

Reflexiones en torno a una estética popular en el teatro argentino

Karina Mauro

(CONICET – Universidad de Buenos Aires / UNA)

Resumen: En el presente artículo nos proponemos realizar un análisis de las formas populares en el teatro argentino, con el objeto de aportar herramientas conceptuales para reflexionar acerca de las disputas y las tensiones que atraviesan la escena y la cultura actuales. Para dicha indagación realizaremos una caracterización estética de la actuación popular mediante tres aspectos a los que nos referiremos someramente: la corporalidad que pone de relieve esta poética, el efecto de “carnavalización” que ejerce en relación con la cultura dominante y el vínculo no pedagógico que promueve entre la escena y la platea. Por último, reflexionaremos brevemente sobre el campo teatral en la actualidad y el imaginario que circula en el mismo acerca de los sectores populares y su acercamiento al teatro. Utilizaremos marco teórico y metodología procedente de los estudios teatrales argentinos, tanto históricos como recientes.

Los estudios sobre teatro popular en la Argentina se deben a Osvaldo Pellettieri, quien centró sus investigaciones en el denominado ciclo del sainete (1890-1930). Estos análisis buscaron poner de relieve un tipo de producción dramática y escénica que, tomando aportes del sainete español, el circo criollo y la gauchesca, discurrió en una serie de etapas en las que lo humorístico-costumbrista se hibridó paulatinamente con lo dramático para, de la alternancia inicial, desembocar en la yuxtaposición propia del grotesco discepoliano.¹ La valorización de Armando Discépolo (que terminó catapultándolo a la categoría de autor nacional) se debe a la relectura que realizara David Viñas en su célebre ensayo “Grotesco, inmigración y fracaso”, publicado como prólogo a las obras del dramaturgo en 1969.

Anteriormente, toda la producción del ciclo del sainete, que incluye los textos dramáticos, pero también sus formas actorales, sus condiciones de producción y su público, sufrió una fortísima desvalorización por parte de los sectores que detentaban la centralidad del campo cultural argentino (y que en cierto sentido la siguen detentando hoy). Sucede que el teatro finisecular se había desarrollado profusamente según una organización de tipo comercial que explotaba la amplia disponibilidad de público criollo e inmigrante que se concentraba en la ciudad de Buenos Aires. Por consiguiente, el teatro era una actividad sumamente lucrativa, que

¹ La obra grotesca de Armando Discépolo se compone de *Mateo* (1923), *El organito*, escrito en colaboración con su hermano Enrique Santos (1925), *Stéfano* (1928), *Cremona* (1932) y *Relojero* (1934).

se organizaba según el sistema de secciones: se brindaban hasta siete funciones diarias de obras de corta duración (de ahí la denominación “género chico”), predominantemente sainetes.

La intelectualidad de la época (tanto la vinculada con una visión conservadora como aquella que sostenía una postura progresista²) juzgaba muy negativamente la evolución del teatro local, al tiempo que reclamaba una escena en la que se representaran textos de calidad; esto es, que expresaran las problemáticas y los valores de la burguesía de su tiempo mediante formas escénicas que no entorpecieran la comunicación de los mismos. Es decir, propugnaban por el asentamiento del drama moderno y el realismo en la escena porteña, y por extensión, en el resto del país. Pero, a pesar del surgimiento de la figura faro de Florencio Sánchez y otros autores que siguieron su impronta, la mayor parte del teatro de las tres primeras décadas del siglo XX fue popular, situación que se revirtió sólo cuando los sectores trabajadores volcaron su preferencia hacia la radio, el cine y el espectáculo deportivo, por lo que el sainete y el teatro por secciones perdió su ímpetu comercial y entró en una fase de decadencia.

La operación que el texto de Viñas realizó a fines de los 60 consistió en poner de relieve las virtudes referenciales que los contemporáneos no pudieron ver en la obra de Discépolo: los grotoscos constituirían la expresión escénica del fracaso del proyecto inmigratorio. De este modo, y merced al reconocimiento suscitado por la figura de Viñas, la obra discepoliana resultó revalorizada y, a modo de arrastre, toda la dramaturgia sainetera y paulatinamente el resto del teatro popular conformado por la revista porteña y el teatro de variedades, aquello que Mauricio Kartun (2006) denomina “género ínfimo”, comenzaron a ser analizados desde otra perspectiva.

Sin embargo esta revalorización ostenta sus límites. En primer lugar, se reduce a los textos dramáticos en función de su referencialidad, por lo que los mismos son sometidos a análisis de tipo semántico y hermenéutico. En segundo término, es indudable que el ciclo del sainete está concluido. Más allá de las intertextualidades que el mismo suscitó a fines del siglo XX, y que se produjeron en el seno del teatro experimental como forma de provocación a los sectores progresistas que ocupaban la centralidad del campo cultural y sin pretensión de llegar a los sectores trabajadores³, el teatro popular histórico se halla desactivado. Tal como lo plantea Michel De Certeau (1999), este rescate, que se realiza desde un “exotismo de lo interior” (49), niega el carácter popular de aquello que retoma:

La “cultura popular” supone una operación que no se confiesa. Ha sido necesario censurarla para poder estudiarla. Desde entonces, se ha convertido en un objeto de interés porque su peligro ha sido eliminado [...] Los estudios consagrados desde entonces a esta literatura han sido posibles por el gesto que la ha retirado del pueblo y la ha reservado a los letrados o a los aficionados. (47)

2 Diferenciación que comienza a operarse en las primeras décadas del siglo XX. Al respecto, ver Sigal, 2002.

3 Nos referimos específicamente al Teatro de Intensidades. Al respecto, ver Mauro: 2010.

No obstante, consideramos que el análisis de aquellas formas populares continúa aportando claves para comprender las disputas (solapadas) y las tensiones que atraviesan la escena y la cultura actuales. Pero creemos además, que esto se torna posible si, y sólo si, ampliamos el análisis de los textos dramáticos a las formas actorales. Ya en la consideración de la obra discepoliana es necesario admitir que el efecto grotesco (la yuxtaposición de lo cómico y lo dramático) no se produce a nivel textual, sino en la necesaria confrontación del texto con un determinado tipo de actor. En este sentido, los grotescos discepolianos *reclaman* una actuación popular, aspecto que el propio dramaturgo conocía y preveía. El hecho de que Discépolo manifestara públicamente su desprecio por estos actores aunque escribiera para ellos, no hace más que poner de relieve las tensiones que atravesaban la escena y la cultura en su época. Y el hecho de que, ya convertido en nuestro autor nacional, los grotescos discepolianos no puedan representarse hoy en día por la desaparición de aquellos actores capaces de producir el efecto grotesco (la capacidad de provocar simultáneamente la risa y el llanto con un mismo gesto) nos indica hasta qué punto aquéllas tensiones continúan vigentes en nuestro teatro, en el sistema de formación para la actuación y la dirección, en las políticas culturales, etc.

Ahora bien, ¿qué respuestas o, más exactamente, qué preguntas nos proporciona aquella forma particular de *estar* en escena, propia de la actuación popular?

Partimos de la convicción de que las formas actorales poseen una dimensión política implícita. En efecto, cualquier reflexión sobre la actuación nos coloca de cara a la cuestión del cuerpo y de la representación, al punto que en cada desempeño actoral se ponen en juego las concepciones colectivas de la subjetividad y de lo simbólico, y las relaciones que las mismas establecen con los lineamientos morales, ideológicos y estéticos que se hallan en pugna en la sociedad.

Por otra parte, debemos señalar que la actuación popular es un caso singular entre las poéticas actorales dado que si bien es una corriente omnipresente en el teatro occidental, posee un carácter notablemente situado. Por consiguiente, a pesar de que pueden abstraerse rasgos constantes, sus manifestaciones son siempre locales y en estrecha relación con el contexto espacio-temporal en el que se producen.

Uno de los aspectos más importantes de la actuación popular radica en la ostentación de una corporalidad contrapuesta a la que la cultura oficial intenta imponer. Mientras ésta privilegia las imágenes de un cuerpo compuesto (sin excesos) y cerrado en sí mismo (autónomo), concepción propia de poéticas actorales cultas como la declamación, el realismo stanislavskiano o el teatro posdramático, el teatro popular promueve la exhibición de un “cuerpo grotesco” (Bajtín, 1994). La concepción grotesca del cuerpo procede del borramiento de las fronteras propio del carnaval, ya sea por la indiferenciación del individuo en la multitud o por el desborde de los propios límites. De este modo, se destacan los orificios o protuberancias por las que el cuerpo se une o se desdobra hacia el exterior, y se privilegian la exageración y las funciones consideradas “bajas” por la concepción clásica del cuerpo: las relacionadas con la comida, la bebida, la sexualidad, los excrementos y la muerte. Se trata de exaltar una lógica

de la degradación renovadora (a la que Bajtin identifica con las sociedades agrícolas) según la cual, a través de lo escatológico, el cuerpo parece salirse de sí mismo desdoblándose hacia lo posible, para desaparecer y reaparecer como otro cuerpo renovado.

La concepción grotesca del cuerpo es un principio básico en la actuación popular, que se expresa en numerosos procedimientos como la artificiosidad, la deformación, los efectos de contraste, la imitación o caricatura de tipos, el equilibrio precario del cuerpo (heredado del payaso), los movimientos excesivos (por ello, la acrobacia es una de las disciplinas más empleadas), el uso de la máscara (en tanto negación de la identidad individual y posibilidad de reencarnaciones), la exaltación de partes del cuerpo ignoradas por el teatro tradicional (fundamentalmente, la zona de la cadera) y el recurso a la procacidad.

No obstante, en el caso porteño existen dos procedimientos fundamentales: la mueca (contorsión seria pero payasesca del rostro en la que la risa y el llanto han quedado paralizados,⁴ como base del efecto dramático) y la maquieta (exageración, desparpajo y desequilibrio, base de la caricatura). Los mismos se basan en una utilización particular del cuerpo y sobre todo del rostro, construyendo a partir de ellos “otro” cuerpo y “otro” rostro de efecto teatralizante y perturbador de la armonía escénica. En el grotesco discepoliano, la tensión entre lo cómico y lo patético no puede resolverse, por lo que la polifonía del mundo (la vida es las dos cosas a la vez) marca constantemente a un sujeto polifónico a su vez, que no puede discernir entre la máscara y el rostro. Por lo tanto, la mueca y la maquieta se han fusionado en una sola expresión, que provoca la risa y el llanto a la vez, lo que convierte al grotesco en un género sumamente complejo y que requiere de un actor especializado.

La concepción grotesca del cuerpo también se replica en lo verbal. Por un lado, en la utilización de un lenguaje que apela a lo bajo, a la grosería y al doble sentido. Por otra parte, en el uso de una lengua “mal” hablada, no neutra o transparente como la que promueve la cultura oficial. Es así como a través de la imitación de acentos extranjeros, el sainete y el grotesco interrogan a la lengua a través de la burla, la interrupción y la crítica, relativizando tanto el sentido como la forma de lo dicho. Pero es sobre todo en el balbuceo (equivalente verbal del equilibrio precario del cuerpo) donde el efecto grotesco es más logrado. Se trata de “un padecimiento muy argentino, inculto, donde el verbo exacto, el ademán preciso son suplantados por la búsqueda desesperada y desesperante del verbo exacto y del ademán preciso”.⁵ Así, la utilización del balbuceo produce en escena un habla que resultaba significativa justamente por ser inentendible.

En definitiva, la escena popular es una escena “carnavalizada” (Bajtin, 1994) en la que el teatro y la cultura oficial son parodiados. La parodia, en tanto procedimiento básico de la cultura popular, implica una coexistencia sin jerarquías, en la que lo alto y lo bajo pierden sus

4 Pellettieri, 2001.

5 Arturo Cerretani (citado en Pellettieri, 2002, 33).

categorías. Al no existir un punto de vista privilegiado, el teatro popular pone en escena una polifonía o multiplicidad de voces distintas y contradictorias (la que parodia y la parodiada), en la que cada una es relativizada por la sola existencia de la otra. De este modo, no sólo se relativiza la voz ajena, sino también la propia: la risa escarnece tanto a burladores como a burlados. La parodia pone en escena una “segunda vida del pueblo” (Bajtín, 1994) regida por otros valores, cuya sola manifestación expresa la dualidad latente en una sociedad que no es estática, cerrada ni definitiva. Esta suerte de simultaneidad renovadora reafirma la posibilidad de lo nuevo en la mera coexistencia, por lo que incluye al otro, necesita la voz del otro, en un procedimiento que Bajtín denomina “dialogismo”.

Es por ello que el teatro popular no es revolucionario, en tanto su voluntad no radica en suprimir al otro marginador o estigmatizante, ni siquiera consiste en reclamarle algo o en vehicular un sentido emancipador, aspecto que visiones progresistas de la cultura le reprochan. En efecto, la confusión entre la posibilidad de desdoblarse la cultura oficial hacia lo posible con algún tipo de ideal revolucionario, es el ejemplo más típico de la valoración de la cultura popular a través de parámetros cultos. Desde esta perspectiva, la caracterización bajtiniana tendría dos problemas. Por una parte, la condición acrítica que posee la libertad transitoria aportada por la carnavalización. Por otra, la falta de permanencia de los productos de la cultura popular y su débil penetración en otros ámbitos.

Consideramos que ambas demandas (la de un carácter revolucionario y la de circunscribir un espacio propio de ganancia productiva en el que los resultados positivos sean perdurables y capaces de extender su dominio), son propias de una perspectiva ajena a la cultura popular, por cuanto están basadas en parámetros que no le pertenecen. Sostenemos, por el contrario, que la parodia o carnavalización inherentes a la cultura popular en la propuesta bajtiniana, son mecanismos propios de una “lógica de acción táctica” (De Certeau, 2007), en tanto se producen en el seno de orden ajeno e impuesto. Es en dicho orden donde la toma del poder mediante acciones directas y el producto acabado devenido en ganancia, constituyen valores. Merced al ejercicio de una lógica de acción táctica en este campo ajeno, la cultura popular privilegia el *estar* (en tanto apertura al aprovechamiento de la oportunidad), por sobre el *ser* (entendido como la adquisición de un espacio de dominio).

En la actuación popular, el procedimiento que más cabalmente da cuenta de este rasgo es la denominada “morcilla”. Se trata de intervenir y modificar el texto dramático mediante agregados, improvisaciones o entonaciones que generan un segundo texto, parodia del primero. De este modo, la morcilla es una acción táctica con la que el actor popular subvierte y contradice la estrategia planteada por el dramaturgo. Al hacerlo, participa de este accionar al público, quien conoce la convención y disfruta de su subversión.

Esto nos conduce a analizar la particular relación entre escena y platea en el teatro popular. Esta relación no es ni didáctica ni moralizante, tal como se plantea en el teatro culto. En *El espectador emancipado*, Jacques Rancière (2010) denuncia y desarticula la operación mediante la cual se le adjudica a la expectación un carácter inherentemente pasivo que reafirma el pre-

supuesto de la desigualdad de las inteligencias sobre el que se sostiene la división de lo sensible en la sociedad occidental (que no sólo distribuye posiciones, sino también capacidades e incapacidades ligadas a las mismas), y el establecimiento de un vínculo pedagógico entre escena y platea, subordinando al teatro a una función ética de tipo didáctico. Romper con este paradigma no sería más que asumir la igualdad intelectual entre productores y receptores del teatro, que se funda en el abandono de la idea del espectador como agente pasivo y el reconocimiento de su actividad como traductor de signos en un mundo plagado de sentidos. Esta característica iguala a todos los sujetos inmersos en el lenguaje, incluyendo a aquellos que asumen el rol de autores y directores, tanto como también a los críticos y teóricos, quienes pierden así la potestad del tutelaje sobre el sentido, al tiempo que el teatro se libera de las ataduras estéticas impuestas por aquella vocación pedagógica.

El teatro popular se producía no sólo desde la premisa de la igualdad de las inteligencias entre escena y platea, sino también desde la complicidad entre actores y espectadores que compartían su extracción social y que, por ende, eran igualmente estigmatizados por los sectores que ocupaban la centralidad del campo cultural. El reclamo ideológico de aquel nuevo público porteño, conformado en su mayoría por inmigrantes y criollos marginados, fue ver su propia existencia cotidiana idealizada. De este horizonte de expectativas (Jauss, 1976) se nutrió el ciclo del sainete. Porque, ¿qué podía significar para el habitante del conventillo, una obra de teatro culto (tomemos por caso, de Florencio Sánchez), con su problemática burguesa e individual, desarrollada en el ámbito de una vivienda unifamiliar?

La carnavalización propia teatro popular porteño se presentó entonces como contrapartida de la exclusión social padecida, un espacio en el que el “otro” se mezclaba sin jerarquías, sin fronteras y sin límites. Donde las viejas voces criollas y las nuevas voces europeas componían una polifonía que dialogaba a su vez con esa voz oficial que se esgrimió como portadora, creadora y beneficiaria del proyecto liberal. El sainete criollo, marginado del campo intelectual, era el teatro de las clases populares, donde entre lo jocoso y lo sentimental se parodiaba y cuestionaba el contexto inmediato, permitiendo su renovación y la generación de nuevos horizontes de expectativa tanto estéticos como sociales. Aunque, lamentablemente, los sectores cultos y progresistas se negaron a responder a esta interpelación y sólo pudieron reaccionar desde sus prejuicios estéticos e ideológicos.

En este contexto, la actuación popular privilegió una comunicación directa entre la escena y la platea, colocando en un lugar secundario al texto dramático y a la construcción de un referente valorable en términos éticos o políticos explícitos. Sucede que, si bien no negamos la referencialidad construida por el teatro popular, postulamos, en cambio, su enorme capacidad para producir referentes más complejos y menos lineales que un teatro mensajista y/o realista, dada la ambigüedad que promueven sus procedimientos. Esto fue lo que se volvió intolerable para los sectores progresistas. Por consiguiente, liberada de trascendencias y didactismos, la actuación popular es aquella forma actoral que se halla más estrictamente circunscripta a la situación de actuación propiamente dicha. Entendemos por situación de actuación al contexto espacio temporal en el que un sujeto se posiciona como actor merced a la mirada de otro

sujeto, que constituye el único sostén que legitima su desempeño.⁶ En efecto, la relación entre actor y espectador en el teatro popular es directa y no tolera mediación de ninguna otra instancia (se trate de texto dramático, personaje, dirección escénica, etc.). En el teatro popular, la interrelación entre los sujetos que participan de la situación de actuación se desenvuelve de forma fluida, por cuanto el espectador no sólo sostiene el desempeño del actor a través de su mirada, sino que además lo refrenda constantemente a través de la risa y el aplauso (aunque también caben otras formas de participación, como los gritos, e incluso el lanzamiento de objetos al escenario), comportamientos que no son ni censurados ni silenciados, siendo en cambio muchas veces promovidos o festejados desde la misma escena.

De este modo, en el teatro popular la relación entre actor y espectador se vuelve explícita y constituye el verdadero motivo del espectáculo, que consiste entonces en las más variadas formas de explotación de dicho vínculo por parte del actor. En el teatro popular la “cuarta pared” no existe, dando lugar a una relación sin garantías entre la sala y la platea, en la que los apartes, los diálogos con el público y los finales de fiesta eran utilizados corrientemente, exacerbando el carácter acontecimental del hecho teatral. En este sentido, este teatro constituía una forma de *estar* en escena y de *estar juntos* en el teatro, en la que ninguna voz era privilegiada y, por lo tanto, ninguna voz era marginada (ni siquiera la voz oficial marginadora).

Por tal motivo, no resulta llamativo que el primer peronismo haya rescatado los géneros teatrales populares como parte de su política cultural. Así como tampoco lo es que el teatro independiente, surgido en 1930 y con estrechos vínculos con el Partido Comunista, haya diagnosticado como inculta y carente de valor a aquella producción textual, así como a sus actores y a su público, y haya propugnado por la implantación de un teatro acorde con sus propios valores estéticos y políticos, visión que logró irradiar a las provincias, que influyó notablemente en las políticas culturales estatales y que ocupa la centralidad del campo cultural argentino hasta nuestros días. Sin embargo, el lazo entre actores populares y público popular no se deshizo. Si bien el ciclo del sainete concluyó, los artistas populares se refugiaron en la radio y el cine, y posteriormente en la televisión.

Consideraciones finales

¿Existe hoy una estética popular? ¿Dónde se expresa? ¿Dónde se producen hoy estos efectos de ambigüedad o de “segunda naturaleza” del pueblo? ¿Qué rol juegan los medios de comunicación y la cultura de masas en la imposición de una supuesta “estética de las clases populares” y/o en la invisibilización de sus formas genuinas? ¿Qué rol juegan los proyectos progresistas en la prescripción de las formas que debería adoptar una estética popular? ¿Tal cosa existe *a priori* o sólo podemos percibir sus productos como acontecimientos ya dados? ¿Refrendan estos productos posiciones progresistas y/o emancipatorias o expresan imagina-

6 Para profundizar en el concepto de situación de actuación, ver Mauro, 2013.

rios no asimilables o tolerables por éstas? ¿Qué políticas culturales contribuirían al desarrollo de una estética popular y cómo? ¿Es posible propiciar la aparición de dichos acontecimientos?

Consideramos que detectar los espacios donde lo popular se expresa en términos estéticos debe ser nuestro desafío y nuestro compromiso como investigadores de la cultura. Quizá la Ciudad de Buenos Aires (y el paradigma que inevitablemente irradia hacia otras regiones) ya no sea el escenario propicio para dicha expresión. El campo teatral porteño se encuentra dominado en la actualidad por un *status quo* que persiste en la reproducción de una estética mayoritariamente de corte posdramático (Lehmann, 2002), realizada en pequeñas salas que funcionan con subsidios estatales o por la transferencia de los magros recursos generados por grupos teatrales organizados según modos de producción que confunden el cooperativismo con la gratuidad del trabajo de los asociados (y que, como consecuencia, retienen el ejercicio de la actuación y la dirección escénica en sectores sociales medios que obtienen los medios para su subsistencia y para su formación artística por otras vías).⁷ Este sistema, que se replica en las provincias, se halla estancado en la repetición estética y referencial de un teatro hecho para un público reducido de “iniciados”, sin pretensión de interpelar a los sectores populares (o de ser interpelado por los mismos).

El único vínculo que las propuestas escénicas actuales parecen mantener con las clases populares en el ámbito porteño es el denominado “teatro comunitario”, colonizado sin embargo por formas impuestas “desde arriba” por directores, organizadores o “facilitadores” provenientes del progresismo, dirigidas hacia un grupo (la variante vecinal es la más revisitada), generalmente desde un imaginario de izquierda que vincula la estética popular al teatro coral, al uso del canto (particularmente la murga en su variante uruguaya y no porteña) y a la utilización de títeres o muñecos coloridos y de grandes dimensiones (procedimientos que, curiosamente, también se reiteran casi de manera omnipresente en el teatro para niños).

Quizá sea el conurbano bonaerense el territorio donde lo popular logre manifestarse en clave estética, siempre y cuando no sucumba a la reiteración de estas fórmulas probadas (y aprobadas) desde el ámbito porteño. Porque, en definitiva, la estética popular acontecerá siempre en los intersticios.

Bibliografía

Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1994. Impreso.

7 Para un estudio pormenorizado de las condiciones laborales en las artes del espectáculo, ver AAVV, 2018.

De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México DF: UIA/ITESO, 2007. Impreso.

—. *La cultura en plural*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1999. Impreso.

Jauss, Hans. *La literatura como provocación*. Barcelona: Península, 1976. Impreso.

Kartun, Mauricio. *Escritos (1975 – 2005)*. Buenos Aires: Colihue, 2006. Impreso.

Lehmann, Hans – Thies. *Le Théâtre postdramatique*. París: L'Arche, 2002. Impreso.

Mauro, Karina (Coord.). “Dossier: Condiciones laborales de los trabajadores del espectáculo en Buenos Aires (1902 – 1955).” *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral* 27 (2018): 108-258. Web. 28 sep 2018.

Mauro, Karina. “La Actuación Popular Porteña como patrimonio cultural intangible.” *#PensarLaCulturaPública: apuntes para una cartografía nacional*. AAVV. Buenos Aires: Ministerio de Cultura de la Nación, 2015. 177-183. Impreso.

—. “La Actuación Popular en el Teatro Occidental.” *Pitágoras 500, Revista de Estudios Teatrais* 5 (2013): 15-31. Web. 28 sep 2018.

—. “El caso Ure.” *Búsquedas y discursos*. AAVV. Buenos Aires: Galerna, 2010. 203-206. Impreso.

Pellettieri, Osvaldo. “A qué llamamos sainete criollo.” *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires, Tomo II. La Emancipación Cultural (1884 – 1930)*. Dir. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Galerna, 2002. 201-205. Impreso.

—. “En torno al actor nacional: el circo, el cómico italiano y el naturalismo.” *De Totó a Sandrini. Del cómico italiano al “actor nacional” argentino*. Buenos Aires: Galerna, 2001. 11- 40. Impreso.

Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010. Impreso.

Sigal, Silvia. *Intelectuales y poder en Argentina. La década del 60*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.

Viñas, David. “Introducción. Armando Discépolo: Grotesco, inmigración y fracaso.” *Obras escogidas*. Armando Discépolo, Buenos Aires: Ed. Jorge Álvarez, 1969.