

PILARES DE LA ESCENA INDEPENDIENTE ARGENTINA. ROBERTO ARLT EN EL TEATRO DEL PUEBLO

Grisby Ogás Puga
CONICET y Universidad de Buenos Aires

RESUMEN: La primera etapa del Teatro del Pueblo —fundado por Leónidas Barletta en 1930— se encuentra marcada por la presencia de Roberto Arlt, quien, sin dudas, fue el dramaturgo argentino más importante de esta agrupación en particular y del Teatro Independiente en general. Su función en la institución que lideraba Barletta fue la de coadyuvar a su canonicidad. Arlt estaba identificado con la utopía del teatro independiente en contra del teatro profesional-comercial y del teatro argentino finisecular representado en el costumbrismo y el sainete. A pesar de estas coincidencias, la producción dramática arltiana (1932-1942) logró niveles de vanguardia que no se correspondieron con las puestas en escena de sus obras estrenadas en el Teatro del Pueblo bajo la dirección de Barletta. El presente artículo intenta develar algunos puntos clave de este desencuentro estético.

PALABRAS CLAVE: teatro del pueblo, Leónidas Barletta, Roberto Arlt, teatro independiente, canonicidad, desencuentro estético

ABSTRACT: The first stage of the Teatro del Pueblo —founded by Leonidas Barletta in 1930— is marked by the presence of Roberto Arlt, who undoubtedly was the most important Argentine playwright of this group, in particular, and of the Independent Theatre, in general. Arlt's role in Barletta leading institution was to contribute to its canonicity. Arlt was identified with the utopia of independent theater against the professional and commercial theater of the end of the century represented Argentina in genres called "costumbrismo" y "sainete". Despite these similarities, the dramatic production of Arlt (1932-1942) achieved vanguard levels that not corresponded to the staging of his plays premiered at the Teatro del Pueblo under the direction of Barletta This article attempts to unravel some key points from this aesthetic misunderstanding.

KEY WORDS: Teatro del Pueblo, Leonidas Barletta, Roberto Arlt, Independent Theatre, canonicity, aesthetic misunderstanding

1. Teatro del Pueblo: primer teatro independiente¹

La aparición del Teatro del Pueblo, fundado por el escritor Leónidas Barletta² (1902-1975) en el año 1930, constituyó una acción cultural emergente en el campo teatral de la época en tanto se oponía a los circuitos dominantes, convirtiéndose en el primer teatro independiente de la Argentina. Su inauguración oficial fue el 14 de febrero de 1931 en un cine de Villa Devoto e incluyó textos dramáticos de Juan Carlos Mauri y Álvaro Yunque. La primera sala alquilada por el grupo fue la Wagneriana, en Florida 936. La función contó con la representación de las piezas: *Títeres de pies ligeros*, de Ezequiel Martínez Estrada, *La madre ciega* y *El pobre hogar*, de Juan Carlos Mauri. Luego, la Municipalidad cedió un local —antigua lechería en estado deteriorado— en Corrientes 465. En ese local se convocó a los escritores Roberto Arlt, Amado Villar, Álvaro Yunque, Nicolás Olivari, Roberto Mariani, Eduardo González Lanuza, Horacio Rega Molina y Arturo Capdevila. Entre su repertorio de obras extranjeras clásicas y modernas se encontraban autores como Gogol, Shakespeare, Cervantes, Tolstoi, Lope de Vega, Molière, O' Neill, Cocteau, Andreiev.

En el ámbito de la plástica, además de la presencia de Guillermo Facio Hebequer y Antonio Berni en la agrupación, se encontró Pettoruti como colaborador del grupo, en el diseño de programas y la decoración de la sala. También pintores como Norah Borges, Soldi y Butler contribuyen con decorados de las obras teatrales y en la ilustración de las revistas del grupo. Sin embargo, es conocida la precariedad de las escenografías en las puestas barlettianas construidas por los mismos actores con elementos como rafia, papel crepe, bolsas de arpillera, canastos, cartones y lamparitas pintadas, que otorgaban al decorado y al vestuario un matiz ingenuo rayano con lo *kitch*.

Entre las principales actividades de lo que funcionaba como un verdadero centro cultural, podemos mencionar: el teatro itinerante en espacios públicos (cines y plazas) en el célebre Carro de Tespis; la edición de revistas y boletines; la programación de teatro; los ciclos de teatro polémico; los ciclos de danzas; recitales de música; conferencias; clases y exposiciones.

Toda esta programación cultural funcionaba en forma cooperativa. En una cláusula del reglamento se disponía: «el orden y limpieza de la casa está a cargo de los mismos actores [...] pues en el Teatro del Pueblo no se admite ninguna servidumbre» (Barletta, 1967: 78). Sus integrantes realizaban todas las tareas del teatro desde la actuación hasta la limpieza o la boletería, pasando por la confección de vestuario y escenografía. Pero la dirección general, la concepción de puesta y elección del repertorio estaban sólo bajo el designio de Leónidas Barletta.

Barletta impuso la figura del director de escena como centro de la actividad teatral y orientador estético e ideológico del grupo. Él era quien elegía las obras —junto a un triunvirato de notables, presidido por su persona—. Además, era el encargado de aclarar el texto a los actores si éste no era lo suficientemente claro para transmitir el mensaje del autor. Por otra parte, la disciplina *moral* a la que Barletta sometía a los actores en cuanto a su anonimato y *agonismo* en pos del grupo —renuncia al aplauso del público, realización de tareas de limpieza y de funciones ajenas a la actuación—, postergaba permanentemente su formación actoral, convirtiendo al elenco en un grupo vocacional

1. Algunos contenidos del primer párrafo de este trabajo se encuentran en el artículo: «El Teatro del Pueblo: Período de culturización», FISCHER, Patricia y Grisby, OGÁS PUGA (2006): *Teatro del Pueblo: Una utopía concretada*, O. Pellettieri (ed.), Buenos Aires: Galerna / Fundación Somigliana.

2. Novelista, cuentista, ensayista y dramaturgo. Literariamente participó del grupo de Boedo. Publicó ensayos de tema teatral: *Viejo y nuevo teatro* (1956), *Manual del actor* (1961), *Manual del director* (1969). Obras dramáticas: *¡Sálvese quien pueda!* (1974), *A las 5.20 de la mañana* (1968), *La edad de trapo* (1956), *Odio* (1928), obra que no llevó a escena en el Teatro del Pueblo ya que luego de una función privada Barletta decidió junto al grupo, que la obra no poseía las características apropiadas para un escenario de vanguardia. Esto demuestra a las claras dos cosas: por un lado, la exigencia y rigurosidad que el propio Barletta ejercía sobre el repertorio de obras dramáticas a estrenar, y por otro, la consideración y el convencimiento de que conformaban un grupo de teatro vanguardista.

librado a la eventual existencia de algún talento innato en sus integrantes. Todo esto sumado a la figura del director como único centro de la actividad teatral y orientador estético e ideológico del grupo (Pellettieri, 1997: p. 42), a quien debían acatar sin posibilidad de disentir y de tener un espacio de creación que diera paso a una poética actoral productiva. Los resultados de un actor no formado y que además tenía coartada su creatividad bajo las directivas unilaterales del director se evidenciaron en puestas en escena, en su mayoría, de limitado valor artístico.

Los objetivos del Teatro del Pueblo se encuentran claramente expresados en el artículo segundo de su estatuto:

- a) experimentar, fomentar y difundir el buen teatro, clásico y moderno, antiguo y contemporáneo, con preferencia el que se produzca en el país, a fin de devolverle este arte al pueblo en su máxima potencia, purificándolo y renovándolo.
- b) Fomentar y difundir las artes en general, asumiendo la defensa de la cultura.

El logotipo de la agrupación —pintado por el artista Guillermo Facio Hebecquer— consistía en la figura de un hombre con el torso desnudo en la acción de tocar la cuerda de una pesada campana. Acción que realizaba el propio Barletta en la puerta del teatro antes de cada función para reclutar al eventual público transeúnte al sonido de una campanita.

Los integrantes de Teatro del Pueblo estaban *inspirados* —según su mentor— por las gravitaciones determinantes que la Revolución Rusa de 1917 ejerció sobre los intelectuales del momento (Barletta, 1967). La autoproclamación de un «teatro del pueblo y para el pueblo», aludía al modelo del *Teatro del Pueblo*³ de Romain Rolland, quien había ideado un teatro cuyo referente era el obrero, el hombre del pueblo, quien vivía una realidad diversa al burgués y le urgía un teatro asimismo diferente, nuevo, que cumpliera con las necesidades de un público estrictamente popular.

Por otra parte, el concepto de «originalidad» de Barletta también se encuentra en la propuesta de Romain Rolland. Ambos adherían a la noción de *movimiento*. En consecuencia, el actor de Teatro del Pueblo debía ser un activista, un revolucionario. Sólo el actor agonista —que se sacrificara en pos de un futuro mejor— liberaría al teatro del comercio.

La búsqueda de Barletta, entonces, apuntaba a hacer un *teatro de arte*, de contenido social —siguiendo la idea primigenia que tuvieron Sarmiento y Alberdi—, que interviniera ineludiblemente sobre la sociedad haciéndola reflexionar, orientándola, educándola. El teatro debía estar basado —también como opinaba Rolland— en las enseñanzas de la historia y de la moral. Podemos inferir que se trataba de un teatro claramente político pero, a su vez, ingenuo.

A través de esta concepción objetivista de la comunicación teatral, Barletta creía efectivamente que Teatro del Pueblo no sólo podía salvar a la cultura, sino también al país. Además, defendía la noción de progreso. El texto moderno para él siempre proponía cambios positivos para la construcción de las relaciones humanas. Ésta es otra idea adaptada y reformulada que aparece en los intelectuales de la generación del 37: servir al país con la inteligencia, educando y concientizando al pueblo, y este servicio sería el comienzo de un progreso indefinido. El teatro debía ser irradiador de cultura; además, para ser un espacio enriquecido culturalmente, también debía ofrecer espectáculos de danza,

3. Este texto fue publicado en 1903, en París y reeditado en 1913. Como relata Ordaz (1992), tres años antes de la fundación de Teatro del Pueblo, el libro «se tradujo a nuestro idioma y apareció en Buenos Aires. Si bien no se disponía fácilmente, por entonces, de noticias respecto a las experiencias del *nuevo teatro* [...] no era extraño que a quienes les interesaba el tema supieran de los trabajos que estaban realizando Antoine, Lugné-Poé y Erwin Piscator, Jacques Copeau, en Francia; Bragaglia, en Italia; Otto Braham en Alemania; H. T. Grein en Inglaterra; Stanislawski y Nemérovich-Dánchenko, en Rusia; Rivas Sherif y Valle-Inclán, en España, entre otros luchadores, a distinto nivel, por un nuevo teatro. De Europa llegaban los rótulos de Teatro Libre, Teatro Independiente, Teatro de Arte, Teatro Político, etc.».

conciertos, galerías de arte, conferencias y contar con un variado repertorio de textos dramáticos seleccionados por su calidad artística y humana.

Barletta disponía de un repertorio que incluía a autores extranjeros que estaban siendo representados en el microsistema profesional culto: August Strindberg, Eugene O' Neill, Andreiev, junto a clásicos del teatro universal como William Shakespeare o Lope de Vega. Las textualidades argentinas que se estrenaron correspondían a escritores argentinos que formaban parte del grupo de Boedo y que provenían mayormente de la narrativa: Roberto Mariani, Nicolás Olivari, Ezequiel Martínez Estrada, Enrique González Tuñón y Roberto Arlt.

El Teatro del Pueblo surge en un momento en que el teatro argentino estaba comenzando a modernizarse. Aún era similar la cantidad de compañías extranjeras —en su mayoría españolas e italianas—, y las compañías nacionales. Una característica distintiva del Teatro del Pueblo fue el deseo de «modernización» y —vinculado a éste— el de «cosmopolitismo». El teatro debía modernizarse entrando en contacto con el mundo, sobre todo, teniendo como referencia al teatro que estaba de moda en Europa. En la circulación de las textualidades europeas (Strindberg, O'Neill, Baroja, Evreinov, Dostoievsky, Andreiev, San Secondo) aparecen nuevos modelos dramáticos y espectaculares, junto con una nueva ideología estética. Se propone un teatro «culto», legitimado por el campo intelectual.

La nueva agrupación se autoproclamaba como un instrumento artístico de mejoramiento social, de «culturización», al pulso de las actuales tendencias de vanguardia. Pero su supuesta vanguardia corresponde más bien a una confusión alrededor de la significación de ese movimiento europeo y su asimilación en Argentina. Esta confusión reinante en el campo cultural argentino de la época salta a la vista si se analiza a fondo la famosa polémica Boedo-Florida. En cuanto a la producción de Teatro del Pueblo y del teatro independiente en general, lo que se efectuó fue una modernización; porque si bien en algunos casos aislados como el de Roberto Arlt se resemantizaron procedimientos del grotesco y del expresionismo europeos, en la puesta en escena no hubo una apropiación de las vanguardias históricas ni de su ideología.

José Marial, historiador faro de nuestro teatro independiente, afirma que Teatro del Pueblo fue herencia directa del grupo Boedo; según el crítico la «escena libre de Buenos Aires» —como llama al teatro independiente de la primera época—, nació libre, sin modelos, ni maestros, pero reconoce que su orientación estaba signada por el grupo de Boedo. «Esta asociación cultural y artística estaba compuesta por escritores, plásticos, teatristas, intelectuales y científicos de manifiestas connotaciones con publicaciones y partidos políticos de izquierda [...] El grupo Florida significó su antípoda intelectual» (1996: 11). En cuanto a la filiación estética dice Marial que aunque el teatro independiente no se propusiera una orientación artística su poética tendía fundamentalmente al realismo.

Coincidimos con este historiador en que lo valioso del Teatro del Pueblo fue su perseverancia en tanto organización cultural, que, como rezaba su lema —apropiado de Goethe—, avanzaría «lento y sin pausa como la estrella». En lo específicamente teatral, su mayor aporte radicó en la difusión de un repertorio de clásicos y modernos de la dramática universal y el impulso otorgado a un nuevo grupo de la dramaturgia argentina.

En un momento en que la sociedad argentina se encontraba aún fuertemente estratificada, la configuración del público estaba en directa relación con la clase social a la que pertenecía el espectador. Se daba una correspondencia directa entre el género de la obra, la compañía, el edificio teatral elegido y el valor de la entrada, con el tipo de espectador que asistía. En este sentido, el estatuto de la agrupación de Barletta expresaba como objetivo fundamental de su constitución el acercamiento del teatro a las clases menos pudientes. Así, dice que se constituye «a fin de devolverle este arte al pueblo en su máxima potencia, purificándolo y renovándolo [...] con el objeto de hacer

accesible este arte a todas las clases sociales [...] y sus funciones sean gratuitas, o a bajo precio, siendo el normal y corriente de veinte centavos» (Barletta, 1967: 78).

Si bien el Teatro del Pueblo no consiguió que la clase obrera se convirtiera en el grueso de su público, coincidimos con Trastoy (2002: 481) en que: «rápidamente hizo sentir su importancia cultural entre el público de teatro» y agrega respecto a quienes asistían a los espectáculos del grupo que, claramente, era «un sector de público mucho más restringido, constituido por intelectuales y profesionales que preferían las obras de calidad artística y las expresiones de vanguardia».

La preocupación de Barletta y su grupo por el tema del público se evidencia en las páginas de las revistas⁴ que funcionaron como órganos difusores de la agrupación. Por ejemplo, la revista *Conducta. Al servicio del pueblo* publicaba⁵ una sección titulada «Una de dos...», donde se presentan en forma paralela en la página dos fotografías contrapuestas, que muestran situaciones distintas del público teatral durante una representación. La primera es el retrato de una pareja vestida elegantemente que aplaude divertida y comenta entre sí. El epígrafe de la foto enuncia: «Clara Leloir Unzué y Eduardo Cernadas asisten a una audición de *Catita* para cierta gente de la aristocracia.» A continuación se transcribe un fragmento de la pieza:

CATITA: ...Y entonces yo le digo al Mingo: Ahora...! Dealén...! Y cada uno le larga un buebo en el escenario. La pedrada, lo grito, lo empujone... As noches muchachos!

La otra situación fotografiada presenta un grupo de espectadores de apariencia humilde observando atenta y seriamente una función. El epígrafe es el siguiente: «El vulgo asistiendo a una representación común de Shakespeare, en el Teatro del Pueblo». El fragmento teatral que se reproduce es:

ANTONIO: ¡No hay otra fealdad en la naturaleza que la del alma! Sólo el malvado es deforme. La virtud es la hermosura. Pero una belleza inmoral es semejante a un cofre vacío ornamentado por el demonio.

Este es uno de los tantos ejemplos en los que se advierte la franca lucha que libraba Teatro del Pueblo por posicionarse dentro del campo teatral. Así como la mítica confrontación Florida-Boedo continuaba sus ecos en todo el campo intelectual-literario, en el teatral se adoptaba la misma modalidad de legitimación: la disputa periodística. El intento por desplazarse hacia la centralidad seguía basado en el mecanismo de confrontación desde el procedimiento de la comparación. Dentro de un sistema teatral tan joven como el de la Argentina de aquellos años, pareciera que la única forma de «autodefinirse» fue optar por la mostración de «la diferencia».

Promediando los años cuarenta, el campo intelectual de la época complejizaba cada vez más su estructura rizomática. Finalmente, el Teatro del Pueblo —que se desempeñó por más de tres décadas— no ocupó posiciones centrales ni dominantes, funcionó más bien como catalizador artístico de lucha frente a las formas aristocráticas de circulación del arte y sobre todo frente al factor comercial.

Resumiendo, la concepción social de la literatura proveniente del grupo de Boedo y retomada por Barletta para el Teatro del Pueblo implicaba el objetivo de un teatro didáctico que acercara el «mensaje» de la verdad al espectador. Para lograr ese propósito la forma de expresión debía ser «clara» y su contenido «aleccionador». El acento en el contenido se correspondió con una forma mimética de representación teatral basada en la *teoría del reflejo*, el arte como reflejo de la realidad. Pero el realismo practicado por esta agrupación se limitaba a reproducir «textualmente» las ideas

4. Teatro del Pueblo contó con dos revistas para la difusión de sus actividades: *Metrópolis. De los que escriben para decir algo* y *Conducta. Al servicio del Pueblo*.

5. Revista *Conducta*, n° 1, agosto 1938.

del autor sin intervención de una lectura propia, mucho menos estilizadora. Desde una postura cerradamente hermenéutica, el mensaje del texto era una *verdad* que había que descifrar. Pero sólo Barletta sería el encargado de este rol sagrado.

La posición nihilista respecto al teatro argentino anterior, —la tradición teatral que incluye las formas del sainete, el grotesco criollo, el nativismo y el costumbrismo—, si bien por un lado limitó la actuación y la puesta en escena barlettianas —al no recuperar aspectos provechosos y auténticos de nuestro pasado teatral—, por otro lado suscitó la idea de que nuestro teatro debía «fundarse» a partir de un arte nuevo, buscando así producir una modernización. Pero esta modernización fue limitada, ya que consistió fundamentalmente en reproducir textos extranjeros universales con una finalidad didáctica. Su aporte teatral más evidente consistió en la difusión de un repertorio de clásicos de la dramática universal y el estímulo ejercido sobre narradores argentinos para que se acercaran a la dramaturgia. Sin dudas, el contacto con la textualidad de Roberto Arlt fue el factor decididamente modernizador en el Teatro del Pueblo.

La pretensión modernizadora de esta agrupación estaba vinculada a la idea de cosmopolitismo, valorando las textualidades europeas. Pero se caía en el extremo de concebir lo *culto* como el teatro producido a partir de modelos extranjeros en desmedro de las formas nacionales, sin advertir que es precisamente en su mezcla donde se producen los cambios dentro del sistema teatral. No obstante, la «apropiación» de lo foráneo en función de la propia realidad político-social y también estética, se produciría inevitablemente. Los estrenos de los textos dramáticos de Roberto Arlt son un claro ejemplo de ello.

2. Roberto Arlt en el Teatro del Pueblo

2.1. LA FASCINACIÓN TEATRAL

La relación «Teatro del Pueblo - Roberto Arlt» fue estrecha y definió en gran medida el destino artístico de ambos. Edmundo Guibourg acertó a decir que «la sola presencia de Roberto Arlt en la escena nacional, producida por el Teatro del Pueblo, otorga a esta agrupación un galardón invalorable y justifica por sí misma su extensa y fecunda gestión renovadora». ⁶ Hacemos hincapié en el hecho de que Arlt comenzara a escribir teatro motivado por Barletta, cuando lo instara para tal fin y lo invitara a presenciar la escenificación que había realizado de un capítulo de su novela *Los siete locos*. Por cierto, el capítulo «El humillado» que tomó Barletta de la novela, poseía tal teatralidad que lo escenifica sin modificaciones sustanciales.

Cuando Arlt presencia esta puesta en escena en el año 1931, surge la fascinación: queda doblemente admirado, por las posibilidades dramáticas de su narrativa y por las posibilidades de expresión que ofrece el teatro. Éste se le revela como un espacio de desafíos para su imaginación siempre deseosa.

Es así como, a partir de ese momento, Arlt relega la narrativa y se aboca hasta su muerte (1942) a la escritura dramática. Barletta y su Teatro del Pueblo fueron la intromisión determinante para su iniciación en la dramaturgia. El propio autor lo señala en el prólogo de su primer drama al decir que: «[...] De esa obsesión, que llegó a tener caracteres dolorosos, nació esta obra, que posiblemente nunca hubiera escrito de no haber mediado Leónidas Barletta». ⁷

Un aspecto importante de la relación de Arlt con el Teatro del Pueblo es su participación activa durante los ensayos de sus obras y la interacción con los actores del grupo. El dramaturgo

6. Citado por LARRA, Raúl (1987), pp. 76-77.

7. Prólogo a *Trescientos millones*, Roberto Arlt, Buenos Aires: Ediciones Rañó, p. 12.

intercambiaba posturas y constantemente requería opiniones sobre sus textos dramáticos antes y después de estrenados. Raúl Larra (1950: 82) cuenta que «casi no faltaba a las funciones de sus obras. Por lo general, se sentaba hacia el final de la platea y terminada la representación seguía atento los comentarios de la gente. Quería saber qué impresión ha producido, esa inagotable y fecunda curiosidad suya se desborda gozosamente en los días de función».

El proceso creativo de sus obras dramáticas tuvo un detalle fundamental que tiene que ver con el tipo de escritura que practicó Arlt en sus piezas. Fue una dramaturgia desde la escena misma, en presencia de los componentes teatrales en su totalidad. Había comenzado su escritura en contacto con un elenco de actores, con un director, conociendo los elementos de utilería, tramoya y vestuario, familiarizándose con el escenario en particular, y seguramente la visualización de estos elementos concretos activó su gran intuición teatral. Creemos que fue éste un factor decisivo de la potente teatralidad de sus textos.

Sobre la opinión que Arlt tenía del Teatro del Pueblo, contamos con testimonios del propio autor donde refiere el primer contacto que tuvo con la agrupación en 1931, sobre todo en cuanto a la organización y la estructura edilicia donde se desarrollaban las actividades creativas del grupo:

[...] un salón sombrío como una caverna y más glacial que un frigorífico, donde jugándose la salud, media decena de muchachas y muchachos heroicos, ensayan obras de escritores jóvenes a quienes los sesudos y expertos directores de nuestro teatro no dan ni cinco de bolilla [...] los actores son vírgenes de todo tablado oficial. Los autores más vírgenes en lo que se refiere a estrenos. Esto ya no parece la guarida donde el futuro teatro nacional nacerá no sabemos si luminoso como un purrete de atletas, o deforme como un ensayo obstétrico.⁸

Al año siguiente y ya integrado como dramaturgo en el grupo, Arlt recuerda aquella primera nota sobre la agrupación y se excusa de tales afirmaciones:

[...] la impresión que recibí fue pésima. Era invierno, el salón destartado con montones de revoque caído por los rincones, el escenario desmantelado, la compañía tiritando en banquitos de madera, todo hacía creer en la proximidad del fracaso. Comprometí una nota en *El Mundo*. Y dije la verdad de lo que había visto, y además, aquello que pensaba: un éxito por mil fracasos.⁹ (Arlt, 1932).

Y termina valorando su accionar, destacando la cruzada del grupo, sobre todo su «voluntarismo»:

Nos encontramos aquí frente al escenario creado por la *voluntad* de un grupo de jóvenes artistas que tienen su proa enfilada *hacia el futuro*... Si uno mira esto, dice: ¡es tan simple! Y es cierto... es tan simple visto desde afuera y tan complicado examinado por dentro, que uno no sabe a quién admirar más, si a Barletta o a los que lo acompañaron en esta loca empresa. ¡Qué optimismo el de estos artistas... qué buena fe... qué paciencia... qué solidaridad! Tres empresas similares a ésta fracasaron. El Teatro Libre, La Mosca Blanca y El Tábano... Y uno de ellos, el Teatro Libre, disponía de dinero [...] Es duro y amargo estar sólo. Para estar solo y trabajar solo, se necesita el temple de un diablo... y estos artistas durante casi un año estuvieron solos. Ciertamente es que se estimulaban mutuamente, pero la situación en que se encontraban no era la del éxito, ni mucho menos. (La cursiva es nuestra) (Op. cit.).

8. *El Teatro del Pueblo*, Roberto Arlt, *El Mundo* (21 de junio de 1931).

9. *Pequeña historia del Teatro del Pueblo*, Conferencia pronunciada por Arlt en el Teatro del Pueblo en 1932 y reproducido en 1942 por *Conducta*, n° 21, (julio-agosto).

Arlt destaca el espíritu agonista del grupo, la iniciativa de progreso, la necesidad de cambio del teatro argentino en busca de una modernización teatral. En este sentido, aparentemente, desde su discurso, se identifica con el espíritu de Barletta, sobre todo en la actitud nihilista con respecto al teatro anterior y de las formas comerciales como el cine:

...hoy estamos aquí todos juntos, en una especie de camaradería invisible, que se liga al porvenir de esta obra indestructible, de la cual deseo hablarles... *Aquí se está preparando el teatro del futuro...* para que cuando esa gente se harte de películas malas, tenga donde entrar. Estamos en los comienzos de la lucha... La situación creada a los autores sinceros en este país es fantástica. Los empresarios teatrales rechazaban la obra de las generaciones innovadoras. Sin embargo, el público tenía curiosidad de conocer autores nacionales, quería ver lo que daba la generación del 900... Esto es lo que ha creado Leónidas Barletta. Ha creado un teatro jugándose su prestigio de escritor. Yo no quisiera extralimitarme en los juicios, pero me agrada que ustedes recordaran este panorama que actualmente ven. Un pequeño escenario, bancos rústicos, iluminación a la buena de Dios. Y quisiera que lo recordaran porque dentro de algunos años, el Teatro del Pueblo será una empresa montada con todas las exigencias del teatro moderno [...] Tenemos, es verdad, *la pretensión de crear un teatro nacional*, en consonancia con nuestros problemas y nuestra sensibilidad, y entonces esas empresas de comiduchos, y autores de sainetes burdos no nos interesan. (La cursiva es nuestra) (Op. cit.).

De su proteica declaración subyace la idea nihilista de las formas del teatro argentino del siglo XIX, así como las formas teatrales populares como el sainete. Parecieran no existir para Arlt las textualidades argentinas preexistentes. Considera que están fundando un nuevo sistema teatral, que también era necesario desde el reclamo del público. Eso es lo que Arlt anuncia como «el teatro del futuro». Por otra parte, la invención de Barletta, según el autor, va a colaborar en la lucha contra el cine. Para Arlt el cine es un producto puramente comercial, que si bien en un principio desplazaría al público teatral, no podrá vencer al teatro porque no existiría —según él— un cine de arte.

La primera fase o etapa del Teatro del Pueblo, según Ordaz (1957) estaría marcada en su inicio por la puesta en marcha del grupo a partir de su primera función en 1931, y su culminación por su desalojo en 1943. Un año antes y un año después del ingreso y del egreso de Arlt en Teatro del Pueblo como dramaturgo: en 1932 Barletta estrenaba su primera obra dramática, *Trescientos millones* y en 1942 fallecía imprevistamente. Por lo cual la producción dramática arltiana (1932-1942) se encontraría enmarcada en esta primera etapa del Teatro del Pueblo. Pero enfocando la mirada desde la importancia fundamental del autor en la agrupación, consideramos inversamente, que esta primera etapa del Teatro del Pueblo estaría marcada por la presencia de Arlt dramaturgo. En este sentido no es casual que luego de la desaparición de Arlt, surgiera la primera gran diáspora de los actores del elenco, encabezada por el actor Pascual Naccarati, uno de los mejores intérpretes con que contaba la agrupación, pero sobre todo, amigo y socio de Roberto Arlt.

Los problemas que se venían gestando en el seno del grupo entre los actores y Barletta, a fines del año 1942 se agudizan y es entonces cuando pierde sus mejores actores. De esta manera, Teatro del Pueblo terminó el año 1942 notablemente debilitado pues había perdido lo mejor de sus actores y su mejor dramaturgo. Por ello sostenemos que este es el final de la etapa canónica del grupo.

Tanto Ordaz (1947) como Pellettieri¹⁰ (1997) hablan de un ciclo excepcional o una fase canónica cumplida por Teatro del Pueblo en el período 1937-1943, coincidente con los principales estrenos arltianos. Marial (1954) también señala como la fase de mayor productividad artística de Teatro del Pueblo al período que va desde 1937 a 1942, y que coincide con la publicación de la revista *Conducta*, que se encuentra poblada de artículos referidos a las puestas en escena de las obras dramáticas de Arlt.

Otra era, por cierto, la campana de Leónidas Barletta. Marial (1954) refiere que Barletta —gran polemista— analizaba la decadencia de la agrupación culpando al gobierno y a una campaña montada en su contra. Según Barletta su teatro no era del agrado y de la conveniencia del gobierno de turno y de los grupos dominantes del campo cultural.

Sin dudas Roberto Arlt fue el autor argentino más importante del Teatro del Pueblo y su función en la institución fue la de coadyuvar a su canonicidad. Asimismo, fue el exponente dramático fundamental de esta primera etapa de culturización¹¹ (1930-1949) del Teatro Independiente en general.

Identificado con la utopía del teatro independiente, en contra del teatro profesional-comercial nuestro dramaturgo sintetizaba la misión del Teatro del Pueblo: «Creo que estamos en presencia de una realización que, con el tiempo, va a crecer hasta convertirse en sede oficial de nuestro teatro nacional» (Arlt, 1932). Tenía razón. No se equivocaba Arlt si pensamos en la impronta que el teatro de arte actual tiene, aún, de aquellos primeros intentos del teatro independiente de los 30.

En sus últimos años tanto había marcado a Arlt su fascinación teatral que proyectaba la construcción de una sala de teatro propia con la inversión del dinero que ganaría por su invento de las «medias irrompibles para damas»¹². Su prematura muerte abriría para siempre la incógnita sobre la posibilidad real de concreción de su doble sueño de inventor y hombre de teatro.

2.2. LA RELACIÓN DIRECTOR-DRAMATURGO: BARLETTA-ARLT

Como todas las relaciones humanas, la relación Arlt-Barletta fue controvertida y esto ha generado un amplio imaginario con abundantes y opuestos testimonios acerca de la verdadera naturaleza de la relación. Desde la crítica hay quienes hablan de «una amistad entrañable»¹³ hasta quienes afirman sus desencuentros ideológicos y estéticos¹⁴.

Si bien Arlt coincidía con el reclamo ideológico de Barletta en particular y con los postulados del grupo Boedo en general, estéticamente su estilo se distanciaba del realismo ingenuo que los caracterizó. La poética de Arlt inauguró en nuestro teatro tendencias vanguardistas como el expresionismo y el suprarrealismo, alejándose de la «convención literaria» de Boedo como también del ideal de «buena literatura» de Florida, hecho que lo convierte en un caso singularísimo de nuestras letras.

Lo cierto es que la estética de Arlt, resultó un producto emergente, de ruptura, aún dentro del campo supuestamente *experimental* o de *nuevo teatro* como se autodenominaba el grupo de Barletta. Las puestas en escena de este director, basadas en el realismo ingenuo, no concordaban con las innovaciones

10. Pellettieri (1997), p. 53, explica que «durante el período canónico del Teatro del Pueblo (1937-1943), anticipado por la celebración de sus mil representaciones, que se cumplieron en 1936, se produjo un cambio de situación [...]». Este momento coincidió con los estrenos de Arlt y fue el período de mayor reconocimiento de los postulados estético-ideológicos del grupo por parte de la crítica y del campo intelectual-teatral.

11. Distinguimos dentro de esta primera etapa de culturización, las dos primeras fases del Teatro del Pueblo: la etapa de iniciación (1930-1936) y la etapa canónica (1937-1943). Estas dos primeras etapas estuvieron marcadas por la textualidad de Roberto Arlt. La transición a segunda etapa del microsistema independiente —*nacionalización* (Pellettieri, 1997)— delimitada desde 1949, estuvo condicionada por la relación conflictiva que mantenían los grupos teatrales independientes con el campo político. Durante el gobierno del general Pedro Pablo Ramírez (1943-1945) Teatro del Pueblo fue desalojado, al igual que otros grupos independientes. Desde el momento del desalojo en 1943, hasta 1949 año del estreno de *El puente*, de Carlos Gorostiza, se iniciaría la etapa de estancamiento y declinación del Teatro del Pueblo y la progresiva diáspora de su elenco hacia el grupo La Máscara.

12. Patentado en 1942, antes de su muerte. Arlt encaró este invento junto a su amigo Pascual Naccarati, actor del Teatro del Pueblo.

13. Nos referimos a la postura de Raúl Larra en sus biografías sobre Arlt y Barletta (1950 y 1978, respectivamente).

14. Esta tesis ha sido apoyada fundamentalmente en trabajos de PELLETTIERI, Osvaldo (1997 y 2000), TRASTOY, Beatriz (2002) y JUÁREZ, Laura (2002).

arltianas. Sus dramas tenían una propuesta estética basada en procedimientos del expresionismo subjetivo, del grotesco pirandelliano y del suprarrealismo, pero que —a su vez— estaban al servicio de una tesis social, portadora de un módico mensaje para el público espectador. Esta suerte de conjunción de procedimientos apropiados de la vanguardia teatral europea y realismo social, estuvo motivada por la necesidad que tuvo Arlt de congeniar su proyecto creador con el reclamo ideológico del Teatro del Pueblo. Evidentemente Barletta quería leer en las obras de Arlt un contenido político mayor del que tenían o por lo menos, una interpretación referencial más marcada. Pero las piezas de Arlt aludían muy limitadamente a las problemáticas socio-políticas del país, más bien se basaban en reflexiones existenciales universalistas. Esto sucedía así aún en las piezas en las que el dramaturgo exponía una tesis social de mayor contundencia, como el reclamo ante las dictaduras oligárquicas (*Saverio el cruel*) o contra los empresarios de guerra (*La fiesta del hierro*) o contra el abuso alienante que hacía del hombre la organización moderna del trabajo (*La isla desierta*).

A partir del análisis del proceso creador de las obras pudimos observar estos defasajes entre dramaturgia y dirección teatral, los cuales se advierten paradigmáticamente en el caso del *work in progress* de una pieza como *Saverio el cruel*. Arlt trabajó mucho tiempo en el proceso de escritura de esa obra. Su primer esbozo, que tituló *Escenas de un grotesco* fue publicado en 1934 en *Gaceta de Buenos Aires*¹⁵. Se trata de un breve drama en dos cuadros que el autor ambienta en un Instituto de Enfermos Mentales y en un cuarto de pensión. Aparece ya el personaje de Saverio y su estado delirante; pero el procedimiento del *teatro dentro del teatro* se establece en dicho instituto y los actores son los propios enfermos mentales.

La obra que hoy conocemos como *Saverio el cruel* estrenada por Barletta en el Teatro del Pueblo en 1936, sufrió una radical modificación de ambiente a pedido del director. Barletta habría instado a Arlt para que cambie el Neuropsiquiátrico por una casa de la burguesía aristócrata de Buenos Aires. Serán, entonces, los *niños bien*, hijos del aburrimiento burgués, quienes monten la farsa para burlarse de Saverio.

Si bien el cambio no era superficial, la pasión que el dramaturgo tenía por el tema de la locura, su simulación y sus límites con la cordura, unido a los indudables aportes del modelo pirandelliano de la pieza *Enrique IV*, otorgaron a la obra definitiva una cohesión y teatralidad pocas veces vista en el teatro argentino.

Es curioso que el empecinamiento de Barletta por descartar el tema de la locura ambientado en la clínica de patologías psíquicas, en 1936, después de treinta años haya girado radicalmente: En mayo de 1964 el director ponía en escena junto a su elenco del renovado Teatro del Pueblo *La cabeza separada del tronco*, «pieza inédita de Roberto Arlt en arreglo de Leónidas Barletta, que fue el director que llevó a escena toda su producción» (*Propósitos*, 14 de mayo de 1964). (La cursiva es nuestra).

Al parecer Barletta recompuso esta pieza a partir de *Escenas de un grotesco* y de otros manuscritos brindados y autorizados por la viuda del escritor. Esta fue la versión de Barletta vertida en el periódico *Propósitos* bajo su dirección, después de la polémica entablada con la hija del escritor, Mirta Arlt, quien afirmaba que la obra puesta en escena no era de su padre sino que había sido elaborada por Barletta a partir de fragmentos descartados¹⁶ de *Saverio el cruel*. La opinión de Mirta Arlt desató una cruda disputa verbal entre las páginas periodísticas de los diarios *Propósitos* y *La Nación* donde se vertían las versiones de Barletta y las de la hija del dramaturgo, respectivamente. Lo cierto es que

15. *Gaceta de Buenos Aires*, (4/8/1934), a. I, n° 2, p. 6. Este ejemplar del periódico es prácticamente inhallable. Se tiene acceso al texto a partir de la publicación de DUBATTI, Jorge (1997): *Proa. En las Letras y en las Artes*, n° 30, (julio-agosto) p. 41-49. Su recuperación se debe a la recopilación que sobre la prensa literaria del período 1890-1974 hiciera Washington Luis Pereyra. Este texto no ha sido incluido en las obras completas del autor.

16. Esta versión que Mirta Arlt hiciera pública después del estreno de la pieza en cuestión fue ratificada por ella misma en una de las Entrevistas Personales realizadas para la presente investigación (16 de Febrero, de 2008).

estos dichos atentaban contra la mayor arma publicitaria de la puesta en escena: ser una obra inédita de Arlt, redescubierta por Barletta. Sin este atributo la obra teatral perdía su razón de ser, y sólo se mantuvo en cartel tres meses.

Lo particularmente interesante de esta puesta de Barletta es que, fuera o no un texto enteramente de Arlt, se recuperaba en él la idea primigenia del dramaturgo en *Escenas de un grotresco*, —boceto anterior a *Saverio el cruel*— con las ideas que el mismo Barletta había desestimado en 1936. No obstante, tres décadas después, cuando el Teatro del Pueblo intentaba —tarde— gestos de vanguardia, presentaba aquellas ideas de Arlt como «(...) estreno excepcional para el cual el Teatro del Pueblo modernizó su sala con escenario semicircular» (*Propósitos*, 14 de mayo). Nuevo escenario donde se montaría, por fin, la postergada concepción arltiana de la metateatralidad en un Instituto Mental o «la original pieza que trata del experimento científico realizado en una clínica de reposo, considerando las posibilidades de una terapia de grupo que finaliza en tragedia» (*Propósitos*, 21 de mayo, 1964).

Volviendo a los estrenos en vida del autor, después del de *Saverio el cruel* y de las duras críticas que recibiera la puesta en escena y la dirección de actores a cargo de Barletta, Arlt decide estrenar ese mismo año de 1936 su próxima pieza *El fabricante de fantasmas* en la Compañía de Carlos Perelli y Milagros de la Vega. De todas sus obras ésta fue la única estrenada fuera del Teatro del Pueblo y en el circuito comercial culto. Pero la puesta sufrió un rotundo fracaso de público. Luego de esta experiencia y decepcionado totalmente de este circuito, Arlt retorna a la escena de Barletta; para admitir años después que: «Cuanto más fielmente trate el autor independiente de expresar la realidad teatral, más lejos se sitúa del teatro comercial» (Arlt: 1941)¹⁷.

Si bien el tono testimonial y el realismo ingenuo propio de las puestas de Barletta no se conciliaban con la ideología estética de Arlt, éste concluyó optando por desarrollar el resto de su dramaturgia en Teatro del Pueblo, antes que inclinarse por el teatro comercial que terminó por detestar. El pesimismo arltiano —basado en una visión desahuciada del mundo y del hombre, traducida en los engaños, el apego al dinero, el capitalismo brutal, la mentira, la imposibilidad de comunicarse con el otro y la dificultad de conocerse a uno mismo—, su relativismo ontológico y la irracionalidad de sus personajes, contrastaban con el optimismo social de Barletta y su idea de progreso. Éste creía en la posibilidad de introducir un cambio positivo en la sociedad a partir de un teatro portador de un mensaje para el pueblo y para lograrlo recurrió —como ya dijimos— a escenificar textos expresionistas como los de Arlt con una estética realista ingenua.¹⁸ Mirta Arlt (1990: p. 10-11) ha explicado el disconformismo de Roberto Arlt respecto a las deficiencias del Teatro del Pueblo, su consiguiente necesidad de constituir un «teatro» propio y el amoldamiento que tuvo que realizar para estrenar sus piezas:

[...] la estética del grupo del Teatro del Pueblo era la del realismo y Arlt la aceptaba, aunque lo *enchalecaba* en un imaginario de verosimilitud cotidiana que no le alcanzaba para mostrar los mundos de su imaginación. [...] En definitiva, su estética como dramaturgo es aprovecharse del escenario para dar vida a mundos creados y no a mundos reflejados. En consecuencia, el escritor mira al inventor y le aplaude los proyectos mientras los dos disfrutan: las mujeres no tendrían más remedios que usar sus medias, y allí, en ese magnífico terreno, en esa manzana, levantaría un teatro con parrilla, con tablero de luces, con escenario giratorio. Acabaría con esos actores a quienes hay que alabarles la vocación y soportarles la dicción. Acabaría con los trajes de papel crep bueno para las guirnalda cazamoscas en los almacenes, ¿Por qué se habría de someter Saverio a la falta de escrúpulos de un grupo de burguesitos? Saverio

17. *La Hora* (2 de diciembre).

18. En general, las puestas expresionistas se dan mucho más tardíamente que los autores de esa corriente estética.

es un delirio descomunal desde el comienzo, inventado, escrito y realizado por locos... sin embargo debe convertirse en la víctima de esos pobres victimarios aburridos, capitaneados por una demente intermitente que hace polo a tierra para perdurar su estada en su ambiente permisivo. A él como dramaturgo le encanta el teatro espectacular, que sea una gran metáfora de lo oculto en el hombre, de lo comprimido por una realidad que él no puede dominar y que siempre le gana la partida destruyéndolo. Pero su planteo existencial y metafísico debía privilegiar el social, representativo del escenario que se le ofrece. Acepta puesto que se trata de una cuestión de privilegio. (La cursiva es nuestra)

Estas incompatibilidades entre autor y director teatral tuvieron que ser salvadas, además, a través de adaptaciones de los textos dramáticos sugeridas por Barletta. De esta manera, *La isla desierta* y *África* fueron reducidas en cantidad de actos.¹⁹ Asimismo, Arlt se dispuso a cambiar el final de *El desierto entra a la ciudad*, pero su repentina muerte dejaría inconclusa esta última tarea.

A pesar de esas divergencias, Arlt coincidía con algunas propuestas barlettianas como la modernización, el cosmopolitismo, la culturización teatral, la negación del teatro argentino finisecular del costumbrismo y del sainete, y el rechazo hacia las formas del teatro comercial.

2.3. LOS ESTRENOS ARLTIANOS

Prueba de amor

Teatro del Pueblo, dirección Leónidas Barletta, 1932 s/d. Reestreno: Casa del Teatro, 20 de octubre de 1947.

Trescientos Millones

Teatro del Pueblo, dirección Leónidas Barletta, 17 de junio de 1932.

Saverio el cruel

Teatro del Pueblo, dirección Leónidas Barletta, 26 de agosto o 4 de septiembre de 1936.

El fabricante de fantasmas

Teatro Argentino, dirección de Belisario García Villar, Compañía de Milagros de la Vega y Carlos Perelli²⁰, 8 de octubre de 1936.

La isla desierta

Teatro del Pueblo, dirección Leónidas Barletta, 30 de diciembre de 1937.

África

Teatro del Pueblo, dirección Leónidas Barletta, 17 de marzo de 1938.

La fiesta del hierro

Teatro del Pueblo, dirección Leónidas Barletta, 18 de julio de 1940.

El desierto entra a la ciudad

Casa del Teatro, agrupación El Duende, dirección de Luis Diego Pedreira, 5 de noviembre de 1952.

La cabeza separada del tronco

Teatro del Pueblo, dirección de Leónidas Barletta, 15 de mayo de 1964.

19. Algunos de estos cortes que sugería Barletta acompañaron positivamente el proceso de escritura en pos de concentrar la teatralidad de las piezas, como cuenta Larra (1987), p. 77, que sucedió en los casos de *La isla desierta* y *África*.

20. Milagros de la Vega y Carlos Perelli eran actores cultos del circuito profesional. En 1935 crean Teatro Íntimo que funcionaba en el grupo La Peña en el subsuelo del Café Tortoni. Se trató, esta última, de una agrupación teatral independiente.

Repasando, el primer estreno de un texto arltiano en el Teatro del Pueblo fue *Los humillados* (1931), adaptación de un capítulo de su novela *Los siete locos*. Pero el primer acercamiento voluntario al teatro fue con *Trescientos millones*, escrita especialmente por Arlt para la agrupación y estrenada en el Teatro del Pueblo en 1932. Durante diez años —desde 1932 hasta su muerte en 1942—, Arlt estrenó siempre en el Teatro del Pueblo, salvo en el caso de *El fabricante de fantasmas*.

En 1932 se edita junto con *Trescientos millones*, la pieza *Prueba de amor*, que se estrenó antes que aquella y también en el año 32, aunque en forma muy fugaz y sin repercusión; es más conocido su reestreno de 1947 en la Casa del Teatro. En 1936 se estrena *Saverio el cruel*, que tuvo bastante repercusión crítica pero con duras referencias a las actuaciones del elenco del Teatro del Pueblo. En ese mismo año, a su regreso de España, incursiona en el teatro comercial con *El fabricante de fantasmas* en la compañía de Milagros de la Vega y Carlos Perelli. La obra se mantiene en cartel una semana. Arlt responsabiliza al teatro comercial del fracaso, y vuelve al Teatro del Pueblo. Allí estrenan en 1938 *La isla desierta*, que es la pieza de Arlt que cuenta con mayor número de representaciones hasta la actualidad. Pocos meses después y en la misma agrupación, se pone en escena *África*, un texto fruto de su viaje a Marruecos.

En 1940 Teatro del Pueblo pone en escena *La fiesta de hierro*, que será la última obra estrenada en vida del autor. Antes de morir, en 1942, Arlt había escrito *El desierto entra a la ciudad*, que deja en manos de su hija Mirta antes de las correcciones y ajustes finales. Este texto se conservó y se publicó tal como lo dejara Arlt. Su estreno habría significado su segundo intento por cambiar de compañía, esta vez por otra perteneciente al circuito independiente, la agrupación El Duende, que finalmente la estrena en 1952 en la Casa del Teatro, hoy Teatro Regina, bajo la dirección de Luis Diego Pedreira.

En nuestro recorrido por la prensa de la época comprobamos que las obras de Arlt aparecían en el campo teatral como formas emergentes no asimilables a los paradigmas dramáticos conocidos. En el horizonte de expectativa del público y de la crítica del teatro culto, uno de los modelos dramatúrgicos más fuertes era el realismo naturalista de Florencio Sánchez, que formaba parte del teatro dominante del momento y respondía al gusto del público. La interpretación o lectura crítica se efectuaba desde ese naturalismo, pretendiendo encontrar formas que siguieran los preceptos de la mimesis realista. Esta distancia estética dificultaba la comprensión de los nuevos procedimientos arltianos, productivos de otras textualidades que matizaban el realismo con procedimientos provenientes del grotesco y del expresionismo subjetivo.

La dialéctica entre lo extranjero y lo propio según las prácticas de resemantización arltianas, otorgaron un nuevo significado ya que hicieron funcionar los modelos extranjeros en un campo teatral y cultural peculiar. Porque, si bien Arlt recurría a la estilización, no se apartaba del interés por el contexto social en tanto proponía una profunda crítica. Logró, entonces, un particular sincretismo que otorga a su obra ese carácter nacional y fuertemente original.

Coincidimos con Mirta Arlt (2000: 228) en que nuestro dramaturgo pese a no haber podido lograr ni su propio edificio teatral ni las puestas que imaginó, su teatro está colmado aún de una virtualidad inexplorada que aguarda su hora.

Bibliografía citada

- ARLT, Mirta (2000): «La locura de la realidad en la ficción de Arlt», en Roberto Arlt. *Dramaturgia y teatro independiente*, Buenos Aires, Galerna / Fundación Roberto Arlt.
- ARLT, Roberto (1941): «Los autores independientes en los teatros comerciales», *La Hora*, Buenos Aires, 2 de diciembre.

- «Pequeña historia del Teatro del Pueblo», (Conferencia leída el 3 de marzo de 1932 en el Teatro del Pueblo) y reproducida en *Conducta*, Buenos Aires, n° 21, (julio-agosto 1942).
- «Trescientos millones en el Teatro del Pueblo», en *El Mundo*, Buenos Aires, (15/5/1932).
- BARLETTA, Leónidas (1967): *Boedo y Florida: Una versión distinta*. Buenos Aires, Ediciones Metrópolis.
- DUBATTI, Jorge (julio-agosto 1997): «Escenas de un grotesco, boceto teatral de Roberto Arlt», en *Proa. En las Letras y en las Artes*, Buenos Aires, n° 30.
- JUÁREZ, Laura (otoño 2002): «De escritor fracasado a fabricante de fantasmas: Roberto Arlt, actor dramático», en *Revista Teatro XXI*, año VIII, n° 14, pp. 20-23.
- LARRA, Raúl (1950): *Roberto Arlt, el torturado*, Buenos Aires, Futuro.
- (1987): *Leónidas Barletta: el hombre de la campana*, Buenos Aires: Edición Homenaje Amigos de Aníbal Ponce.
- MARIAL, José (1954): *El teatro independiente*, Buenos Aires, Alpe.
- (primavera 1996): «Boedo Antiguo», en *Teatro XXI*, Buenos Aires, Año II, n° 3, pp. 10-12.
- ORDAZ, Luis (1957): «Roberto Arlt», en *El teatro en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Leviatán. (1ª ed. 1947), pp. 228-235.
- (1992): «La dramática renovadora de Roberto Arlt», en *Aproximación a la trayectoria de la dramática argentina*, Canadá, Girol Books.
- PELLETTIERI, Osvaldo (1997): «Roberto Arlt y el teatro independiente», en *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*, Buenos Aires, Galerna.
- (2000): «El Teatro del Pueblo y sus puestas de los textos de Roberto Arlt», en *Roberto Arlt: dramaturgia y teatro independiente*, Buenos Aires: Galerna / Fundación Roberto Arlt.
- ROLLAND, Romain (1953): *El teatro del pueblo. Ensayo de Estética de un Teatro Nuevo*, Buenos Aires, Editorial Quetzal.
- TRASTOY, Beatriz (2002): «El movimiento teatral independiente y la modernización de la escena argentina», *Historia crítica de la literatura argentina*. Tomo VI: *El imperio realista*. Noé Jitrik (dir.), Buenos Aires, Emecé.