

REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS
Vol. 46, N° 1, ene.-jun. 2016: 43-66

TEATRO DE VANGUARDIA Y REVISTAS CULTURALES DE IZQUIERDA EN EL BUENOS AIRES DE LOS AÑOS VEINTE

*Vanguard Theatre and Left Cultural Magazines in Buenos Aires
of the Twenties*

Magalí Andrea DEVÉS

U. de Buenos Aires
magalideves@yahoo.com.ar

Resumen

En oposición al teatro comercial, a fines de la década de 1920 en Buenos Aires, surgieron dos proyectos teatrales que, atraídos por la experiencia de la Rusia revolucionaria, postularon una renovación teatral de vanguardia. El presente artículo propone rastrear esas experiencias poco conocidas: el Teatro Libre y el Teatro Experimental de Arte (TEA), a través de las páginas de las revistas culturales *Claridad* e *Izquierda*, vinculadas a estas empresas teatrales, en tanto se presentan como un soporte privilegiado para examinar ciertos debates estético-políticos del período analizado.

Palabras claves: Revistas culturales de izquierda, teatro de vanguardia, redes intelectuales, años veinte.

Abstract

In opposition to the commercial theater, in the late 1920s in Buenos Aires, emerged two theater projects, attracted by the experience of revolutionary Russia, they postulated a vanguard theater renovation. This article proposes to trace those experiences little known: Free Theatre and the Experimental Art Theatre, through the pages of cultural magazines *Claridad* and

Izquierda, linked to these theater companies, understood as a privileged support for examining certain aesthetic and political debates of the period analyzed.

Keywords: left cultural magazines, avant-garde theater, intellectual networks, the twenty's.

Introducción

A principios de 1927 la revista *Claridad: Tribuna del pensamiento izquierdista* publicaba un manifiesto firmado por uno de sus referentes europeos más importantes: “A los intelectuales”, de Henri Barbusse¹. Allí, el escritor francés, trazaba un diagnóstico de la decadencia de la civilización, como consecuencia del sistema capitalista, y señalaba sus implicancias en el arte y la literatura. En primer lugar, Barbusse establecía que el signo de aquella decadencia se traslucía en la mercantilización del arte, en tanto los empresarios preocupados por el rédito comercial omitían cualquier tipo de inquietud en relación con la calidad artística y, en segundo lugar, proponía que este problema debía ser enfrentado con un

¹ La revista *Claridad* formaba parte del sello editorial de nombre homónimo, fundada por el socialista Antonio Zamora el 30 de enero de 1922 e inspirada en el grupo *Clarté* liderado por propio Henri Barbusse. El objetivo principal de esta editorial era ofrecer herramientas culturales y políticas a los sectores populares y obreros con pocas posibilidades de inserción en el sistema educativo. Desde sus inicios esta empresa cultural fue apoyada por figuras como Juan B. Justo, Alfredo Palacios y Mario Bravo, aunque en sus páginas se expresaron diversas voces del espectro de la izquierda. La primera revista publicada por la editorial fue *Los Pensadores: Publicación semanal de obras selectas*, entre febrero de 1922 y noviembre de 1924. Allí se difundieron obras representativas del pensamiento universal como, por ejemplo, *¿Qué es el arte?*, de León Tolstoi; *Cuentos de vagabundos*, de Maximo Gorki, y *Los siete ahorcados*, de Leónidas Andreiev. A partir de su número 101, entre diciembre de 1924 y junio 1926, pasó a ser una revista crítica: *Los Pensadores: Revista de selección ilustrada, arte, crítica y literatura*, con diferentes secciones de crítica literaria, teatro, música, artes plásticas, etc. En esta segunda época se publicaron veintidós números hasta que, en julio de 1926, la publicación modifica su nombre y pasa a denominarse *Claridad: Tribuna del Pensamiento Izquierdista*, bajo la dirección de Zamora y como secretarios Leónidas Barletta y Cesar Tiempo. Fue publicada hasta diciembre de 1941. Otros datos pueden consultarse en Ferreira de Cassone, Cattáneo y Baur.

programa específico que involucrara a intelectuales, escritores y artistas a fin de preparar los “tiempos nuevos”, pues el arte “Al expresarse, se afirma y se edifica”. Por último, el intelectual francés sostenía que la renovación de las artes, como pieza cardinal para lograr una transformación espiritual, debía acompañar y construir el camino hacia un nuevo orden social basado en el trabajo colectivo y en la constitución de un movimiento transnacional al que denominó la “Internacional del pensamiento”.

En consonancia con algunos de los planteos del manifiesto de Barbusse, y en respuesta a una encuesta sobre el estado del teatro nacional iniciada por el diario *La Nación*, en el mismo número de *Claridad* era denunciada la decadencia del teatro porteño, al tiempo que se proclamaba la necesidad de una renovación artística que debía contemplar una modificación de la forma y el contenido:

Hay que renovar todo: el traje, la escenografía, el maquillaje, las luces. Huelga decir que debemos empezar por la obra. Lo menos que se puede hacer en este sentido es realizar un poco de lo tanto que se lleva a cabo en Europa. Para nadie es una novedad la transformación que ha experimentado la escena en el viejo mundo. El llamado teatro de vanguardia tiene ya carta de ciudadanía en todas partes, menos acá [...]. La renovación del teatro vendrá con el teatro de vanguardia. No la producirá uno, sino muchos. Uno solo no hace nada. El hombre aislado no va a ninguna parte. Cualquier movimiento artístico o ideológico, es, siempre, un movimiento nuclear. Necesitamos algo más que un hombre. Necesitamos muchos hombres [Anónimo 1927a]².

² Dado que en la encuesta de *La Nación* también se exaltaba la necesidad de un cambio, en la misma nota de *Claridad* se insistía en preguntar: “¿Es que desea la renovación de verdad o es

Por entonces imperaba el éxito del llamado “género chico” que, a diferencia de las obras de la dramaturgia universal (“género grande”), se caracterizaba por el desarrollo de obras breves, generalmente exhibidas en los teatros por secciones, entre las que se destacaba el sainete. En ese tipo de obras primaba un argumento sencillo y lineal, con personajes fácilmente reconocibles, escenografías y situaciones cotidianas que siempre tenían un desenlace feliz. Además del género chico, el teatro de revista y el *variété* dominaban la escena teatral porteña; el doble sentido, lo picaresco y el grotesco eran sus características sobresalientes [González Velasco: 56-102; Pellettieri: 201-355]. Este panorama del teatro porteño generó una visión pesimista en un sector de la izquierda intelectual, que observaba al negocio teatral como el único estímulo actual para su ejecución y, en consecuencia, como el mayor obstáculo para promover nuevas búsquedas estéticas que mejorasen la calidad artística y la transformación espiritual a la que refería Barbusse, probablemente menos rentable que lo ya probado como éxito económico³.

En continuidad con estas apreciaciones que reafirmaban la necesidad de renovar el teatro nacional, el siguiente número de *Claridad* reproducía un fragmento de la entrevista realizada a Octavio Palazzolo por el diario *La Voz del Interior* de la provincia de Córdoba, en donde anunciaba que iba a formar un nuevo grupo teatral con un conjunto de jóvenes escritores [Anónimo 1927b]⁴. El objetivo de la revista dirigida por Antonio Zamora

que desea solamente en las columnas de ‘La Nación’? ¿Por qué en vez de levantar una encuesta no se efectúa una temporada con obras de vanguardia? ¿Por qué no se abre un consenso? ¿Por qué no se habilita un teatro? ¿Acaso no hay aquí pintores y escritores capaces de echar las bases de un nuevo teatro?”.

³ En este sentido, Álvaro Yunque expresaba: “‘Nuestro teatro’ es tan industria como lo es la fabricación de cigarrillos o ajeno: un tóxico con el que se ahíta la estupidez sensiblera o de risa procaz al público-plebe que llena las salas todos los días. Sin hipérbole, podría decirse que el teatro nacional es otro mal nacional” [1927].

⁴ Octavio Palazzolo había sido crítico teatral del diario socialista *La Vanguardia*, autor de teatro y ex director artístico del teatro Sarmiento.

era claro: por un lado, asumir que ese núcleo de jóvenes “es nuestro grupo” y, por el otro, señalar que Palazzolo era quien iba a lograr la tan mentada renovación del teatro “por su cultura, por su talento y por su integridad moral”. Sin desconocer los aportes de los referentes dramáticos argentinos como Florencio Sánchez y Roberto Payró, otra nota acerca del teatro reiteraba que la innovación debía basarse en el teatro de vanguardia, pero ahora especificaba que debía tomarse como ejemplo *La vida del hombre*, de Leónidas Adreiev, y *La intrusa*, de Maurice Maeterlinck. Dos obras que, según el escritor anónimo, eran diferentes pero que habían arribado a principios estéticos semejantes, pues en ambas desaparecía la declamación reemplazada por los hechos y emergía la sugestión y los silencios, lo que provocaba una intensidad en las emociones [Anónimo 1927c].

Si bien son escasos los registros que han quedado de las experiencias del teatro de vanguardia surgidas en la década de 1920 en el ámbito local, es el propósito del presente artículo rastrear aquellas huellas a través de las páginas de las revistas culturales de izquierda, *Claridad* e *Izquierda*, vinculadas a dos emprendimientos teatrales: el Teatro Libre y el Teatro Experimental de Arte (TEA). A pesar de que aquellos registros sean exiguos, son lo suficientemente significativos para revelar la apertura de una fase experimental de un grupo de escritores y artistas procedentes del grupo de Boedo que cuestionan y tensionan, desde un ángulo novedoso y casi desconocido, a aquellas miradas reduccionistas que los han situado como revolucionarios en términos ideológicos, pero reaccionarios en el plano estético. Asimismo, el análisis de estas novedosas experiencias teatrales permitirá analizar el lugar ambivalente que ocupa el término “vanguardia” en este espectro de la izquierda local, el que adquiere connotaciones divergentes en el ámbito teatral y de la plástica.

Un proyecto inconcluso: El Teatro Libre

Con las declaraciones y comentarios difundidos en *Claridad*, a propósito de la decadencia promovida por el teatro comercial, se allanó el camino para celebrar la creación del Teatro Libre en abril de 1927; una de las primeras experiencias de teatro independiente en Argentina⁵. Este grupo teatral dirigido, en efecto, por Octavio Palazzolo estuvo constituido también por Álvaro Yunque, Guillermo Facio Hebequer, Leónidas Barletta, Elías Castelnuovo, Abraham Vigo, Augusto Gandolfi Herrero [Juan Gijarro] y Héctor Ugazio, quienes prometían poner en marcha el cambio pregonado. Para lograrlo, era necesario partir de un plan común y de la contribución de cada uno de los miembros como si fuera una suerte de orquesta: “Cada cual podría dar allí su nota más alta para bien de todos [...]. El teatro es, en este sentido, una especie de orquesta donde desaparecen las unidades para destacarse en conjunto. No se puede tocar una sinfonía con precisión si alguien disuena” [Anónimo 1927d]. Para el grupo, el teatro poseía “una función noble” y para alcanzarla era necesario diferenciarse absolutamente del teatro comercial en el cual no había solidaridad interpretativa y fundar un teatro de vanguardia, “libre de toda traba dogmática y de toda sujeción comercial” [Anónimo 1927d].

De inmediato, la agrupación lanzó el primer manifiesto de este novedoso emprendimiento que deseaba irrumpir en la escena local, exponiendo de manera explícita que su faro a seguir era el teatro ruso, considerado como la máxima expresión teatral contemporánea. Y continúa:

⁵ Según Beatriz Trastoy, la idea de independencia remite casi de manera exclusiva a posiciones ideológicas que se traducen tanto en la responsabilidad de autofinanciación y libre determinación asumida frente a las exigencias empresariales, al mercantilismo de la escena comercial y a las imposiciones en las salas oficiales, como al compromiso ético y estético con que asumían el quehacer teatral [480]. Una primera reconstrucción del Teatro Libre ha sido realizada por Candiano y Peralta [191-201].

los que suscriben esta declaración, dan por constituida la agrupación Teatro Libre, cuyos fines inmediatos serán: a) Utilizar el concurso de un grupo de escritores, pintores e intérpretes que aspiren a la formación de un nuevo teatro, y a quienes les preocupen más los intereses artísticos que los inmediatos; b) Celebrar periódicamente representaciones teatrales, o temporadas estables cuando lo permitan sus recursos, con obras, intérpretes y material escénico de los que se adhieran a los fines del Teatro Libre, incluyendo las obras extranjeras que caractericen un movimiento renovador; c) Proceder de inmediato a una agitación previa, utilizando la tribuna pública para divulgar los principios y propósitos de Teatro Libre; d) Declarar órgano oficial de la agrupación a la revista CLARIDAD [Teatro Libre].

A su vez, en una entrevista posterior, reproducida en las páginas de *Claridad*, Palazzolo se explayaba al sostener que:

A nosotros más que la obrita “bien escrita”, nos interesará la obra que se proponga crear, renovar, hallar nuevas formas de expresión. Al teatro vacuo, superficial y declamatorio, preferimos el teatro que sugiera. Arte de representación. Queremos hacer del espectáculo una unidad perfecta entre la obra, el intérprete y la escenografía. Con ello pretendemos apartarnos en absoluto de lo habitual y rutinario. Y sin clasificarnos en tal o cual escuela, queremos lograr todos los matices, utilizar todos los elementos propicios a nuestro fin, creando nuestra propia experiencia [...] queremos realizar un movimiento de avanzada, en donde todo se caracteriza por el retroceso. En este sentido

pretendemos provocar, indiscutiblemente, un movimiento de vanguardia [Anónimo 1927e]⁶.

Si bien la propuesta principal era, como lo manifiesta Palazzolo, la de revolucionar las formas sin encasillarse en una escuela o tendencia para dar lugar a una creación local, el hecho de elegir como referente a la vanguardia rusa implicaba una toma de posición, pues se constituía como la prueba de un posible cambio cultural y social en que el teatro era visto como uno de los medios más efectivos para revolucionar las conciencias. Asimismo, como ha señalado Roberto Pittaluga, las experiencias culturales y el lugar novedoso de un arte vinculado a temas revolucionarios se constituyeron como “un elemento activo de la propia revolución, una potencia de cambio” que tuvo sus efectos de lectura en Argentina [310]. En el contexto de la Rusia de los soviets surgieron una infinidad de propuestas muy innovadoras que buscaban la emancipación de los diferentes órdenes de la vida a través de la articulación entre arte y vida. A pesar de las profundas divergencias que existieron entre las diversas agrupaciones culturales, como, por ejemplo, el *Proletkult* y el Frente de Izquierda de las Artes, se partía de la idea de que el arte debía formar parte de la vida cotidiana y de la construcción colectiva en una sociedad socialista [Fitzpatrick: 136-190]. En los primeros años de la revolución las búsquedas de un nuevo teatro se tradujeron en un laboratorio de ideas y experimentaciones, ligadas a una reelaboración de los lenguajes previos de la vanguardia como el simbolismo, el cubofuturismo, el rayonismo, el suprematismo y la distinción del lenguaje del constructivismo [Fer: 91-174;

⁶ A los cuatro meses de su formación, Teatro Libre logra publicar una revista autónoma gracias a los aportes materiales de algunos colaboradores. Allí, se especificaba que el núcleo central y directivo de Teatro Libre estaba constituido por Octavio Palazzolo como director artístico; Leónidas Barletta, secretario; Guillermo Facio Hebequer, tesorero, y Elías Castelnuovo, Abraham Vigo, Álvaro Yunque y Héctor Ugazio como vocales. Asimismo, informaban que el grupo de los pintores se había acrecentado gracias a la incorporación de Andrés Martini [Anónimo 1927f].

Bowl: 219-233]. Los primeros signos de transformación se tradujeron en diversos ensayos escenográficos que intentaban alejarse de la idea de un escenario como una mera decoración, es decir, como una prolongación de un cuadro enmarcado, hacia un complejo volumétrico y arquitectónico.

En el ámbito local, una de las primeras apuestas del Teatro Libre radicó precisamente en la confección de escenografías de tendencia cubofuturista, a cargo de Vigo, y de los trajes realizados sobre la base de los modelos de Facio Hebequer, quien también estuvo a cargo de la iluminación. A juicio de los animadores del Teatro Libre, era necesario reemplazar los decorados costumbristas, caracterizados por el abigarramiento espacial del grotesco, por nuevas escenografías sintéticas y móviles [Monteagudo: 125]⁷. Prueba de ello son los bocetos escenográficos y de indumentaria realizados por Vigo, que han quedado como huellas de la proyección imaginada para la renovación teatral⁸. En la mayoría de los bocetos, la síntesis y la abstracción se imponen como dos elementos constitutivos de sus escenografías, complementados por un tercer elemento de suma relevancia: la iluminación. En un boceto de esos años, puede observarse una escenografía construida por la convergencia de planos y volúmenes irregulares, exaltados por una iluminación cálida que contrasta con el fondo negro como

⁷ En rigor, el distanciamiento de la supremacía de la imitación y el rechazo del ilusionismo y de la representación que desde el Renacimiento había predominado en el arte occidental fue el hecho más significativo que trajeron consigo los movimientos de vanguardia [Paz: 18].

⁸ *Abraham Regino Vigo: 1893-1957*, tomo II, s/d. Carpeta de recorte compilada por su hijo Ariel Vigo, disponible en el CeDInCI. Ariel ha señalado que por esos años su padre había presentado una carpeta con abundantes bocetos a solicitud del Teatro Colón, como propuesta para que fueran utilizados en variadas obras teatrales y óperas. La carpeta, según el hijo, nunca pudo recuperarse; no obstante, pudo conservar los borradores previos. A su vez, una serie de bocetos de Vigo forman parte del patrimonio del Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, los cuales fueron expuestos en enero-febrero de 2016 bajo el título "Abraham Vigo. Escenografías". Algunas de esas escenografías pueden consultarse en: <<http://www.buenosaires.gob.ar/museosivori/exposiciones/abraham-vigo-escenografias>>

un claro gesto renovador respecto de los bocetos de escenografías teatrales que se hacían por entonces⁹.

En relación con el vestuario, solo ha quedado registro de los diseños preparados por Vigo, en los cuales es innegable la influencia del teatro europeo de vanguardia. Basta con observar algunos diseños para advertir una semejanza con una de las exponentes del futurismo ruso: Alexandra Exter. Conocida por el trabajo realizado con Alexander Tairov, hacia 1921 Exter se había incorporado al grupo constructivista junto con Aleksandr Rodchenko, Varvara Stepanova, Lyubov Popova, y en 1924 fue elogiada por los diseños realizados para la película *Aelita: Reina de Marte*, de Yacov Protazanov. No sería extraño conjeturar que los diseños de Vigo podrían haber sido estimulados por el vestuario de algunos de los personajes de aquel film, los cuales guardan una gran similitud en comparación con los bocetos encontrados, en donde también predominan las formas geométricas y las diagonales con el objetivo de imprimir un mayor dinamismo en las escenas¹⁰.

Sin embargo, esta efervescencia creativa y experimental no logró materializarse en el marco del Teatro Libre, y el 25 de junio de 1928 se anunciaba, en las páginas de *Izquierda: Suplemento semanal de El Telégrafo*, que el Teatro Libre pasaba

⁹ Cabe añadir que, ante la emergencia del Teatro Libre, una nota publicada en *Claridad* reseñaba con precisión los principales aspectos que debían ser renovados en las futuras puestas escenográficas, entre los cuales, la iluminación era destacada pues: “La luz es un elemento de emoción. Por sí sola determina un estado de ánimo o lo varía. La luz posee un espíritu como todas las cosas. Una luz verde le infunde al rostro un aspecto cadavérico. Una luz roja llena el proscenio de alegría o de lujuria. La luz debe seguir las mismas gradaciones del drama. El carácter de una obra debe ser el mismo carácter de las luces. Sin luz no hay drama” [Anónimo 1927g]. Al año siguiente la revista seguía fomentando este tipo de innovaciones a partir de la difusión de emprendimientos que ya habían demostrado una posible relación entre transformación y éxito, como –por ejemplo– la experiencia del Teatro del Arte, llevado a cabo por Stanislavsky, Meyerhold y el teatro post revolucionario impulsado por el comisario de instrucción pública Lunacharsky [Linás Vilanova].

¹⁰ En una nota publicada en la revista *Martín Fierro* dedicada al cine se comentaba que *El acorazado Potemkin*, *Aelita* y *La Madre* eran las obras más notables del cine ruso [Moussinac 1927]. Asimismo, otros artículos publicados previamente y vinculados al colectivo de *Claridad*, habían destacado la labor de Exter [Romoff].

a denominarse Teatro Experimental de Arte (TEA). Esta nueva fase, motivada por la partida de Palazzolo, se cristaliza en las páginas del suplemento semanal y cultural de aquel diario, no abordado hasta este momento.

***Izquierda* y la experiencia de TEA: una nueva apuesta de teatro experimental**

Cuando Leónidas Barletta se desvinculó de la revista de Zamora decidió junto con otros intelectuales —Julio R. Barcos, Juan Lazarte, Elías Castelnuovo, Facio Hebequer, Luis Di Filippo y Abraham Vigo— crear un nuevo espacio de divulgación cultural y política¹¹. Así, surgió una nueva publicación el 24 de noviembre de 1927, titulada *Izquierda*, la cual, como han señalado Leonardo Candiano y Lucas Peralta, posee similares características respecto de su antecesora *Claridad*, aunque también presenta notorias diferencias, sobre todo, con respecto a su distanciamiento con el Partido Socialista y su fundación como un “naciente movimiento de intelectuales izquierdistas” [136]. Si bien esta revista no pudo sostener una regularidad y dejó de salir al poco tiempo por problemas financieros, rápidamente retomó su labor en una nueva etapa en la cual apareció como suplemento semanal del diario *El Telégrafo* que anunciaba: “Por primera vez en el país, una revista de intelectuales aparece en un diario” [Anónimo

¹¹ Como ha señalado Liliana Cattáneo, el alejamiento de Barletta marcó el inicio de la dispersión del grupo de Boedo [171]. En noviembre de 1927 la revista *Claridad* dejaba constancia de que “se ha retirado de CLARIDAD, Leónidas Barletta, quien durante dos años ha sido un activo colaborador. Son absolutamente falsos los motivos que aduce Barletta en las publicaciones que sobre su retiro de CLARIDAD ha hecho” [Anónimo 1927h]. Los motivos a los que refiere *Claridad* son las acusaciones que Barletta publicó el 24 de octubre en *El Telégrafo*, en donde declaraba que se retiraba de *Claridad* porque se había convertido en una revista cercana al Partido Socialista Argentino y que, por lo tanto, ya no era una tribuna de izquierda. Este argumento de Barletta le valió una dura respuesta de Edmundo Barthelemy [1927], en la cual deja entrever que el problema real fue el querer disputar la dirección de la revista.

1928a]¹². Así, la publicación surgía alrededor de diferentes intereses; por un lado, el de los intelectuales que procuraban intervenir en los asuntos de actualidad, comentar los sucesos políticos, sociales, literarios, artísticos y educacionales y, por el otro, el del propio diario, que buscaba formar parte del periodismo moderno al incorporar un suplemento cultural todos los lunes. Los principales colaboradores, además de los mencionados para la primera etapa, fueron Ricardo Passano, Gustavo Riccio, Álvaro Yunque, Marcos Fingerit, Adolfo Bellocq, Gustavo Cochet, entre otros.

Esta nueva etapa de *Izquierda* que se declaraba, tal como lo indicaba su subtítulo, como la “Tribuna de los Escritores Libres y Órgano Oficial de TEA” a partir del 23 de julio de 1928, se caracterizó por la apuesta a una nueva propuesta teatral. Después de manifiestos y la creación de ciertas expectativas se estrenó, el 20 de julio en el teatro Ideal, la obra *En nombre de Cristo*, de Elías Castelnuovo, con la colaboración de la compañía de la actriz Angelina Pagano. En una de sus notas, con el propósito de justificar el tiempo transcurrido desde la constitución del Teatro Libre hasta esa fecha, era elogiado el arduo trabajo realizado por el grupo, en especial el de Facio Hebequer y Vigo como encargados de la puesta escenográfica¹³.

¹² Cabe señalar que en la misma nota *El Telégrafo* aclaraba que era un suplemento independiente de la línea editorial del diario. Así, el suplemento comenzó a salir los días lunes, desde el 25 de junio de 1928 hasta el 3 de diciembre del mismo año. Fueron publicados veinticuatro números en total y la continuidad respecto de la *Izquierda* de 1927 se puede constatar por medio de la materialidad de las mismas: su idéntica denominación, la tipografía y la similitud en sus secciones, aunque en su segunda etapa modificó su tamaño (38 x 55 cm) y se vio reducida a una o dos páginas al publicarse como parte de un diario. *El Telégrafo* comenzó a publicarse en 1921 y, por lo que se ha visto en el período estudiado, podría caracterizarse como un periódico antiimperialista y antifascista. A juzgar por la biografía que Raúl Larra le dedicara a Leónidas Barletta, Castelnuovo fue linotipista de dicho diario, motivo que situaría al escritor uruguayo como el posible nexa para llevar adelante el proyecto de *Izquierda* como suplemento semanal [Larra: 52].

¹³ Se detallaba en la nota el trabajo llevado a cabo en “la confección de más de cincuenta trajes fantásticos, que cortaron y cosieron las amigas de TEA; la construcción de más de veinte piezas sólidas de muebles especiales y la pintura de los tres actos de la escena. Los trajes fueron

Claridad dedicó unas líneas al evento, al que presentó como la primera ejecución de arte teatral experimental en la Argentina y, por ende, como el inicio de una renovación de la escena local [Anónimo 1928d]. Sin embargo, el informe de la nueva agrupación publicado en su órgano oficial, *Izquierda*, expresaba su disgusto respecto de la desconsideración proveniente de un sector de la crítica. Salvo los comentarios de algunos diarios como *La Nación*, *Última Hora* y *La Vanguardia*, el resto de la prensa periódica habría dado una visión negativa de la obra. De acuerdo con el informe, el motivo principal de las críticas radicaba en la “resistencia tenaz” que se producía en el ambiente artístico frente a cualquier iniciativa que se adelantara a su tiempo [TEA: 5]¹⁴.

La reprobación hacia la crítica de arte fue un tópico recurrente en las revistas culturales de los años veinte que redundó en la “crítica de la crítica”. En esta ocasión fueron cuestionados los críticos de la prensa oficial por legitimar el estado actual del teatro nacional¹⁵. Con el objetivo de irrumpir en el campo cultural con una propuesta novedosa, el autor del mencionado informe de TEA recurría a la estrategia argumentativa basada en el enfrentamiento de dos fuerzas en pugna, pues según el autor “todo movimiento de renovación artística o social, produce, naturalmente, un movimiento de reacción. Atrás de

pintados por el pintor Guillermo Facio Hebequer, los muebles y decorados, los proyectó, construyó y pintó el notable artista Abraham Vigo” [Anónimo 1928b]. Cabe señalar que las escenografías habían sido publicadas en la etapa previa de *Izquierda* [Anónimo 1928c: 48-49].

¹⁴ En una carta de Castelnuovo dirigida al dramaturgo Francisco Defilippis, en setiembre de 1927, el escritor señalaba la incompreensión de la crítica ante el estreno de una obra renovadora de Defilippis (*María la tonta*). Jorge Dubatti reproduce dicha carta como testimonio del choque entre “lo viejo” y lo “nuevo” y el espacio de polémica abierto en la década del veinte, así como las dificultades de recepción que padecieron los primeros modernizadores del periodo; la distancia estética entre los espectadores y la “vanguardia”, etc. [91].

¹⁵ Por aquel entonces, Roberto Arlt escribía en una de sus aguafuertes porteñas: “Esta es una ciudad en cuyos teatros, al terminarse el primer acto de cualquier estreno, salen los críticos al vestíbulo y se dicen los unos a los otros: —¿Ha visto qué bodrio? Realmente no podía pedirse obra peor. Al día siguiente, todos los periódicos donde escriben esos solemnes alacranes, salen dándole truculentos bombos al ‘bodrio’” [66-67].

Lenin aparece siempre Mussolini” [5]. En efecto, para TEA sobaban los ejemplos a lo largo de la historia que avalaban dicha afirmación, entre los cuales mencionaba desde los silbidos y apedreadas recibidas por Wagner al querer introducir un sentido nuevo del arte y de la belleza, hasta los enconos despertados por los futuristas en Italia. Por supuesto que no deja de llamar la atención este último ejemplo dada la adhesión de estos artistas al fascismo italiano.

No obstante esta observación, el informe devenido en réplica se sostiene en la construcción de una dicotomía entre un “ellos”, los reaccionarios, asociados en el informe con Mussolini, que quieren sostener el teatro nacional, y un “nosotros”, ligado a los representantes de la renovación artística local y vinculados a los planteos de la izquierda bolchevique. En un gesto claramente vanguardista declaraban: “Nosotros venimos a perturbar el orden preestablecido en el teatro”, motivo que explicaría, desde su punto de vista, la recepción negativa y el rechazo de algunos críticos [que por la propia naturaleza conservadora debían defender un “teatro podrido” frente a cualquier propuesta radical¹⁶. Por último, se añadía que, al ser una obra revolucionaria por su forma y contenido, era comprensible la reacción asumida por “una prensa pagada por los mercachifles y leída por los conservadores, ¿Acaso la burguesía es tan zonza que va a

¹⁶ Como contraparte del teatro comercial de su época, TEA declaraba: “Sostenemos y probamos la necesidad de revisar los viejos valores que concurren a determinar el espectáculo. Reclamamos la evolución de todos los elementos. Desde el escenógrafo, pasando por el autor y el cómico, hasta llegar al maquinista. Hemos remozado el fondo y la estructura del texto escénico. Los decorados los trajes. Los muebles la iluminación. Hemos introducido la dirección de conjunto [...]. Nos proponemos ahora trastornar la crítica. Porque si una producción excepcional exige actores excepcionales, también exige críticos de excepción [...]. A fuerza de repetir las mismas guarangadas y cursilerías escénicas y de utilizar siempre los mismos procedimientos anodinos y las mismas decoraciones arcaicas, los críticos y los autores llegaron a la conclusión de que el teatro no era el teatro, sino el sainete. Los escenógrafos también creyeron que los jardines eran jardines a cordel que ellos pintaban. Esos jardines relamidos que aparecen en un drama o en una comedia donde sea necesaria la concurrencia de un jardín [TEA: 5].

mantener una publicación que aplauda a sus detractores? [...] Lo que desea la prensa burguesa es eliminar las ideas revolucionarias para favorecer las conservadoras” [5].

A juicio del escritor de la nota, que exaltaba la importancia de la ideología detrás de toda producción artística y de su recepción, la crítica teatral de la prensa burguesa y conservadora no comprendía esta nueva apuesta, pues encontraba en ella un escenario totalmente ajeno a lo establecido; en palabras del autor del informe: “una tragedia excepcional que hacía parar los pelos de punta”. Esta adscripción de la obra de Castelnuovo a la tragedia viene a reforzar la idea de que el sainete era la forma más vulgar de la literatura escénica, mientras que la tragedia representaría la forma más elevada y la expresión máxima del lenguaje escénico.

Ciertamente, a diferencia de la mayoría de las apuestas teatrales de la calle Corrientes —que privilegiaban la humorada y el costumbrismo como medio más eficaz para atraer al público—, *En nombre de Cristo* era una tragedia en tres actos que constituía un fuerte alegato en contra de la guerra y que, además, asumía el desafío de presentarla con una puesta escenográfica innovadora que tenía por objetivo realzar un mensaje que distaba de ser transmitido por medio del tratamiento clásico de los dramas fundados en extensas declamaciones. En palabras de José Viadiu, el objetivo se había cumplido en tanto la obra rebosaba de “emoción concentrada y pura” [1928: 5]. Esa emoción, según este crítico, era lograda a través de la interpretación original de sus personajes, apreciada principalmente en el personaje de “la madre” —la *mater dolorosa*—, símbolo del sufrimiento y de la vida en contraposición al personaje de la muerte, en donde prevalecían locuciones lacónicas: “El léxico es rápido, nervioso, decisivo. Nada de placidez, ni acomodamientos. Los adornos retóricos no pueden encubrir la falta de nervios ni la carencia de ideas. Lo

que piensan y lo que sienten los personajes de 'En nombre de Cristo' lo expresan de una manera cortante y precisa. A veces, dicen más con el ademán el gesto o el movimiento de los ojos que con la palabra" [5]. En la obra de Castelnuovo no existen personajes como el héroe o la heroína, sino la loca, el mutilado, el muerto, y el argumento no permitía predecir el final. Asimismo, señala Viadiu: "Cada una de las creaciones de 'En nombre de Cristo' invitan y obligan a que el espectador complete para sí lo que se presiente dando lugar a que la imaginación esté en contante tensión tratando de adivinar el sentido que el autor coloca en lo íntimo de sus personajes" [5].

En correspondencia con estas proposiciones, para TEA el público dejaba de ser visto como un mero receptor de información para dar paso a un espectador activo, sensible de completar los sentidos de la propuesta dramática. En efecto, como ha señalado Adriana Rodríguez Pérsico, la poética de Castelnuovo en las obras *Ánimas benditas*, *En nombre de Cristo* y *Los señalados*, está relacionada con los modelos expresionistas y simbolistas, puesto que el autor "elige el artificio contra la naturaleza, trabaja con personajes genéricos, apuesta a la desrealización de tiempos y espacios que busca esfumar referencias directas y opacar la alusión realista" [18]. En sentido análogo, para TEA era central enfatizar las novedades de los elementos visuales como un aspecto equiparable a la importancia del texto y sus interpretaciones.

Todas estas características intentaban conjugarse en una sola escena, con el propósito de materializar una pieza revolucionaria por su contenido y por su forma. Sin embargo, la percepción del crítico anónimo de *La Prensa* no fue la misma y, aunque no esté expresado de modo explícito, probablemente el "informe-réplica" de TEA habría estado motivado por dicha crítica. El 29 de julio de 1928 la sección teatral del mencionado diario sostenía que la obra de Castelnuovo no representaba a ningún movimiento de vanguardia en tanto prevalecía un

carácter imitativo del modelo ruso, pues “ruso es el ambiente evocado; rusas las alusiones y referencias; rusa la ‘manera’”; más específicamente, añadía que era una copia de la obra *Interior*, de Maurice Maeterlinck [Anónimo 1928e]. A ello agregaba que cuando a los artistas jóvenes “el genio no les da pujanza de su individualidad absoluta, tienen por fuerza ser el producto de alguien”. Salvo los “hermosos decorados futuristas” de Vigo, para el autor de la nota el resto de los recursos utilizados eran “viejos”, motivo por el cual concluía: “Mezcla de realismo crudo y de intimismo de segunda mano, ‘En nombre de Cristo’ jamás pudo haber sido considerada como una obra de vanguardia, si no fuera por los decorados y los manifiestos del Teatro Experimental de Arte”.

En este punto es llamativo y es importante advertir que algunos de los comentarios expresados por el crítico de *La Prensa* son muy similares a los argumentos utilizados por uno de los más destacados integrantes de TEA, Facio Hebequer, en sus columnas dedicadas a las “Artes Plásticas” en *Izquierda y Claridad*, pues, allí, atacó con recurrencia a la “vanguardia pictórica” acusada de falta de originalidad y carácter imitativo. Es así como paradójicamente sus críticas al concepto “vanguardia” concentraron gran parte de sus reseñas de los años veinte. No obstante, a diferencia de las vanguardias históricas, como ha señalado Diana Wechsler, la primera vanguardia plástica en Argentina no se caracterizó por hacer de la provocación su rasgo dominante. Lo que buscó, más allá del plano discursivo, fue ingresar a los espacios instituidos mediante distintas estrategias para diferenciarse y, a la vez, ser aceptada [150]. Esta particularidad era uno de los rasgos que con mayor énfasis impugnó Facio Hebequer, y que fue explicitado en el título de una de sus notas: “Filosofía pictórica: Un pretendido movimiento revolucionario que termina prendido a las ubres oficiales”. El subtítulo del texto muestra desde el inicio del artículo la provocación y la ironía que

caracterizaron a la escritura de Facio Hebequer y, sobre todo, marca una contradicción en el carácter de un movimiento que se asumía como revolucionario en el plano estético, y al que presentaba de la siguiente manera:

Como movimiento pictórico, el vanguardismo se concretó a revolucionar exclusivamente el procedimiento, si cabe llamar revolución al desbarajuste técnico en que se debate. En este sentido, no creó nada como no sea la descentralización del arte y el encanallamiento de una disciplina consagrada y respetable. Un arte que no se basa en una nueva manera de sentir las cosas, en una nueva comprensión de la vida o en la compulsación de nuevas aspiraciones humanas y que persigue tan sólo una nueva manera de fabricar cuadros, tenía, irremisiblemente, que terminar como está terminando. Faltos de capacidad para interpretar la vida, se lanzaron a interpretar las obras viejas que dormían hasta no hace mucho en la paz de los museos. Les pusieron un traje nuevo a los cuadros antiguos [1929].

Entendida así, “la vanguardia” fue desdeñada por Facio Hebequer pues, a su modo de ver, representaba un movimiento artístico que evadía las relaciones entre arte y vida, arte y sociedad y que, en consecuencia, obstaculizaba el desarrollo del campo cultural porteño. Sin embargo, este mismo concepto fue apropiado y resignificado en el marco de TEA y, en este sentido, debe comprenderse la referencia específica al “vanguardismo pictórico” como el que “careció de seriedad” y “no vimos en él nunca nada de lo que el término vanguardismo entraña” [Facio Hebequer 1928: 6], diferente a lo que proponía el colectivo de *Izquierda* en materia teatral. A su vez, estas “tensiones” expresadas por Facio (el colectivo de *Izquierda*) entre la aceptación del término vanguardia para el ámbito teatral en contraste con las artes plásticas podría

interpretarse en relación con las expectativas sobre las diferentes disciplinas: una postura más rígida sobre la plástica, portadora de un alto grado de codificación en la representación y en las fórmulas de su realización, y una mayor libertad en otros planos como la escenografía y los vestuarios, en cuanto no existiría un “canon de izquierda local” que rigiera estas producciones. De este modo puede observarse una notoria divergencia en las páginas de *Izquierda* entre, por un lado, la celebración de los decorados sintéticos impulsados por TEA y, por el otro, el predominio de una gráfica realista que ilustra las páginas de la revista por medio de las litografías de José Arato, Gustavo Cochet, Adolfo Bellocq y el mismo Facio Hebequer.

Asimismo, es innegable la admiración de TEA hacia los autores rusos vinculados al realismo decimonónico como, por ejemplo, Chéjov, Tolstói o Andreiev y no con escritores de avanzada como Vladimir Maiakovski, quien junto con Vsévolov Meyerhold revolucionó el teatro en los primeros años que siguieron a la revolución [Hesse: 141-150]. De hecho, Castelnuovo, en respuesta a las críticas recibidas luego del estreno de su obra, afirmaba: “no vamos a ocultar la admiración que nos inspiran los grandes escritores rusos, desde Nicolás Gogol hasta Máximo Gorki”, en tanto estos exponentes alcanzaron la profundidad de la literatura en base a una función social [1928: 5]. En este sentido, se comprende la celebración que desde las páginas de *Claridad* se hacía a la traducción al castellano de *El Teatro del Pueblo*, que reunía una serie de escritos de Romain Rolland en los cuales sostenía que la denuncia de temas universales como la guerra era una tarea fundamental del teatro [Yunque 1928]. Educar al “pueblo” por medio de la experiencia teatral se presentaba como una alternativa superadora respecto de la pedagogía formal. Tomando distancia de las llamadas vanguardias, la concepción teatral de Rolland no estaba tan atenta a los diseños

escenográficos, pues para él “lo nuevo” residía en llegar a las masas a través de las ideas y de los sentimientos.

Al parecer, la propuesta de TEA intentaba conjugar el teatro de vanguardia con concepciones pedagógicas similares a las formuladas por Rolland, en otras palabras, un teatro experimental en sus formas (escenografías, decorados, iluminación, etc.) con un teatro que transmitiera contenidos universales desde una posición moral. De esta manera, la anarquista Juana Rouco Buela, una simpatizante del emprendimiento de TEA, señalaba con énfasis este segundo aspecto al concluir en relación con la obra de Castelnovo: “Obras como esa, impregnadas de un humanismo y de un realismo tan grandes, debían llevarse a menudo a escena para inculcar así en los pueblos, ebrios de un falso patriotismo, los indisolubles lazos de amor y fraternidad” [6].

Más allá de las proyecciones deseadas por TEA a partir de las renovaciones vanguardistas europeas y de las nuevas propuestas de *El Teatro del Pueblo* de Rolland, estas no llegaron a realizarse pues, a pesar del éxito aclamado por *Izquierda* y la reproducción de críticas teatrales que le auguraban un lugar importante en el campo cultural, la agrupación dejó de funcionar. El día 3 de diciembre de 1928, la revista deja de ser publicada por *El Telégrafo* sin ofrecer ninguna explicación. Lo último que ha quedado registrado de la experiencia de TEA es el anuncio de la próxima obra de Castelnovo, que sería publicada por intermedio de la editorial El Inca y que estaría constituida por tres obras teatrales: *Ánimas benditas*, *En nombre de Cristo* y la inédita *Los señalados*, con las correspondientes decoraciones ejecutadas por Vigo. Esta rápida finalización de la experiencia de TEA pone en evidencia la distancia entre la propaganda y las menciones autorreferenciales en *Izquierda* y su inscripción concreta en la trama cultural porteña de ese entonces. A juzgar por lo efímero de la experiencia de TEA, el impacto de estas innovaciones

parece ser mucho menos concreto que lo declamado por la revista.

Consideraciones finales

La recuperación y el análisis de dos proyectos teatrales independientes del Buenos Aires de entreguerras a través de un conjunto de revistas culturales de izquierda, principalmente, *Claridad* e *Izquierda*, ha demostrado, en primer lugar, la potencialidad que ofrece el abordaje de las revistas culturales como un soporte privilegiado y un camino fértil para analizar, desde un período determinado de la cultura y de la política, hasta los diversos posicionamientos intelectuales y debates estético-políticos, entre tantos otros temas.

En segundo lugar, el seguimiento específico de dos casos como el del Teatro Libre y el Teatro Experimental de Arte no solo permitió reconstruir una parte de una red de publicaciones de izquierda de la década de 1920, sino también recuperar una revista como *Izquierda*, que apareció al interior de un periódico, *El Telégrafo*, y que es escasamente conocida, sobre todo, porque no ha quedado ninguna colección en casi ningún repositorio documental. De aquí, se explica que la experiencia del Teatro Experimental de Arte, más allá de algunas menciones, no haya sido abordada hasta el momento.

Asimismo, en tercer lugar, el abordaje de estas revistas ha posibilitado introducir y analizar algunos temas y problemas específicos como el impacto de las vanguardias rusas a partir de la circulación y traducción de notas en las publicaciones abordadas que posibilitan, a la vez, estudiar, por un lado, los debates sobre las novedades provenientes de otras latitudes y las reelaboraciones en el ámbito local por medio de dos experiencias concretas y, por el otro, la emergencia de ciertas polémicas y tensiones estética e ideológicas observadas por

medio del seguimiento de prácticas concretas como el caso del Teatro Libre y TEA; una experiencia impulsada desde un sector de la izquierda porteña que propuso una renovación teatral en respuesta y oposición al teatro comercial*.

Bibliografía

- ANÓNIMO. 1927a. "Encuesta a una encuesta de teatro". *Claridad: Tribuna del pensamiento izquierdista*, VI, 130: s.p.
- . 1927b. "Noticia". *Claridad*, VI, 131: s.p.
- . 1927c. "Algo más sobre teatro". *Claridad*, VI, 131: s.p.
- . 1927d. "La constitución del Teatro Libre". *Claridad*, VI, 133: s.p.
- . 1927e. "Lo que hará Teatro Libre". *Claridad*, VI, 139: s.p.
- . 1927f. "Como y porque nació Teatro Libre". *Teatro libre: Publicación mensual*, I, 1: s.p.
- . 1927g. "Introducción al teatro de vanguardia". *Claridad*, VI, 134: s.p.
- . 1927h. "Aquí no ha pasado nada...". *Claridad*, VI, 146: s.p.
- . 1928a. "Por primera vez en el país, una revista de intelectuales aparece en un diario". *El Telégrafo*, VIII, 2543, 24 jun.: 3.
- . 1928b. "Dramaturgia". *Izquierda*, 25 jun.: 5.
- . 1928c. "Decorados sintéticos". *Izquierda*, I, 3, 9 feb.: 48-49.
- . 1928d. "Bibliográficas". *Claridad*, VII, 164: s.p.
- . 1928e. "Ideal". *La Prensa*, 29 jul. Carpeta Abraham Vigo (CeDInCI).
- ARLT, ROBERTO. 2008. *Aguafuertes porteñas: Cultura y política*. Buenos Aires: Losada.
- BARBUSSE, HENRI. 1927. "Presente y porvenir. A los intelectuales (Especial para *Claridad*)". *Claridad*, VI, 130: s.p.
- BARTHELEMY, EDMUNDO. 1927. "Aclarando". *Claridad*, VI, 146: s.p.
- BAUR, SERGIO, coord. 2012. *Claridad: La vanguardia en lucha*. Buenos Aires: Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes.
- BOWLT, JOHN. 2000. "Rusia. El constructivismo en el teatro". Paz, Marga, dir. *El teatro de los pintores en la Europa de las*

*Inicio de evaluación: 10may. 2016. Aceptación: 30 jun. 2016.

- vanguardias*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-Aldeasa. 219-233.
- CANDIANO, LEONARDO; PERALTA, LUCAS. 2007. *Boedo: orígenes de una literatura militante. Historia del primer movimiento cultural de la izquierda argentina*. Buenos Aires: C.C.C. Floreal Gorini.
- CASTELNUOVO, ELÍAS. 1928. "Todavía no somos nada y ya tenemos miedo de parecernos a alguien". *Izquierda*, 13 ago.: 5.
- . 1929. *Teatro. Ánimas benditas. En nombre de Cristo. Los señalados*. Buenos Aires: El Inca.
- CATTÁNEO, LILIANA. 1997. "La revista Claridad: una tribuna latinoamericana de la izquierda argentina". *Historia de revistas argentinas*. Buenos Aires: A.A.E.R. II, 169-196.
- DUBATTI, JORGE. 1997. "Modernización teatral y crítica en la década del veinte: Una carta de Elías Castelnuovo a Francisco Defilippis". *Arte y recepción: VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires: CAIA. 85-92
- FACIO HEBEQUER, GUILLERMO. 1928. "Consideraciones acerca de la pintura llamada de vanguardia". *Izquierda*, 17 set.: 6.
- . 1929. "Filosofía pictórica. Un pretendido movimiento revolucionario que termina prendido a las ubres oficiales". *Claridad*, VIII, 193: s.p.
- FER, BRIONY. 1999. "El lenguaje constructivo". Fer, Briony; Batchelor, David; Wood, Paul. *Realismo, racionalismo, surrealismo: El arte de entreguerras (1914-1945)*. Madrid: Akal. 91-174
- FERREIRA DE CASSONE, FLORENCIA. 1998. *Claridad y el internacionalismo americano*. Buenos Aires: Claridad.
- FITZPATRICK, SHEILA. 1977. *Lunacharski y la organización soviética de la educación y de las artes (1917-1921)*. Madrid: Siglo XXI.
- GONZÁLEZ VELASCO, CAROLINA. 2012. *Gente de teatro: Ocio y espectáculos en la Buenos Aires de los años veinte*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- HESSE, JOSÉ. 1971. *Breve historia del teatro soviético*. Madrid: Alianza.
- LARRA, RAÚL. 1978. *Leónidas Barletta: El hombre de la campana*. Buenos Aires: Ediciones Conducta.
- LLINÁS VILANOVA, M. 1928. "Stanislavsky y el Teatro de Arte de Moscú". *Claridad*, VII, 161: s.p.

- MONTEAGUDO, ANDRÉS. 2012. "El teatro de las tinieblas". Vitagliano, Miguel, comp. *Boedo: Políticas del realismo*. Buenos Aires: Título.
- MOUSSINAC, LEÓN. 1927. "Nacimiento del cine". *Martín Fierro*, 40: 328-329.
- PAZ, MARGA, dir. 2000. *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-Aldeasa. 117-132.
- PELLETTIERI, OSVALDO, dir. 2002. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires; II. La emancipación cultural (1884-1930)*. Buenos Aires: Galerna.
- PITTALUGA, ROBERTO. 2015. *Soviets en Buenos Aires: La izquierda de la Argentina ante la revolución en Rusia*. Buenos Aires: Prometeo.
- RODRÍGUEZ PÉRSICO, ADRIANA. 2014. "Estudio preliminar". Castelnuevo, Elías. *Larvas*. [1931]. (Los Raros, 45). Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional. 9-84.
- ROMOFF, SERGE. "El arte ruso" [traducción de J. Serra]. *Los Pensadores*, IV, 112: s.p.
- ROUCO BUELA, JUANA. 1928. "La voz de las madres contra el crimen de la guerra, en la tragedia de Castelnuevo". *Izquierda*, 13 ago.: 6.
- TEA. 1928. "Informe de TEA al finalizar su primera representación experimental: Comentarios alrededor de la tragedia de Castelnuevo". *Izquierda*: 5.
- TEATRO LIBRE. 1927. "Declaración". *Claridad*, VI, 133: s.p.
- TRASTOY, BEATRIZ. 2002. "El movimiento teatral independiente y la modernización de la escena Argentina". Gramuglio, María Teresa, dir. *El imperio realista*, Tomo VI de *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé.
- VIADIU, JOSÉ. 1928. "Una tragedia excepcional", *Izquierda*, jul.: 5.
- VIGO, ARIEL, comp. *Abraham Regino Vigo: 1893-1957*, tomo II (Disponible en CeDInCI).
- WECHSLER, DIANA. 1998. "Nuevas miradas, nuevas estrategias, nuevas contraseñas". Wechsler, Diana, coord. *Desde la otra vereda: Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero. 119-155.
- YUNQUE, ÁLVARO. 1927. "Nuestro teatro". *Claridad*, VI, 136: s.p.
- . 1928. "El teatro del pueblo". *Claridad*, VII, 161: s.p.