizar el elemento conceptual por sobre el decorativismo y la ostentación visual, en relación con los presupuestos estéticos y teóricos desarrollados por Rodríguez Muñoz.

Los primeros artistas en incorporarse de manera estable fueron Ricardo Warecki y Juan Berlingieri, a los que luego se sumaron Luis Fuster, Julio Vanzo y Guillermo Paino, quienes colaboraron con sus trabajos en casi todo el repertorio y participaron en las audiciones radiales del teatro realizando crítica de arte y comentarios especiales sobre exposiciones, salones, artistas, etc.²¹ En algunas ocasiones contaron con un grupo de auxiliares entre quienes había pintores e ilustradores cuyas obras circulaban en ámbitos asociados al mundo revisteril y publicitario.²² No es casual que muchos de estos creadores tuvieran paralelamente una producción autónoma y otra aplicada al diseño vinculado a la cultura masiva y el desarrollo industrial. Si bien ambos espacios no eran monolíticos y se influían mutuamente, sobre el escenario la obra dejaba de ser independiente para acompañar un programa colectivo y el hecho de que estos artistas cruzaran habitualmente las fronteras entre arte autónomo y arte aplicado pudo haber sido una de las razones por las que integraran el proyecto. Mientras Vanzo y Warecki contaban con una producción muy vasta dedicada a la ilustración en diarios y revistas, Berlingieri tenía un dominio de varias técnicas incluidas el grabado y la cerámica; Paino era un artista con una enorme experiencia en el mundo de la gráfica publicitaria y la decoración mural, mientras Fuster era periodista, dibujante y pintor. El contacto con la prensa diaria, la publicidad y los medios masivos tuvo una influencia muy grande en la obra de diversos artistas que no permanecieron ajenos a los nuevos estímulos e incluso incorporaron en su labor autónoma elementos innovadores del mundo de la gráfica, el diseño y la decoración. Si bien suelen ser menos exploradas las facetas de los artistas en el campo del arte aplicado, se trata de un aspecto fundamental para conocer la trayectoria de figuras que no se circunscribieron únicamente a una producción relacionada con las disciplinas tradicionales.

A su vez, aunque los elementos materiales de los que disponían estos teatros eran bastante escasos y la austeridad aplicada al decorado se convirtió, según los cronistas de la época, en uno de los rasgos más frecuentes de las creaciones de la escena independiente, esto se relacionaba con la misma ideología estética del grupo, en donde la economía visual daba mayor espacio a la palabra y el gesto como partes esenciales de la obra. A menudo quienes analizaron los cuadros independientes asimilaron la sobriedad visual al conservadurismo o la falta de innovación en ese plano, cuando en verdad se trataba de otra de forma de entender la escenografía en la que se priorizaba una función de tipo conceptual, en donde la idea formaba parte también del decorado. En una carta de Aquiles Badi enviada a Leónidas Barletta, el artista mencionaba su colaboración en una obra en la que se tiraban a la escena broches de madera, de esos «usados para tender la ropa a secar, y que figuraban ser una manga de langostas cayendo a devorar la cosecha del pobre protagonista» (Larra, 1978:69). El hecho de sugerir un ambiente con «trastos», como señalaban los mismos integrantes del Teatro Nuevo, podría relacionarse con un modo de negar las convenciones artísticas impuestas y burlarse de los cánones establecidos dentro del teatro comercial, algo que aparentemente los eximía de incorporar las renovaciones formales del campo escenográfico vinculadas al expresionismo, el cubismo, el futurismo, y las vanguardias abstractas, aunque éstas asomaran en las obras literarias seleccionadas, en la gráfica de la revista, el logo de la agrupación

y en las influencias evocadas por Muñoz en sus textos.²³ A primera vista, se trataba de puestas en escena donde, a pesar de la crítica de Muñoz hacia el desmedido liderazgo del director en otras propuestas teatrales independientes, la economía visual y la perspectiva homogeneizadora de su director parecían imponerse frente a la voluntad creativa individual, la cual podía derivar en diseños espectaculares y grandilocuentes alejados de la orientación social que sostenía la experiencia. Sin embargo, aunque las representaciones escénicas no hubieran necesitado de la intervención de pintores, escultores y diseñadores reconocidos de la ciudad, lo cierto es que estos tuvieron una presencia importante y a través de los escasos materiales y medios que disponían realizaron piezas monumentales como telones pintados, escenarios y montajes arquitectónicos que permitieron activar la imaginación del espectador. Según Rodríguez Muñoz, la escenografía del nuevo teatro debía orientarse hacia «una forma fresca de expresión esceno-técnica» para sintetizar «todos los elementos tradicionales y modernos» y crear otros nuevos: «trascendencia de la luz; el color móvil; la arquitectura vivida, búsqueda del efecto mágico de la escena, la palabra en función del color, etc.» (Rodríguez Muñoz, 1942b:4). A través de escasos elementos los artistas debían crear ambientes sugestivos que complementaran las propuestas narrativas y propiciarán la experimentación visual.

Por ejemplo, en los registros fotográficos correspondientes a la escenografía para la obra *Jinetes hacia el mar* de John Synge, realizada por Warecki en 1945, se puede observar cómo a través de una escalera y un gran telón pintado se construye la acción de este potente drama desarrollado en una aldea pesquera al oeste de Irlanda. (Ver figura 5). Aunque las primeras representaciones fueran diseñadas en conjunto por Warecki y Berlingieri, luego de la muerte de este último ocurrida en 1945, el artista trabajó solo o en compañía de Guillermo Paino, con quien elaboró los decorados para el montaje de la misma obra en 1947. Allí puede verse cómo el drama social al que refiere la obra armoniza con la sobriedad que caracteriza a la puesta en escena y las vestimentas. De hecho, distintos escritores elogiaron la «sobriedad sugerente» de la escenografía, así como la labor de los actores y la condición «experimental de la entidad» (Correas, 1947:14; Hernández, 1947:6). Si bien en el Teatro Nuevo se continuaron empleando los tradicionales telones pintados, se implementaron diferentes soluciones para integrarlos al espacio escénico a partir del uso de luces coloreadas, la confección de trajes pensados en función del decorado o la inclusión de diversos elementos de utilería. La escenografía desempeñó una función de tipo indicial, dedicada a señalar un ambiente o sugerir una época y situación determinada, pero también configuró



Figura 5. *Platea. Boletín mensual del Teatro Nuevo XX*, Rosario, 1947. Arriba: Escenografía de Ricardo Warecki y Juan Berlingieri para la primera versión de la obra *Jinetes hacia el mar*, Teatro Nuevo XX de Rosario, 1945. Fuente: diario *La Capital* / Abajo: Escenografía de Ricardo Warecki y Guillermo Paino para la obra *Jinetes hacia el mar*, Teatro Nuevo XX de Rosario, 1947. Fuente: *Espiga. Revista de Letras y Artes de Rosario*.

un lenguaje expresivo propio que se opuso a las representaciones naturalistas e ilusionistas y apostó por una construcción plástica y pictórica del espacio. En este sentido el trabajo de los artistas permitió dar nuevos sentidos a los marcos de representación, generar atmósferas para expresar estados de ánimo, dar funcionalidad a distintos objetos o crear ambientes a partir de lo imaginado, como una forma de no depender únicamente de los papeles y fondos pintados.

Por otra parte, además de la pieza de John Synge, se interpretaron obras de Antón Chéjov, Eugene O'Neill, Bertold Brecht, Georg Kaiser, Rabindranath Tagore o Maurice Maeterlinck, que mantenían grandes éxitos a nivel mundial a la vez que fueron algunos de los autores que se reiteraron en los teatros independientes argentinos, mientras Roberto Arlt y Roger Pla fueron quienes representaron la escena nacional.²⁴

Posteriormente, en la introducción de un libro de poemas escrito hacia el final de su vida, Rodríguez Muñoz evocó algunas influencias tempranas provenientes de la literatura y el arte alemán, en particular del expresionismo, el «primitivismo» moderno y el realismo mágico, aunque también mencionó el surrealismo en sus distintas variantes geográficas y culturales.²⁵ Algunas tendencias como el expresionismo y el surrealismo podían verse en el logo que identificó al teatro, así como en las ilustraciones de Pedro Gianzone para la revista *Platea* aparecida en 1947 (ver figura 2) y en la elección de obras literarias asociadas al expresionismo, como *Un día de octubre* de Georg Kaiser y al surrealismo, como *Detrás del mueble*, de Roger Pla.

Tanto la pintura como la dramaturgia europea y norteamericana habían sido fuentes de inspiración para su labor como director y autor de piezas teatrales, así como de ensayos, novelas y cuentos. De hecho, dentro de las actividades del nuevo teatro se desarrollaron habitualmente seminarios dictados por especialistas de literatura dramática y problemas del teatro antiguo y contemporáneo, destinados a la actualización y perfeccionamiento de los aspirantes e integrantes estables (*La Capital*, 1942:10). Asimismo, entre los integrantes del cuerpo se encontraban escritores y dramaturgos como Fausto Hernández, Roger Pla y Emilio Pita, quienes participaron en las audiciones radiales o realizaron comentarios sobre las obras en las revistas del teatro. En este sentido, Rodríguez Muñoz planteaba la necesidad de perfeccionar las habilidades actorales y de estudiar la historia del teatro a nivel internacional, cuestión que lo distanciaba de los cuadros independientes con una dinámica más asociada a la idea de espontaneidad y voluntarismo que a la de formación y profesionalización. De la misma manera, la escenografía planteaba un criterio escénico sencillo y sin grandilocuencias, pero mediante una espacialización moderna y funcional, donde la imaginación creativa formaba parte de la misma obra.

Por último, la apelación constante que hacía Rodríguez Muñoz de un teatro «revolucionario» era empleada metafóricamente para aludir a una acción contra un orden establecido y una nueva forma de distribución de la cultura. Es decir, a través de sus escritos parecía invocar más a una cuestión idealista que concretamente política, la cual devenía seguramente de sus lecturas de Rolland y su cercanía a Barletta y al grupo de Boedo. Siguiendo estas referencias, el fundamento de su programa estético-revolucionario estaba determinado por la problemática de la modernización y distribución de la producción artística, más que en la incorporación de los cambios estilísticos y escenográficos de carácter radical introducidos por los teatros vanguardistas de otras partes del mundo, aunque, como vimos, sumara a su repertorio obras literarias de tendencia expresionista y surrealista. Por ende, la experiencia de Rodríguez Muñoz en Rosario construye una mirada conciliadora al combinar elementos del reformismo y el pedagogismo provenientes

de cierta rama de la izquierda cultural con posiciones de carácter revolucionario que recurrían a tácticas rupturistas, como la idea de generar un nuevo teatro: «será un conjunto de pequeñas y limitadas revoluciones artísticas con un único sentido: el del teatro como revolución total» (Rodríguez Muñoz, 1942a:11).

Algunos rasgos de esta concepción de democratización cultural tendrían, poco después, una aproximación con la política teatral implementada durante el primer gobierno peronista, aunque la instrumentalización de una fuerte censura, el intento unificador y el matiz propagandístico a favor del Estado, hizo que los teatros independientes actuaran como espacios de oposición silenciosa, dándole nuevos sentidos a esa iniciativa del teatro como fuerza revolucionaria o disidente (Pellettieri, 2002). El modelo apoyado desde el gobierno alentó un agudo enfrentamiento entre los sectores de la sociedad y fue en ese momento cuando algunos decidieron abandonar la actividad escénica y disolver sus agrupaciones o bien, endurecer el discurso opositor aludiendo al concepto de autonomía y libertad creadora. No obstante, luego de la proscripción del peronismo, algunos autores como Rodríguez Muñoz mantuvieron una perspectiva mediadora que bregaba por una mayor intervención del Estado provincial que fuera más allá de los circuitos oficiales de consumo industrial, como una forma de sostener y amparar el despliegue del teatro en su fase inicial (Rodríguez Muñoz, 1958:s/p). Para el dramaturgo porteño, el apoyo económico gubernamental era una de las formas de impulsar esquemas alternativos al interior del país, aunque esta participación no debía irrumpir en las fronteras de la «propia determinación y absoluta autonomía organizativa, administrativa y artística» (Rodríguez Muñoz, 1958:s/p). Esto es, que la producción inventiva estuviera al margen de la política, siendo el avance del intervencionismo estatal en el área cultural y la falta de independencia artística uno de los tópicos más cuestionados por los intelectuales en el marco de la administración cultural del peronismo (Fiorucci, 2017). En este sentido, su programa renovador contenía una perspectiva social que se enmarcaba dentro de la tradición del teatro popular, el cual buscaba distanciarse tanto de las producciones elitistas como de las excesivamente ideologizadas y a su vez presentaba diferenciaciones con respecto a la fórmula independiente iniciada por Barletta en la década anterior.

Luego de 1946, con la formación de los teatros vocacionales auspiciados y en muchos casos solventados por el gobierno, los elencos independientes desplegaron distintas estrategias de oposición o militancia contra el peronismo. El Teatro Nuevo XX realizó algunas de sus últimas presentaciones y a finales de 1947 Rodríguez Muñoz consideró que la trayectoria independiente estaba ya superada. Poco después, con la intención de pasarse al terreno «profesional» constituyó la Compañía de Nuevo Arte Dramático y comenzó una gira por el interior del país y la República Oriental del Uruguay, dando por finalizada la experiencia. Si bien Guillermo Paino continuó su labor de escenógrafo en el Teatro de Arte dirigido por Esteban Pavón, Ricardo Warecki se integró a la agrupación de los Artistas Plásticos Independientes, tuvo una participación sostenida en los distintos salones de la Asociación Amigos del Arte y cultivó una fuerte actitud opositora hacia el gobierno, que desplegó fundamentalmente a través de su obra gráfica.

Conclusiones

A lo largo del trabajo hemos visto que las referencias puntuales de Muñoz fueron, por un lado, el libro *El Teatro del Pueblo* de Romain Rolland y su concepción asociada a la función didáctica, es decir, la idea de educar al pueblo e independizarse del empresario comercial y del Estado con

la intención de generar una democratización cultural y producir una transformación de tipo social. Por otro lado, fue trascendental la experiencia concreta del Teatro del Pueblo de Leónidas Barletta, movimiento que Muñoz integró brevemente antes de radicarse en Rosario a finales de los años treinta y fundar su propia compañía independiente. En ella el dramaturgo intentó, con mayor o menor éxito, despegarse de algunos de los postulados de Barletta que consideraba rígidos (excesivo liderazgo del director, idea de espontaneidad y voluntarismo, falta de profesionalización y formación de actores), aunque mantuvo los lineamientos principales del teatro popular, tuvo un acercamiento a grupos de filioizquierda y se inscribió dentro de las corrientes teatrales modernizadoras. En el marco de esta propuesta generó algunas innovaciones relacionadas con las prácticas de formación de actores, el estudio de las técnicas de grandes directores de teatros artísticos y al igual que otros cuadros independientes, desarrolló un repertorio escénico con obras provenientes de la literatura europea, norteamericana y en menor medida, argentina. En cuanto a la escenografía, sus obras buscaron distanciarse de las opciones relacionadas tanto al teatro comercial como a las provenientes de la lírica y la danza vanguardista. En este sentido, se propiciaron decorados austeros impulsados por los ideales estéticos del grupo y del teatro de carácter social, como es posible observar en las puestas en escena de Warecki.

A pesar de que el material relativo a la trayectoria de Muñoz en Rosario se encuentra sumamente disperso, algunas notas y fotografías publicadas en revistas periódicas y en la prensa permitieron reconstruir aspectos sobre el ideario estético-político del dramaturgo y la manera en que esas nociones se vieron proyectadas en las escenografías realizadas por diferentes artistas. Aunque lamentablemente las fotografías de las inauguraciones de las obras son muy escasas y de una calidad precaria, las mismas fueron contrastadas con las reflexiones de Muñoz sobre la decoración escénica y las ideas volcadas por los artistas que participaron en el Teatro del Pueblo de Buenos Aires, con la intencionalidad de poder recomponer, aunque sea fragmentariamente, trazos sobre los orígenes de este espacio en Rosario.

A pesar del breve periodo en que se mantuvo en funcionamiento, el proyecto del Teatro Nuevo XX fue lo suficientemente significativo como para causar una huella profunda en las agrupaciones teatrales de la década posterior. Por otra parte, las producciones escenográficas de Warecki dejan entrever otra faceta de este pintor e ilustrador, asociada a la cultura masiva de los años cuarenta, que tuvo una influencia decisiva en el resto de su obra plástica. Reconstruir fragmentos desconocidos de esta experiencia es una forma de reponer trayectorias importantes de la historia artística y cultural de nuestra región.

Notas

1. Según Marga Paz «Las reflexiones sobre la modernidad de sus conceptos artísticos fueron inmediatamente trasladados a las producciones escénicas, en las que se hizo palpable de manera decisiva la intervención de artistas...», (Paz, 2000:11).

2. Desde finales del siglo XIX y principios del XX se produjeron entre los intelectuales y artistas de distintas ciudades europeas una serie de debates que reflejaron el desencanto ante las prácticas teatrales del momento caracterizadas por el

«mercantilismo, la diversión y la exclusión social de un amplio sector de la población», los cuales desembocaron en el origen de nuevas formas y modalidades que escapaban de las normativas de los teatros oficiales y tradicionales (De Diego, 2016:9).

3. Sobre la proyección latinoamericana de esta figura: Biagini (1999), Ordaz (1992).

4. Para una reseña sobre su extenso recorrido ver Risetti (2004).

5. Las innovaciones generadas por el teatro independiente

en la Argentina y sus diferencias respecto al teatro profesional y comercial fueron analizadas en Trastoy (2014).

6. Sobre los distintos géneros teatrales siguen siendo operativos los fascículos preparados por Ordaz (1968a, 1968b). Para una lectura del teatro «independiente» de Buenos Aires y sus diferentes momentos: Fukelman (2017).

7. En Buenos Aires algunos de sus miembros se vincularon al grupo de Boedo, mientras que en Rosario los artistas tuvieron filiaciones con diferentes ramas de la izquierda y los movimientos progresistas. Juan Berlangieri y Guillermo Paino habían tenido un acercamiento al PC, Ricardo Warecki y Julio Vanzo al Partido Demócrata Progresista y prácticamente todos habían colaborado en las filas de la AIAPE, Acción Argentina y otras agrupaciones antifascistas de la época.

8. Diferentes trabajos se ocuparon de manera parcial sobre el itinerario del Teatro del Pueblo. En este caso mencionamos por su completud el de Pelletieri (2006).

9. En 1943, por ejemplo, el costo de las entradas del Teatro Nuevo XX de Rosario era de \$ 0,50, un «precio popularísimo», como ellos mismos anunciaban (La Capital, 1943:s/p).

10. Nos referimos a los números 5 (marzo de 1939), 6 (abril de 1939) y 14 (noviembre/diciembre de 1940).

11. Diferentes autores analizaron específicamente la manera en que el Teatro Nuevo XX se diferenció de las propuestas escénicas que imperaban en el campo local, véase: Tello (2007), Logiódice, (2016).

12. Para Beatriz Sarlo, la izquierda de los años veinte y treinta representada en las grandes editoriales —como Claridad de Antonio Zamora—, y en la experiencia del Teatro del Pueblo de Barletta, hipotetiza un público que es necesario educar, mientras la modernidad de izquierda nucleada en torno a la revista *Contra* representa una posición revolucionaria donde quedan superadas todas las «soluciones reformistas» y gradualistas. A través de los escritos de Muñoz, podríamos decir que el Teatro Nuevo XX de Rosario articulaba la idea de educación cultural con una posición vinculada a la necesidad de un cambio radical. Véase Sarlo (2003).

13. Nos referimos a la tradición teatral consolidada por el Teatro del Pueblo de Buenos Aires, alrededor del cual comienza a desarrollarse el movimiento del teatro independiente.

14. Algunas obras representadas entre 1942 y 1947 fueron *Un día de octubre* de Georg Kaiser, *Dónde está marcada la cruz* de Eugene O'Neill, *El Delator* de Bertold Becht, *El bosque petrificado*

de Robert Sherwood, *Una tarde estupenda* de André Mauzaud, entre otras.

15. Nos referimos especialmente a la revista *Expresión* publicada desde 1943 y *Platea* desde 1947. Esta última era ilustrada por el artista Pedro Gianzone.

16. Algunos inconvenientes que se presentan al estudiar la escenografía derivan de la materialidad efímera de estas producciones y, en consecuencia, la falta de materiales visuales y archivos disponibles. A esto se suma el carácter independiente y transitorio de estas experiencias teatrales.

17. Este fue uno de los objetivos primordiales manifestados por Muñoz que también orientó el desarrollo del Teatro del Pueblo originado y desarrollado en Francia (De Diego, 2016).

18. Según recuerda Raúl Larra, para las puestas en escena del Teatro del Pueblo se utilizaban elementos comunes de la vida diaria: «Leónidas Barletta fabricaba los vestidos o decorados con papel crepe y hacía cotas de malla con los repasadores-rejilla de la cocina a los que se les daba un baño de aluminio» (Larra, 1978:86). A su vez, los pintores intervenían en la decoración de los telones, en la arquitectura escénica, en la confección de trajes, accesorios y en la creación de efectos atmosféricos a través del uso de luces coloreadas.

19. Ricardo Warecki nació en la ciudad de Rosario, provincia de Santa Fe, Argentina, el 26 de septiembre de 1911 y murió en la misma ciudad el 6 de junio de 1992. De formación autodidacta, desde sus inicios desarrolló una enorme producción gráfica, en la cual exhibió un acercamiento a las experimentaciones estéticas que se estaban produciendo a nivel internacional en el campo de la ilustración, el dibujo y el grabado durante la primera mitad del siglo XX. A la par, cultivó en su pintura una figuración de carácter monumental, acorde con las tendencias artísticas de entreguerras, que posteriormente fue exhibiendo un proceso de geometrización.

20. Esta obra al parecer consistía en una adaptación del *Poema marino*, «una nueva versión de la vieja postal del punto muerto que es el puerto, sitio de transición entre el quedar i el partir, entre la tierra i el mar», desarrollada en tres estampas y tres jornadas: ««La Golondrina» —mar, agua, partir— como en la habitación de Fulvia —tierra, quedar— como en el «Avon Bar» —punto muerto—» (Montes i Bradley, 1938:20).

21. Lamentablemente no han quedado registros visuales de las colaboraciones de estos artistas, más allá de las fotografías relacionadas a las puestas escenográficas aludidas en el texto.

22. Algunos como Elpidio López, Ernesto Reyes, María Pagani y Rosa Arrechea asistieron en varias de las obras del Teatro Nuevo XX.

23. Por ejemplo, en Rodríguez Muñoz (2000:s/p).

24. Diferentes escritores e intelectuales participaron también en la revista oral del grupo. En ella Roger Pla habló sobre «El problema actual de la novela», Juan L. Ortiz sobre el poeta rumano “Hilarie Voronca” (sic) y Arturo Cuadrado se refirió al «Teatro que nunca vi». Asimismo, hubo intervenciones de Mario Briglia, Eduardo Dughera, Alberto García Fernández,

Nélida Esther Oliva, Alberto Rodríguez Muñoz y Emilio Pita. (*La Capital*, 1945:s/p)

25. Según recuerda, esa atracción deviene «de haberme sumergido apasionadamente en mi juventud en las fuentes del expresionismo alemán, con los dramaturgos Wedekind, Barlach, Toller, Sternheim, Kaiser y otros, y con los primitivos, que ya se manifestaban a partir de mediados del siglo XIX, y también, y especialmente, con pintores de esa tendencia, los Munch, Kirchner, Kandinsky, Felixmüller y tantos otros» (sic). Rodríguez Muñoz (2000:s/p).

Referencias bibliográficas

- Biagini, H.** (1999). Romain Rolland y el Movimiento Reformista Latinoamericano. *Páginas de Filosofía*, (8), 81–84. <http://revele.uncoma.edu.ar/index.php/filosofia/article/view/482/472>
- Boni, N.** (2019). *Pintores, escenógrafos y decoradores en Rosario a comienzos del siglo XX: relaciones entre las artes plásticas y la lírica*. Tesis de doctorado. UNR, Rosario.
- Correas, H.** (1947). Jinetes hacia el mar y El delator en el Teatro Nuevo, XX. *Espiga. Revista de Letras y Artes de Rosario*, (2), 14.
- De Diego, R.** (2016). Introducción. *El teatro del Pueblo de Romain Rolland y un Teatro comprometido de Jean-Richard Bloch*, (pp. 7–44). Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- Dubatti, J.** (2012). 1930–1945. En *Cien años de Teatro Argentino, desde 1910 a nuestros días* (pp. 61–100). Biblos/Fundación OSDE.
- El Litoral** (1944, 2 de agosto). Ha reanudado en Rosario sus actividades el Teatro Nuevo XX, Santa Fe, p. 4.
- Fiorucci, F.** (2017). *Intelectuales y peronismo, 1945–1955*. Biblos.
- Fukelman, M.** (2017). *El concepto de «teatro independiente» en Buenos Aires, del Teatro del Pueblo al presente teatral: estudio del período 1930–1944*. Tesis de doctorado Universidad de Buenos Aires. http://repositorio.filo.uba.ar/bitstream/handle/filodigital/4668/uba_ffyl_t_2017_se_fukelman.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Hernández, F.** (1947) Sobre Jinetes hacia el mar. *Platea. Boletín mensual del Teatro Nuevo XX*, (1), 6.
- La Capital** (1942, 11 de marzo). Actividad en el Teatro Nuevo XX, Rosario, p. 10.
- La Capital** (1943, 21 de junio). El jueves iniciará su temporada el Teatro Nuevo XX, Rosario, s/p.
- La Capital** (1945, 15 de agosto). El Teatro Independiente en nuestra ciudad, Rosario, s/p.
- Larra, R.** (1978). *Leónidas Barletta, el hombre de la campana*. Conducta.
- Logiódice, M.J.** (2016). La trama teatral rosarina. La emergencia del circuito independiente como un espacio de tensión entre el profesional y filodramático. *Historia Regional*, (35), 81–97. <https://rephip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/16230/108-Texto%20de%20art%3%adculo-625-1-10-20161220.pdf?sequence=3&isAllowed=y>
- Montes i Bradley, R.** (1938). Registro. *Boletín de Cultura Intelectual*, (3), 20.
- Ordaz, L.** (1968a). El teatro en la vuelta de siglo: Florencio Sánchez. *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, (31).
- Ordaz, L.** (1968b). Teatro: desde la generación intermedia a la actualidad. *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, (52).

- Ordaz, L.** (1992). Leónidas Barletta: hombre de teatro. <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/ordaz003.htm>
- Paz, M.** (Dir.) (2000). *El Teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Pelletieri, O.** (Dir.) (2006). *Teatro del Pueblo: una utopía concretada*. Galerna.
- Pelletieri, O.** (2002). Escena y poder en el teatro argentino (1945-1955): peronismo y teatro. En Meyran, D.; Ortiz, A. y Suréda, F. (Ed.), *Théâtre et pouvoir*, (pp. 59-69). Presses Universitaires de Perpignan.
- Risetti, R.** (2004). *Memorias del Teatro Independiente Argentino, 1930-1970*. Corregidor.
- Rodríguez Muñoz, A.** (1942a, 7 de enero). El Nuevo Teatro en Rosario III. *La Capital*, Rosario, p. 11.
- Rodríguez Muñoz, A.** (1942b, 22 de junio). El nuevo teatro en Rosario. *El Litoral*, Santa Fe, p. 4.
- Rodríguez Muñoz, A.** (1947). La crisis del teatro. *Platea. Boletín mensual del Teatro Nuevo*, (1), 1, 3 y 4.
- Rodríguez Muñoz, A.** (1958). *La Gaceta*. s/p.
- Rodríguez Muñoz, A.** (1959). *Platea*, (59), 47-51.
- Rodríguez Muñoz, A.** (2000). *Los años sin sosiego*. Ediciones del Autor.
- Rolland, R.** (1953). *El Teatro Del pueblo*. Quetzal.
- Sarlo, B.** (2003). La revolución como fundamento. En *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*, (pp. 121-153). Nueva Visión.
- Tello, C.** (2007). Santa Fe, Rosario (1940-1959). En Pelletieri, O. (Dir.), *Historia del teatro argentino en las provincias* (pp. 433-469). Vol. II. Galerna.
- Trastoy, B.** (2014). El movimiento teatral independiente y la modernización de la escena argentina. En Gramuglio, M.T. (Dir. de tomo), *Historia crítica de la literatura argentina. El imperio realista* (pp. 477-494). Emecé.
- Veliscek, E.** (2021). Arte y literatura del Litoral. Los proyectos editoriales de Montes i Bradley. En *En-claves del pensamiento*, (29), 193-230. <https://doi.org/10.46530/ecdp.voi29.418>