

# **Continuidades y rupturas : la dramaturgia de Armando Discépolo y Roberto Arlt como relatos de una identidad cultural.**

Bracciale Escalada, Milena.

Cita:

Bracciale Escalada, Milena (2010). *Continuidades y rupturas : la dramaturgia de Armando Discépolo y Roberto Arlt como relatos de una identidad cultural*. IX Congreso Argentino de Hispanistas. Asociación Argentina de Hispanistas, La Plata.

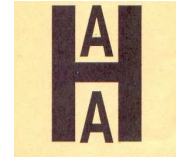
Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-043/45>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/e3mh/rhg>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.  
Para ver una copia de esta licencia, visite  
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>.

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*



## Continuidades y rupturas: la dramaturgia de Armando Discépolo y Roberto Arlt como relatos de una identidad cultural

Milena Bracciale Escalada  
Universidad Nacional de Mar del Plata

### Resumen

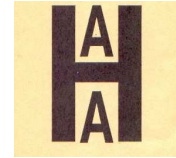
Este trabajo propone analizar comparativamente la producción de dos dramaturgos fundamentales para nuestra historia teatral: Armando Discépolo y Roberto Arlt. En el primer caso, interesa observar puntualmente sus "grotescos criollos" (*Mateo, El Organito, Stéfano, Cremona y Relojero*), mientras que en el caso de Arlt, la atención estará puesta en casi la totalidad de su producción dramática, con especial énfasis en las obras que fueron puestas en escena durante la vida del autor (principalmente *Trescientos millones, La isla desierta, Saverio el cruel, El desierto entra en la ciudad, La fiesta del Hierro, El fabricante de Fantasmas* y *África*). No se trata de hacer un análisis minucioso de cada obra en particular, sino de plantear en qué sentido estos dos autores, al parecer tan disímiles, presentan aspectos en común que convierten a sus obras, especialmente a partir de la construcción de sus personajes, en relatos de una identidad cultural. De esta forma, resulta interesante pensar qué "tipos" de hombres escenificaron estos autores, en quiénes y cómo pusieron su atención, ya que, uno desde una estética más arraigada, si se quiere, al realismo, y el otro en pleno albor del teatro independiente, construyeron personajes que "hablan" de una época de nuestra historia, esto es, de las dos primeras décadas del siglo XX en Buenos Aires.

**Palabras clave:** dramaturgia – Armando Discépolo – Roberto Arlt – personajes – identidad cultural

...El teatro es un punto de vista sobre un acontecimiento:  
una mirada, un ángulo de visión y de rayos ópticos lo constituyen.  
Patrice Pavis, *Diccionario del Teatro*.

Creemos, como afirma Patrice Pavis, que "el fin último de la dramaturgia es representar el mundo" (2007: 149). A partir de esta premisa, proponemos, entonces, pensar la relación de dos dramaturgos centrales para nuestro teatro: Armando Discépolo y Roberto Arlt. Así, siguiendo a Pavis, concebimos la dramaturgia como examinadora de la articulación entre el mundo y el escenario, es decir, entre la ideología y la estética. Y, de esa forma, intentaremos comprender a través de estas líneas de qué modo las ideas sobre los hombres y sobre el mundo son *puestas en forma* y, por tanto, puestas en texto y en escena por estos dos dramaturgos argentinos de comienzos del siglo XX.

La producción teatral de Armando Discépolo se ubica entre los años 1910, cuando estrena su primera obra *Entre el hierro*, y 1934, con su última pieza *Relojero*. Discépolo fue un autor muy popular en la época pero, a pesar de su éxito, decidió abandonar repentinamente el rol de dramaturgo en 1934. Hasta su muerte, producida en 1971, estuvo siempre vinculado, de alguna u otra manera, al quehacer teatral, pero nunca más volvió a

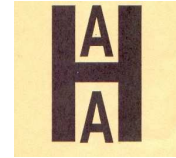


escribir una obra de teatro. De toda su producción teatral nos interesa puntualmente centrarnos en los denominados por la crítica "grotescos criollos", esto es, *Mateo*, *El Organito*, *Stéfano*, *Cremona* y *Relojero*.

Por su parte, Roberto Arlt inició su carrera literaria a través de la narrativa y el periodismo. Alrededor de 1932 y por medio de su amistad con Leónidas Barletta, comenzó a escribir y escenificar obras de teatro, comprometiéndose por completo con el movimiento del Teatro del Pueblo y, por ende, convirtiéndose en uno de los gestores principales del teatro independiente en Buenos Aires. A partir de su vinculación con el teatro, Arlt abandonó paulatinamente la narrativa y se dedicó hasta el final de sus días a la escritura de piezas teatrales.

Ambos autores pertenecían a ámbitos completamente diferentes. Sin embargo, los dos fueron escritores polifacéticos que emplearon distintos registros y experimentaron diversos tipos de teatro, transgrediendo los géneros tradicionales. En ambos casos, resulta muy difícil encuadrar sus producciones dentro de parámetros rígidos. Discépolo fue un autor arraigado, en mayor o menor medida, a la estética realista. Sus primeros escritos teatrales fueron sainetes; éstos, paulatinamente comenzaron a profundizarse hasta llegar a la constitución de los denominados grotescos. No fue un autor "comercial" pero sí muy popular y representado en salas oficiales. Arlt, en cambio, fue un autor condicionado por el contexto modernizador de la vanguardia, y su incursión en el ámbito del teatro independiente le "exigió" la ruptura con sus predecesores, entre los cuales se encontraba, por supuesto, Armando Discépolo. En este sentido, sus *Aguafuertes porteñas* son de gran utilidad, pues constituyen paratextos que nos ayudan a leer e interpretar sus obras a la luz de sus propias reflexiones al respecto. Su visión sobre la producción literaria y teatral de la época es contundente: "... no soy yo solo el que tiene la sensación de este desastre que constituye nuestra literatura y nuestro teatro, y todas nuestras artes en general. Aquí, sacando media docena de autores, el resto es el acabóse" (Arlt 2003: 67). De acuerdo con sus propias palabras, resulta factible afirmar que Discépolo se encuentra entre esa media docena de autores que Arlt rescata, pues ese mismo año afirma: "Es la cuarta o quinta vez que en estos días he visto la representación de *Babilonia* en el Teatro Cómico... esta obra me parece que es la obra maestra de Discépolo..." (Arlt 2003: 70).

Resulta interesante observar qué aspectos de las obras de Discépolo son los que le atraen a Roberto Arlt. Y, en este sentido, sus *aguafuertes* siguen siendo una fuente de información fundamental: "... la mayor parte del público ve lo cómico de la obra y no lo trágico. Porque, para mí, esta es una tragedia. Una tragedia en que lo bufo es el claro fondo donde se animan estas almas ruines y... simpáticas al mismo tiempo" (Arlt 2003: 71). Como se observa a partir de esta cita, Arlt destaca la construcción de los personajes discepolianos y, principalmente, esa mezcla, al parecer incongruente, entre ruindad y simpatía; y, por otro lado, hace hincapié en el fondo bufonesco como marco de lo trágico. Más adelante, Arlt escribe otra *aguafuerte* sobre Discépolo, pero ahora sobre *Stéfano*, y allí celebra el espanto que crea la obra en el espectador a través del acercamiento que Discépolo logra entre el público y la mediocridad del artista fracasado; se trata del espanto que genera el fracaso de la vida de un hombre que arrastra consigo a toda una familia. Dice Arlt: "... son cinco vidas arruinadas por una quimera. Da miedo; creo que esto es el mejor elogio que puede hacerse a un autor que no necesita elogios..." (2003: 76). En resumidas cuentas, la persecución de sueños imposibles y el subsiguiente fracaso inevitable, así como la mezcla incongruente entre



lo trágico y lo cómico, entre lo gracioso y lo temeroso, en la construcción de los personajes y de los ambientes en los que éstos se mueven, son los aspectos que conducen a Arlt a afirmar el valor estético de las producciones discepolianas. Por lo tanto, a pesar de su ruptura con sus predecesores, y de su rechazo a los autores de la época y del teatro comercial y/o nacional, Arlt rescata a Armando Discépolo. La hipótesis de este trabajo sostiene, entonces, que a la luz de las características mencionadas precedentemente, resulta factible plantear una línea de lectura posible entre los grotescos criollos de Discépolo y las piezas teatrales de Roberto Arlt. Es decir, establecer una correlación que permita leer en forma comparada las producciones de ambos autores, teniendo en cuenta tanto las continuidades, como las rupturas que Arlt produjo con respecto a su antecesor.

Puntualmente, quisiéramos focalizar en la construcción de los personajes protagónicos de ambos autores, a partir del concepto de “identidad cultural”. Siguiendo los aportes de Jorge Dubatti, vale decir que:

el teatro no “ilustra” una concepción de mundo, sino que la “traduce” de acuerdo con el régimen de funcionamiento de su lenguaje (...) El teatro funciona como una máquina estética de traducción de la experiencia de la cultura con la que se vincula el sujeto de producción (...) en tanto estructura narrativa, funciona de esta manera como un espacio de creación de identidad cultural... (Mimeo).

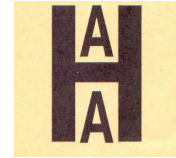
A partir de esta premisa, resulta posible pensar los textos dramáticos de Armando Discépolo y Roberto Arlt como relatos de identidad cultural, pues cada uno de ellos, a su manera, “habla” de una época de nuestra historia, esto es, de las segunda y tercera décadas del siglo XX en Buenos Aires.

Horacio González describe a los personajes arltianos afirmando que en las obras de Arlt:

los hombres son considerados moldes que atesoran rasgos bestiales, lo que constituye su secreta verdad. La gestualidad humana, apenas insinuada por ademanes visibles, formas del rostro o de los ojos inanimados, procede de un incógnito catálogo de las fieras (2000: 25).

En la mayoría de las obras de Arlt, existe una dualidad de planos entre lo onírico y lo real. En el plano del sueño, aparecen los denominados “personajes de humo”. Si bien es cierto que en ellos no se observa una profundización psicológica sino más bien una creación desde la máscara y el estereotipo, también es verdad que es en ellos donde mejor se puede observar la categoría de lo bestial descrita por Horacio González. Un ejemplo de esto aparece en *El fabricante de fantasmas* (1981: 487-544), donde los personajes creados por el dramaturgo Pedro cobran vida y lo hostigan a lo largo de toda la obra recordándole sus culpas. Así, “... bruscamente se abre la puerta del ascensor y espectacularmente aparece el Jorobado seguido por la Prostituta, la Ciega, el Verdugo y la Coja...” (1981: 521); de esta forma, este “siniestro grupo de personajes” (1981: 521) desfila a lo largo de toda la obra.

Esta particularidad de los personajes arltianos aparece como cuestión definitoria en el grotesco discepoliano. Lo “grotesco” en Discépolo, entendiendo por esto una tensión nunca resuelta entre lo trágico y lo cómico, se presenta de diferentes formas, y una de ellas es la



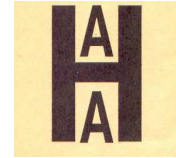
manera en que se construyen los personajes. Algunos ejemplos que podemos citar aparecen en su grotesco canónico, *Stéfano* (1965b), donde los personajes en general están descriptos grotescamente y animalizados, especialmente el protagonista, quien en su agonía final reproduce el sonido de una cabra. Así, Margarita tiene el cabello "... gris sucio (...) calza viejas botas de Stéfano, orejudas..." (1965b: 28), "... debe haber sido bellísima" pero aparece "... despeinada, mal vestida, afanada y deshecha..." (1965b: 31). Alfonso "... parece un fantasma" (1965b: 28), y Ñeca, la única hija mujer, está siempre "llorando" (1965b: 30). Por su parte, Stéfano "... está en plena decadencia física" (1965b: 34).

En el caso de la primera obra que Discépolo mismo denomina "grotesco", es decir, *Mateo* (1965a), desde el título vemos la asociación del protagonista con un animal, pues ese nombre corresponde al caballo del antiguo "coche plaza" (o coche de pasajeros tirado por un caballo), que Miguel dirige. Pero, además, es el eterno compañero del protagonista, sobre todo, en sus desventuras. Caballo y protagonista se confunden, se mezclan, se determinan mutuamente. En todos los casos, la apelación a lo bestial o a lo animal tiende a profundizar la pérdida paulatina de humanidad que los protagonistas van padeciendo, víctimas de un contexto mísero, tanto en el plano económico como en el plano de la realización del individuo como persona humana, ya que los personajes de los grotescos discepolianos nunca pueden concretar sus sueños y arrastran en ese fracaso a toda su familia. Cremona (1970) "camina con inciertos pasos de vagabundo. Tropieza fácilmente. Sonríe siempre con su máscara bufonesca. Ríe y llora como un niño (...) se le ve el cansancio; (...) una canasta (...) lo encorva" (108-9). Por su parte, Saverio, el protagonista de *El Organito* (Discépolo, A. y Discépolo, E. S. 1962), también aparece descripto grotescamente: con gesto amargo y despreciativo, habla fuerte o llorando, con rodillas dobladas y anquilosadas, y con un brazo derecho que, al colgar, parece más largo que el izquierdo. Incluso Humberto, uno de sus hijos, es gangoso. Recién en *Relojero*, su última pieza, esta construcción grotesca y bestial de los personajes va a disminuir, aunque no por ello sus protagonistas van a dejar de ser víctimas de un contexto mísero que los conduzca al inevitable fracaso final.

Los personajes de Arlt también son arrastrados por sueños imposibles de cumplir. De acuerdo con Osvaldo Pellettieri, la presentación de personajes centrales contradictorios aparece por primera vez en la dramaturgia argentina con Roberto Arlt. Se trata del soñador, del desvelado o del aburrido que intenta romper con su vida anterior y sólo consigue fracasar nuevamente. Según Pellettieri, la actividad nihilista de los personajes arltianos excede el universo desengañado del actor discepoliano:

En Discépolo, cuando el personaje advierte, en el momento de la caída de la máscara, que ha perdido su lugar en el mundo, se autodestruye. En cambio en Arlt, el antihéroe convive con la crisis, con sus "momentos de verdad", desde el comienzo es una "consciencia individual aislada" (2007: 48).

Los personajes teatrales de Arlt exponen la vacuidad de la vida, el sinsentido de la realidad cotidiana. Basta pensar en la sirvienta que sueña que gana "trescientos millones", y a partir de allí construye oníricamente la vida de sus deseos. Ésta, básicamente, consiste en salir de la miseria, en tener poder de decisión y, también, en poseer lazos afectivos que en su mísera realidad le son negados, como por ejemplo, la existencia de una hija. El fondo bufonesco del deambular de los "personajes de humo", es decir, aquellos que corporifican

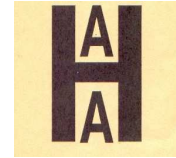


sus sueños (Rocambole, Cenicienta, Galán, Hombre Cúbico, etc.), resulta gracioso para el lector/espectador. Sin embargo, no evita el desasosiego final que se produce al observar a la sirvienta chocar abruptamente con su realidad al ser reclamada sexualmente por el hijo de su patrona. Este alejamiento abrupto del plano de la fantasía, la conduce al suicidio. Lo mismo ocurre con *La isla desierta* (1981). Allí, los personajes exhiben un malestar de época: la asfixia que produce la opresión laboral. El mundo del encierro cotidiano en la oficina genera el aplacamiento de los sueños y, por lo tanto, de la vida misma. A través de los cuentos del mulato, los oficinistas delirán, imaginan, se dejan llevar más allá de sus escritorios. Confiesan sus secretos ocultos durante años, liberan sus cuerpos dándoles libertad de expresión a través del baile y la música. Pero la fiesta se acaba: el jefe y el director de la empresa entran repentinamente y despiden a todos los empleados. No es un final tan desahuciado como el de *Trescientos millones*, pero tampoco es un final esperanzador.

En *Saverio el cruel* (1981), se muestran dos tipos de identidades que sufren: el trabajador que padece por su miseria y no logra el ascenso social, en el caso del mantequero Saverio; y la miseria de aquellos que no sufren por faltas económicas pero sí por aburrimiento. El tedio es el denominador común de los personajes arltianos. El sueño, el delirio y la ficción dentro de la ficción, son las únicas alternativas posibles para ellos. Sumado a esto, hay también un desenlace común: el final abruptamente funesto.

En *El desierto entra en la ciudad* (1981), los sujetos protagónicos no sufren por padecimientos económicos sino, nuevamente, por el tedio de la vida cotidiana. Eso los conduce, como en *Saverio el cruel*, a burlarse del miserable como forma de entretenimiento. Sin embargo, la broma se acaba cuando se enfrentan cara a cara con el sufrimiento del padre que trae entre sus brazos a su bebé muerto, a quien no pudo darle sepultura ya que el único dinero del que disponía debió gastárselo en el reciente entierro de su esposa. Este hecho los transforma abruptamente. Por su parte, *La fiesta del hierro* (1981) muestra las paradojas de la vida, el sufrimiento incluso en los sitios de mayor poder económico y social. El "rey del hierro", el hombre que festeja con las guerras ya que éstas aumentan la demanda de las armas que él comercializa, no puede evitar la incineración de su propio hijo en una de sus grandes celebraciones.

En el caso de Discépolo no es el tedio el denominador común, sino los padecimientos económicos que sufren los personajes por estar inmersos en un mundo injusto y desigual. El sueño es, también, una alternativa para ellos. La única posible. Así, construyen ficciones de sí mismos. Stéfano no es consciente de su realidad. Por el contrario, cree ser un gran músico, un gran compositor, un artista incomprendido. Sólo en su enfrentamiento con su discípulo Pastore, cuando, en términos del *grottesco italiano*, se produce la caída de la *máscara*, Stéfano revela su propio *rostro*, se hace consciente de su realidad, de su fracaso como músico, de la miseria a la que arrastró a toda su familia y, como consecuencia inevitable, muere. Lo mismo ocurre con Nené, la hija que en *Relojero* cree salvar a toda la familia por su vínculo amoroso con un hombre de otra clase. Arrastra con su creencia a sus padres y a sus hermanos. Los transforma en algo que no son y, finalmente, sufre el abandono. Por supuesto, no tolera semejante culpa y se suicida. La pobreza y el enfrentamiento generacional a raíz de ella, son las características centrales de los grotescos discepolianos. A pesar de esto, en ambos autores se expone como temática subyacente la crisis existencial del ser humano, la condición de miserabilidad a la que el género humano parece estar condenado. La cuestión del dinero es importante en las piezas de los dos dramaturgos, pero su maestría reside, no sólo en los



procedimientos dramáticos bien logrados a través de los cuales se llevan a cabo los hechos, que en ambos casos se alejan de lo convencional; sino también en la profundización del fracaso del hombre, de la angustia vital del ser humano, incapaz de alcanzar la satisfacción plena. Recordemos que lo que le atraía a Arlt de la obra de Discépolo era el patetismo del fracaso del artista. El punto es el ser humano incomprendido, ya sea por sus prójimos, por su familia, por la sociedad, por el ambiente artístico. La insatisfacción vital.

Como conclusión final podemos sostener que a pesar de que Discépolo y Arlt concibieron el teatro de distinta manera, es posible establecer vínculos que permitan relacionar sus obras entre sí. Uno de ellos es la construcción de los personajes protagónicos como sujetos miserables cuya intolerable vida los conduce a la evasión, por vía de la fantasía y la imaginación. Son seres que se alienan, auto-engañándose, creándose ficciones de sí mismos. Estos sujetos poseen, a su vez, un correlato inmediato con el contexto social de la época. El fracaso inmigratorio de quienes vinieron tras el señuelo de *hacer I'América*, la vida en los conventillos, el enfrentamiento generacional y la miseria a la que conduce no adaptarse a los avances modernos del momento, se evidencian en la mayoría de las piezas de Discépolo. En el caso de Arlt, *Trescientos millones* funciona como un ejemplo ilustrativo. En la introducción que el autor presenta a la pieza, titulada "A modo de explicación", relata el origen del argumento de esta obra, esto es, la crónica que debió realizar por su labor de periodista en 1927, sobre el suicidio de una sirvienta española, soltera, de veinte años de edad, que se mató arrojándose bajo un tranvía. A partir de aquí, Arlt imagina posibles razones para un desenlace tan trágico. Esta pequeña anécdota sirve como excusa para establecer el vínculo entre la ficción y el contexto real. Es la temática clásica de la literatura arltiana, la presentación de soñadores desdichados, que rompen con su grupo social porque la vaciedad de sus vidas les resulta insoportable, terminando presos de sus fantasmas o locuras, y consiguiendo como resultado final sólo el fracaso.

Uno, Discépolo, fue fiel representante de un teatro popular, cuyas obras se presentaban en salas oficiales y con gran asistencia de público. El otro, Arlt, fue uno de los fundadores del Teatro Independiente en la Argentina, esto significa, representante de un grupo que en sus inicios se alzó, en términos de Pellettieri (1997), precisamente contra el microsistema teatral del sainete y el grotesco criollos, y contra el realismo finisecular. Estas diferencias se evidencian principalmente en los recursos empleados. El teatro de Discépolo es un teatro encauzado en el realismo, de ahí que la absorción de los principales mecanismos del *grottesco italiano* sean más sutiles que en Arlt. En este punto, vale recordar que el grotesco criollo surge a partir de una profundización del sainete porteño, estilo nutrido del costumbrismo. Discépolo toma del *grottesco italiano* principalmente la tensión entre el rostro y la máscara, es decir, el choque del yo profundo con la realidad externa entendida como lo social, y la revelación de un estado social en plena crisis de valores tanto éticos como estéticos. Como explica Claudia Kaiser Lenoir (1997), aquí el poder impersonal y siniestro que anula en el hombre su potencial humano es el sistema económicamente injusto.

En el caso de Arlt, aunque no podamos hablar de vanguardia propiamente dicha, la modernización en los recursos de representación es evidente. El público se enfrenta ante una dualidad de planos: el mundo fantasmagórico corporifica los deseos y sueños del personaje; el mundo real muestra su miserabilidad. La relación entre "creador" y "creatura" es claramente un procedimiento del *grottesco*. En *Trescientos millones*, los "personajes de humo" son "instrumentos de la imaginación de los hombres" (Arlt 1981: 401) y el vínculo



establecido entre *el soñador* y *el soñado* se revela en el siguiente parlamento de Sofía: "A veces los autores les tienen envidia a sus personajes. Quisieran destruirlos" (Arlt 1981: 439). Pese a estas diferencias, también en las obras de Arlt aparece la crítica social, pues lo que anula el potencial humano es, nuevamente, el sistema económicamente injusto, entre otras cosas.

En síntesis, las piezas teatrales de Armando Discépolo y de Roberto Arlt, a través de la construcción de sus personajes, funcionan como relatos de identidad cultural, en tanto y en cuanto emplean, en términos de Auerbach (1996), la "técnica del reflector", que consiste en iluminar potentemente una pequeña parte de un conjunto más amplio. De esa forma, exponen una mirada particular de un contexto. A partir de una determinada ideología y de un uso particular de la estética teatral, traducen poéticamente en el escenario su visión de mundo. Y ese mundo es, puntualmente, el Buenos Aires de las primeras décadas del siglo XX.

Finalmente, existe otro aspecto interesante para destacar. Discépolo es generalmente encuadrado dentro del realismo. Del mismo modo, Arlt debe adecuar sus obras a los requerimientos del Teatro del Pueblo, y a las exigencias de su director, Leónidas Barletta, quien dirige todas las puestas que Arlt escenifica en dicho teatro, y quien aboga por la tesis realista dentro de un teatro socialmente comprometido y didáctico. Sin embargo, como se sabe, existen diversos tipos de realismos y lo cierto es que ninguno de estos dos autores practica un realismo ingenuo, concebido como mero reflejo de lo real. Sus estéticas teatrales *traducen*, no *copian*. De ahí, la exageración, la metateatralidad, la autorreferencialidad, la hipérbole, la ironía, la personificación, la animalización y lo descarnado de ciertos personajes y situaciones. Por supuesto, Arlt presenta procedimientos más modernizadores en relación con lo elaborado por Discépolo, pero no obstante esto, Discépolo, especialmente en sus *grotescos*, se aleja de la ingenuidad de los sainetes, y profundiza su estética. Podríamos decir, entonces, que, en algún punto, Discépolo funciona como *condición de posibilidad* de la dramaturgia arltiana, planteando de esta forma una suerte de *genealogía teatral argentina*, que si bien no empieza con Discépolo ni termina con Arlt, tiene en estos autores dos eslabones centrales.

## Bibliografía

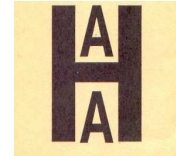
### Corpus del trabajo

- Arlt, Roberto (1981). *Obra completa*. Tomo 2. Buenos Aires, Omeba.  
---- (2003). *Aguafuertes porteñas: cultura y política*, Buenos Aires, Losada.  
Discépolo, Armando y Enrique Santos Discépolo (1962). "El Organito. Grotresco en dos cuadros". *Armando Discépolo. Obras escogidas*. Tomo 2. Argentina, Jorge Álvarez.  
Discépolo, Armando (1965a). "Mateo" y "Relojero". *Mateo – Relojero – Babilonia*. Argentina, Editorial Universitaria de Buenos Aires.  
---- (1965b). "Stéfano". *Breve Historia del Teatro Argentino. VII El grotresco criollo*. Argentina, Editorial Universitaria de Buenos Aires.  
---- (1970). "Cremona". *Giácomo. Babilonia. Cremona*. Buenos Aires, Talía.

### Bibliografía crítica de referencia



*IX Congreso Argentino de Hispanistas*  
*“El Hispanismo ante el Bicentenario”*



- Auerbach, Eric (1996). *Mímesis*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Castagnino, Raúl H. (1964). *El teatro de Roberto Arlt*, Universidad Nacional de La Plata.
- Dubatti, Jorge (Mimeo). *Tensiones entre localización y globalización y figuras de identidad nacional en el teatro de Buenos Aires (1983-2001)*.
- González, Horacio (2000). “Simulación y metamorfosis en el teatro de Roberto Arlt”, en Osvaldo Pellettieri ed., *Roberto Arlt. Dramaturgia y Teatro Independiente*. Cuadernos del GETEA N°12, Buenos Aires, Galerna.
- Kaiser Lenoir, Claudia (1977). *El grotesco criollo: estilo teatral de una época*, La Habana, Casa de las Américas.
- Pavis, Patrice (2007). *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Buenos Aires, Paidós.
- Pellettieri, Osvaldo (1997). *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*, Buenos Aires, Galerna.
- y otros (2000). *Roberto Arlt. Dramaturgia y Teatro Independiente*. Cuadernos del GETEA N°12. Buenos Aires, Galerna.