

Barbara Greco  
Laura Pache Carballo (Eds.)

SOBRENATURAL, FANTÁSTICO  
Y METARREAL  
LA PERSPECTIVA DE AMÉRICA LATINA

BIBLIOTECA NUEVA

**siglo xxi editores, s. a. de c. v.**

CERRO DEL AGUA, 248, ROMERO DE TERREEROS,  
04310, MÉXICO, DF

www.sigloxxieditores.com.mx

**salto de página, s. l.**

ALMAGRO, 38,  
28010, MADRID, ESPAÑA

www.saltodepagina.com

**editorial anthropos / nariño, s. l.**

LEPANT, 241,  
08013, BARCELONA, ESPAÑA

www.anthropos-editorial.com

**siglo xxi editores, s. a.**

GUATEMALA, 4824,  
C 1425 BUP, BUENOS AIRES, ARGENTINA

www.sigloxxieditores.com.ar

**biblioteca nueva, s. l.**

ALMAGRO, 38,  
28010, MADRID, ESPAÑA

www.bibliotecanueva.es

SOBRENATURAL, fantástico y metarreal: La perspectiva de América Latina / Barbara Greco y Laura Pache Carballo (eds.). – Madrid : Biblioteca Nueva, 2014

336 p. ; 24 cm

ISBN 978-84-16095-64-3

1. Literatura 2. Literatura fantástica 3. Crítica literaria 4. América I Greco, Barbara (ed.) II Pache Carballo, Laura (ed.)

821.134.2.09

DSK

Cubierta: Gracia Fernández

© Los autores, 2014

© Editorial Biblioteca Nueva, S. L., Madrid, 2014

Almagro, 38

28010 Madrid

www.bibliotecanueva.es

editorial@bibliotecanueva.es

ISBN: 978-84-16095-64-3

Depósito Legal: M-13309-2014

Composición: Disegraf Soluciones Gráficas, S. L.

Impreso en Preimpresión Grafía, S. L.

Impreso en España - *Printed in Spain*

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de esta obra sin contar con la autorización de los titulares de propiedad intelectual. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (arts. 270 y sigs., Código Penal). El Centro Español de Derechos Reprográficos (www.cedro.org) vela por el respeto de los citados derechos.

# ÍNDICE



## INTRODUCCIÓN

|   |    |
|---|----|
| RAZONES, ESTRUCTURA, OBJETIVOS, por Barbara Greco .....           | 17 |
| PRINCIPIOS, TEMÁTICAS, RESULTADOS, por Laura Pache Carballo ..... | 23 |

### PARTE I ARGENTINA

|  |    |
|--|----|
| CAPÍTULO 1.—«EL ALEPH» COMO REPRESENTACIÓN DEL UNIVERSO BORGIANO:<br>COSMOS Y MACROCOSMOS, por Ínsaf Larrud .....  | 31 |
| Bibliografía .....   | 37 |
| CAPÍTULO 2.—EL <i>NECRONOMICÓN</i> VISTO DESDE EL <i>ALEPH</i> : PSEUDOINTERTEXTUALIDAD EN LOVECRAFT Y BORGES, por Iago Mosquera González y Xavier Morón Dapena..... | 39 |
| Bibliografía .....   | 45 |
| CAPÍTULO 3. UNA ERINIA «AMONEDADA»: LA «VEROSIMILITUD» DE LO «INVEROSÍMIL» EN <i>EL ZAHIR</i> DE J. L. BORGES, por Cristiana Fimiani .....                           | 47 |
| 1. El juego especular Zahir-Teodelina: ¿mujer real o «donna dello schermo»?.....   | 53 |
| Bibliografía .....   | 56 |
| CAPÍTULO 4.—ANARQUISMO Y YO: UNA LECTURA POLÍTICA DE BORGES, por Xavier Morón Dapena .....   | 59 |
| 1. El anarquismo y el tiempo .....   | 62 |
| 2. Consanguíneos del caos .....  | 64 |
| 3. «Cuatro son las historias...» .....   | 67 |

|   |  |     |
|---|--|-----|
| CAPÍTULO 5.—CORTÁZAR <i>VERSUS</i> CORTÁZAR. EL DOBLE LITERARIO COMO ESTRATEGIA, por Laura Vera Martín .....  |  | 71  |
| 1. El concepto de sujeto .....  |  | 71  |
| 2. La fragmentación del yo .....  |  | 72  |
| 3. El desdoblamiento como estrategia en la literatura de Cortázar .....   |  | 73  |
| 4. El doble en los cuentos .....  |  | 74  |
| 5. Las novelas frente al espejo .....   |  | 77  |
| Bibliografía .....  |  | 81  |
| CAPÍTULO 6.— <i>CASA TOMADA</i> DE JULIO CORTÁZAR Y <i>LA MOLICIE</i> DE JULIO RAMÓN RIBEYRO: ¿UNA COMPARACIÓN IMPOSIBLE?, por Francesco Aloe ..... |  | 83  |
| 1. El género fantástico .....   |  | 84  |
| 2. Los cuentos .....  |  | 85  |
| 3. El espacio .....   |  | 86  |
| 4. Los personajes .....   |  | 89  |
| Conclusiones .....  |  | 93  |
| Bibliografía .....  |  | 94  |
| Páginas web .....   |  | 95  |
| CAPÍTULO 7.— <i>GUTURAL</i> : EL SONIDO DE LA VIDA Y LA MUERTE, por Margarita Cerrato Collado .....   |  | 97  |
| Introducción .....  |  | 97  |
| 1. <i>Gutural y otros sonidos</i> .....   |  | 99  |
| 2. Temas .....  |  | 100 |
| 2.1. Cuerpo <i>vs.</i> mente .....  |  | 100 |
| 2.2. Mujer <i>vs.</i> sociedad .....  |  | 100 |
| 2.3. Individuo <i>vs.</i> pérdida de identidad .....  |  | 101 |
| 2.4. Lo carnal <i>vs.</i> lo espiritual .....   |  | 101 |
| 2.5. Tiempo real <i>vs.</i> tiempo ficticio .....   |  | 102 |
| 3. El lenguaje .....  |  | 103 |
| Bibliografía .....  |  | 105 |
| CAPÍTULO 8.—«DE OBRAS HÍBRIDAS: <i>KALPA IMPERIAL</i> DE LA AUTORA ARGENTINA ANGÉLICA GORODISCHER», por Jeanette Kördel .....                       |  | 107 |
| Introducción .....  |  | 107 |
| 1. Puntos de partida: la ciencia ficción argentina y el análisis ecocrítico .....   |  | 108 |
| 2. Las características de la ciencia ficción de Angélica Gorodischer .....  |  | 109 |
| 3. Del norte al sur: una lectura ecocrítica del cuento <i>Así es el sur</i> .....   |  | 111 |
| 3.1. Espacios (o)puestos en batallas: La ciudad y la selva .....  |  | 112 |
| 3.2. Más allá del desplazamiento: La naturaleza y lo femenino .....   |  | 113 |
| 3.3. «¿Con qué arma se impide que el agua corra?»: El río como contra-discurso líquido .....  |  | 114 |
| Conclusión: Imperios donde «no todo está dicho» .....   |  | 115 |
| Bibliografía .....  |  | 116 |

|  |     |
|--|-----|
| Índice   | 11  |
| Bibliografía primaria .....  | 116 |
| Bibliografía secundaria .....  | 116 |
| CAPÍTULO 9.— <i>PLOP</i> O EL LENGUAJE DEL APOCALIPSIS, por Carlos Frühbeck Moreno .   | 119 |
| Bibliografía .....   | 128 |
| CAPÍTULO 10.—ENTRE BURLAS Y VERAS: LO SOBRENATURAL COMO MÁSCARA DEL COCOLICHE ARGENTINO, por Celia de Aldama Ordóñez .....   | 131 |
| 1. La anfibología de la máscara.....   | 131 |
| 2. Defilippis Novoa, una voz del grotesco criollo.....   | 132 |
| 3. Baile de máscaras en el conventillo porteño.....  | 134 |
| 4. Máscara, fecundidad y redención .....   | 135 |
| Bibliografía .....   | 137 |
| PARTE II   |     |
| MÉXICO   |     |
| CAPÍTULO 11.—EL BIEN Y EL MAL EN SEIS SERMONES SOBRE JOB DEL MÉXICO COLONIAL (s. XVII), por Cecilia A. Cortés Ortiz .....  | 141 |
| Bibliografía .....   | 151 |
| CAPÍTULO 12.—CAMINOS PARA EL ABORDAJE DE OBRAS TEATRALES CONVENTUALES NOVOHISPANAS, por Serena Provenzano .....  | 153 |
| Introducción.....  | 153 |
| 1. Objetivos de la investigación.....  | 155 |
| 1.1. Objetivo general .....  | 155 |
| 1.2. Objetivos específicos .....   | 155 |
| 2. Metodología .....   | 160 |
| 2.1. Labor de registro y de campo.....   | 160 |
| 2.2. Adquisición bibliográfica.....  | 161 |
| Conclusión .....   | 164 |
| Bibliografía .....   | 165 |
| CAPÍTULO 13.—LA REPRESENTACIÓN DE LA BATALLA DEL EBRO Y LA LUCHA ENTRE EL BIEN Y EL MAL EN <i>LA GUERRA DEL UNICORNIO</i> DE ANGELINA MUÑIZ-HUBERMAN, por Naarai Pérez Aparicio..... | 169 |
| 1. La representación de la sociedad española en la Edad Media .....  | 171 |
| 2. <i>La guerra del Unicornio</i> como una réplica de la épica medieval española   | 172 |
| 3. La historia de la batalla del Ebro y su representación en GU: «la primera batalla» y «la gran batalla» .....  | 176 |
| CAPÍTULO 14.—LO «FANTÁSTICO INTERTEXTUAL» EN <i>LA MUERTE ME DA</i> DE CRISTINA RIVERA GARZA, por Laura Alicino.....   | 181 |
| 1. <i>La muerte me da</i> como ficción antidetektivesca.....   | 182 |

|  |     |
|--|-----|
| 2. La función del elemento fantástico en <i>La muerte me da</i> .....  | 185 |
| Bibliografía .....   | 190 |
| CAPÍTULO 15.—CONCHA URQUIZA, FULGOR MÍSTICO ENTRE LO DIVINO Y LO MUNDANO, por Irma Guadalupe Villasana Mercado .....                           |     |
| Introducción.....  | 193 |
| 1. Experiencia mística y poesía.....   | 195 |
| 2. La vida de Concha Urquiza como experiencia mística.....   | 196 |
| 3. La poesía y las fuentes literarias de Concha Urquiza.....   | 198 |
| Conclusiones .....   | 202 |
| Bibliografía .....   | 202 |
| CAPÍTULO 16.—TRADUCIR PARA CREAR: ALFONSO REYES Y LA LITERATURA FANTÁSTICA, por Carlos Yannuzzi Revetria .....                                 |     |
| Introducción.....  | 205 |
| 1. Semblanza de Chesterton, por Alfonso Reyes.....   | 206 |
| 2. Epítome de literatura fantástica: temática y teoría .....   | 208 |
| 3. Sobre literaturas de lo fantástico. Crítica de Alfonso Reyes.....   | 211 |
| 4. Recorrido histórico por la literatura fantástica en Hispanoamérica .....  | 212 |
| 5. El relato fantástico de Alfonso Reyes.....  | 214 |
| Bibliografía .....   | 216 |
| CAPÍTULO 17.—UN ETNO-MAGO-DRAMATURGO DE EL JICARAL, por Antonio Guerra Arias .....   |     |
| Bibliografía .....   | 217 |
| Bibliografía .....   | 228 |
| PARTE III<br>OTROS PAÍSES  |     |
| CAPÍTULO 18.—«UN ESPACIO PARA LO ENIGMÁTICO»: EL REALISMO MARAVILLOSO EN LA LITERATURA POSCOLONIAL CONTEMPORÁNEA, por María Alonso Alonso..... |     |
| 1. La influencia del <i>boom</i> latinoamericano en la literatura poscolonial.....   | 231 |
| 2. Del «realismo mágico» latinoamericano al «realismo maravilloso» transnacional.....  | 235 |
| 3. Los retos de la crítica literaria en la era de la globalización.....  | 240 |
| Bibliografía .....   | 242 |
| CAPÍTULO 19.—QUIEN CANTA SU MAL ENCANTA: PERVIVENCIAS MÁGICAS EN LA CANCIÓN PROTESTA LATINOAMERICANA, por Luis Alburquerque Gonzalo .....      |     |
| Introducción.....  | 245 |
| 1. <i>Incantare, cantare</i> , cantar: ¿De dónde viene el canto? .....   | 246 |
| 2. En el principio era el verbo... ..  | 249 |
| 3. Muerte y resurrección... del Che .....  | 253 |
| Conclusiones .....   | 255 |

|  |     |
|--|-----|
| Bibliografía .....   | 257 |
| Literatura crítica.....  | 257 |
| Material sonoro.....   | 257 |
| CAPÍTULO 20.—ROBERTO BOLAÑO COMO DEMIURGO. LA RESONANCIA DE BRUNO SCHULZ EN <i>ESTRELLA DISTANTE</i> , POR ZOFIA GRZESIAK .....  |     |
| 1. El autor y el héroe.....  | 259 |
| 2. «La literatura en el lector» .....  | 261 |
| 3. La búsqueda del autor.....  | 262 |
| 4. La huida del diálogo no es lo mismo que la monología .....  | 265 |
| 5. Construir una historia.....   | 266 |
| Bibliografía .....   | 267 |
| CAPÍTULO 21.—«LA PARTE DE LOS CRÍMENES»: EXCESOS DE LA REALIDAD MEXICANA. CONJETURAS DE ROBERTO BOLAÑO, por Kenia Aubry .....  |     |
| Preliminares .....   | 269 |
| 1. La frontera norte.....  | 271 |
| 2. Las conjeturas .....  | 273 |
| Bibliografía .....   | 279 |
| CAPÍTULO 22.— <i>RADIO CIUDAD PERDIDA</i> : EL SIN NOMBRE Y SIN TIEMPO DE UNA LIMA DE LOS 90, por Elisa Cairati .....  |     |
| 1. <i>Radio ciudad perdida</i> : ¿ficción o no ficción?.....   | 281 |
| 2. Lo metarreal: ficcionalización de la realidad en la cuna literaria latinoamericana .....  | 283 |
| 3. (B)orders: huellas interpretativas en la metarrealidad de la memoria .....  | 288 |
| Bibliografía .....   | 290 |
| CAPÍTULO 23.— <i>SUEÑOS DIGITALES</i> O EL TRIUNFO DEL SIMULACRO, por Jonatán Martín Gómez .....   |     |
| Bibliografía .....   | 303 |
| CAPÍTULO 24.—LA REESCRITURA DEL MITO DE DRÁCULA: EL TERROR Y LO MÁGICO EN EL RELATO <i>KNOCHE</i> DEL AUTOR VENEZOLANO ISRAEL CENTENO, por Isabel Luengo Comerón ..... |     |
| 1. El autor.....   | 306 |
| 2. El título .....   | 307 |
| 3. La estructura .....   | 308 |
| 4. La atmósfera .....  | 308 |
| 5. El lugar .....  | 308 |
| 6. Nombres de los personajes, muy similares .....  | 310 |
| 7. Los personajes.....   | 310 |
| Bibliografía .....   | 313 |
| Sitografía.....  | 314 |

|  |     |
|--|-----|
| CAPÍTULO 25.—LO ONÍRICO Y LO SUBJETIVO EN EL ESPACIO URBANO DE <i>TRILOGÍA</i> |     |
| <i>INVOLUNTARIA</i> DE MARIO LEVRERO, por Alba Diz Villanueva .....            | 315 |
| 1. La ciudad .....   | 316 |
| 2. París .....   | 320 |
| 3. El lugar .....  | 322 |
| Conclusiones .....   | 323 |
| Bibliografía .....   | 325 |
| CAPÍTULO 26.—EL TRIUNFO DE LA AFONÍA EXISTENCIAL Y LA INVIABILIDAD DE LA       |     |
| TRANSGRESIÓN EN <i>VIDAS SÊCAS</i> DE GRACILIANO RAMOS, por Andrés Suárez...   | 327 |
| 1. La comprensión disfónica del mundo .....                                    | 328 |
| 2. La evasión en el absurdo de la muerte .....                                 | 330 |
| 3. El absurdo cíclico de la estructura .....                                   | 331 |
| Bibliografía .....   | 333 |

## CAPÍTULO 10

### Entre burlas y veras: lo sobrenatural como máscara del cocoliche argentino

CELIA DE ALDAMA ORDÓÑEZ  
*Universidad Complutense de Madrid*

#### 1. LA ANFIBOLOGÍA DE LA MÁSCARA

El sainete *He visto a Dios* (1930) del autor argentino Defilippis Novoa nos brinda un episodio de grotesco criollo en que lo prodigioso se construye como máscara de fraude y escarnio. Sin embargo, el elemento sobrenatural trasciende su mera condición burlesca para erguirse como rasgo escénico de dúplice significado y vacilante funcionalidad. La trama de la pieza dramática ubica al espectador en el claustrofóbico arrabal porteño de principios de siglo, donde las comunidades de inmigrantes advierten el acentuarse de sus antagonismos y rivalidades. En este espacio conflictual, Carmelo Salandra, un joyero italiano instalado en Buenos Aires y dueño de un negocio de dudosa legalidad, es víctima de la estafa proyectada por su empleado Victorio que, disfrazado de Dios, logra sortear la tacañería del viejo. Sin embargo, la trama se complica a partir de una sutil contradicción: la máscara, que se idea como avieso truco de hurto, va a avivar en el burlado una fe inquebrantable hacia el falso Dios de Victorio.

La pieza, cuya matriz metateatral se sostiene a partir de la construcción de la milagrosa farsa y su consiguiente derrumbamiento, hace ostensible un conjunto de tensiones sociales que atraviesan el babilónico espacio bonaerense. Al reconstruir el viciado mundo del conventillo porteño<sup>1</sup>, Defilippis señala la exi-

---

<sup>1</sup> Por conventillo se entiende el espacio físico y simbólico donde conviven los inmigrantes de distintas nacionalidades que desembarcan en las costas argentinas a partir de finales del siglo XIX.

gencia de embozos y escondites para los cocoliches<sup>2</sup> argentinos, que se sirven del disfraz como artefacto defensivo y como estrategia de ataque y depredación. Sin embargo, una atenta exploración del sainete en análisis advierte la jugosa anfibología que se desprende de la embaucadora careta: si el ángulo de interpretación es desplazado y se relee el conflicto a partir de la piel del burlado, la máscara termina por convertirse, a pesar del engaño que en ella misma engendra, en entidad redentora que auspicia la conversión espiritual del protagonista.

## 2. DEFILIPPIS NOVOA, UNA VOZ DEL GROTESCO CRIOLLO

La crítica literaria argentina coincide en señalar la correspondencia entre la serie de nombres de Roberto J. Payró, Gregorio Laferrère y Florencio Sánchez que, en la «época de oro»<sup>3</sup> del teatro argentino, marca el nacimiento de la dramática nacional, y la trilogía formada por Armando Discépolo, Defilippis Novoa y Samuel Eichelbaum que, durante la década de los años veinte, contribuye a la renovación de la escena porteña a través de sus grotescos criollos<sup>4</sup>.

La gestación del género grotesco en Argentina ha de explicarse a partir de la coyuntura artística de factores heterogéneos. De un lado, la proliferación del teatro por horas, que se incrementa como consecuencia del decaimiento de la calidad dramática rioplatense tras la extinción de la primera generación de autores nacionales. La popularidad del género chico favorece el fraguarse del denominado sainete criollo, que hunde sus raíces en la tradición española de la que retoma, aunque con variaciones siempre más destacables, tramas, personajes y espacios estereotipados. Por otra parte, la progresiva irrupción de movimientos de vanguardia y nuevas poéticas europeas agiliza la modernización de las propuestas teatrales porteñas. Entre los autores extranjeros, destacan nombres como los de

---

La colectivización de antiguas casas de tipo colonial, con cuartos que confluyen en un solo patio, surge en Buenos Aires como consecuencia del crecimiento desorbitado de la urbe. Su presencia en la escena teatral porteña, donde se van a representar el hacinamiento y las dificultades de integración para el recién llegado a América, constituye una constante en el sainete, primero, y, más tarde, en el grotesco criollo.

<sup>2</sup> Con el sintagma «cocoliche» se indica al italiano inmigrante arraigado en Buenos Aires. Su origen está emparentado con los hermanos Podestá, que introducen en el *Juan Moreira* de E. Gutiérrez, y de manera improvisada, un personaje novedoso: el calabrés Cocoliche que habla el español incorrectamente. La popularidad de este nuevo tipo favorece la difusión de la palabra que se ha utilizado también para denominar la lengua híbrida del inmigrante.

<sup>3</sup> «Luis Ordaz califica desde 1946 como época de oro del teatro argentino a la primera década del siglo; parte de 1901, cuando José Podestá se instala en el Apolo y comienza a interpretar las obras de autores nacionales, y termina con la muerte de Florencio Sánchez en Milán a fines del 1910» en B. Seibel, *Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1930*, Argentina, Ediciones Corregidor, 2002, pág. 466.

<sup>4</sup> J. Lafforgue, «Panorama del teatro» en *Historia de la literatura argentina*, vol. I, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, cop. 1980-1986, pág. 90. L. Ordaz, *El teatro en el Río de la Plata. Desde sus orígenes hasta nuestros días*, Buenos Aires, Leviatán, 1957, pág. 148.

Luigi Chiarelli, primer exponente del *grottesco* italiano, o Luigi Pirandello y Rosso di San Secondo, conocidos como sus dos más ilustres representantes<sup>5</sup>.

La mayoría de estudios sobre el grotesco en Argentina califican el género como el producto original de la confluencia del sainete criollo y el grotesco italiano. Críticos como Osvaldo Pellettieri insisten en la evolución que experimenta el sainete en el espacio bonaerense: si Alberto Vacarezza encarna su versión más primitiva, aún emparentada con la herencia española, Carlos Mauricio Pacheco nacionaliza sus contenidos en sus piezas tragicómicas, paso anterior del grotesco discepoliano. Un ejemplo notable lo constituye su obra *Los disfrazados*, en que el autor introduce rasgos que anticipan la evolución posterior del género: el personaje se construye ya como gran disimulador, sobreviviente de un entorno patético, sitiado por la tensión irreconciliable entre lo trágico y lo cómico<sup>6</sup>.

Sin embargo, junto a la doble influencia española e italiana, el grotesco criollo goza de una fisionomía original que emparenta con una realidad político-social poblada por figuras genuinas del contexto hispanoamericano, como son el inmigrante desencantado de América o el prisionero del conventillo porteño. Los autores argentinos ponen en marcha un proceso de actualización que, al acercar el sainete a las exigencias estéticas e ideológicas de un nuevo público conformado, en gran parte, por hijos de inmigrantes, desemboca en la preferencia por el elemento grotesco frente al carácter festivo heredado del mundo hispánico.

La obra de Defilippis, «paradigma de la modernización del treinta», según Pellettieri<sup>7</sup>, transita por distintas fases que culminan en el éxito de sus dos últimas producciones. Mientras que el vanguardismo se manifiesta desde el año 1925 con el estreno *Tu honra y la mía* y alcanza su cumbre en *María la tonta* de 1927, únicamente *Despértate Cipriano* (1929) y su postrera obra *He visto a Dios* (1930) se inscriben en el señalado como grotesco criollo. En ambas piezas, y como en todo grotesco, la parodia se agrieta para exhibir el destrozo íntimo de un protagonista desesperado. En el caso del sainete estudiado, la comicidad del disfraz, al dejar de ser un elemento burlesco y convertirse en sustento vital del engañado, enflaquece y deja paso a la nota trágica. Es justamente en esa polisemia de la máscara que, acoge en un mismo signo valores tan diferidos como el del fraude y la resurrección, donde se camufla la abrupta alianza entre la risa y el llanto del teatro grotesco.

---

<sup>5</sup> Nos interesa destacar los siguientes estrenos: *La maschera e il volto* (1915) de Luigi Chiarelli, *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921), *Non è cosa seria, Così è se vi pare* (1927), *Il berretto a sonagli* (1930) de Luigi Pirandello, *Lospite desiderato* (1925) de Rosso di San Secondo. O. Pellettieri (director), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*, vol. II, Buenos Aires, Galerna, 2002, págs. 56-73.

<sup>6</sup> *Los disfrazados*, que se estrena en 1906, es un sainete lírico-dramático en un acto, cuya acción se desarrolla una tarde de Carnaval en el patio de un inquilinato. Su protagonista, Don Pietro, goza de una refinada caracterización y anticipa, en su retraimiento, a algunos personajes de Discépolo. Su actitud distraída camufla el intenso duelo interior provocado por los recurrentes engaños de su mujer.

<sup>7</sup> O. Pellettieri (director), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*, vol. II, Buenos Aires, Galerna, 2002, pág. 368.

### 3. BAILE DE MÁSCARAS EN EL CONVENTILLO PORTEÑO

La reflexión acerca de la doble funcionalidad de la máscara de lo sobrenatural en la pieza de Defilippis exige algunos apuntes acerca de la turbulenta coyuntura político-social que se vive en la República Argentina en el año de su estreno. El autor escribe su última obra desde una nación convaleciente que padece las consecuencias económicas del Crack del 29. Contemporáneamente, el país asiste al desgaste del yrigoyenismo que, desde 1916 y por primera vez, había representado los intereses de las clases medias y que se constituía como alternativa política al tradicional dominio de la oligarquía liberal. Pocos meses separan la escritura del sainete *He visto a Dios* y el golpe de estado del militar argentino José Félix Uriburu con el que, el 6 de septiembre del año 1930, se pone fin a una época de avances democráticos y se inaugura la conocida como Década Infame (1930-1943).

David Viñas explica el éxito del sainete en la década de los años veinte como resultado de la radicalización y nítida separación de los grupos sociales. Para el crítico, el consumo masivo de piezas breves y género chico ha de entenderse a través de la textura social y partir de la división de la sociedad en «dos clases masivamente diferenciadas en sus ejes»<sup>8</sup>. Frente a los grupos tradicionalistas de la oligarquía criolla, herederos de las ideas de la Generación del Ochenta, cobra presencia la cada vez más notable clase media trabajadora compuesta, en gran parte, por grupos de inmigrantes. En este contexto de lucha de clases, en que nuevos actores sociales disputan el poder a las antiguas familias criollas, el hijo del gringo se enfrenta a la élite tradicional que rechaza la política de Irigoyen y, por consiguiente, la cultura del sainete y la estética del arrabal. De manera que, el grotesco criollo, en cuyo centro se afianza la figura del inmigrante, deviene un distintivo de clase, y asume la carga representativa de un amplio sector social. Se asiste a un momento fundacional del teatro nacional argentino en que, por primera vez, las piezas encarnan el drama de comunidades periféricas, hasta entonces desprovistas de voz dentro del panorama literario rioplatense.

*He visto a Dios* constituye una de esas piezas grotescas en las que se trasladan a la escena argentina las problemáticas de la aglomeración urbana y de la masificación del arrabal. En su reconstrucción del cuadro del conventillo porteño, Defilippis incide en la corrupción de las dinámicas de convivencia y en los habituales antagonismos que atañen, ya no a los dos polos contrapuestos de la oligarquía y la burguesía profesional, sino a las mismas comunidades de inmigrantes que, atrincheradas en sus babilónicos guetos, se ven abocadas al combate. El grotesco criollo se forja como marco idóneo para representar las comunes situaciones de desamparo, de penosa supervivencia y de derrota personal en una república superpoblada de gentes y de fronteras. Con el grotesco, según Viñas, se quiebra

---

<sup>8</sup> D. Viñas, *Grotesco, inmigración y fracaso: Armando Discépolo*, Buenos Aires, Corregidor, 1973, pág. 32.

definitivamente el optimismo del 80, se denuncia el fracaso del proyecto liberal y se ensancha la fisura de 1930<sup>9</sup>.

Tanto Armando Discépolo como Francisco Defilippis reproducen los espacios del conventillo como áreas conflictuales de una sociedad parcelada en núcleos irreconciliables que compiten entre sí. Ambos dramaturgos trazan las rivalidades que se gestan entre los mismos inmigrantes que, dentro de su universo de marginación, han erigido sus propias estructuras de poder y hegemonía. En el sainete *He visto a Dios*, el disfraz de lo sobrenatural, utilizado por Victorio noche tras noche para estafar a su patrón, se integra dentro de una sociedad travestida cuyos habitantes recurren de manera habitual al disimulo y al engaño. La subsistencia dentro del conventillo exige ingeniosas tretas y la máscara que asume Victorio constituye un ejemplar de esta rapiña: a la explotación de un amo avaro y déspota le corresponde la estafa de un pícaro empleado.

En medio de tal articulación de caracteres, destaca el signo del dinero como el responsable primero de la tensión escénica. Resulta imprescindible, por ello, emplazar el disfraz de lo sobrenatural en el contexto pragmático y materialista de la incipiente ciudad industrial. Con tal conjunción, Defilippis alude al trastorno colectivo de un mundo dominado por las exigencias materiales, donde se observa con impasibilidad la puesta en práctica de una burla tan despreciable. La gravedad que suponen la profanación religiosa y la usurpación de la palabra divina se incrementa con la crueldad de Victorio que, para ejecutar su estafa, aprovecha el estado delirante que sufre su amo tras la muerte de su único hijo.

En este primer sentido, la máscara divina es aprovechada por el autor para proyectar una alarmada imagen de Buenos Aires: la ciudad se muestra invadida por seres en permanente acecho que, aguaitan las debilidades del resto de habitantes, para acometer sus respectivas artimañas. El uso de la máscara de lo sobrenatural corrobora esta perversión del sujeto cocoliche que, degradado por las circunstancias de un contexto desolador, rebaja su existencia al estadio más primitivo de la depredación.

#### 4. MÁSCARA, FECUNDIDAD Y REDENCIÓN

Sin embargo, Defilippis explota las posibilidades de la máscara y, en la hermenéusis del disfraz sobrenatural, se divisa el peso espiritual de su propuesta dramática. En su última obra, *He visto a Dios*, el autor conjuga de manera armónica su ideario cristiano con las tendencias vanguardistas que dominan la escena argentina en los años veinte; tal y como dicta el subtítulo del sainete, que lo califica como «misterio moderno», se propone la conciliación entre un tema de trasfondo religioso y la perspectiva contemporánea del grotesco. De modo que, si bien en un primer momento de la acción, la presencia divina late bajo la forma

---

<sup>9</sup> D. Viñas, *Grotesco, inmigración y fracaso: Armando Discépolo*, Buenos Aires, Corregidor, 1973.

carnavalesca de la máscara, al final de la pieza, la fe ha iluminado la resurrección del protagonista.

La elección de la escandalosa máscara de Dios entre todo el variado despliegue de disfraces, permite a Defilippis, por una parte, mostrar la extrema degeneración del cocoliche argentino, y de manera simultánea, recalcar su posible redención. Carmelo, caracterizado al comienzo del sainete como un patrón materialista y avaro, sin más religión que la de la ganancia y la acumulación, va a experimentar un proceso gradual de conversión espiritual. Tras el asesinato de su hijo, a manos de los compadritos del vecindario, se hunde en una solitaria desesperación que solo se atenúa en las visitas engañosas de Victorio, disfrazado con peluca y barbas blancas. La asiduidad de los encuentros divinos, en que el empleado libera a su amo de la carga de su fortuna a través de una bizarra estafa, suscita en Carmelo un proceso de metamorfosis interior. De modo que, la ficción de lo sobrenatural, el juego metateatral de las apariciones celestiales, transforman al protagonista que, en sus diálogos con un falso Dios, emprende el camino de la expiación.

Es justamente en este renacimiento del protagonista donde radica la diferencia entre el grotesco moderado de Defilippis y la aridez de la propuesta discepoliana, cuyos personajes se ven abocados irremisiblemente al fracaso. Sin embargo, la urdimbre del mensaje esperanzador en *He visto a Dios* no está libre de contradicciones: si bien es cierto que Carmelo, primero pasivamente, después de manera activa, se libera del peso alienante de sus riquezas, la condena que le somete no se extingue en su persona sino que contamina el espíritu de nuevas víctimas.

En el proceso de desenmascaramiento de la burda caricatura del Dios farsesco interviene un personaje que merece ser destacado; se trata del joven y sabio Vendedor de Biblias, que contrapone su serena generosidad al obsesivo materialismo de Carmelo. Una vez que arranca la máscara a Victorio y boicotea la ofensiva farsa, va a convertirse en el verdadero guía de la elevación mística del protagonista. Sin embargo, debido a su rol como desenmascarador, que niega a Carmelo la posibilidad de la fabulación, es increpado violentamente por este: «Tú, tú sei colpevoli. Tú sei colpábile. Era il Dio mio: el mío Dio, e me lo rompiste»<sup>10</sup>. Es en este momento, tras producirse la estrepitosa caída de la máscara, cuando se abre paso el grotesco y se advierten las ambigüedades del que Pirandello define como *sentimento del contrario*. Carmelo, al no dirigir su furia contra el usurpador sino contra aquel que desmonta la farsa, demuestra cuán más conveniente resultaba para él la ilusión frente al descubrimiento de la falacia encerrada en la misma. Al fracturarse la máscara, Carmelo se derrumba, confesando en este gesto de desmayo su delirante sumisión al sacrílego fante.

Al cerrarse el sainete, se traza la imagen de un Carmelo redimido que, libre finalmente de ataduras materiales, cede la joyería a Victorio y deja su herencia a Nuncia, madre de su nieto. Culmina así la resurrección del protagonista, que emprende su camino hacia un «verdadero» Dios recién descubierto. De modo que

<sup>10</sup> F. Defilippis Novoa, *He visto a Dios. Despertate, Cipriano*, Buenos Aires, Kapelusz, 1985, pág. 97.

la máscara, en su acercamiento al sujeto cocoliche, y a pesar de concebirse en su origen como mentiroso ardid, principia en él un paulatino proceso de curación. La metamorfosis del protagonista permite su final encauzamiento en la ideología del autor, de manera que Carmelo, lejos de rebelarse ante los mandatos de su creador, satisface sus expectativas y sirve como soporte para la defensa de su tesis social.

Una vez ahondada la entraña de la máscara de lo sobrenatural en el sainete *He visto a Dios*, se advierte su plasmación como signo poliédrico de compleja delimitación. Si en un primer nivel superficial, el autor, a través del artificio del disfraz, dirige su crítica contra una sociedad de usurpadores, habitada por el *homo lupus* hobbesiano y corrompida por los habituales disimulos de sus habitantes; en un nivel más profundo, la máscara, a pesar de verse contaminada por un pecado o infamia original, es la que purga la existencia del protagonista. Por ende, la máscara, que alberga una grotesca alianza entre los dos contrarios, no muere en su enmascaramiento, sino que engendra, en el más estricto sentido bajtiano, una nueva vitalidad, destinada a humanizar la depauperada y siempre en conflicto nación argentina.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BAJTÍN, M., *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, 1990.
- BLENGINO, V., *Más allá del océano: un proyecto de identidad: los inmigrantes italianos en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2007.
- DEFILIPPIS NOVOA, F., *He visto a Dios. Despertate, Cipriano*, Buenos Aires, Kapelusz, 1985.
- GETEA PELLETTIERI, O. (editor), *Pirandello y el teatro argentino (1920-1990)*, Buenos Aires, Galerna, Instituto Italiano Cultura, 1997.
- LAFFORGUE, J., «Panorama del teatro» en *Historia de la literatura argentina*, vol. I, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, cop. 1980-1986.
- ORDAZ, L., *El teatro en el Río de la Plata. Desde sus orígenes hasta nuestros días*, Buenos Aires, Leviatán, 1957.
- PACHECO, C. M., *Los disfrazados. El diablo en el conventillo*, Buenos Aires, Quetzal, 1954.
- PELLETTIERI, O. (director), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*, vol. II, Buenos Aires, Galerna, 2002.
- PIRANDELLO, L., *L'umorismo*, Milano, Oscar Mondadori, 1986.
- SEIBEL, B., *Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1930*, Argentina, Ediciones Corregidor, 2002.
- VIÑAS, D., *Grotesco, inmigración y fracaso: Armando Discépolo*, Buenos Aires, Corregidor, 1973.