



Cantaro

Colección del **MIRADOR**

Mateo

La tristeza

ARMANDO DISCÉPOLO
ANTON CHEJOV

Colección del **MIRADOR**

Mateo

La tristeza

ARMANDO DISCÉPOLO
ANTON CHEJOV

 Cantaro

Colección del
MIRADOR

Coordinadora del Área de Literatura: Laura Giussani

Editora de la colección: Karina Echevarría

Secciones especiales: Ana Silvia Galán

Correctora: Cecilia Biagioli

Jefe del Departamento de Arte y Diseño: Lucas Frontera Schällibaum

Diagramación: Mariano Gaitán

Gerente de Prerensa y Producción Editorial: Carlos Rodríguez

Imagen de tapa: Thinkstock

Discípulo, Armando

Mateo. La tristeza / Armando Discípulo y Anton Chéjov. - 2a ed.

1a reimp. - Boulogne : Cántaro, 2014.

88 p.; 19 x 14 cm - (Del Mirador; 229)

ISBN 978-950-753-318-1

1. Teatro. I. Chéjov, Anton
CDD 862

© Editorial Puerto de Palos S.A., 2012

Editorial Puerto de Palos S.A. forma parte del Grupo Macmillan

Avda. Blanco Encalada 104, San Isidro, provincia de Buenos Aires, Argentina

Internet: www.puertodepalos.com.ar

Queda hecho el depósito que dispone la Ley 11.723.

Impreso en la Argentina

Printed in Argentina

ISBN 978-950-753-318-1

No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización y otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.

Puertas de acceso

Por qué Discépolo con Chejov

La literatura no es agotable, por la suficiente y simple razón de que un solo libro no lo es. El libro no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones. Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída.

Jorge Luis Borges

Vamos a trabajar una obra de teatro: Mateo, de Armando Discépolo y un cuento: “La tristeza”, de Anton Chejov. Que esta propuesta de lectura reúna dos textos tan, aparentemente, disímiles —ya sea por el género en el que se inscriben como por la procedencia de sus autores— se funda en algunos principios que aporta la teoría de la literatura y, también, en la existencia de dos testimonios.

En lo que hace a los *principios teóricos*, podríamos explicar:

1. La literatura genera literatura o, mejor, como nadie crea *ex nihilo* (de la nada) es que se sigue produciendo ficción desde hace siglos. Tanto en los primeros tiempos en los que la creación era colectiva y anónima, como en nuestro presente

de escritores reconocidos, los viejos textos impulsan a los nuevos, en una especie de permanente cadena creativa.

2. Aunque hubo anteriormente quienes lo advirtieron, es a partir de Mijail Bajtín y a través de Julia Kristeva —ambos teóricos contemporáneos de la literatura— que reconocemos que los textos literarios dialogan entre sí, establecen relaciones con otros textos¹. Es decir, no tienen una “existencia” original, irrepetible, sino que provienen de otros (así como ellos mismos derivarán en futuras textualidades), a los que “recuerdan”, “aluden” o “recrean”; con los que “discrepan”, “polemizan” y que en el peor de los casos, “reproducen”, procedimiento que identificamos, lisa y llanamente, como “plagio”.
3. Durante muchos años, la crítica literaria creyó que el lector era un elemento pasivo del circuito comunicativo, y que tanto el autor como la obra misma eran quienes le indicaban las formas de leer e interpretar (como si el libro fuese un oráculo a través del cual un dios omnipotente se expresaba). Hoy, ese lector ha reconquistado algunos derechos perdidos. Porque, si se reconoce que todo texto es una máquina productora de sentidos y que esos significados no se ofrecen, sino que surgen del aporte del sujeto lector que imprime dinamismo a dicha máquina, se entiende la lectura como una actividad que requiere del destinatario un alto grado de compromiso y creatividad.

En cuanto a los *testimonios*:

¹ Kristeva, J. *Semiótica I y II*. Madrid, Espiral, 1981. Allí ella expresa: *Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto.* (*Semiótica I*, p. 190).

1. En el capítulo que titula *Armando Discépolo o el “grotesco criollo”* en la *Historia de la Literatura Argentina*², el crítico de teatro Luis Ordaz señala la cercanía entre Miguel, el protagonista de Mateo y Yona, el de “La tristeza”, un cuento del escritor ruso Anton Chejov. En efecto, Ordaz comenta: *Esa calidez y comunicación recuerdan, a la distancia, el cuento de Anton Chejov, “La tristeza”. Y luego: Yona y don Miguel se unen en la necesidad de comunicación con un ser viviente que los escuche y entienda.*
2. El crítico Osvaldo Pellettieri recuerda que en una entrevista, Edmundo Guibourg —periodista, crítico teatral y amigo de Armando Discépolo—, afirmaba que la idea de Mateo había surgido en el escritor a raíz de la lectura de un cuento de Chejov en el que un cochero habla con su caballo³.

Los textos dialogan

Es alrededor de la década de 1960 cuando comienza a difundirse el concepto de **intertextualidad**, para definir la relación particular que entablan los textos literarios entre sí. Desde que un lector competente —para recurrir a un ejemplo— advirtió que la novela titulada *Ulysses*, del escritor irlandés James Joyce, tenía un parentesco visible con la *Odisea*, epopeya griega atribuida a Homero, la disposición a la lectura fue diferente, porque no se podía pasar por alto un vínculo tan intenso como manifiesto. O cuando otro lector, frente a una novela histórica, identificó, en esa materia narrativa, hechos reales compartidos por los individuos de una sociedad, también estaba señalando —para los

² *Historia de la Literatura Argentina*, t. 3, Buenos Aires, CEAL, 1980-1986, p. 426.

³ Pellettieri, O. Estudio preliminar y notas de *Obra dramática de A. Discépolo*, Buenos Aires, EUDEBA, 1987.

lectores posteriores— otra coordenada de lectura. En el primer caso, se estaba reconociendo un **intertexto** literario; en el segundo, un **intertexto** histórico.

Para ordenar las múltiples relaciones comprobables entre textualidades, Gérard Genette⁴ recurrió a un término más amplio, que engloba todos los modos que tiene un texto de insertarse en otro. Ese término es **transtextualidad**, el cual no solo refiere el parentesco entre un texto y otro que lo aluda, sino toda relación textual. Así clasifica cinco relaciones transtextuales: la **paratextualidad**, que apunta al vínculo que entabla el texto con su entorno: título, prólogo, epígrafe, notas, tapas, solapas, ilustraciones, etc. La **architextualidad**, que atiende al tipo de texto y al género en el que se inscribe (una novela será calificada como tal en tanto cumpla con los parámetros de reconocimiento de esta forma narrativa, que están dados por la institución “literatura”, formada por críticos y lectores). La **metatextualidad** refiere la relación de los textos literarios con la teoría y con la crítica (un comentario sobre una obra aparecido en diarios, revistas, etc., establece con ella una relación metatextual). La **hipertextualidad**, por la cual un texto “primero” aparece transformado en un texto “segundo”. El ejemplo dado con la novela de Joyce podría ilustrar este caso: el primer texto es la *Odisea* (hipotexto) y de la transformación operada sobre él surge *Ulises* (hipertexto). Finalmente, la **intertextualidad**, que si bien parece una denominación genérica, abarcadora, es definida por Genette como la presencia de un texto en otro, ya sea a través de la cita o la alusión.

Es preciso destacar que la relación a la que más se acude en los estudios literarios es la de intertextualidad, que nosotros adoptaremos. Pues, permite ubicar el diálogo entre ambas obras

⁴ Genette, G. *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989.

en un campo amplio y flexible. Por eso, será útil tener en cuenta la definición dada por M. Rifaterre: El intertexto es la percepción, por el lector, de relaciones entre una obra y otras que la han precedido o seguido⁵.

No perderemos de vista que tanto *Mateo* como “La tristeza” son dos textos independientes uno del otro y, también, con valor propio, pero con algunas similitudes. Nos interesa resaltar que, a pesar de haber sido escritos en países y en períodos histórico-culturales distintos, tienen muchos aspectos en común: tratan sobre dos cocheros que sufren porque se sienten solos en un mundo hostil. Aunque fueron creados en hemisferios diferentes, ellos son los objetos de las miradas pesimistas de sus autores.

El teatro, texto y espectáculo

Toda reflexión sobre una obra de teatro nos exige reparar en su particular naturaleza. Pues, si bien es fácil encontrar en ella casi todos los elementos de un **discurso literario**, también se debe reconocer que se trata de un **espectáculo** compuesto de lenguajes no verbales, cuya significación es tan relevante como el texto ficcional escrito que se pone en escena.

Si bien hay obras que no recurren a la palabra como centro de la representación⁶ —por ejemplo, muchas de las obras del dramaturgo argentino Alberto Félix Alberto—, sabemos que un texto dramático es una situación dialogada en la cual hablar es actuar y actuar es hablar⁷. Y también que la **puesta en escena** constituye una operación compleja, que cuenta con un conjunto variado de receptores.

⁵ Rifaterre, M. Citado por G. Genette, op. cit., p.11.

⁶ Ver Trastoy, B. y P. Zayas de Lima. *Los lenguajes no verbales en el teatro argentino*. Buenos Aires, UBA, 1997.

⁷ De Toro, F. *Semiótica del teatro*. Buenos Aires, Galerna, 1992, p. 23.

Mateo

La tristeza

ARMANDO DISCÉPOLO
ANTON CHEJOV

Mateo

ARMANDO DISCÉPOLO

MATEO

(Grotresco en tres cuadros).

Estrenado en el Teatro Nacional de Buenos Aires por la Compañía Nacional de Pascual E. Carcavallo, el 14 de marzo de 1923.

La acción en Buenos Aires. Derecha e izquierda del espectador.

REPARTO DEL ESTRENO

DOÑA CARMEN	ROSA CATA
LUCÍA	MARÍA ESTHER LAGOS
DON MIGUEL	GREGORIO CICARELLI
DON SEVERINO	EFRAÍN CANTELLO
CHICHILLO	PACO BUSTO
CARLOS	JOSÉ OTAL
EL LORO	VALERIO CASTELLINI
NARIGUETA	TITO LUSIARDO

CUADRO PRIMERO

La familia de don Miguel ocupa dos habitaciones en el conventillo. En el rincón izquierdo del escenario, la alta cama matrimonial; en el derecho, la de Lucía. Mesitas de luz en cada cabecera. Alfombrines raídos. La puerta del lateral izquierdo lleva al cuarto de Carlos y Chichilo; la del foro, al patio. A la izquierda de esta, ventana sin hierros, con visillos. Entre puerta y ventana, dos alambres sostienen una cortina de cretona que, corrida, oculta entre sí ambas camas. Cristalero en primer término de izquierda y mesa con hojas “de media luna”. Sillas de Viena y de paja. Baúles debajo de las camas. Una vieja palangana montada sobre armazón de madera hace de estufa. En el muro derecho cuelgan ropas cubiertas por un paño. Sobre la cama de los viejos, un cromo de la Virgen con palmas cruzadas y una repisa sosteniendo un acordeón. En la cabecera de la otra cama, un crucifijo con gran moño. Las siete de la mañana. Invierno. Doña Carmen, sentada en silla baja, calienta sus manos en el brasero. Los enseres del mate en el suelo; la “pava” en el fuego. Lucía termina de vestirse. Chichilo, enroscado en las colchas, duerme sobre un colchón, a los pies de la cama de la hermana.

LUCÍA. ¿No vino papá, todavía?

DOÑA CARMEN. No.

LUCÍA. ¡Qué frío!

DOÑA CARMEN (*Brindándole el mate*). Toma. Caliéntase. (*Lucía sorbe en silencio mirándose en el espejo del cristalero*). Cuida que no hirva el café.

LUCÍA. Espere que me lave la cara, siquiera. Haga levantar a ese atorronte. (*Por Chichilo*). Viene el viejo y empieza la tragedia. ¿Dónde habrán puesto la toalla?

DOÑA CARMEN. La tiene Carlito afuera.

LUCÍA (*Abriendo la puerta*). ¡Brrr... qué frío!... (*Mutis*).

CHICHILLO (*Soñando*). ¡Se la pianta! ¡Pst! ¡Pst!

DOÑA CARMEN. Chichilo.

CHICHILLO (*Retorciéndose*). ¡Uh!... ¡Se la pianta! ¡Cretino!

DOÑA CARMEN (*Tocándolo*). Chichilo. Dormelón. Levántase, le digo.

CHICHILLO (*Incorporándose*). ¡Corran! ¡Corran!

DOÑA CARMEN. ¡Eh!... ¡Depiértase! (*Chichilo abre los ojos*).

CHICHILLO. ¿Dónde está Lucía? (*Se sienta en el suelo*).

DOÑA CARMEN. Lavándose. Toma. Caliéntase.

CHICHILLO (*Con ira*). ¡Qué sueño fulero! (*Aparte*). Soñé que se la piantaban. (*Devolviendo el mate*). ¿Los manubrios?

DOÑA CARMEN. Qué sé yo.

CHICHILLO (*Sacando dos planchas de debajo del colchón*). Aquí están. (*Hace flexiones. Carlos aparece por el foro, secándose la cara*).

DOÑA CARMEN (*A Carlos*). Toma. Caliéntase. (*Le brinda el mate*).

CARLOS (*Sorbiendo*). ¿Qué hacé, Densey?

CHICHILLO. Cerrá la puerta.

LUCÍA (*Desde forillo*). Dame la toalla.

CARLOS (*Arrojándose*). Ahí la tiene.

LUCÍA. ¡Eh!... (*Doña Carmen cierra la puerta*).

CARLOS. ¿Cuándo será ese día que te vea no-cau a vo... con la cabeza hinchada y la carretilla colgada de la oreja? (*Mueca. Da el mate a doña Carmen. Chichilo continúa sus flexiones conteniendo apenas su ira. Respira acompasadamente*). ¡Chifladura! (*Mutis izquierda*).

DOÑA CARMEN. Toma. (*Da el mate a Chichilo*).

CHICHILLO. ¿No ve que no he terminado el run?

DOÑA CARMEN. ¿Qué?

CHICHILLO. Que no me haga hablar.

DOÑA CARMEN. ¿Por qué?

CHICHILLO. Porque no puedo respirar, ¿no comprende?

CARLOS (*Adentro. Grita*). ¡No grite, mocososo!

CHICHILLO (*Arrojando las planchas*). ¡Ah; no se puede hacer nada! ¡Injusticia! Algún día me va a llevar en anda ese: “¡Yo soy el hermano!”, va a decir: “¡Yo soy el hermano!”. (*Salta a la cuerda*).

DOÑA CARMEN. Callate. No lo pinchá. (*Mutis izquierda con el mate*).

LUCÍA (*de foro*). Hacés mover toda la casa.

CHICHILLO. ¡La otra! Andá al espejo a hacer ejercicios con los ojos, vo.

LUCÍA. Mejor.

CHICHILLO. Pa meter a los cajetilla.

LUCÍA. Mejor. (*Se riza las patillas ante el espejo colgado*).

CHICHILLO. Coqueta.

LUCÍA. Mejor. (*Chichilo le arroja la cuerda*). ¡Burro!

CHICHILLO. ¡Loca!

LUCÍA. ¡Burro!

DOÑA CARMEN (*En la izquierda. Deteniendo a Chichilo que va a tirar una plancha*). ¡Chichilo!

CHICHILLO. Esta va a ser la desgracia de la familia, mama.

CARLOS (*Adentro*). ¡A ver si empiezo a repartir castañas!

LUCÍA (*Ante el espejo de la cabecera de su cama*). ¡Ja, ja!... ¡Qué miedo! (*Mutis foro*).

DOÑA CARMEN. Vamo, hijo, vamo. Cómo son, también. (*Mutis detrás de Lucía, Chichilo pelea con la sombra*).

CARLOS (*Por izquierda, luego de una pausa*). Vamo; sacá ese colchón de ahí.

CHICHILLO. Ya voy; me falta un run.

CARLOS. ¡Llevá el colchón!... (*Chichilo obedece de mala gana*).
Esa es otra. ¿Se puede saber pa qué dormís ahí todas las noches ahora?

CHICHILLO. Qué sabé, vo. Vo no ve nada. (*Levanta el colchón*).
Vo... no me dejé entrenar. Vo... seguí sin ver.

CARLOS. ¿Y qué hay que ver? (*Impidiéndole el mutis*). Hablá; ¿qué hay que ver?

CHICHILLO (*Dejando el colchón*). Hay que ver el honor.

CARLOS. ¿Qué honor? (*Susto*).

CHICHILLO. ¡El honor de las mujeres! (*Levanta el colchón*).

CARLOS (*Asustado de lo que piensa*). ¿Qué mujeres? (*Lo agarra*).

CHICHILLO. ¡Che, golpes prohibidos, no!

CARLOS. ¡Hablá!

CHICHILLO. ¡Largá! (*Arroja el colchón*).

CARLOS. ¿Lucía?

CHICHILLO. Sí.

CARLOS. ¿Qué?

CHICHILLO. ¿No ves qué linda se ha puesto?

CARLOS. ¿Y?

CHICHILLO. Que andan así los cajetillas.

CARLOS. ¿Y?

CHICHILLO. ¿Y?... ¡Qué pregunta! Que hay que cuidarla para que no se la pianten. (*Levanta el colchón*).

CARLOS (*Arrebatándoselo*). ¿Para eso me has hecho asustar?

CHICHILLO. ¡Ja!... Te parece poco. Así... como moscas están. Me tienen loco.

CARLOS. Pero... ¿vos sos un otario, entonces?

CHICHILLO. ¡Ja, otario! Tan difícil que es trabajarse una mina: le hablan de la seda, del capelín, del champán, de la milonga; le hacen oír un tango, le muestran un reló pulsera, y se la remolcan. Después los viejos lloran y los hermanos atropellan, pero ya es tarde, ya es flor de fango que se arrastra, sin perfume. ¿No has visto en el teatro? Andá a ver. Te hacen llorar.

CARLOS. Pero gil, ¿vos cres que a las mujeres se las engaña? Las mujeres rajan cuando están hartas de miseria.

CHICHILLO. Y bueno, ¿qué querés?: ¿somo rico nosotros? (*Por Lucía que vuelve*). Cuidao.

LUCÍA. El café. (*Lo deja en la mesa. La miran los dos*).

CHICHILLO. Mirala cómo camina.

ÍNDICE

<i>Puertas de acceso</i>	5
Por qué Discépolo con Chejov	7
Los textos dialogan	9
El teatro, texto y espectáculo	11
El cuento y Chejov	13
“La tristeza”	15
Las categorías narrativas	16
Primeras décadas del siglo xx: nace el grotesco criollo	17
El origen de la palabra “grotesco”	20
<i>Mateo</i>	22
<i>La obra</i>	25
<i>Mateo</i>	27
“La tristeza”	73
Bibliografía	83