



## LA PRODUCTIVIDAD DE UN GÉNERO POPULAR EN EL TEATRO PORTEÑO ACTUAL

OSVALDO PELLETIERI  
(UBA, GETEA, CONICET)

Nuestro sistema teatral ofrece múltiples ejemplos de la productividad de géneros remanentes o residuales, es decir, de textos cuya producción y convenciones son el resultado de otros momentos históricos pero cuyo sentido es todavía accesible y significativo para amplios sectores del público medio que asiste al teatro en Buenos Aires. Es el caso del melodrama o comedia sentimental, el costumbrismo, el grotesco criollo o el realismo de Florencio Sánchez.

Entre todos estos géneros se destaca el intertexto del sainete que ha mantenido una prolongada vigencia. Y si bien es cierto que no siempre su permanencia ha presentado el mismo vigor, también es cierto que aún hoy su textualidad se advierte en la obra de algunos de los más importantes dramaturgos porteños.

El sainete integró un sistema teatral popular marginal que se generó en Buenos Aires a partir de 1890. Hemos estudiado las diversas fases del sainete —como pura fiesta, tragicómico y grotesco criollo— y sus caracteres, así como sus relaciones con el contexto social y con su núcleo de receptores en diversas publicaciones a las que nos remitimos (Pelletieri: 1987a; 1988; 1989a; 1989b; 1990).

Caracterizaremos brevemente el sainete tragicómico para establecer cuál es hoy su significación para nuestro teatro y nuestra sociedad.

El sainete tragicómico fue un género muy acorde con el horizonte de expectativa de nuestro público popular. A nivel de la intriga su principio constructivo era lo patético-sentimental y se alternaba cíclicamente con lo cómico caricaturesco, que, de ser un fin en sí

mismo —como ocurría en el sainete como pura fiesta—, pasó a convertirse en un medio para reflexionar sobre ciertas actitudes anacrónicas de los personajes. Implicaba una concepción dual de la realidad.

Uno de los artificios básicos del género era la reiteración que contribuía a definirlo adecuadamente: *rie hoy que llorarás mañana*. Mediante este procedimiento el pasado era presentado como *Edad de oro* y el presente como carga. La característica de esta segunda versión del sainete fue que los elementos cómico-caricaturescos y patéticos se daban alternativamente, sin fusionarse. Aunque en el desenlace nunca se recuperaba la armonía, el protagonista del sainete tragicómico estaba siempre enfrentado a hechos que le eran ajenos. Continuando con el aspecto semántico de la conducta del personaje central, cabe agregar que estaba lejos de la confusión; por el contrario, el personaje tragicómico separaba racionalmente una y otro y, más aún, podía tematizar sobre su condición ambigua.

En el caso específico del sainete tragicómico, no existe en el personaje central el desgarramiento interior, la pérdida total de su lugar en el mundo como sucede en el grotesco criollo (Kaiser-Lenoir: 34-35). Una de las notas dominantes del antihéroe del grotesco criollo, es que en él aparecían *confundidas* la máscara y el rostro, lo social y lo individual.

En el campo de la actuación se produjo un fenómeno de similares —pero no idénticas— características. La estética y la semántica del género requerían la presencia de un tipo particular de actor, que se encarnó en el denominado *actor nacional* o *actor popular* —cuyo

origen en el tiempo está señalado por los Podestá y su primera creación, Juan Moreira (1886)–. Su advenimiento, en el circo, respondió al reclamo de un público marginal, que vio en él un espejo idealizado, en el que proyectar su propia inestabilidad. (Pelletieri: 1987b, 116-117).

La evolución y decadencia del género y del tipo particular de intérpretes que acompañó su desarrollo se prolongaron hasta 1930. Durante esa etapa tuvo lugar el reconocimiento estético por parte del medio del denominado *actor nacional*, que preferimos reconocer como *actor popular*.<sup>1</sup>

En diversos trabajos (Pelletieri: 1986; 1987b; 1988; 1989a) hemos descrito los aspectos *serios* y los caricaturescos de nuestro teatro popular de fines de siglo y comienzos del actual. Estos marcaban la diferencia de situaciones (Taviani), pero actuaban en complementariedad. El lugar de creación y producción espectacular de estas peculiaridades dramáticas, eran las compañías teatrales, nucleadas alrededor del *capocómico* y un conjunto de actores con roles fijos. Según los textos populares marcaran la alternancia de lo sentimental y lo caricaturesco –sainete como pura fiesta–; de lo patético y lo caricaturesco –sainete tragicómico– o la fusión de lo patético y lo caricaturesco –grotesco criollo–, los actores concretaban con su juego escénico múltiples oposiciones (De Marinis: 145) que tensionaban el todo creando casi siempre el efecto del ridículo. En este período, sus principales exponentes, además de señalar el auge de la *gauchesca* y el *sainete criollo*, estrenaron lo mejor de las textualidades de Florencio Sánchez, Roberto Payró, José González Castillo, Gregorio de Laferrere, Nicolás Granada, Martín Coronado, Armando Discépolo y Alberto Novión entre otros. Los nombres de Pablo Podestá, Enrique Muiño, Olinda Bozán, Luis Arata o Florencio Parravicini, sólo por citar las figuras más notables, mostraron un tipo de actor que, nacido en el circo, llegó al poco tiempo al teatro dotado de una serie de técnicas muy peculiares.

Se creó entonces un modelo alternativo al actor profesional *serio*, *uropeo*, cuyo paradigma fueron intérpretes como Angelina Pagano o Guillermo Battaglia.

El del *actor popular* configuró un verdadero canon

de interpretación, y poseyó una rica codificación original, que se intensificó con el paso del tiempo. Aunque para referirse a este actor sólo se predica en él su *intuición*, su *sensibilidad*, su *espontaneidad*, estas marcas estéticas están muy alejadas de la verdadera índole de su arte. Este está constituido por una serie de roles básicos, de situaciones escénicas y chistes –comicidad inmediata–. Por una verdadera retórica gestual y verbal, que admitía la improvisación sólo como parte de una tradición interpretativa, con una mínima *invención* del intérprete individual. Esta *invención* rápidamente se fusionaba con la textualidad teatral preexistente. Más que de improvisación, aún en los casos extremos como los de Olinda Bozán o Florencio Parravicini, habría que hablar de una reelaboración creativa del legado teatral común.

Los procedimientos y su funcionalidad dentro de la técnica<sup>2</sup> del *actor popular* obedecían –como ya hemos

1. Entre nosotros el término artista popular se concede con bastante ligereza. A nuestro juicio habría que distinguirlo de las *figuras popularizadas*, conocidas en un determinado momento, pero de tan rápida desaparición en la memoria colectiva como en un momento determinado fue su ascenso.

El artista popular genera un producto que pervive en la gente y permanece en sus gustos más allá de las modas y de las situaciones de momento. El pueblo encuentra en las creaciones de estos artistas algo que le pertenece, que lo expresa; se produce un fenómeno de identificación. Por un fenómeno de simpatía el artista popular y su obra comienzan a formar parte del ámbito festival de su vida.

2. Los materiales utilizados para la reconstrucción de la estructura funcional-interpretativa del *actor popular*, al no existir filmaciones de los espectáculos, son los siguientes: se utilizaron descripciones de textos teatrales remanentes –entre ellos **Los muchachos de antes no usaban gomina** (1990, febrero, teatro Presidente Alvear, dirección: Homero Cárpena), el trabajo teatral en común con Gladys Florimonte –actriz de técnica remanente–; entrevistas a contemporáneos del género –Edmundo Guibourg, febrero 1988, Roberto Tálce, 1988–; el material grabado en diversos archivos públicos y privados de la ciudad de Buenos Aires; el material iconográfico de las cubiertas de las revistas **Bambalinas**, **La Escena**, entre otras.

Estas fuentes aportan datos importantes sobre formas de actuación, gestualidad, escenografía, etc. Se han visto también filmes en los que actuaron figuras canónicas de estos géneros, tales como Arata, Parravicini, Olinda Bozán, Pepe Arias.

señalado—al tipo de rol que debía enfrentar. En el caso del grotesco criollo la mueca y la maqueta funcionaban como estructurantes, como principios constructivos de la interpretación.

La mueca constituía la base del efecto melodramático. Luis Arata fue un verdadero maestro de este tipo de procedimiento, lo mismo que Enrique Santos Discépolo. Era lo que podríamos denominar *interpretación llorada*, sentimental. La mueca es el gesto social de un tipo de personaje ridículo que no puede aguantar su cruce con la realidad. Su risa, su llanto han quedado paralizados, cristalizados en la contorsión payasesca.

La maqueta era el procedimiento dominante de la interpretación caricaturesca, teatralista, artificial, *no-naturalista*. El teatro entendido como juego, deteniendo cualquier intención de psicologizar los personajes, a partir de la fragmentación de la acción. Se llegaba a ella mediante la exageración de lo costumbrista. Se exageraba el tono, la mímica, el ademán, creando una relación de cercanía con el público. Era el componente mayor del *gestus* social del personaje marginal del teatro popular argentino de comienzos de siglo, concretado a partir del sigilo y el desparpajo. El rostro desafiante, en el que el servilismo, la agresividad y la intriga eran un problema a resolver para los demás personajes, pero también productor de una fuerte fascinación en el público. El movimiento torpe, el equilibrio precario del cuerpo y la forma estratificada, *típica* de elocución, *descomponían* la armonía de la escena desde su misma entrada.

La declamación aparece como parodia a la interpretación *seria*, y constituye dentro del sainete criollo el denominado *alivio* cómico, ubicado a continuación de la escena sentimental. Toma los modelos de actuación de los *actores de repertorio* y los caricaturiza. Este procedimiento implica una intertextualidad carnavalesca (De Marinis: 179/ss) polifónica, dialógica; una recitación sobre la recitación (Sanguinetti: 123/ss). Es el artificio preferido del sainete como pura fiesta, en el que descollaron Olinda Bozán, Parravicini y Luis Vittone, entre otros.

El aparte es un parlamento breve en el que el personaje, de cara al público, habla consigo mismo,

fingiendo que está solo. Se derriba así la *cuarta pared*. El actor *dialoga* con el público estableciendo una *relación no garantida, no determinada con el espectador* (De Marinis: 180-181). En ella, el actor busca el aplauso y, por convención, debe conquistar al público. El aparte es un anacronismo de gran efecto.

Las funciones de estos procedimientos variaban al alternarse o fusionarse unos con otros. Se creaban múltiples combinaciones, un repertorio amplio para producir risa, llanto o concretar el ridículo del grotesco criollo.

A partir de la aparición del movimiento del Teatro Independiente en 1930, los géneros populares y su correlato interpretativo se convierten en sistemas desplazados. Entre los cuarenta y los setenta, primero el sainete y mucho más cercanamente, la revista dejan de funcionar como sistemas teatrales. Esta desaparición obedece a motivos que se relacionan con la *historia interna* de los géneros—la automatización de las funciones dominantes de sus procedimientos, en la recepción del público—, pero también a la tremenda competencia del cine y la televisión, y a la dura crítica procedente de distintos sectores del teatro culto, y nos referimos especialmente al teatro independiente y sus exégetas. El proceso de automatización sufre una progresiva profundización y sobre la base de los géneros populares se constituye el denominado *teatro de la Calle Corrientes*, que va a heredar igualmente el desprestigio tanto de los sectores que componían el movimiento independiente como del teatro oficial y el teatro comercial culto.

El actor popular se refugió en el circo, la radio y, finalmente, a partir de 1950, en la televisión. En el campo específicamente teatral, algunos se incorporaron al sistema comercial en el que resistieron durante casi sesenta años, mientras los más jóvenes pasaron a desempeñarse en el *teatro culto*, especialmente en la *comedia brillante*, como fue el caso, entre otros, de Zelmara Gueñol.

Siguió produciendo actores valiosos—Luis Sandrini, Juan Carlos Altavista y, últimamente, Alberto Olmedo, junto a una lista muy larga de epígonos—pero ya muy alejados de los autores y directores importan-

tes. Se produjo, entonces, un fenómeno curioso: en su momento crepuscular, el *actor popular*, vuelve a sus orígenes, trabaja *solo*, sin libreto.

A fines de la década del sesenta comenzó a insinuarse desde el *teatro de arte* una revisión de la actitud crítica a partir de la revalorización de la obra de Armando Discépolo y a producirse una apropiación de los procedimientos del sainete en sus tres versiones y muy especialmente de la segunda versión, de la que hablamos al comienzo de este artículo (sainete tragicómico) y sus tres modelos: el sainete reflexivo, el sainete inmoral y el sainete del autoengaño<sup>3</sup>.

Estas apropiaciones se presentaron bajo distintas formas:

a) Por estilización. Como ejemplo podemos citar **Chumbale** (1971), de Oscar Viale. b) Por parodia. Como ejemplo puede mencionarse **La nona** (1978), de Roberto Cossa.

Aunque en el terreno dramático se advierte un paulatino abandono de los rígidos conceptos que había impuesto el teatro independiente, este fenómeno no encontró correlato en el campo actoral. Precisamente, a partir de los sesenta apareció en este sistema teatral el actor stanislavskiano, introspectivo, *coherente*, que reemplazó definitivamente al *actor popular* en los gustos del público teatral. Este actor que manejaba las nuevas técnicas fue el que llevó a escena las obras que se inscribieron dentro del subsistema.

Ya en los ochenta se produce la apropiación de los modelos del sainete tragicómico mediante tres procedimientos: a los ya mencionados de la estilización, la parodia se suma la apropiación como pura continuidad. Los tres enfoques tratan de integrar la textualidad finisecular a las intertextualidades actuales, refunciionándolas. A esta tradición teatralista actualizada, que presenta distintas formas de apropiación, la denominamos *neosainete*<sup>4</sup>. Como ejemplo de estilización podemos citar **Periferia** (1982) de Oscar Viale; entre las obras que optan por la parodia se encuentra **Los compadritos** (1985) de Roberto Cossa.

¿Cuál es la intencionalidad que guía la elección de la estilización, de la parodia o la inclusión en el paradigma como continuidad?

La estilización y la parodia implican en este caso adherencias a la modernidad que comienza en el teatro argentino en 1930. Se relacionan con el sainete como algo ajeno, lo auscultan, se distancian de él. La estilización prioriza el motivo estético destinado a crear una nueva convención. En cambio la parodia muestra la automatización del género, de sus roles sociales, de su ideología; implica una crítica al pasado visto como algo ya reaccionario en su mismo origen. La parodia del sainete tragicómico propone una ruptura de la inercia en la aceptación de los modelos vigentes, en cuanto a la función que le había otorgado el sistema teatral.

En cuanto a la apropiación como pura continuidad, quizás la expresión más precisa para denominar esta forma de intertextualidad sea la de inclusión voluntaria del nuevo texto del sistema viejo con el fin de continuarlo, de resemantizarlo, de recrearlo. En la apropiación con pura continuidad se mantiene con el paratexto un tipo de relación afectiva: se lo piensa como algo propio. En los últimos tiempos han aparecido una serie de textos que se inscriben en este modelo y entre los que podemos mencionar, entre otros, **El partener** (1988) de Mauricio Kartun, un texto que articula internamente el sainete inmoral y el sainete del autoengaño; **Y el mundo vendrá** (1989) de Eduardo Rovner, que continúa la tradición del sainete del autoengaño, y **Pascua rea** (1989) de Patricia Zangaro, que se inscribe dentro del sainete reflexivo.

Tanto Rovner como Kartun y Zangaro en los textos mencionados, entran en polémica abierta con la modernidad que todavía encarna en la Argentina el sistema teatral inaugurado en los sesenta. Rovner construye su obra sobre lo sentimental y lo feo y la resuelve con un final esperanzado, lo que evidencia su afinidad con Kartun, pero a diferencia de éste, en Rovner la solidaridad de la familia nunca es puesta en duda.

3. Estos tres modelos están basados en una clasificación semántica del género, que tiene en cuenta los diferentes niveles de texto – acción, intriga, aspecto verbal y aspecto semántico–.

4. Por supuesto, estas tres formas de intertextualidad nunca se dan puras; cuando hablamos, por ejemplo, de apropiación por estilización, seguramente en el texto aparecen formas de parodia y de apropiación como pura continuidad.

Estos autores ponen en circulación nuevamente artificios y una semántica que fueron rechazados por la modernización que encarnó el sesenta —el absurdismo, el realismo reflexivo—. Testimonian la convicción que la escena argentina debe abordar, a partir de textualidades finiseculares, conflictos y problemáticas que exceden el marco en el que se desenvuelve la clase media.

La apropiación como pura continuidad señala el nacimiento de una nueva ideología estética en una cultura de mezcla, de cruce, de convergencia, en la cual ningún discurso sea hegemónico.

En otro sentido, estas apropiaciones como continuidad, pueden interpretarse como un reclamo ideológico del público. No es casual que comiencen a aparecer en la segunda mitad de la década del 80, cuando ya la crisis económica y social comenzaba a mostrarse como terminal.

Sin embargo, creemos conveniente puntualizar aquí lo más importante, y es que, contrariamente a lo que suele creerse, la elección de una estética determinada implica siempre una elección ideológica. En los textos mencionados hay innumerables conflictos extraestéticos: el fracaso del argentino de clase proletaria, las limitaciones de su vida en el plano social, económico y familiar, su necesidad de un triunfalismo pueril. Estos son conflictos sociales, pero en los textos mencionados están organizados por principios estéticos que someten ese material extra estético a la norma estética de la época, a un tipo determinado de representación de la realidad, que en este caso se adhiere a las estrategias discursivas de la forma sainete tragicómico.

Su presencia es una prueba de que el subsistema culto actual redescubrió una tradición textual y creemos que las causas de ese redescubrimiento deberían buscarse, quizás en el hecho de que la tragicomedia es el género que ha demostrado mayor fuerza de permanencia en nuestro sistema literario popular; por lo tanto, es evidente que se adapta mejor que ningún otro al imaginario de nuestro público medio.

Debemos mencionar también el hecho de que el sainete tragicómico se ajusta más que ninguna otra textualidad a la crisis sin precedentes que aqueja a nuestro país desde fines de los setenta y que se ha

acentuado en la actualidad. Y es así porque cuando comienza la acción, su protagonista ya es un hombre en crisis, alguien en trance de perder la esperanza de vivir mejor, de hallar un lugar en el mundo.

La crisis no ha hecho más que amplificar los problemas que mostrara el género viejo<sup>5</sup>, intensificándolos. Ahora, el nieto del inmigrante vive a los tumbos en un país que ha envejecido tempranamente, en medio del desarraigo, la dispersión, el *vale todo* y encuentra, frente a ese medio hostil, el autoengaño como salida. Si el sainete recreaba para el receptor los emergentes de una ciudad interiorizada, la mezcla de registros, el amontonamiento, la opacidad en el discurso de los actores, la rotunda polémica entre individuo y sociedad, la metáfora del cambalache, el neosainete va más allá, señala que si no reaccionamos, pronto sabremos que *todo acabó*.

En los años ochenta el redescubrimiento de las técnicas de actuación, que casi habían desaparecido de los lugares centrales del campo intelectual teatral, acompaña esta vuelta a los orígenes.

Las tres tendencias que pretenden concretar un cambio profundo dentro de nuestro sistema teatral —el neosainete, el teatro de resistencia y el teatro de parodia y cuestionamiento— rescatan las técnicas de nuestro *actor popular*. Claro que lo han hecho de manera diferente: el neosainete las ha asumido como relación de continuidad con el pasado, ha resemantizado ciertos aspectos formales, pero pretende mantenerse dentro de la tragicomedia. En ella los procedimientos de *actor popular* son fundamentales. En cuanto a la utilización que hace el neosainete de las técnicas del actor popular, los procedimientos son los mismos, lo que cambia es su funcionamiento: ahora los artificios son usados para probar una tesis realista. Más que a producir risa o lograr el ridículo, textos como los mencionados de Rovner, Kartun y Zangaro intentan problematizar la vida de personajes marginales, que se

5. Está claro que estas parodias, estelizaciones y continuidades, han resemantizado nuestra lectura de los viejos textos. Los textos nuevos dialogan con aquellos, les otorgan una nueva dimensión. Así el sistema teatral crece, se *suspende*, se piensa a sí mismo.

debaten por mantener los vínculos familiares o sociales en medio de una evidente crisis del país.

La representación de **El partener**, es un ejemplo muy claro de lo que afirmamos: el *actor popular* al servicio de esta nueva semántica, en franco enfrentamiento con las técnicas strasbergianas que no se adaptaban al desarrollo dramático del texto.

El personaje central, Pachequito, fue desempeñado alternativamente por dos actores Franklin Caidedo y Lito Cruz. Este hecho implicaba un cambio fundamental en el texto teatral, según fuera uno u otro actor quien interpretaba al protagonista, ya que Caidedo trabajaba con la concepción teatralista del *actor popular*, basada en la maqueta, la mueca y los otros procedimientos menores, y Cruz lo hacía con una concepción strasberginao-stanislavskiana, apoyada en la introspección, *la verdad* de los sentimientos y sensaciones del actor, en la interiorización del conflicto. En cambio las otras dos tendencias —el teatro de resistencia y el teatro de parodia y cuestionamiento—, utilizan las técnicas finiseculares con el fin de intensificar la mezcla textual, la pluralidad a voces, en un intento de posmodernidad marginal.

El teatro de resistencia —**Postales argentinas** (1989) de Ricardo Bartís; **Palomitas blancas** (1988) de Manuel Cruz— y el teatro de parodia y cuestionamiento —los espectáculos de Los melli, la Banda de la risa, Los macocos, El clú del clau, Gambas al ajillo, entre otros— utilizan las técnicas teatrales finiseculares (junto a los procedimientos de otras tendencias) con el fin de obtener la mezcla teatral, la parodia al teatro serio. Lo hacen mediante la exposición, la inversión y la transgresión a sus artículos. Frente al texto *bien hecho* enarbolan la adhesión al texto abierto que reivindica la creación colectiva.

Aunque no lo prediquen explícitamente, estas tendencias tratan de revitalizar el *texto artístico*. Su adherencia a las técnicas del actor popular forma parte de un programa que trata de romper con lo académico de la *actores cultos*, con su actuación *formal*, con su naturalismo. Este ideario estético implica un acercamiento a los denominados *géneros bajos* —la interpretación finisecular, el mimo, el circo, la letra de tango, la

música de rock, la interpretación del *variété* —. Vacía el contenido semántico de todos ellos y concreta un nuevo sentido de carácter fragmentario. Se está creando de esta manera, un nuevo tipo de actor, que no pertenece al *teatro de arte* profesional, aunque pueda incursionar en él.

Interpretaciones como las de Pompeyo Audivert en **Postales argentinas** y Alejandro Urdapilleta, en la versión de **Hamlet** de Bartís, tiene, no obstante lo dicho, elementos de la técnica del *actor popular*, como la mueca, la maqueta, la declamación. Esto se puede sintetizar como una interpretación caricaturesca, *típica*, no naturalista, que entiende al teatro como juego y se atreve a una *relación no programada con el espectador*.

La significación de la vuelta —en el caso del neosainete— y la fragmentación —en el del teatro de resistencia y el teatro del cuestionamiento y la parodia— de las técnicas del actor popular, es difícil de discernir. Puede parecer remanente, inactual y hasta reaccionaria en el primer caso; o superficial resultado del cambio teatral en el mundo en el segundo. También —y esta es nuestra idea, después de advertir que su propuesta coincide con el reclamo ideológico de los nuevos públicos— que el teatro, ya alejado de las utopías de los sesenta, que pretendían cambiar el mundo, ha sido desbordado por la realidad político-social. Esta lo supera en deformidad, creatividad, espectáculo, show.

El género se ha recluso en la nostalgia cuestionadora, en la parodia que homenajea el pasado. A este universo semántico pertenece la actualización de nuestro *actor popular* y sus técnicas.

Sintetizando, podríamos decir que, después de un periodo de apogeo, los géneros populares fueron olvidados hasta que a fines de los sesenta y comienzos de los setenta comienza una lenta recuperación y que, desde mediados de los ochenta, esa recuperación alcanza no sólo al texto dramático sino que se extiende a las formas interpretativas, modificando por lo tanto su valoración y jerarquización en el campo teatral.

Esta actitud teatral implica una *vuelta al subdesarrollo*, un cuestionamiento doble a la modernidad y a la posmodernidad marginales. Una asunción de nuestra pobreza, en el momento en que desde el poder se postula que hemos penetrado al primer mundo.

## Bibliografía

- De Marinis, M., 1988: **Capire il teatro**. Firenze: La Casa Usher. Kaiser-Lenoir, C. 1977: **El grotesco criollo: estilo teatral de una época**. La Habana: Casa de las Américas.
- Pelletieri, P., 1986: **Presencia del sainete en el teatro argentino de las últimas décadas**, Latin American Theatre Review, 20/1, 71-77.
- , 1987a: La primera época del teatro de Armando Discépolo (1910-1923), Armando Discépolo, Obra dramática I. Buenos Aires: Eudeba, 23-71.
- , 1987b: **Cambios en el sistema teatral de la gauchesca rioplatense**, Gestos, 2/4, 115-121.
- , 1988: **Armando Discépolo: entre el grotesco italiano y el grotesco criollo**, Latin American Theatre Review, 21/2. 55-71.
- , 1989a: **Constantes del teatro popular en Argentina**, AA.VV. Reflexiones sobre el teatro latinoamericano del siglo veinte. Buenos Aires: Galerna/Lemke, 1171-197.
- , 1989b: **El partener, la tragicomedia de la impostura y el desamparo**, Serie Teatro Argentino, Universidad Nacional del Litoral, 49-67.
- , 1990: **Las primeras obras de Armando Discépolo en colaboración (1914-1917)**, Armando Discépolo Obra dramática II. Buenos Aires: Eudeba/Galerna, 21-75.
- Sanguinetti, E. 1984: **Il gesto vebale de Petrolini, Petrolini la maschera e la storia**, F. Angelini (ed.) Bari: Latenza.
- Taviani, F. 1986: **Un vivo contrasto. Seminario su atrichi e attori della Commedia dell'Arte**, Teatro e Storia, I, I.