

DOSSIER

**Las artes escénicas
discutiendo la historia**



EL GROTESCO COMO TRANSPOÉTICA Y SU TERRITORIALIZACIÓN EN EL “GROTESCO CRIOLLO”

Jorge Adrián Dubatti

NOTA DEL AUTOR

Jorge Adrián Dubatti 

Universidad de Buenos Aires y Academia Argentina de Letras, Argentina.
Correo electrónico: jadubatti@gmail.com

Recibido: 05/05/2025

Aceptado: 29/08/2025

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202501.003>

EL GROTESCO COMO TRANSPOÉTICA Y SU TERRITORIALIZACIÓN EN EL “GROTESCO CRIOLLO”¹

RESUMEN

A partir del análisis de *Mateo* (1923) de Armando Discépolo, se reflexiona sobre el “grotesco criollo”, poética del teatro argentino que se inicia con este texto dramático, como territorialización de la transpoética del grotesco. Llamamos transpoética, en términos de Teatro Comparado y de Poética Teatral Comparada, a una poética de larga duración que permanece constante a través de los siglos y se territorializa en cada época y en cada contexto con variaciones específicas.

Palabras clave: Teatro, Teatro Comparado, Poética Teatral, Poética Comparada

O GROTESCO COMO TRANSPOÉTICA E SUA TERRITORIALIZAÇÃO NO “GROTESCO CRIOLLO”

RESUMO

A partir da análise de *Mateo* (1923), de Armando Discépolo, refletimos sobre o “grotesco criollo” (poética do teatro argentino que começa com este texto dramático) como uma territorialização da transpoética do grotesco. Chamamos transpoética (em termos de Teatro Comparado e Poética Teatral Comparada) uma poética de longa duração, que se mantém constante ao longo dos séculos e que se territorializa em cada época e contexto com variações específicas.

Palavras-chave: Teatro, Teatro Comparado, Poética Teatral, Poética Comparada

THE GROTESQUE AS TRANSPOETICS AND ITS TERRITORIALIZATION IN THE “GROTESCO CRIOLLO”

ABSTRACT

Based on the analysis of *Mateo* (1923) by Armando Discépolo, we reflect on the “grotesco criollo”, a poetics of Argentine theater that begins with this dramatic text, as a territorialization of the transpoetics of the grotesque. We understand transpoetics in terms of Comparative Theater and Comparative Theatrical Poetics, as a long-lasting poetics which remains constant through the centuries and is territorialized in each epoch and each context with specific variations.

Keywords: Theater, Comparative Theater, Theatrical Poetics, Comparative Poetics

1 Una primera versión de este texto se leyó como Comunicación en la Sesión 1523 de la Academia Argentina de Letras, el jueves 24 de agosto 2023.

EL GROTESCO COMO TRANSPOÉTICA Y SU TERRITORIALIZACIÓN EN EL “GROTESCO CRIOLLO”

Hace ya más de cien años, el 14 de marzo de 1923, en el Teatro Nacional de Buenos Aires (conocido entonces como “La Catedral del Género Chico”), ubicado en Corrientes 960 —cuando todavía Corrientes era angosta— se estrenó *Mateo* de Armando Discépolo. Lo llevó a escena la Compañía Nacional de Pascual E. Carcavallo, con un elenco de azezados actores de sainete: Gregorio Cicarelli (Miguel), Rosa Catá (Carmen), María Esther Lagos (Lucía), José Ota (Carlos), Paco Bustos (Chichilo), Efraín Cantello (Severino), Valerio Castellini (El Loro) y Tito Lusiardo (Narigueta). En la edición casi inmediata al estreno, apenas cuatro meses después, Discépolo incluye un apunte metateatral en la tapa y portada: califica su obra como un “Drama grotesco en tres cuadros”. *Mateo* es considerada la primera obra de la poética que la historiografía teatral internacional identifica como “grotesco criollo”, una aportación singular de la escena argentina al mundo. La poética grotesca de *Mateo* se multiplica, con variaciones, en un ciclo de textos relevantes de Discépolo entre 1925 y 1934: *El organito*, *Giacomo*, *Stefano*, *Cremona* y *Relojero*. Así, también, en textos de otras/os autores.

La crítica coetánea realizó apologías y rechazos de *Mateo*, pero su valor literario no pasó inadvertido. En 1924, un año después del estreno, el diario *Crítica* publica la encuesta “¿Por qué es verdaderamente malo el teatro nacional?”². Contestan a la consigna personalidades de áreas diversas: “políticos, legisladores, críticos, filósofos y catedráticos” (*Crítica*, lunes 11 de agosto de 1924, p. 9); entre ellos, Alfredo Palacios, Antonio Dellepiane, Alberto Palcos, Enrique Dickman, Carlos Ibarguren, Emilia Bertolé, José Ignacio Garmendia, David Peña y Ricardo Rojas. Llama la atención que dos de los encuestados, Nicolás Coronado y José Ingenieros, quienes se oponen al dictamen negativo sobre nuestra escena, hacen referencia a la producción de Discépolo, y a *Mateo* en particular, para refutarla. El último les devuelve la pregunta a los encuestadores: “No sé por qué creen ustedes que el teatro nacional es malo” (...)³. Discépolo logra, según Ingenieros, una proporcionalidad directa entre calidad teatral y convocatoria: “Yo he ido a ver no hace mucho un sainete que me hizo reír mucho: *Mateo*; confieso que me divertí un rato, y no me molestó que me hubiese llevado un amigo a verla” (...). El crítico Nicolás Coronado (encuestado el 7 de agosto), por otro lado, rescata la producción dramática del momento y también hace elogiosas referencias a la obra de Discépolo: “Hasta hoy el sainete ha resultado un género muy superior al serio y mucho más aceptable que este. *Mateo*, *Mustafá*, en su especie, no pueden compararse a ninguna de las obras con pretensiones que nos endilgan periódicamente nuestros escritores serios” (...).

Poco a poco, Discépolo va adquiriendo dimensión de clásico histórico y vigente, aunque el proceso de “canonización” del gran dramaturgo y director del teatro argentino haya sido relativamente lento. Su legitimación resultó de la confluencia de estímulos plurales, señales de una reubicación transformadora: ediciones y reediciones, inclusión en antologías, reunión de obra escogida o completa, estudios, puestas en escena (especialmente en los circuitos independientes y oficiales), y una adaptación cinematográfica (*Mateo*, con dirección de Daniel Tinayre, de 1937), así como la construcción de un imaginario y de un aporte al léxico social inspirado en el texto, pero al mismo tiempo autonomizado de su lectura⁴.

2 Entre el sábado 26 de julio y el lunes 11 de agosto de 1924.

3 Por otra parte, en el epígrafe de la foto de Ingenieros, con que ilustra *Crítica* la encuesta, se sintetiza que el escritor hace “una rara apología de nuestro teatro nacional”. Hemos estudiado sus declaraciones en Dubatti (2024a; 2024b).

4 Por irradiación de la obra de Discépolo, se llama popularmente “mateo” al coche de alquiler tirado por caballo (Diccionario de la lengua en la Argentina, 2019, p. 402).

De manera temprana, Luis Ordaz otorga a Discépolo un apartado propio y varias páginas de análisis en su *El teatro en el Río de la Plata* (1946, pp. 129-131), donde lo califica de “certero creador del ‘grotesco criollo’” (p. 130) y además lo destaca como “el mejor director argentino” (p. 131). En 1958, Ediciones Losange publica *Tres Grotescos: Mateo, Stéfano, Relojero*, con prólogo consagratorio de Juan Carlos Ghiano (1958). La *Breve Historia del Teatro Argentino*, coordinada por Luis Ordaz para Eudeba, incluye en su tomo VII, titulado “El grotesco criollo” (1965), textos de Discépolo, Francisco Defillipis Novoa y Alberto Novión. En 1969, Editorial Jorge Alvarez publica tres tomos de sus *Obras escogidas* (seleccionadas por el mismo autor), con extenso prólogo del joven David Viñas (1969, pp. VII-LXVI), lo que implica la legitimación de la intelectualidad de izquierda. Crece poco a poco el número de reediciones —la primera es de Argentores (Discépolo, 1934)— y en los años setenta, Discépolo ingresa al canon escolar gracias a la editorial Kapelusz (Discépolo, 1976). Otras ediciones especialmente preparadas para el trabajo en las aulas ratifican la dimensión de “clásico escolar” de este autor: *El grotesco criollo: Discépolo-Cossa. Stéfano. La Nona* (Discépolo y Cossa, 1986) y *Mateo. La tristeza* (Discépolo y Chéjov, 2003).

En 2010, con motivo de otro centenario, el de la muerte de Florencio Sánchez, realizamos una encuesta a teatristas argentinos y, en esta, el autor de *Barranca abajo* apareció desplazado por Armando Discépolo en los intereses de buena parte de los entrevistados (Dubatti, 2014, pp. 271-282). Sin duda, Discépolo es hoy el dramaturgo del pasado teatral argentino que más nos convoca, seguido de cerca por Florencio Sánchez y Roberto Arlt. En el siglo XXI, Discépolo tiene absoluta centralidad en el canon teatral, y es llamativa la cantidad de versiones en cartel de sus obras en las dos últimas décadas.

La ocasión del centenario de *Mateo* es un buen pretexto para volver a esta obra maestra del teatro argentino y latinoamericano, y para atender, especialmente, su poética del grotesco criollo. Se ha producido abundante bibliografía sobre el tema, pero todavía no hay un consenso sobre las características de esta poética argentina, que sigue en discusión.

Creemos que el grotesco criollo entronca con una poética mayor, de carácter ancestral: el grotesco (a secas). El grotesco, o lo grotesco en el teatro, no debe ser pensado como un “género” teatral ni como una “especie” dramática o escénica determinada, sino como una variante transpoética de la producción de comicidad que atraviesa la historia del teatro. Sostendremos esta posición basándonos en las teorías del Teatro Comparado y de la Poética Comparada, que estudian territorialmente los fenómenos teatrales y sus procesos de territorialización (Dubatti, 2012; 2020).

En ese sentido, hablamos de transpoética del grotesco, dado que podemos encontrar el grotesco o lo grotesco en la dramaturgia y en la escena teatral universal, pero también vemos su presencia en la literatura, en las artes visuales, en el cine, etc. Se ha definido el grotesco como una “categoría abierta, permeable a diversos cruces de paradigmas epistemológicos (estéticos, culturales, antropológicos, discursivos)” (Avilano et al., 2021, pp. 1-16). Según la Poética Comparada, una transpoética es un conjunto de procedimientos y una concepción transversal a varias otras poéticas, que se sostiene en el tiempo y en contextos diversos de manera constante con variaciones. En el teatro podemos encontrar la transpoética del grotesco tanto en la comedia renacentista italiana (*La mandrágora* de Maquiavelo) y en la tragedia isabelina (por ejemplo, en la interacción del Rey con el Bufón en el Acto III de *Rey Lear*, de

Shakespeare), como en el realismo psicológico-social del siglo XX (*La máscara y el rostro* de Luigi Chiarelli y *Enrique IV* de Luigi Pirandello) o en el absurdo de Dino Buzzati (*Un caso clínico*). Luis Ordaz (1958) señala la presencia del grotesco en los sainetes de Carlos Mauricio Pacheco⁵.

La condición transpoética del grotesco —que le permite territorializarse de formas diversas en diferentes épocas y geografías— puede sintetizarse en tres procedimientos centrales: la dinámica de lo mutable, el *shock* imaginístico y la inestabilidad en los principios de representación. Leemos en el citado trabajo de Avilano et al., titulado “Seis imágenes grotescas”, el siguiente resumen de dichos procedimientos:

Dinámica de lo mutable: al mezclar categorías (humano, no humano/real, irreal), e insertarlas en una dinámica que impide su fijación taxonómica, el Grotesco desafía la noción misma de categoría (Carroll). Esto desemboca en un efecto de movilidad, de fluidez de la forma, de indeterminación, de hibridez y monstruosidad;

Shock imaginístico: el Grotesco se expresa con imágenes que generan metáforas temáticas (muchas veces visuales) ostensibles, en busca de una ‘estructura de extrañamiento’ (Harpham) que entre en correlación con componentes emocionales variados: risa, asombro, disgusto, horror;

Inestabilidad en los principios de representación: la imagen grotesca, en su lógica de mezcla y coexistencia de opuestos, atenta contra ejes monolíticos de representación: sostiene de manera inestable lo trágico y lo cómico; el realismo más crudo y sucio del naturalismo y las figuras imposibles de lo sobrenatural; la estilización más sofisticada y lo burdo, feo y vulgar. (2021, p. 15)

En este excelente trabajo, el equipo de investigadores de la Universidad de Buenos Aires revisa distintas teorías sobre el grotesco, categoría que ha atravesado una relevante reconsideración en los últimos tiempos. Repasemos algunas de ellas a partir del resumen expuesto. En su libro *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, Wolfgang Kayser sostiene que se trata de la construcción de un universo donde las diferencias entre los reinos parecen abolirse, generando un efecto de deformidad y extrañamiento (2010/1957). Según Geoffrey Harpham, no hay que detenerse en las formas (que cambian en las sucesivas épocas) ni en la etimología de “grotesco”, sino en el complejo emocional que el término denota, lo cual es su rasgo más constante (1976, pp. 461-468). En “La fantaisie et le grotesque: éléments d’un double jeu”, Jean-Louis Cabanès (2012) estudia el “Prefacio” a *Cromwell*, de Victor Hugo, y afirma que para Hugo la risa grotesca brota del cortocircuito de dos elementos contrarios, la asimilación de lo terrible y de lo cómico. Cabanès indaga además en los escritos de Baudelaire, quien sostiene que lo grotesco trasciende el realismo mediante un “sobrenaturalismo” (*sur-naturalisme*) generado en la imaginación creadora del artista. Para D. Summers “lo grotesco puede asociarse a la muerte en oposición a la naturaleza humana viva, pero también con la enfermedad, la defor-

5 Con lucidez y de manera temprana, Ordaz destaca que el grotesco criollo “es la variante más valiosa de nuestro sainete dramático” (1958, p. 181). También señala que en el sainete *Los disfrazados*, de Carlos Mauricio Pacheco, el personaje de Don Pietro constituye “el antecedente más valioso de nuestro grotesco criollo” (p. 153). Véase al respecto, también, otras referencias al grotesco en su “Introducción” a *Siete sainetes porteños* (1958, pp. 10, 11 y 13).

mación y locura” (2017, p. 59). Frances S. Connelly propone que lo grotesco se caracteriza en la Modernidad por ser un “medio para explorar formas de experiencia y expresión alternativas y desafiar a los presuntos universales de belleza clásica” (2017, p. 25). Según Connelly, en lo grotesco confluyen tres variables: “las que combinan cosas distintas para desafiar las realidades establecidas o construir otras nuevas; las que deforman o descomponen las cosas, y aquellas que son metamórficas” (p. 27). El equipo de investigadores de la UBA sintetiza que

desde las reflexiones sobre el cuerpo carnavalesco en la teoría de Bajtín, pasando por la categoría de grotesco femenino de Mary Russo hasta llegar a conceptualizaciones contemporáneas sobre el cuerpo freak y disidente, lo grotesco surge como una estética que se enuncia desde (y con) el cuerpo. Lo deforme, lo monstruoso, lo híbrido, son múltiples expresiones de una corporalidad porosa, que expande sus límites y sus funciones configurando un cuerpo grotesco ‘abierto, protuberante, irregular, secretante, múltiple y cambiante’. (Avilano et al., 2021, p. 12)⁶

Según Noël Carroll, el grotesco se funda en la capacidad de transgredir “nuestras categorías biológicas y ontológicas” (2017, p. 388). Podemos caracterizar el “grotesco criollo” argentino, entonces, como una territorialización singular de la transpoética grotesca. Insistimos: no se trata ni de un género ni de una especie teatral determinada, sino de una modalidad transpoética territorializada que podemos encontrar en diferentes prácticas del teatro argentino. En las obras de Armando Discépolo podemos reconocerla, por ejemplo, tanto en el género chico (los sainetes *Mateo*, *El organito*, *Giacomo*, *Stefano* y *Cremona*), como en el género grande (la comedia *Relojero*). También podemos encontrarla en la producción de otros saineteros (de Francisco Defilippis Novoa: *He visto a Dios* y *Despertate Cipriano*; de Alberto Novión: *Don Chicho*), e incluso en la dramaturgia de las últimas décadas: por ejemplo, en el “neogrotesco” (Azor Hernández, 1994), en la escritura de Roberto Cossa en *La Nona*, o en la de Jacobo Langsner en *Esperando la carroza*. También aparece en reelaboraciones más cercanas de Alejandro Urdapilleta y Batato Barea (*Las fabricantes de tortas*), Julio Chávez (*La de Vicente López*) y Gonzalo Demaría (*Conurbano Iº*, *La reina del pabellón*). Sin embargo, es importante señalar que hay otras variantes del grotesco en la Argentina (no el “criollo”); por ejemplo, en los dramas de Roberto Arlt (*Saverio el cruel* o, en su primera versión de 2023, *Ursaverio*).

Centrémonos en el grotesco criollo, especialmente en su versión más prolífica, la del género chico, como forma territorializada de la transpoética grotesca. Esta consiste en el efecto de la risa fusionada a la experiencia del dolor (Kaiser-Lenoir, 1977; Pellettieri, 2008). La risa imbuida del sentimiento, el pensamiento, la ética y la poética del dolor. En este contexto, es relevante valorizar el concepto de fusión: no se trata de una risa que se alterna o yuxtapone con dramaturgias del dolor (en sus distintas variantes: lo melodramático, lo dramático, lo trágico). No se trata, en suma, de la expresión “Una de cal y una de arena” o “Para reír y para llorar”, de una visión de que en la vida hay cosas buenas y cosas malas. En el grotesco criollo, se trata de reír y llorar al mismo tiempo. Discépolo lo explicitó con sus propias palabras en la acotación del desenlace de *Mateo*: Miguel, el cochero protagonista, “da lástima y risa” (1958, p. 53)⁷.

6 Las referencias a M. Bajtín y M. Russo provienen de Fabián Giménez Gatto (2018, pp. 13-20).

7 Todas las citas de *Mateo* siguen la edición de 1958.

En su condición de transpoética, el grotesco suma una variante a la poética del sainete. Tenemos así un espectro muy rico del sainete en la Argentina. Hay sainetes que son solo cómicos (*Los distraídos o la torta de la novia* de Enrique Buttaró); sainetes que alternan o juxtaponen la risa y la experiencia del dolor: los cómico-melodramáticos (*El conventillo de la Paloma* de Alberto Vacarezza), los cómico-dramáticos (*Los primeros fríos* de Alberto Novión), los tragicómicos (*El diablo en el conventillo* de Carlos Mauricio Pacheco), los sainetes “negros” (*Los escrushantes* de Vacarezza)⁸; y sainetes que fusionan risa y dolor: los llamados “grotescos”.

Entonces, cabe preguntarse: ¿Qué características tiene la literatura dramática de la risa fusionada a la experiencia del dolor?

Con esta pregunta no nos referimos al carácter “serio” de la risa, dado que toda risa es seria en la medida en que implica una producción de conocimiento, como señala Umberto Eco en “Pirandello ridens” (1988, pp. 280-290)⁹. No hablamos de la risa como superioridad, distanciada o “satánica”, acorde al pensamiento de Baudelaire en “De l’essence du rire” (1951 [1855]); no se trata de reírse de lo que le pasa al otro, de reírse del otro o a costa del otro, sino de una risa de identificación reflexiva, compasiva y autocompasiva. La fusión del grotesco se aproxima al humorismo y, a la par, se diferencia: implica una carga reflexiva, contemplativa y razonadora, pero al mismo tiempo propone una conmoción emocional, paroxística y catártica, en la línea del “shock imaginístico” del que habla Harpham. No es la sonrisa amarga y razonadora de las *dark comedies* o comedias amargas (por ejemplo: *Medida por medida* y *El misántropo*) ni del humorismo pirandelliano. No es la risa de la resignación bajo protesta de la que habla Enrique Méndez Calzada (1962), sino una risa de desborde emocional, una risa patética.

Entre los historiadores argentinos circulan tres teorías principales sobre el origen del grotesco criollo. La primera afirma que se trata de una transculturación del grotesco italiano a nuestra idiosincrasia, como en los trabajos citados de Ordaz (1946) y Ghiano (1958); la segunda, que es una interiorización del sainete (Viñas, 1969); la tercera afirma que es resultado de la mutua determinación de ambas: del sainete al grotesco italiano y del grotesco italiano al sainete.

Si pensamos en el grotesco como una transpoética, se hace evidente que el grotesco criollo no necesita ser una transculturación del grotesco italiano. Las obras del grotesco italiano son muy diferentes a los sainetes del grotesco criollo. Nos referimos a *La máscara y el rostro* (1916) de Luigi Chiarelli, a *Marionetas, qué pasión!* (1918) de Piermaria Rosso di San Secondo, a *El ave del paraíso* y *La que se parece a ti* (1920) de Enrico Cavacchioli, y a *¡Pensá Giacomino!* (1916), *El gorro de cascabeles* (1917) y *El placer de la honestidad* (1917) de Luigi Pirandello. Si nos detenemos en este último, podemos observar que propone un realismo que tematiza el grotesco como una tesis psicológico-filosófica. Además, poco se sabía aún del teatro de Pirandello en la Argentina de inicios de 1923; sólo se conocía la versión escénica de *Seis personajes en busca de un autor* de 1922, presentada en el Teatro Cervantes con dirección de Dario Niccodemi (Dubatti, 2021). En cambio, sí circulaban noticias sobre el grotesco en el teatro italiano. Tal vez la circulación del término “grotesco” llevó a Discépolo a preguntarse, sin conocer demasiado aun sobre el grotesco italiano, preguntas como: ¿cómo entendemos el grotesco

8 Para el concepto de “sainete negro”, caracterizado por una representación exacerbada de la violencia, véase Dubatti (2025).

9 Ensayo de Eco sobre las ideas de Pirandello en su ensayo *El humorismo*.

aquí?, ¿no hay aquí también un grotesco? En ese sentido, no se trataría de una adaptación o de una apropiación del grotesco italiano, sino de la identificación de una diferencia territorial. Cuando Discépolo llama a *Mateo* “Drama grotesco en tres cuadros” o, más tarde, “Grotesco en tres cuadros”, no está usando el término como lo hacen Pirandello o Chiarelli. Discépolo parece expresar: nosotros también tenemos un grotesco y es diferente, es criollo en un sentido territorial: es decir, característico de este país hispanoamericano. Insistimos: el grotesco criollo se comprende como una territorialización de la transpoética del grotesco, que no necesita ser pensada como transculturación del grotesco italiano a pesar de su cercanía en el tiempo.

Coincidimos, en consecuencia, con la segunda teoría historiográfica. *Mateo* es un sainete, un sainete criollo en modo grotesco. ¿Qué tiene de sainete su poética? Podemos señalar su forma breve (tres cuadros), el uso de tipos populares, del artificio de la caricatura y del ámbito del conventillo y el barrio. Es una poética que muestra la humildad del “género chico”, en los personajes y en los espacios sociales, en el público popular.

¿Cómo se produce esa risa fusionada con el dolor en *Mateo*? Primero, señalamos que tiene diferentes matices que podemos verificar en el devenir de su intriga. El grotesco tiene rasgos internos múltiples de acuerdo con qué risa y qué dolor fusiona. La risa más el melodrama generan compasión paranoica del bien perseguido por el Mal; la risa más el drama generan emoción y pensamiento problematizador de lo social y lo existencial; la risa más la tragedia producen conmoción frente a la pérdida y la destrucción sin compensaciones. El grotesco de *Mateo* fusiona risa y drama.

En la estructura de *Mateo* observamos una gradación de un grotesco externo —audio-visual, melodramático, más “abuenado” y leve— vinculado al sentimiento de dolor ante la miseria, a otro interno, profundo, desgarrador, vinculado a la experiencia de la absurdidad de la existencia. Esto es, de un personaje que sufre por la miseria, a uno que pierde “la pace” porque pierde la libertad (va a la cárcel) y la honra social después de toda una vida de trabajo honrado, aunque tenga las mejores intenciones: Miguel solo quería dar de comer a su familia. Esto parece mostrar la existencia como un absurdo sin interpelación posible a una instancia humana o trascendente. *Mateo* no fusiona risa y tragedia porque su dolor no implica una pérdida absoluta: mientras el padre delinque y es apresado, el hijo mayor se ha hecho chofer y le acaba de entregar a la madre su primer sueldo. La familia sobrevivirá, aunque Miguel vaya a la cárcel.

Podemos observar en *Mateo*, en la progresión de sus cuadros, el pasaje de un grotesco de levedad —*machieta* (mueca + miseria acentuadas), es decir, el grotesco como caricatura sobrecargada por el dolor de la miseria— a otro grotesco denso, oscuro, opresivo, que conmueve profundamente y se instala en la acción y en la situación dramática. Finalmente, el grotesco puede cumplir una función transitiva: lleva de la risa a su fusión con el llanto, o del llanto a su fusión con la risa. “El grotesco es el arte de llegar a lo cómico a través de lo dramático”, afirma Discépolo, según Ordaz (1970, p. 14).

¿Qué sello propio le da Armando Discépolo al grotesco criollo en *Mateo*? Como primera respuesta, podemos afirmar que propone una risa compasiva y autocompasiva, piadosa, de identificación dolorosa. A Discépolo lo conmueven los humildes. Toda su obra está atravesada por una suerte de cristianismo sin Dios, de cristianismo cultural, algo que lo diferencia de su hermano Enrique. Armando Discépolo habló de su ateísmo en el ensayo “Misión del director”:

No se puede enseñar a dirigir. Como tampoco se puede aprender a ser autor dramático. Esto no se resuelve yendo a la escuela. ¿Qué es lo que se va a aprender? Dios da únicamente eso, y no ese de la barba en el que no creo. (1969, p. 65)

Discépolo cree en el valor de las virtudes cristianas, en la cosmovisión humanista del cristianismo, pero entendiendo este como el ejercicio de una ética social, terrena, antropocéntrica. Discépolo sería un caso semejante a los que estudia Northrop Frye en *Poderosas palabras*, cuando sostiene que, aunque ya no seamos judíos o católicos en términos religiosos, seguimos recurriendo a *patterns* o moldes culturales que provienen de La Biblia (Frye, 1996). En ese sentido, sugiere esa resonancia popular de un cristianismo cultural, ya no religioso, en el nombre del matungo, Mateo, que remite a San Mateo (p. 31). También en la inscripción fáustica, en el sainete, del mito del pacto con el Diablo: Miguel llama a Severino “Mefestófele” (p. 39).

El problema central con el que lidia la composición de *Mateo* y su grotesco criollo es la representación de lo humilde y de los humildes. El sainete es una poética humilde sobre los humildes. Observamos la humildad como tema y enunciación, como metáfora epistemológica (en término de Eco, 1984) encarnada en la poética del sainete y en sus espectadores populares.

La historia de *Mateo* se funda en algo muy concreto y material: la miseria. En casa del cochero Miguel (dos habitaciones de un humilde conventillo) ya no hay qué comer. El trabajo de cochero, que durante años permitió sobrevivir en la pobreza, ahora no da ni un centavo, y hunde en la indigencia a la familia de Miguel, que ha pasado de la pobreza a la miseria. Lo más grave es que el hambre amenaza con desintegrar a la familia.

El modelo de sociedad de *Mateo* es tradicionalista, patriarcal. El padre (el varón adulto y productivo, el proveedor) debe alimentar a su familia y Miguel, con su trabajo, ya no puede cumplir. Es, además, un hombre mayor, de sesenta años. La impotencia desintegra su autoridad y permite que surja una amenaza de caos. Los hijos se levantan contra el padre; la esposa (más buena que el pan, dulce hasta cuando se enoja) se ve en la obligación de reprochar al marido y exigirle que traiga dinero de alguna manera; los múltiples fiadores reclaman lo prestado y ya no apoyan; para colmo, la hija adolescente (en pleno florecimiento hormonal), rondada por los niños bien, podría cansarse de la miseria y “plantarse” del conventillo tentada por una vida mejor. Pero lo más urgente e inmediato son las tripas que hacen ruido. Es la mañana y no se sabe qué se va a comer al mediodía, y menos en la noche. Discépolo apunta a un saber popular, consuetudinario, muy argentino y reconocible para todas las clases sociales, especialmente para las medias y bajas: no se puede vivir sin dinero. La única manera de contener a la familia y seguir siendo el padre es trayendo dinero a casa; la forma de tener a “la mojer contenta e los hijo gordo [sic]” (Discépolo, 1923, p. 39). Y los honestos no tienen dinero. Endeudados, Miguel y Carmen piensan a quién pueden pedir prestado. “MIGUEL: Amigo tengo mucho, pero so toda persona decente: no tiene ninguno un centavo. Al único que conozco co la bolsa llena es a Severino. CARMEN: ¿E tú sabe cómo la ha llenado? MIGUEL: ¿E quién lo sabe? Con su sudor no será. Nadie llena la bolsa col solo sudor suyo” (p. 34).

El mundo cotidiano de Miguel, al que está acostumbrado y al que ama, está por estallar. Miguel es plenamente consciente de su situación. Debe actuar, pero no da más. A los sesenta, no sabe hacer otra cosa y la vejez no permite prever que pueda aprender otro oficio a esta altura. Está en una encrucijada de urgencias y debe tomar una decisión. Confiesa su impotencia a su esposa —“Con la carrindanga ya no hay nada que hacer a Bono Saria [sic]”

(p. 34)— y luego a sus hijos, primero a Chichilo, después a Carlos: “No tengo más remedio, l’agua me ha llegado al cuello e me ahogo [...] ¡Pero yo no puedo más!” (pp. 40-41). Les pide ayuda y terminan peleando.

Aparece una opción: “Hay que entrar”. La misma expresión marca la bifurcación de los destinos posibles. “Hay que entrar”, le dice el hijo mayor, proponiéndole que acepte la modernización, que deje el coche y se haga chofer de automóvil. Miguel no quiere, ni puede. “Hay que entrare” [sic], le dice Severino, el otro cochero, el fúnebre, aunque ahora se refiere a robar, a hacerse delincuente. Miguel ama a su esposa y a sus hijos, no puede ver así a su familia y, desesperado, toma una decisión: usará el coche para robar. Después de toda una vida de trabajo honesto y esforzado, Miguel cae en la primera noche de delito. Arrancado del conventillo por la policía, a la vista de su familia y de los vecinos, ha perdido todo: la honra social, la libertad, el coche y el caballo. Pero la pérdida no es absoluta, estamos ante un drama, no ante una tragedia: la familia, sin él, se recompone.

Discépolo muestra a Miguel como un hombre bueno, pero culpable de un error que le cuesta la honra. Gruñón, enojado, preocupado, bruto, viejo y feo, pero alguien que ama a su esposa y a sus hijos, a su trabajo y a su caballo. Le gusta trabajar. Su bondad se expresa en su preocupación, y se hace palabra cuando habla con su esposa y con su caballo Mateo. El dato es importante: es un hombre bueno, lo ha sido toda su vida, y la complicación consiste en que comete un error y se condena. Es culpable de elegir mal, pero tampoco tenía otra salida. Discépolo quiere que palpemos la injusticia de la vida: cómo se pierde un hombre bueno. *Mateo* cuenta la caída de un hombre bueno, que no merecía caer, pero que cae por su responsabilidad, obligado por la necesidad. Aparece entonces en el Cuadro Tercero un grotesco interno y desgarrador, que toma y da nuevo sentido al grotesco externo o audiovisual, con el personaje destrozado, que es consciente del poder destructivo e injusto de la vida. Es el grotesco de la absurdidad de la vida: “¡Ah, Padreterno injusto, me deja vivir tantos años en la miseria para hacerme hocar propio a la última zanja!” (p. 48). No hay “caída de la máscara”, porque Miguel es plenamente consciente de lo que le pasa y lo que debe hacer; hay revelación de una verdad existencial, una epifanía de lo absurdo: la vida puede destruir incluso a los que se han portado bien toda su existencia. Todo aquello en lo que creía es desmentido por una brutal adversidad. Stefano lo dice cinco años después: “Uno se cré un rey... e lo espera la bolsa [sic] (cierre del Acto Primero)”.

El grotesco de *Mateo* plantea el problema de una nueva sensibilidad frente a la *humilitas*. Discépolo quiere proponer una nueva sensibilidad frente a los pobres y frente al sainete. Hay una tradición de la representación de los humildes en la cultura argentina, pero Discépolo quiere transformarla y volverla emocionalmente más efectiva y potente, darle una vuelta de tuerca. Quiere representar a los humildes desde una nueva complejidad. Ya no se trata de mostrar la idealización de un personaje positivo o la hipóstasis del Bien (a la manera del melodrama o del maniqueísmo del realismo socialista), sino una complejidad inédita. Estos humildes cometen errores, son culpables y responsables de sus acciones. No son mártires perseguidos por el Mal (encarnado en un villano capitalista, rico y abusador), sino pobres seres humanos que se equivocan, atravesados por el Mal. Miguel se equivoca cuando elige robar; su hijo Carlos se equivoca cuando, lamentablemente, no le cuenta al padre que ha conseguido un trabajo de chofer (si hubiese hablado el día anterior, Miguel no habría llegado a verse en la necesidad de robar por la noche). “¡Era tiempo... y qué tarde que es!” (p. 42), dice Miguel



cuando ve al hijo entregar el primer sueldo. Carmen también se equivoca porque, al reclamar a su esposo que consiga dinero por los hijos, sin saberlo lo está impulsando a robar. "¡Miquele, perdóname, perdóname!" (p. 52), le dice llorando, poco antes del final.

Discépolo siente una profunda compasión por el sufrimiento de los humildes y quiere que *Mateo* nos la haga sentir. No obstante, considera que el sentimiento melodramático de compasión está devaluado, por lo que decide revitalizarlo con una transformación: sus personajes darán pena y risa al mismo tiempo. La risa, aliada al sentimiento de dolor y su comprensión, será una vía de multiplicación del sentimiento de compasión, una nueva vía de conocimiento, más potente que la sola conmiseración. El grotesco, en su fusión de risa y llanto, exagera la percepción del dolor.

El grotesco criollo es un modo del sainete, una poética humilde sobre los humildes, que revitaliza (superando al melodrama) el sentimiento de piedad por la vía de la fusión del dolor con la risa. Este promueve una identificación compasiva a través de la risa, nunca propone una risa satánica o de superioridad, sino de identificación compasiva. El espectáculo de la humanidad da pena y risa al mismo tiempo, mucho más cuando se trata de los más desamparados. La desprotección que padecen los pobres acentúa su indefensión y precariedad, su fragilidad. La miseria pone el desamparo más a la vista. Si el melodrama se ha convertido en cliché y ya no conmueve, el grotesco agita paroxísticamente la emoción y el conocimiento.

Nuevamente, observamos una inflexión cristiana (pero sin Dios) en el grotesco criollo de Discépolo: la *humilitas* del sainete grotesco como *sublimitas*. Recordemos a Eric Auerbach:

En la antigüedad el estilo elevado y sublime se llamaba *sermo gravis* o *sublimis*; el bajo, *sermo remissus* o *humilis*, y ambos debían permanecer estrictamente separados. Por el contrario, en el mundo cristiano ambos están fundidos desde el principio, particularmente en la encarnación y la pasión de Cristo, en las cuales tanto la *sublimitas* como la *humilitas* cobran inaudita realidad y se funden por completo. (1950, p. 149)

En *Mateo*, Discépolo identifica *humilitas* y *sublimitas* en forma paroxística. El grotesco criollo (fusión de risa y dolor) lleva al sainete a una intensidad de sublimidad. El grotesco criollo es el sainete en estado de sublimidad. A la par, por su dimensión de drama, preserva la capacidad del espectador de reflexionar sobre lo social.

El grotesco criollo y *Mateo*, entonces, pueden pensarse como una nueva contribución a un tópico de la tradición argentina, desde el sainete: la riqueza de la pobreza.



REFERENCIAS

- Crítica. (26 de julio-11 de agosto de 1924). ¿Por qué es verdaderamente malo del teatro nacional? [Encuesta]. *Crítica*.
- Arlt, R. (2023). *Ursaverio* (I. Gutiérrez & O. Brando, Eds.; ilustraciones de P. Dalton). Estuario Editora.
- Auerbach, E. (1950). *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Fondo de Cultura Económica.
- Avilano, M., Cilento, L., D'Altilia, C., Delgado, M., Guerrero, R., y Suárez, B. (2021). Seis imágenes grotescas: apuntes para una definición contemporánea. En Instituto de Artes del Espectáculo, *Actas XXVI Jornadas Nacionales de Teatro Comparado* (pp. 1-16). Universidad de Buenos Aires; Instituto de Artes del Espectáculo. <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JNTC/XXVIJNTC/paper/view/5531>
- Azor Hernández, I. (1994). *El neogrotesco argentino. Apuntes para su historia*. CELCIT.
- Baudelaire, C. (1951 [1855]). De l'essence du rire. En *Oeuvres complètes*. Gallimard (La Pléiade").
- Cabanès, J.-L. (2012). La fantaisie et le grotesque: éléments d'un double jeu. En A. Vaillant (Ed.), *Esthétique du rire* (pp. 207-258). Presses Universitaires de Paris Nanterre. <https://doi.org/10.4000/books.pupo.2325>
- Carroll, N. (2017). Lo grotesco hoy en día. Notas preliminares para una taxonomía. En F. S. Connelly (Ed.), *Grotesco y arte moderno* (pp. 373-398). Machado Libros.
- Connelly, F. S. (2015). *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales. La imagen en juego*. Machado Libros.
- Connelly, F. S. (2017). *Grotesco y arte moderno*. Machado Libros.
- Diccionario de la lengua en la Argentina. (2019). Academia Argentina de Letras; Colihue.
- Discépolo, A. (14 de julio de 1923). Mateo. Drama grotesco en tres cuadros. *Bambalinas. Revista Teatral*, 6(275).
- Discépolo, A. (29 de noviembre de 1934). Mateo. *Argentores, Revista Teatral*, 1(32).
- Discépolo, A. (1958). *Tres grotescos: Mateo, Stéfano, Relojero*. Ediciones Losange.
- Discépolo, A. (1969). Misión del director. *Hechos de Máscara. Revista de la Asociación Argentina de Actores*, 1(4), 65-66.
- Discépolo, A. (1976). *Mateo, Stéfano* (Estudio preliminar y notas de B. de Nóbile). Editorial Kapelusz.
- Discépolo, A. y Cossa, R. (1986). *El grotesco criollo: Discépolo-Cossa. Stéfano. La Nona*. Colihue, Col. Leer y Crear.
- Discépolo, A. y Chéjov, A. (2003). *Mateo. La tristeza*. Cántaro.

Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Atuel.

Dubatti, J. (2014). Florencio Sánchez, ¿vigencia u olvido en el teatro contemporáneo? Resonancias de una encuesta (Buenos Aires, 2014). En R. Mirza y J. Dubatti (Eds.), *Florencio Sánchez contemporáneo. Perspectivas rioplatenses* (pp. 271-284). Universidad de la República; Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay.

Dubatti, J. (2020). *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Gedisa.

Dubatti, J. (2021). Pirandello in Argentina: nuovi approcci. *Sei personaggi in cerca d'autore* in scena a Buenos Aires e nella provincia di Buenos Aires (N. L. Sormani, Trad.). En R. Caputo, M. Rössner, y S. Milioto (Eds.), *Sei personaggi in cerca d'autore 1921-2021. Atti del 58° Convegno Internazionale di Studi Pirandelliani* (pp. 117-127). Edizioni Lussografica; Centro Nazionale Studi Pirandelliani, Collana di Saggi e Documentazioni, N° 78.

Dubatti, J. (2024a). 'Una rara apología del teatro nacional': José Ingenieros en una encuesta del diario *Crítica* en 1924'. En H. Biagini, A. Herrero y M. Unzué (Comps.), *José Ingenieros en su Centenario* (pp. 185-194). Universidad Nacional de Lanús; Universidad de Buenos Aires; Instituto de Investigaciones Gino Germani.

Dubatti, J. (2024b). José Ingenieros, espectador teatral, frente al depreciacionismo de la escena nacional. En M. E. Rígano (Comp.), *Prácticas Teatrales en los Territorios Argentinos y Latinoamericanos. Memorias de las XIII Jornadas Nacionales y VII Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral* (pp. 46-55). AINCRIT Ediciones.

Dubatti, J. (en prensa, 2025). Sainete criollo, violencia y espectador implícito: Alberto Vacarezza, *Los escrushantes* (1911). En *Escrituras Resilientes de la Literatura Argentina*. Ediciones Universidad del Salvador.

Eco, U. (1984). *Obra abierta*. Ariel.

Eco, U. (1988). Pirandello ridens. En *De los espejos y otros ensayos* (pp. 280-290). Editorial Lumen.

Frye, N. (1996). *Poderosas palabras: la Biblia y nuestras metáforas*. Muchnik Editores.

Ghiano, J. C. (1958). Los grotescos de Armando Discépolo. En A. Discépolo, *Tres grotescos: Mateo, Stéfano, Relojero* (pp. 5-17). Ediciones Losange.

Giménez Gatto, F. (2018). Teoría Freak/Modo de empleo. En F. Giménez Gatto, H. Chávez Mondragón y A. Díaz Zapeda (Coords.), *Teoría Freak: Estudios críticos sobre la diversidad corporal* (pp. 13-20). La Cifra Editorial.

Harpham, G. (1976). The Grotesque. First Principles. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 34(4), 461-468.

Kayser, W. (2010 [1957]). *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. La Balsa de Medusa.

Kaiser-Lenoir, C. (1977). *El grotesco criollo: estilo teatral de una época*. Casa de las Américas.

- Méndez Calzada, E. (1962). *El humorismo en la literatura argentina*. Universidad de Buenos Aires; Instituto de Literatura Argentina.
- Ordaz, L. (1946). *El teatro en el Río de la Plata*. Desde sus orígenes hasta nuestros días. Editorial Futuro.
- Ordaz, L. (Comp). (1958). *Siete sainetes porteños* (Col. Teatro Argentino). Ediciones Losange.
- Ordaz, L. (Ed.). (1965). *Breve historia del teatro argentino, VII: Stéfano, He visto a Dios, Don Chico* (Serie del Siglo y Medio, N.º 76). Eudeba.
- Ordaz, L. (1970). El teatro de Armando Discépolo. Sesenta años de dramaturgia rectora. En A. Discépolo, *Giácomo, Babilonia, Cremona* (pp. 9-15). Talía.
- Pellettieri, O. (2008). *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*. Galerna.
- Summers, D. (2017). La arqueología de lo grotesco moderno. En F. S. Connelly (Ed.), *Grotesco y Arte Moderno* (pp. 47-82). Machado Libros.
- Viñas, D. (1969). Armando Discépolo: grotesco, inmigración y fracaso. En A. Discépolo, *Obras escogidas* (pp. VII-LXVI) (Col. Clásicos de Nuestro Tiempo). Editorial Jorge Álvarez.





*Esta publicación es de acceso abierto y su contenido está disponible en la
página web de la revista: www.revistas.pucp.edu.pe/index.php/kaylla/.*

© Los derechos de autor de cada trabajo publicado pertenecen a sus respectivos autores.

*Derechos de edición: © Pontificia Universidad Católica del Perú.
ISSN: 2955-8697*

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.

