

Serie: Tesis de Posgrado
e-Book

LETRAS

Metamorfosis del mito fáustico en la literatura alemana y en la literatura argentina en la segunda mitad del siglo XX

Gustavo Giovannini

En esta tesis se analiza la manera en que la literatura de lengua alemana y la argentina, desde la década de 1950 hasta fines del siglo XX, retoman un asunto literario legado por una larga tradición europea: el mito fáustico. El estudio de una selección de obras narrativas y dramáticas producidas en un mismo lapso temporal en dos literaturas muy alejadas desde lo lingüístico, geográfico y cultural permite dilucidar los respectivos procesos de simbolización literaria, sus manifiestas diferencias y también sus afinidades que se explican, en gran medida, por la presencia de hipotextos comunes considerados clásicos en ambos sistemas literarios. En este sentido se percibe la importancia de tres textos fundamentales de la tradición fáustica tanto en Alemania como en Argentina: *La Historia von Dr. Johann Fausten* (1587), *Faust* de Johann Wolfgang von Goethe (1808-1832) y *Doktor Faustus* de Thomas Mann (1947).

Las obras alemanas seleccionadas evidencian el impacto que los acontecimientos histórico-políticos tuvieron sobre la producción literaria desde la posguerra y la forma decididamente crítica en que los autores abordan uno de los mayores mitos literarios de su cultura, objeto de diversas instrumentalizaciones ideológicas desde principios del siglo XX. Los escritores argentinos, por su parte, también reelaboran el asunto europeo, ampliamente establecido en la literatura nacional, utilizándolo en muchos casos como "mediador cultural" tanto para interpretar elementos propios de la cultura europea desde su propia situación geográfico-histórica como para leer críticamente la realidad local. En ambos casos el problema de la modernidad occidental se identifica con la historia del hombre que vende su alma al demonio.



Gustavo Giovannini: Doctor en Letras, se desempeña actualmente como Profesor Adjunto en la Cátedra de Literatura Alemana de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina). Es miembro de la Asociación Argentina de Germanistas y de la Asociación Latinoamericana de Germanistas. Participó en reuniones de especialistas y en congresos en universidades de Argentina, Brasil, Venezuela y México. Sus ámbitos de especialización son los estudios de literatura comparada, la literatura alemana del siglo XX y la traducción literaria. Artículos académicos y traducciones de su autoría han sido publicados en ámbitos nacionales e internacionales.

Algunos títulos recientes son: "Inaccesibilidad y silencio. La figura de Martin Heidegger en dos obras literarias contemporáneas" (2009), "Metafísica, escepticismo y conocimiento: Fausto en la narrativa argentina contemporánea" (2010), "Goethe in kritischen Texten J. L. Borges" (2013).

METAMORFOSIS DEL MITO FÁUSTICO
EN LA LITERATURA ALEMANA Y EN LA LITERATURA ARGENTINA
EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

GUSTAVO GIOVANNINI

Giovannini, Gustavo

Metamorfosis del mito fáustico en la literatura alemana y en la literatura argentina en la segunda mitad del siglo XX. - 1a ed. - Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2013.

E-Book.

ISBN 978-950-33-1052-6

1. Estudios Literarios. I. Título

CDD 807

Fecha de catalogación: 11/07/2013

Diseño de portada: Manuel Coll

Diagramación: Noelia García



METAMORFOSIS DEL MITO FÁUSTICO EN LA LITERATURA ALEMANA Y EN LA
LITERATURA ARGENTINA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

Por GUSTAVO GIOVANNINI se encuentra bajo una licencia

[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-](#)

[SinDerivadas 3.0 Unported.](#)

Facultad de Filosofía y Humanidades

Decano Dr. Diego Tatián

Vicedecana Dra. Beatriz Bixio

Editorial / Secretaría de Investigación, Ciencia y Técnica

Dra. Jaqueline Vassallo

Serie Tesis de Posgrado

Comité editorial:

Dr. Carlos Martínez Ruiz

Dra. María del Carmen Lorenzatti

Dra. Bibiana Eguía

Lic. Isabel Castro

Agradecimientos

La realización de esta investigación ha sido posible gracias a la colaboración generosa de muchas instituciones, colegas y amigos a quienes quiero expresar mi agradecimiento y pido disculpas, a la vez, por olvidos u omisiones involuntarios.

La Secretaría de Ciencia y Tecnología (Secyt) de la Universidad Nacional de Córdoba me concedió una *Beca de Doctorado* que constituyó un apoyo fundamental para el desarrollo del proyecto y para la consecuente evolución de mi formación académica.

El Dr. Helmut Galle de la Universidad de São Paulo tuvo la deferencia de invitarme al Simposio *Fausto e a América Latina* que se desarrolló en agosto de 2008 en Brasil y que fue un encuentro académico importantísimo para acceder a las últimas investigaciones sobre el tema fáustico en Europa y Latinoamérica.

La Dra. Isabel Hernández de la Universidad Complutense de Madrid y la Prof. Lorena Batistón de la Universidad Nacional de Córdoba y la Dra. Karolin Moser, Lectora del DAAD, me facilitaron bibliografía actualizada que me fue de gran ayuda para encarar el estudio de las obras alemanas. A la Dra. Karen Alexander le debo la corrección de las citas en inglés y la lectura atenta de parte de los manuscritos. A mis colegas y amigos Arturo Herrera, María del Carmen Marengo y Estela Peralta les agradezco el haber puesto a mi disposición sus respectivas bibliotecas. A Mariano Ochoa le debo el formateo final del texto y su paciente compañía durante este proceso. Finalmente agradezco también a mi familia que supo acompañarme generosamente como siempre.

SUMARIO

INTRODUCCIÓN.....	9
I. Mito fáustico, asunto fáustico, tema fáustico: algunas precisiones terminológicas...	11
II. El mito fáustico en las literaturas latinoamericanas: un tema de debate.....	18
1. ANTECEDENTES.....	25
1.1 Guerra, exilio y escisión del sujeto en Ichundich de Else Lasker-Schüler.....	33
1.2 Nietzsche/Fausto en Doktor Faustus de Thomas Mann.....	43
1.3 Tres lecturas marxistas del Fausto de Goethe: Brecht, Bloch, Adorno.....	58
2. EL MITO FÁUSTICO EN UNA LITERATURA DIVIDIDA (1949 – 1990).....	72
2.1 Fausto en la RDA y la “deutsche misère”	77
2.2 Johann Faustus, el libreto de Hans Eisler.....	79
2.3 Novelas fáusticas en la RDA: hacia un nuevo horizonte crítico.....	87
2.4 La huella fáustica esfumada en Volker Braun.....	89
2.5 Bruja y mujer en la obra de Irmtraud Morgner.....	97
2.6 Lo fáustico en la RFA: entre la crítica al héroe nacional y la amenaza atómica.....	112
2.7 La supervivencia de lo fáustico en la stravaganzza histórica de Kurt Becsi.....	118
2.8 Fausto en el teatro de Rolf Hochhuth.....	123
2.9 Reescrituras fáusticas desde la Reunificación: variantes y tendencias.....	133
3. EL FAUSTO CRIOLLO EN EL TEATRO.....	136
3.1 “Tiende el amor su velamen castigado”: Don Juan de Leopoldo Marechal.....	139
3.2 “Todos pactan”: Alberto Adellach reescribe el Fausto de Goethe.....	150
3.3 El Diablo y el tiempo según Julio Arduini Gray.....	162
3.4 El complejo “fáustico” de Edipo en Pedro Orgambide.....	167
3.5 Paralelismos y divergencias entre las obras de Adellach y Orgambide.....	180
4. FAUSTO EN LOS CUENTOS ARGENTINOS.....	184
4.1 Un preludio borgeano.....	184
4.2 El Fausto gauchesco en Mujica Láinez.....	197
4.3 Juventud y vejez en el microrrelato fáustico de Marco Denevi.....	203
4.4 Tiempo y repetición en los cuentos de Adolfo Bioy Casares.....	209
4.5 El Diablo en tiempos modernos: los relatos fáusticos de Rodolfo Modern.....	216
5. FAUSTO EN LA NOVELA ARGENTINA.....	224
5.1 Adán Buenosayres.....	226
5.2 Bomarzo.....	230
5.3 Claves fáusticas en Abaddón el Exterminador de Ernesto Sabato.....	237
5.4 La novela fáustica de Abelardo Castillo.....	251
5.5 El conocimiento absoluto en Acerca de Roderer de Guillermo Martínez.....	275
5.6 Doktor Faustus y el significado de lo fáustico en las novelas del período.....	291
6. CONCLUSIONES.....	296
BIBLIOGRAFÍA.....	306
ANEXO: Corpus fáustico en la literatura argentina	323

Die 'Goethe=Straße' unserer Stadt? ---: „Jaja; haben tun wir schon eine...” (aber die durfte ich ihm gar nicht zeigen: ein kurzes krummes Ding; jwd.; und auf den schildern stand 'Deutsche Dichter, 1749 – 1832'; in Forzheim blühen die Künste! / Er sah meine Verlegenheit, und verzichtete ahnungsvoll.

[¿La calle Goethe de nuestra ciudad?...: "Sí, sí debemos de tener una..." (pero no debía mostrársela: era corta, tortuosa; perdida en algún lugar; ¡y sobre el cartel estampado 'Poeta alemán, 1749-1832'; en Forzheim florecen las artes!) Notó mi embarazo y, aprensivo, dejó de insistir]

Arno Schmidt (1957)

Y quizá el diablo que no duerme, me puso la pluma en la mano y me inspiró el antojo de poner en castellano el prólogo de dicha obra, que te lo copio, caro lector, para que venga a pelo, aunque no a cabo, a este cuento cuya armazón singular podría calificarse de monstruosa. Pero, ¿qué son las formas? Nada más que accidentes, cosas variables y perecederas.

Esteban Echeverría (1833)

INTRODUCCIÓN

Tras alguna de sus múltiples metamorfosis, como alquimista, médico, músico, aristócrata o ciudadano común, Fausto se ha erigido en uno de los mitos modernos más poderosos y persistentes. Su historia, más allá de los finales de redención, nunca pierde del todo un fondo trágico pues es la historia de un hombre que, en una especie de sacrificio religioso invertido, ofrenda lo más valioso a los poderes maléficos. El esquema fáustico está enraizado profundamente en la cultura judeocristiana. El libro de Job ya contiene sus elementos fundamentales: un desafío del Diablo que pone en juego la salvación de un mortal. Aunque todavía falta mucho andar en la historia de la civilización para que éste sea un auténtico esquema fáustico. Job, el ser humano, no es todavía el sujeto de un pacto con el mal, sino antes bien un ser atrapado en la disputa entre Dios y el Diablo.

Desde los inicios del Cristianismo hasta la Edad Media, la historia del tentador y el pactario se repetirá, con diversas variantes, desde Simón el Mago hasta San Cipriano de Antioquía, sin olvidar la poderosa leyenda de Teófilo, tan cercana a la de Fausto en muchos aspectos. Estos antecesores medievales del personaje alemán cambian su alma inmortal por la satisfacción de sus deseos más terrenales. La desproporción entre lo ofrecido y el precio a pagar no empequeñece sin embargo su valentía; son los primeros hombres que llevan al límite la idea del libre albedrío.

El Fausto histórico es un oscuro personaje, Georg Faust, nacido probablemente en Knittlingen alrededor de 1480 y fallecido quizás en Staufen en 1540. De su vida quedan muy escasos testimonios documentales¹, pero seguramente estuvo atravesada por el Renacimiento, el descubrimiento del mundo clásico y la Reforma luterana y calvinista. Si por un lado los ideales renacentistas exigían que el hombre fuera el origen y destino de sus propios esfuerzos, tomando como prototipo heroico a Prometeo; por el otro lado la

¹ "Die Wurzeln der Sagen- und Legendenbildung um die historische Gestalt führen vor allem in süddeutsche Städte des 16. Jahrhunderts. Erzählungen, Berichten und Gerüchten nach hielt Faust sich mit Vorliebe in Schänken, auf Märkten und an geistlichen Herrschaftssitzen auf, nannte sich 'Philosophum philosophorum', betätigte sich als Theologe, Arzt, Astrologe, Hellseher, Alchemist und Nekromant – aber auch als Knabenschänder und Sodomit. Er soll nach Angaben der Biographen zwischen 1478 und 1480 'mit aller Wahrscheinlichkeit' (Mahal) im damals pfälzischen – später württembergischen – Knittlingen geboren und um 1540 im heute badischen Staufen/ Breisgau unter mysteriösen Umständen gestorben sein." (Jasper 1998: 37-38)

idea de la predestinación concedía a los creyentes la posibilidad de que su salvación o condena ya estuviese determinada sin importar el carácter de las obras realizadas.

El hombre europeo de la Modernidad temprana puede arriesgarse a cometer errores y a experimentar con la naturaleza y con la vida en una medida impensada hasta entonces. No es casual que el primer Fausto literario, el de la anónima *Historia von Doktor Johann Fausten* de 1587, asuma la figura del nigromante y alquimista. Este nigromante que entra en tratos con el demonio aspira a un deseo más complejo que el de sus antecesores medievales. Busca saciar su sensualidad y ansia de poder, pero también, en no menor medida, su hambre de conocimiento precientífico y, aparentemente, está dispuesto a sobrellevar el castigo terrible que su transgresión implica. Para el teatro occidental, el doctor Fausto aparece en una encrucijada histórica, justo cuando el mito deviene tragedia. En *The Tragical History of Doctor Faustus* de 1592 (publicada póstumamente en 1604), Marlowe caracteriza a su héroe con una estatura mítica que emblemiza al sabio humanista que se atreve a indagar en las esferas más altas del saber, el poder y el placer. El final trágico, que unifica en una misma situación el arrepentimiento sincero del transgresor y la inexorabilidad del castigo, pone en evidencia los dos componentes paradójicos del mito, que fundan su tragicidad: por un lado el carácter ineluctable del pacto y por otro el deseo profundo de evadirlo.

Este nudo trágico va a ser desatado de manera peculiar por Goethe en las dos partes de su *Faust. Eine Tragödie* de 1808 y 1832 respectivamente. Entre el personaje de Marlowe y el de Goethe, dos acontecimientos transformaron el espíritu de Occidente: la Ilustración y el Romanticismo. Las luces ilustradas dieron a Fausto un deseo nuevo, el de edificar la historia racionalmente, rompiendo las ataduras religiosas, materiales y sociales que obstaculizan la libertad del individuo. La noche romántica, en tanto, le revela la poesía de lo instintivo, de lo natural, de la pasión y de la locura. En cierta forma, el pacto demoníaco unifica y da forma a ese doble anhelo del hombre fáustico y concilia las "dos almas" que habitan en su pecho. El Fausto de Goethe exige al demonio una experiencia total de la vida; como lo sostiene la tesis principal de Marshall Berman (Cf. Bermann 1989), estamos ante una "tragedia del desarrollo", donde el individuo no persigue la mera satisfacción de su yo sino una evolución de ese yo en cuya base está la transformación integral del otro y del mundo.

En esta audaz torsión interpretativa del mito a la luz de las experiencias más representativas de la Modernidad occidental se encuentra el fundamento de la problemática salvación final de Fausto en la obra del clásico alemán. No en vano Goethe elige el libro de Job como modelo intertextual. Los siglos que separan a Job de Fausto han propiciado una progresiva valoración de la libertad y de la voluntad del individuo occidental y paralelamente una profunda disolución de la otrora imponente figura del Diablo. Con su obra más importante, Goethe cierra un ciclo milenario en la conformación del mito, una conformación que ha trastocado de a poco las relaciones entre el individuo y la sociedad, entre el hombre y la naturaleza, entre el bien y el mal.

El ascendiente del *Fausto* de Goethe sobre la cultura occidental sólo entrará en crisis cuando las experiencias históricas del siglo XX comiencen a demostrar la fragilidad de los grandes relatos e ideales de la Modernidad. Herida la fe en la historia, en el progreso, en la verdad llegará el momento de replantear el mito. Esta nueva metamorfosis de lo fáustico estará unida irremediablemente al problema del mal que desde mediados del siglo XX golpea nuevamente la conciencia europea con toda ferocidad². Es precisamente a partir de este punto de inflexión que comienza el período cronológico estudiado en este trabajo.

I. Mito fáustico, asunto fáustico, tema fáustico: algunas precisiones terminológicas

En la actualidad es un hecho aceptado considerar la historia fáustica en su carácter de mito; no obstante la determinación de su estatuto mítico requirió minuciosos estudios que se desarrollaron a partir de la década de 1970. Sobre todo se trató de determinar de qué forma puede insertarse un relato mítico en la cultura occidental moderna y qué clase de implicancias históricas, sociales y culturales tiene esta situación. Entre los estudios europeos más relevantes que abordan esta problemática merecen citarse los de John Smeed (1975) y André Dabezies (1972). Ambos autores coinciden en que el carácter

² "El hecho de que algo sea un hecho en nuestra naturaleza, sin embargo, no implica que su cumplimiento o promulgación sea automáticamente un valor. Y mucho de lo que hemos desarrollado a lo largo de la historia, claro está, no es deseable, como testimonio el problema del mal." (Eagleton 2006: 497- 498)

mítico de la leyenda fáustica le otorga evidentes coincidencias con los mitos antiguos, especialmente en su faz estructural-narrativa, pero a la vez los aspectos temáticos ofrecen peculiaridades propias del funcionamiento de un relato mítico representativo del espíritu moderno. Para Dabiez el mito surge cuando una imagen, una fórmula o un relato, nacidos de la inspiración o fantasía de un orador o, más modernamente, de un poeta, se ajusta íntimamente a la mentalidad de un grupo social y conlleva visiblemente una formulación esclarecedora de su situación, de sus sueños o de sus traumas (Cf. Dabiez 1972: 273 y ss.). Pero más allá de esta caracterización básica del mito, el contexto cultural de la Modernidad produce un héroe mítico signado por su libertad tanto frente a la divinidad única de la tradición judeocristiana como frente a sus semejantes. En esta relación dialógica y conflictiva afloran, en primer término, todas las contradicciones interiores de ese héroe moderno, tal como lo define el mismo autor en un artículo de 1997:

Le referent symbolique de ces récits mythiques modernes ne nous renvoie donc plus à des images de nature ou de destin, mais au monde de l'homme même, tel qu'il se voit, face à un Dieu unique et peu à peu prenant conscience des contradictions qu'il ressent désormais en lui-même. (Dabiez 1997: 4).³

Existe, de hecho, una conexión ineludible entre el contenido simbólico del mito fáustico y el contexto histórico en el que surge. La supervivencia misma del relato mítico y de sus principales articulaciones narrativas se explica en gran medida por esa relación con las transformaciones histórico-culturales que se sucedieron en Occidente a partir del Renacimiento. La *Historia* no posee en sí un valor documental en lo que respecta al Fausto histórico, pero en cambio demuestra cómo se va cristalizando una leyenda en torno a ese nombre de connotaciones oscuras para su época. En realidad gran parte de la leyenda va a conformarse a partir de elementos ya constituidos en la rica tradición cristiano-medieval, organizados en esquemas narrativo-mitológicos, como por ejemplo, el ejercicio de la magia (conjuros, apariciones, juego con íncubos y súcubos, etc), el pacto con el Diabolo, el arrepentimiento y el castigo⁴. No obstante esta repetición y

³ "El referente simbólico de estos relatos míticos modernos ya no nos remite a las imágenes de la naturaleza o del destino, sino al mundo del hombre mismo, de modo que éste se enfrenta a un Dios único y, de a poco, va tomando consciencia de las contradicciones que de ahora en más experimenta en su interior." (Dabiez 1997: 4) (La traducción es propia).

⁴ Estos esquemas mitológicos ancestrales son elucidados por Rafael Urbano cuando analiza las historias de pactos con el Diabolo que se dan en el mundo medieval a partir del siglo VI, con la historia de Teófilo. Para Urbano es claro el sentido

reordenamiento de series míticas ancestrales que se produce en la leyenda fáustica primitiva no implican necesariamente una repetición en el orden del sentido. La astrología, el hermetismo y la nigromancia que aparecen en la leyenda del siglo XVI tenían un nuevo significado para los hombres del Renacimiento. En tanto se oponían a la teología de raíz aristotélico-escolástica, abrían terrenos nuevos al campo de la indagación intelectual, inexplorados hasta ese momento. El mundo mismo se revela gracias a la magia como un organismo inmenso dotado de una vida bullente y misteriosa, la astrología permite leer en las estrellas las influencias complejas que actúan sobre la vida humana y da al hombre la capacidad de adaptarse a ellas. Dabiez refiere la importancia que tiene esta nueva situación no sólo para la conformación de la leyenda fáustica sino también para los intelectuales del Renacimiento:

Le prestige des conceptions astrologiques de l'Antiquité, la remise au jour d'ouvrages inspirés d'Hermès Trimégiste ou de la tradition hermétique, la régression d'une philosophie aristotélico-scholastique qui systématisait et séparait nettement les divers ordres de réalités, rendent aux hommes de ces générations, de Marsile Ficin et Pico de la Mirandole à Paracelse et Giordano Bruno, un intérêt souvent passionné pour la magie et l'astrologie. (Dabiez 1972: 257)⁵

Este mismo estudioso francés distingue tres etapas fundamentales en el desarrollo histórico del mito fáustico y cada una de ellas acrisola las tendencias más relevantes de su respectivo entorno cultural. La primera, que denomina "el pacto y el pecado", corresponde al siglo XVI y XVII, es la que se acaba de referir. La segunda etapa, "los riesgos de titanismo y de la libertad", corresponde al siglo XVIII y a la primera parte del XIX, es decir condensa las tendencias propias de la ilustración y el romanticismo europeos. Fausto es la representación de la audacia máxima del hombre ilustrado, y después del romántico, que se atreve a concretar la plenitud de su aspiración al infinito y al ideal. La obra de Goethe es la culminación y a la vez problematización de esta figura

(invertido, desde luego) místico y sacrificial del pacto que se mantiene incluso en la obra del propio Goethe en la que sólo la sangre y no las palabras contractuales parecen tener real importancia para Mefistófeles: " Lo único real de toda esta acción diabólica es la transfusión de sangre, porque el pacto, como tal pacto, invención jurídica humana, y como humana inasequible al Diablo, sin sangre no es lo que el verdadero pacto es y significa: un misterio de generación." (Urbano 1990: 105)

⁵ "El prestigio de concepciones astrológicas de la Antigüedad, la remisión a obras inspiradas en Hermes Trimegisto o en la tradición hermética, la retracción de una filosofía aristotélico-escolástica que sistematiza y separa estrictamente los órdenes diversos de la realidad, restituye a los hombres de esta generación, desde Marsilio Ficino y Pico de la Mirandola hasta Paracelso y Giordano Bruno, un interés frecuentemente apasionado por la magia y la astrología." (Dabiez 1972: 257) (La traducción es propia).

titánica de Fausto, que, lejos de nacer por inspiración exclusiva del gran autor clásico, fue formándose a lo largo un extenso y rico período que tiene entre sus representantes a Lessing y, hacia el final, a Heine. Willi Jasper relaciona estas tendencias ilustradas que se manifiestan en las obras literarias del siglo XVIII con una nueva lectura crítica del Luteranismo moralizante que rezuma la *Historia* de 1587:

Vom 16. bis zum 18. Jahrhundert behauptete sich eine durchgehende Tradition der deutschen Faust-Literatur, in der sich einzelne "aufklärerische" Aspekte der "Historia" gegen die protestantische Moral der Verfasser durchsetzten und den Stoff der Sage lebendig erhielten. Die letzten Repräsentanten dieser aufklärerischen Faust-Tradition waren Lessing und Heine. (Jasper: 1998: 51)⁶

La tercera etapa, "la libertad triunfal", se desarrolla desde fines del siglo XIX hasta mediados del XX y en ella se inscriben las interpretaciones del *Fausto* de Goethe, fuertemente subsidiarias de un concepto paralelo, el de "lo fáustico". Spengler fue uno de los teóricos más relevantes de esta línea interpretativa que ve en Fausto la representación por excelencia del hombre europeo moderno y su carácter conquistador y progresista. Smeed es muy gráfico al analizar la significación del mito fáustico para la cultura alemana de este período y, retomando una idea de Heine, esboza un paralelo entre el *Fausto* de Goethe y la Biblia:

Heine called Goethe's *Faust* the 'secular Bible' of the Germans. It certainly has its sacred texts and it has been made to yield almost as many interpretations as even the most puzzling parts of the Bible. As with the Bible, so with *Faust*: everyone has managed to read out of it (or into it) a meaning acceptable to himself, his age or class, his political or religious temper. (Smeed 1975: 8-9)⁷

A partir de 1945 y con el final de Segunda Guerra Mundial, estos sentidos atribuidos casi naturalmente al mito, sobre todo teniendo como base la pieza de Goethe,

⁶ "Desde el siglo XVI al siglo XVIII se afirma una tradición ininterrumpida de la literatura fáustica alemana, en la cual se abren paso algunos aspectos "ilustrados" de la *Historia* en oposición a la moral protestante del autor y mantienen vivo el argumento de la leyenda. Los últimos representantes de esta tradición fáustica ilustrada fueron Lessing y Heine." (Jasper 1998: 51) (La traducción es propia)

⁷ "Heine llamó al *Fausto* de Goethe la 'Biblia secular' de los alemanes. Por cierto tiene sus textos sagrados y ha producido casi tantas interpretaciones como las partes más enigmáticas de la *Biblia*. Lo que ocurrió con la *Biblia*, ocurrió con *Fausto*: cada uno trató de recuperar a partir de él (o de deducir en él) un significado aceptable para sí mismo, según su edad o clase, su disposición política o religiosa." (Smeed 1975: 8-9) (La traducción es propia)

van a entrar en una severa crisis, tanto de sentido ético como de representación artística, tema que se retomará más adelante en esta introducción.

La segunda denominación que me propongo elucidar en el contexto de esta investigación es la de "asunto fáustico". El concepto de asunto fue ampliamente trabajado por Elisabeth Frenzel, autora del *Diccionario de argumentos de la literatura universal*. Sobre este punto vale aclarar que la palabra alemana *Stoff* que utiliza Frenzel puede ser traducida al castellano como "asunto" y de forma más amplia también como "argumento"⁸. Frenzel sostiene que el asunto literario debe necesariamente distinguirse de lo argumental en general, pues lo entiende en el sentido de fábula estructurada por los componentes de la acción, prefijada fuera de la obra literaria individual. El asunto es así una especie de trama narrativa que llega al escritor en forma de acontecimiento, informe o tradición a través del mito, o como acontecimiento histórico, ofreciéndole un estímulo para la creación artística: "Ein größeres, aus einem oder mehreren Motivkomplexen, erwachsenes stoffliches Gefüge mit festem Handlungsablauf, wie es die pragmatischen Dichtungsgattungen benötigen, wird als „Stoff“ in engere Sinne bezeichnet." (Frenzel 1974: 24)⁹. El asunto a su vez se diferencia de conceptos concomitantes como "idea" o "tema", que en contraposición a él poseen un carácter más abstracto, de orden semántico, y están vacíos de estructuras argumentales¹⁰. Es de destacar que en la bibliografía consultada en diversas lenguas se utiliza tanto la denominación "asunto fáustico" (*Faust-Stoff*) como "tema fáustico" e incluso "materia fáustica". En general estas denominaciones mantienen una diferenciación de orden analítico, mientras que con "asunto" se hace referencia a una estructura narrativo-argumental conservada de forma más o menos uniforme a lo largo de una serie literaria nacional o transnacional, la expresión "tema" remite a los aspectos semántico-simbólicos del mito fáustico (son así temas fáusticos, la juventud recuperada, el amor-pasión, la culpa, etc.); por su parte la

⁸ Si bien en la literatura crítica son usuales ambas traducciones, desde mi punto de vista la palabra "asunto" traslada de manera más precisa el concepto de *Stoff* a nuestra lengua. Puesto que "argumento" designa una configuración estructural general, no específica y preformada por una tradición cultural como es el caso de "asunto". Además la lengua alemana también cuenta con esa distinción terminológica entre *der Stoff* (el asunto) y *das Argument* (el argumento), y es remarcable el hecho de que Frenzel opte por el primer término. Sobre la cuestión de la delimitación crítica entre argumento y asunto remito a Joseph Shipley (1962) *Diccionario de la literatura mundial. Crítica-formas-técnica*, Barcelona: Destino, p. 43 y 60.

⁹ "Se denomina "asunto" en un sentido restringido a una estructura argumental mayor y consolidada, con un desarrollo fijo de la acción, formada por uno o más complejos de motivos, tales como necesitan los géneros literarios pragmáticos." (Frenzel 1974: 24) (La traducción es propia)

¹⁰ "Nicht zum Strukturelement Stoff, sondern zum Strukturelement Gehalt gehören die Begriffe Idee, Thema und Problem. Sie formulieren die geistigen Tendenzen eines literarischen Werkes und bezeichnen nichts mit Handlung und Situationen Zusammenhängendes." (Frenzel 1974: 16)

expresión "materia" pareciera conjugar ambos aspectos es decir los estructurales y los semánticos, con la implicancia fundamental de tratar de un asunto narrativo conformado alrededor de una cierta tradición interpretativa y/o literaria.

Por su parte el concepto de asunto se complementa con otro inescindible de él: el de "motivo". El motivo es extraordinariamente importante para el análisis del asunto literario, pues se trata de un componente germinal, capaz de ser combinado en una estructura narrativa. Una cadena o complejo de motivos es lo que forma en última instancia un asunto literario. Frenzel define al motivo como "ein stoffliches, situationsmäßiges Element" (Frenzel 1974: 12). Es decir, se trataría de un elemento mínimo de la estructura argumental del asunto cuyo contenido puede ser formulado sucintamente y de forma generalizada. A su vez distingue dos categorías básicas de motivos: el que ocupa un lugar central o motivo principal (*Hauptmotiv*) y el que tiene funciones ampliatorias o de relleno estructural, el motivo secundario (*Nebenmotiv*). Desde esta perspectiva la historia fáustica conforma uno de los asuntos más importantes de la tradición literaria europea-occidental y en su conformación estructural están presentes motivos centrales como el del pacto con el demonio; de una centralidad tal que prácticamente constituye el carácter mismo del asunto y por esto es muy difícil que esté ausente en las diversas versiones literarias, a no ser que el autor pretenda justamente la disolución del asunto mediante esta omisión. Asimismo en el desarrollo histórico-literario del asunto fáustico pueden identificarse toda una serie de motivos secundarios que ofrecen una variabilidad mucho más acentuada, algunos de ellos son: la historia de amor entre Fausto y Margarita, el rejuvenecimiento del protagonista, su participación política en una corte imperial, su condena final o su salvación.

Teniendo en cuenta lo expuesto hasta aquí puede argumentarse que, en realidad, no existe una contraposición entre las designaciones de "mito fáustico" y "asunto fáustico", por el contrario son totalmente complementarias. Frenzel sostiene en el prólogo de su *Diccionario de argumentos* que la fuente principal de los asuntos literarios es justamente el mito. Del relato mítico arcaico o histórico provienen gran parte de los asuntos literarios que fueron reelaborados por las sucesivas realizaciones literarias en diversas épocas (Cf. Frenzel 1994: VII y ss.). Por otra parte, mientras la denominación "asunto fáustico" hace foco sobre todo en aspectos estructurales-argumentales y en la

variabilidad o permanencia que estos pueden experimentar en los distintos registros escriturales de acuerdo a la intencionalidad específica de cada escritor inmerso en el ambiente de su cultura y tiempo histórico; la denominación "mito fáustico", en cambio, apunta al sentido simbólico, psicológico o incluso político que pueden tener esas reelaboraciones literarias del asunto para una sociedad o grupo humano determinados. Por lo tanto, desde mi punto de vista, ambas denominaciones son válidas, siempre que se aluda con la primera a los aspectos específicamente literarios o estructurales de un texto y con la segunda, a los aspectos significantes de dimensiones socio-culturales o históricas que exceden el área restringida de la producción de un autor y se derraman sobre todo un ámbito cultural.

A este respecto es muy significativo que en su estudio Dabiez dedique mucho más espacio a la consideración de los aspectos político-ideológicos del mito fáustico que lo que dedica a los aspectos psicológicos o simbólicos. Durante toda su evolución histórica, pero especialmente en el siglo XX, alrededor del mito fáustico se tejieron las más variadas interpretaciones políticas e ideológicas, que en gran parte excedían el delimitado ámbito de la crítica literaria, focalizada en la reelaboración artística de un asunto. Aunque, vale aclararlo, estas interpretaciones políticas nunca pierden por completo la relación con el hipotexto literario. Este florecimiento interpretativo filosófico-ideológico se producirá en las últimas décadas del siglo XIX a partir del *Fausto* de Goethe y sobre esa superficie especular se reflejarán las más variadas ideas acerca del progreso y la historia que ha dado la Modernidad: "Faust reflètera le progrès de l'humanité pour les uns, pour Hermann Türck la problématique du génie moderne impatient de toute limite, pour Blum ou Lunatcharsky le militantisme socialiste, pour Spengler le dynamisme technicien et conquérant de l'Occident tout entier." (Dabiez 1972: 263)¹¹. La larga peripecia de la interpretación, y también de la instrumentalización, política del mito fáustico tiene uno de sus hitos en las lecturas hegeliano-marxistas de la obra de Goethe, que operan una parcialización de ésta al dejar de lado lo religioso-metafísico como mero atributo estético. Para la comprensión marxista, Fausto sería un nuevo avatar, esta vez moderno y burgués, del mito de Prometeo: "le marxisme semble ne se reconnaître en Faust

¹¹ "Fausto reflejará el progreso de la humanidad para algunos, para Hermann Türck la problemática del genio moderno que desespera ante los límites, para Blum o Lunacharsky el militantismo socialista, para Spengler el dinamismo técnico y conquistador por excelencia de Occidente" (Dabiez 1972: 263)

qu'à travers Prométhée." (Dabezies 1972: 272)¹². De la interpretación spengleriana, por su parte, derivarán las visiones histórico-nacionales llevadas al extremo durante el Nacionalsocialismo. Las dos ideologías políticas que marcaron a fuego la historia europea del siglo XX instrumentalizaron, cada una a su manera, el mito fáustico hasta conducirlo a una crisis de representatividad simbólica que se expresará con todo dramatismo en el período de posguerra. Mientras el mito contuvo un resto de ambigüedad e indefinición, de sentido inaprensible, se pudo enriquecer literariamente y aglutinó experiencias diversas de distintos grupos sociales o políticos, pero cuando se lo descompone con miras a su instrumentalización política termina degradándose en propaganda totalitaria. La restitución de la capacidad dialogal del mito, que lo convirtió en interlocutor de las ideologías más diversas: nacionales, humanistas, marxistas, etc., será una difícil tarea emprendida por la literatura alemana a partir del *Doktor Faustus* (1947) de Thomas Mann, temática que es abordada específicamente en el primer capítulo y de forma más general es también motivo de análisis en el capítulo segundo.

II. El mito fáustico en las literaturas latinoamericanas: un tema de debate

¿De qué forma se inserta el mito más representativo de la Modernidad europea en una cultura que económica y socialmente se encuentra en la periferia de Occidente? Éste es el interrogante clave que emerge una y otra vez cuando se consultan los estudios académicos que tienen por objeto dilucidar la función y representatividad del mito fáustico en las literaturas de Latinoamérica. Un somero recorrido por estos análisis permite comprobar cuál es la problemática medular que la crítica literaria y cultural ha construido en torno al mito fáustico en nuestro continente.

Los estudios de orden panorámico sobre la presencia del asunto fáustico en la literatura argentina del período propuesto son el de González de Díaz Araujo (1983), el de Dubatti (2009) y el de Zayas de Lima (2010) cuyas conclusiones, aunque se restringen al género teatral también son extrapolables en gran medida al corpus textual aquí

¹²"El marxismo pareciera no reconocerse en Fausto sino a través de Prometeo." (Dabezies 1972: 272)

analizado. En ambos casos se trata de artículos que abordan un ámbito específico, el teatro, con una mirada focalizada en el fenómeno escénico y su peculiar dinámica entre textualidad y representación, así como en la problemática de la reapropiación del material mítico en la escena nacional¹³. Otros escritos académicos dedicados al estudio del mito fáustico en las literaturas latinoamericanas aportan una perspectiva más abarcadora en lo referente al género y también una serie de conclusiones generales sobre el funcionamiento de esta temática en el contexto literario latinoamericano. Como antecedente en este campo merece citarse el trabajo del hispanista alemán Udo Rukser *Goethe in der hispanischen Welt (Goethe en el mundo hispánico)* (1958/1977). El estudioso alemán realiza una minuciosa catalogación de los tipos de recepción que la obra de Goethe tuvo en los países de habla hispana hasta entrado el siglo XX; concluye que el *Fausto* de Goethe, en tanto legitimación del sujeto moderno surgido de la Ilustración europea, tuvo una progresiva recepción en España y América Latina cuando se produjo en estas regiones un cambio social, económico y cultural que él denomina "secularización" (Cf. Rukser 1977: 123 y ss.). Este proceso de secularización se expresa de forma privilegiada en la historia del sujeto que logra transgredir, o al menos evadir, las constricciones sociales externas en su búsqueda del conocimiento y su experimentación del mundo y de la vida. Más cerca en el tiempo, Darío Heano Restrepo en su libro *O fáustico na nova narrativa latino-americana* (1992)¹⁴ abre de cierta forma el campo del debate y la reflexión al vincular las narrativas fáusticas latinoamericanas con los procesos de modernización tardía que experimentó la región a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Henao Restrepo se basa especialmente en la conceptualización aportada por la obra ya referida del teórico norteamericano Marshall Berman (1989) quien establece la figura fáustica como prototipo del paso que da la sociedad europea desde formas feudales residuales a una sociedad capitalista plena. Transformación socio-económica alegorizada, según Berman, por las tres grandes configuraciones del personaje de Goethe: el Fausto soñador, el Fausto amante y el Fausto desarrollista. Henao utiliza estos conceptos para entender la historia latinoamericana moderna y sus producciones artísticas y extiende el adjetivo "fáustico" a las obras que reflejan ese proceso de modernización problemática y

¹³ El extenso trabajo de Perla Zayas de Lima (2010) se ocupa la presencia de lo mítico en la escena argentina desde los mitos clásicos hasta los nacionales o europeos modernos. En el tomo 2 de su obra hay un capítulo dedicado a los mitos de Don Juan y Fausto reelaborados por en el teatro argentino.

¹⁴ Henao Restrepo, Darío (1992) *O fáustico na nova narrativa latino-americana* (trad. de A. Alvarenga), Río de Janeiro: Levatã Publicações. Una sinopsis de las tesis elaboradas por Henao Restrepo se encuentra en Mejía Suárez 2010: 2-3.

tardía emprendido por las elites políticas de Latinoamérica a fines del siglo XIX. Desde la perspectiva de la recepción literaria Ollie Oviedo¹⁵, por su parte, considera el tema fáustico en la literatura latinoamericana como una variante más dentro de un asunto de difusión universal. Tanto las obras europeas como las latinoamericanas compartirían una concepción de base según la cual la "naturaleza fáustica" es inherente a todo ser humano más allá de su pertenencia cultural; aunque advierte que en el caso latinoamericano hay una marcada preocupación por la rehabilitación del individuo en un contexto social y cultural determinado, mientras que los dilemas religiosos y morales planteados por la salvación de Fausto pasarían a un segundo plano de interés. Un hito destacado en lo referente al estudio y discusión sobre el asunto fáustico en la cultura latinoamericana fue el Simposio "*Fausto e a América Latina*", organizado en agosto de 2008 por los doctores Helmut Galle y Marcus Mazzari en la Universidad de San Pablo (Brasil), que convocó a investigadores de Alemania y países latinoamericanos. En relación al tema específico de esta tesis, Ligia Chiappini presentó un artículo resultado de un informe de avance de sus investigaciones sobre el tema fáustico en la literatura latinoamericana, *Reencarnações de Fausto na literatura latino-americana do século XX* (2010), en el que diferencia dos tendencias principales en las reescrituras fáusticas latinoamericanas. Una sería la tradicional tendencia paródica, de honda raigambre histórica y popular en el subcontinente, dice Chiappini que muchos textos "aproximan-se da farsa popular, brincando com a tradição fáustica séria, ou desenvolvendo algo que estava latente nela." (Chiappini 2010: 393). La segunda tendencia, representada ejemplarmente por la novela del venezolano Francisco Herrera Luque *La luna de Fausto* (1983), recrea a partir del mito el drama histórico que supuso la conquista y colonización de América, con sus secuelas de violencia, clasismo y racismo. En una evaluación final del corpus la autora concluye:

Mas cada um a seu modo, todos esses textos, oscilando entre os tons didático, poético e filosófico, ajustam-se a projetos editoriais que visam à difusão de narrativas e figuras clássicas do Ocidente junto a um público maior. Assim, Herrera Luque quer resgatar o lado sombrio da historia venezuelana, sendo o seu o projeto mais ambicioso e, de certa maneira, o mais bem realizado. (Chiappini 2010: 393)

¹⁵ Oviedo, Ollie (1999) "Intertextualidad, surrealismo y literaturización: Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Arturo Camacho Ramirez, Flor Romero, Jorge Eliécer Pardo, y la leyenda fáustica latinoamericana" en *La leyenda fáustica europea en Latinoamérica: Recepción e influencia del Fausto de Goethe*, Bogotá: UNEDA, pag. 155-189. Sinopsis y comentario en Mejía Suárez 2010: 3-4.

En todas las investigaciones hasta aquí reseñadas, que abordan el tema desde diversos intereses teórico-metodológicos, puede, sin embargo, reconocerse la constante asociación entre la reescritura fáustica y la cuestión de la Modernidad en Latinoamérica. En esta línea también se encuadra la investigación de Horst Nitschack, *Em busca do sujeito fáustico na América Latina* (2010). Nitschack retoma el viejo concepto de “lo fáustico”, tan importante en la historia de la cultura alemana, pero dándole un sentido levemente renovado: lo fáustico sería la forma en que la cultura alemana ha pensado y cuestionado el destino del sujeto moderno, especialmente en la obra de Goethe y luego en la de Thomas Mann, correspondientes a dos períodos cruciales en el desarrollo histórico de la Modernidad europea (Cf. Nitschack 2010: 497 y ss.). El personaje de Goethe representa ejemplarmente al sujeto moderno que se torna dueño de sí a través del autocontrol y el raciocinio, aunque en otros momentos se encuentre en una absoluta dependencia de fuerzas que lo desbordan. La contradicción, característica de una Modernidad que no deja de cuestionarse a sí misma, funda la tragicidad del personaje. Nitschack parte de la distinción antropológico-filosófica entre “individuo particular” e “individuo singular” realizada por Robert Legros¹⁶, para adjudicarle a Fausto, y a través de él a las culturas europea y norteamericana, el mostrar la encarnación literaria de ese “individuo singular”. A partir de aquí, Nitschack deduce que la recepción de la figura fáustica debe ser necesariamente parcializada o desplazada en sociedades, como las latinoamericanas, en las que se ha alcanzado una modernización precaria, signada aún por la dependencia económico-política y por usos sociales atados al feudalismo. En principio, los valores que porta el “individuo singular”, sus contradicciones, y especialmente su tragicidad, serían en gran medida ajenos a la cultura latinoamericana,

¹⁶ El francés Robert Legros estudia el surgimiento del sujeto moderno en el seno de las sociedades europeas, especialmente a partir del siglo XVIII, y establece la diferencia entre individuo particular e individuo singular para explicar la diferente percepción de lo individual que se daba en sociedades feudales o con restos claros de institucionalidad feudal y la que comenzó a darse en la época moderna, sobre todo a partir de la caída de los regímenes monárquicos. Para Legros el individuo particular es aquel que está particularizado, es decir se lo percibe siempre como un representante de algo más que de sí mismo, ya sea este algo más una casta social, un grupo, una función política o religiosa, una pertenencia étnica o genérica: “Las sociedades premodernas ignoran o rechazan cualquier principio de igualdad que esté vinculado con la idea de que los hombres son libres en tanto hombres. Descansan sobre el principio de una desigualdad de nacimiento, o principio jerárquico, vinculado con un principio de heteronomía y un principio comunitario.” (Legros 2006: 65-66). El individuo singular, por el contrario, se encuentra “desenglobado”, es decir, se es percibido en su individualidad como ser humano más allá de sus circunstancias de nacimiento, clase social, raza, género, etc.. La identidad de este individuo singular es fluctuante y problemática, sin embargo es también el motor de los grandes cambios sociales de la modernidad y de la idea moderna de la democracia: “...la idea de los derechos individuales inherentes a todo ser humano, o la idea del hombre como libre en tanto hombre, es una idea que, como lo destacaron tanto Hegel como Marx o Tocqueville, sólo se difundió en el cuerpo social y se convirtió en principio fundador del vivir en conjunto en el transcurso de la época moderna. [...] lejos de ser [un principio] puramente “formal”, suscitó y animó un incesante combate con vistas a restringir la arbitrariedad de las autoridades establecidas y a dar a cada cual el poder de asumir su libertad.” (Legros 2006: 66).

de allí que las grandes reescrituras del asunto fáustico que se dieron en la región viren hacia la parodia, la sátira o hacia el desplazamiento de lo trágico a un ámbito mítico-mágico:

Para encerrar, eu gostaria de mostrar em que medida Fausto é justamente um tipo de individuo singular, que, numa América Latina cuja praxis cultural sempre se apoiou no indivíduo particularizado, chega a despertar um interesse exótico, mas não pode se tornar um modelo que represente na literatura problemas sociais e culturais próprios e exerça um papel simbólico nesse contexto. Assim, apresentei-Ihles uma explicação da razão pela qual o Fausto trágico praticamente não tem um papel a cumprir na literatura latino-americana e, quando chega a desempenhar algum, como o demonstrei, só pode ser o de um Fausto cómico ou popularizado. (Nitschack 2010: 506)

Teniendo en cuenta las obras argentinas seleccionadas para este trabajo, surge la necesidad de relativizar, o al menos matizar, esta tesis sobre lo fáustico en la literatura latinoamericana. Si bien, justo es reconocerlo, el propio Nitschack, atenúa el alcance de sus afirmaciones (Cf. Nitschack 2010: 497 y 506); por otra parte, creo que su investigación corre el riesgo de aplicar directamente ciertos conceptos de orden antropológico a textos literarios, además de hacer generalizaciones a partir del estudio de un corpus textual más bien limitado. No obstante, la hipótesis que relaciona las reescrituras fáusticas latinoamericanas con la problemática del desarrollo de la Modernidad en nuestras sociedades es altamente explicativa y aparece, de una forma u otra, en todos los estudios académicos dedicados al tema. Quizá el aspecto más cuestionable del trabajo de Nitschack sea el considerar que la reelaboración del asunto fáustico en Latinoamérica sólo puede dar lugar a versiones paródicas o mítico-folclóricas. Esto, según mi punto de vista, podría estar relacionado con la selección de un corpus restringido, que mezcla obras literarias de diversos períodos históricos. Situación que se repite tanto en el artículo de Nitschack como en el de Chiappini y también en la tesis doctoral de Mejía Suárez que comentaré más adelante. Baste mencionar que el único texto argentino que retoman estos críticos es el *Fausto* de Estanislao del Campo (1866) y a partir de él deducen una serie de características en la recepción del mito que hacen extensiva al resto de las obras, en muchos casos de mediados del siglo XX o incluso posteriores.

Carlos Mejía Suárez en su tesis doctoral¹⁷ dedicada a la narrativa fáustica en la literatura latinoamericana aborda un corpus que comprende tres importantes novelas de las décadas del '50 y '60: *Grande Sertão: Veredas* (1956) de João Guimarães Rosa, *Mulata de tal* (1963) de Miguel Ángel Asturias y *El lugar sin límites* (1967) de José Donoso. Además toma como antecedente referencial para esta "serie fáustica latinoamericana" al ya mencionado poema gauchesco de Estanislao del Campo. Para este autor el mito fáustico, especialmente en su versión goetheana, sirve al intelectual latinoamericano como punto de referencia para establecer paralelos entre los procesos de modernización de las naciones latinoamericanas, entre fines del siglo XIX y principios del XX, y aquellos que ya se habían producido en el viejo continente. El relato fáustico permite, de esta manera, abordar literariamente lo que Mejía Suárez llama "zonas de polución". Es decir, aporta una forma narrativa culturalmente prestigiosa para relatar aquellos procesos socio-históricos que se fueron dando en Latinoamérica desde el afianzamiento de sus estados nacionales y que pretendieron "modernizar" sus vastos territorios y uniformar su diversidad social y cultural con el fin de integrar estos países al proceso de globalización capitalista¹⁸:

La producción cultural latinoamericana no sólo refleja esta dicotomía [entre Modernidad y Premodernidad], sino que en sus simbologías se encuentra la definición de líneas de sociabilidad entre lo que discursivamente es civilizado y bárbaro. Fausto es una anomalía dentro del establecimiento de estas líneas de sociabilidad. Su historia representa simultáneamente el deseo de conocimiento científico, el afán de progreso y la superstición retrógrada del ritual demoníaco. [...] Al narrar la historia del Fausto se está creando un territorio de polución, ya que al pactar con el diablo el personaje sabe que este hecho representa su condenación. (Mejía Suárez 2010: 10)

De este modo, para Mejía Suárez, a través de narrativas como la fáustica la intelectualidad latinoamericana intenta explorar la distancia social, cultural y económica

¹⁷ Mejía Sánchez, Carlos (2010) *Sangre letrada, autoridad y dominio en versiones latinoamericanas de Fausto*, PhD diss., University of Iowa, 2010. <http://ir.uiowa.edu/etd/554> (20.12.2010)

¹⁸ La complejidad de este período de la historia latinoamericana obligó a sus intelectuales a redefinir aspectos fundamentales de la identidad nacional y regional de cara a un proceso mundial de transformación política y económica que estaba redefiniendo el equilibrio de las fuerzas imperialistas de Occidente: "La consolidación a fines del siglo XIX de Estados Unidos como nueva potencia imperial, especialmente a partir de la derrota de España en la guerra de Cuba (1898), junto a la aceleración del proceso de expansión del capitalismo y el consiguiente imperativo de modernización de las áreas periféricas, motivaron en las elites hispanoamericanas una serie de reacciones que condujeron a un replanteo de los destinos de la "América Hispana". (Arrieta 2008: 73)

entre los grupos que habitan en los diversos territorios de sus naciones. Las diferencias entre lo rural y lo urbano, entre la geografía real y la nación institucional, a la vez que se ponen de manifiesto, se hacen abordables para el discurso estético en la figura del hombre que hace un pacto con el demonio que se revela al mismo tiempo, marginal y transgresor, progresista y retrógrado. Por otra parte, este sujeto fáustico, en las obras que analiza el autor, se presenta con tal inestabilidad y precariedad frente a la consciencia letrada de cuño occidental de los autores que sólo la representación estetizada logra suplir sus carencias. Por consiguiente, la remisión final a un ámbito mítico es una variable repetida:

El personaje que se representa en estos puntos de contacto geográfico suele desgajarse de la profesión letrada, a diferencia del Fausto europeo. Riobaldo, Celestino Yumí y la Manuela encuentran al demonio no en los libros sino en los sustratos temidos de su propia experiencia. El pacto diabólico es en ellos un retorno al pasado que toma diferentes formas. (Mejía Suárez 2010: 210)

Frente a esta investigación, que incluye novelas escritas en el mismo período tomado por el presente trabajo, también se plantea la cuestión de hasta qué grado estas conclusiones son extrapolables directamente al corpus de textos argentinos. Indudablemente en la mayoría de las escrituras fáusticas argentinas que analizaré a continuación el personaje protagonista – o dicho de forma más paradigmática, el sujeto fáustico – no se encuentra en absoluto “desgajado de la profesión letrada”, por el contrario (salvo quizá el don Juan de Marechal) es invariablemente un personaje con inclinaciones intelectuales o perteneciente a una burguesía urbana. Si bien se encuentran rastros de las problemáticas señaladas por Mejía Suárez, como por ejemplo la confrontación entre la realidad socio-cultural del interior contrapuesta a la de la ciudad de Buenos Aires en la novela de Castillo, éstas son temáticas secundarias y no están en el núcleo problemático que se pretende abordar con la narrativa fáustica.

Uno de los objetivos principales de este trabajo es entonces dilucidar qué sentido específico puede llegar a tener la historia fáustica en las obras argentinas que la reescriben o la aluden durante la segunda mitad del siglo XX. Pero para lograr explicitar ese sentido específico dentro del contexto histórico-literario argentino, es útil el contraste comparativo con las producciones literarias alemanas que surgieron a partir de la

posguerra. Los capítulos tercero, cuarto y quinto abordarán este corpus de obras argentinas que no pretende de ninguna manera ser una lista exhaustiva aunque sí suficientemente representativa del lapso cronológico propuesto. En la delimitación del corpus a analizar han incidido dos criterios. Uno es el criterio genérico, he optado por analizar, en ambas literaturas, obras pertenecientes al género dramático y al narrativo. Esta opción no se debe a que no haya ejemplos de temática fáustica en la poesía de las dos literaturas, sino principalmente al hecho de que la lírica, por sus propias características, aborda solamente motivos o temas aislados y no desarrolla el asunto literario en toda su complejidad estructural. Por otra parte los textos que contribuyeron a cristalizar el mito fáustico en la tradición europea pertenecen a los géneros narrativo y dramático, e incluso el texto argentino del siglo XIX que introdujo una serie fáustica en la literatura gauchesca, a pesar de su forma versificada no deja de ser una narración de acontecimientos. El otro criterio es el histórico-literario. Por las razones ya en parte expuestas en esta introducción y por otras que son desarrolladas en los distintos capítulos, la segunda mitad del siglo XX constituye una época marcada en sus comienzos por la posguerra, tanto en Europa como en Latinoamérica, y marcada en su final por acontecimientos históricos que transformaron el ordenamiento político global. Ninguno de estos hitos históricos dejó de tener las más heterogéneas repercusiones tanto en la literatura alemana como en la argentina que, aunque aparentemente estén tan lejanas, no dejan de tener un vínculo sutil y poderoso a través precisamente del asunto fáustico.

1. ANTECEDENTES

A partir de 1945, con el final de la Segunda Guerra Mundial, comienza un nuevo período en la historia alemana que se refleja también en la historia de su literatura. Los acontecimientos que habían sacudido Europa y el mundo durante el desarrollo de la guerra (1938-1945) dejan profundas huellas en la sociedad, la economía, la política y la cultura. No es arbitrario entonces que los historiadores, incluidos los historiadores de la cultura, señalen a 1945 y los años subsiguientes como un hito miliar en la historia contemporánea. Surge así el concepto de "período de posguerra" (*Nachkriegszeit*)

aplicado a todos los ámbitos de la vida social de esa época¹⁹. En lo referente a la literatura, la expresión “literatura de posguerra” (*Nachkriegsliteratur*) también sirve para caracterizar la producción de los escritores durante el período²⁰; producción que si bien no se puede considerar homogénea por la variedad de tendencias que en ella conviven, sí está fuertemente marcada por los acontecimientos de la historia inmediatamente anterior y contemporánea, como son la herencia del nacionalsocialismo, los efectos devastadores de la contienda, la reconstrucción de Alemania a partir de las ruinas y el nuevo orden político global caracterizado por la “guerra fría” entre la URSS y los Estados Unidos, la carrera armamentista y la consecuente posibilidad de destrucción nuclear masiva.

En la literatura que se escribe en lengua alemana durante el período de posguerra conviven diversas tendencias, asociadas, en general, a las distintas generaciones de escritores y también, en otro orden, a sus respectivas ideologías políticas. Aparecen así importantes obras de lo que se dio en llamar “literatura del exilio” (*Exilliteratur*) producidas por escritores que ya habían comenzado su carrera en la primera mitad del siglo XX y que la continuaron en los años de la guerra y de la posguerra desde países extranjeros adonde los había llevado la emigración forzada propiciada por el régimen nazi. Entre estas obras adquiere una importancia especial para este trabajo la pieza teatral de Else Lasker-Schüler *Ich und ich* de 1941 y la novela *Doktor Faustus* que Thomas Mann escribe en Estados Unidos entre el 23 de mayo de 1943 y el 29 de enero de 1947; novela que, devenida en clásico, tiene una importancia decisiva en la reelaboración del asunto fáustico desde una perspectiva trágica renovada.

En cuanto a la joven generación de escritores alemanes, que habían vivido en su país los avatares de la guerra y del nazismo, va a dar lugar a una nueva tendencia literaria

¹⁹ La delimitación cronológica del período de posguerra (*Nachkriegszeit*) en Europa es tema de debate histórico. Si bien la guerra termina en 1945, la recuperación política, económica y social de cada país presenta rasgos particulares. En el caso de Alemania Occidental, W. Laqueur considera que las secuelas económicas y políticas de la guerra pudieron ser superadas paulatinamente a lo largo de la década de 1950, a causa, ante todo, del denominado milagro económico (*Wirtschaftswunder*) (Cf. Laqueur 1970: 147-181). No obstante, en el terreno estrictamente cultural los procesos fueron más lentos y erráticos debido especialmente a la herencia antiintelectual del nazismo: “Diese antikulturelle Politik war mehr noch als die Zerstörungen des Krieges der Grund für den Abstieg. Die deutschen Universitäten wurden kurz nach Kriegsende wieder geöffnet, doch sie waren in vielen Hinsicht zweitklassig geworden; [...] Der wirtschaftliche Wiederaufbau Deutschlands wurde innerhalb eines Jahrzehnts vollzogen, doch es gab kein deutsches ‘Kulturwunder’” (Laqueur 1970: 261)

²⁰ - Prácticamente todos los historiadores de la literatura alemana moderna coinciden en la delimitación general de este período a partir del año 1945; un tanto más problemático es definir su término, aunque se suele tomar la disolución del Grupo 47, en 1967, como límite de *Nachkriegsliteratur*. Algunas fuentes consultadas sobre este tema son:

-Beutin, Wolfgang y otros, *Historia de la literatura alemana*, Madrid, Cátedra, 1991.

-Glaser, Hermann y otros, *Wege der deutschen Literatur*, Francfort, Ullstein, 1984, pág. 400-468.

-Mayer, Hans, *La literatura alemana desde Thomas Mann*, Madrid, Alianza, 1970.

-Schnell, Ralf, *Deutsche Literatur nach 1945*, in *Deutsche Literaturgeschichte*, 6. Aufl. Stuttgart/Weimar, Metzler, 2001, pág. 479-510.

caracterizada por la crítica como “literatura de las ruinas” (*Trümmerliteratur*)²¹ en referencia directa a la descripción descarnada de la difícil situación del país durante la posguerra que se hace en estas obras. Pertenecen a esta tendencia autores como Wolfgang Bochert, Heinrich Böll o Günther Grass, entre otros; estos escritores se reúnen en la Alemania Occidental en torno al “Grupo 47” y tienen la intención programática de diferenciar sus producciones de las otras tendencias que habían tenido o aún tenían actualidad en ese momento como la literatura oficial del nacionalsocialismo, la literatura de la emigración interior (*Literatur der inneren Emigration*) o la antes mencionada literatura del exilio. No obstante este programa explícito del “Grupo 47”, que fuera aceptado por los críticos posteriores, la ruptura con la tradición literaria anterior debe ser evaluada a la luz de las continuidades temáticas, estilísticas e ideológicas entre esta joven generación y los escritores del exilio, por ejemplo, tal como lo estudia Lothar Köhn en su análisis retrospectivo de la literatura del período²².

Varios de los temas fundamentales que abordan los escritores del Grupo 47 (la herencia del nacionalsocialismo, la devastación de la guerra y la cuestión de la culpa colectiva frente al Holocausto) van a continuar actuando en el trasfondo de las obras más importantes escritas en lengua alemana como en *Die Blechtrommel* (1959) de Günter Grass, y aún en las décadas siguientes del siglo XX cuando dicho grupo literario ya estaba disuelto, en las obras analizadas más adelante de Rolf Hochhuth, por ejemplo, que reelabora el asunto fáustico.

La división política del territorio alemán ocupado por fuerzas extranjeras no dejó de tener consecuencias en lo cultural. Köhn, al analizar los presupuestos conceptuales para encarar una reconstrucción de la historia de la literatura alemana de este período, considera que la situación política en el territorio alemán durante la posguerra produjo fenómenos socio-culturales sin parangón en la Europa contemporánea:

²¹ La expresión *Trümmerliteratur* es sólo una, quizás la más aceptada, en medio de muchas otras que la crítica literaria ha utilizado para referirse a la producción de la joven generación de escritores de la posguerra, como por ejemplo: *Literatur der Stunde Null* (literatura de la hora cero), *Kriegsliteratur* (literatura de la guerra), *Heimkehrerliteratur* (literatura del regreso a la patria) o *Kahlschlagliteratur* (literatura de la devastación). Toda esta serie de denominaciones expresa el tema sobresaliente que transmitían las obras, la experiencia de la guerra, del nazismo y de la destrucción del país (Cf. Beutin 1991: 557yss; Schnell 2001 480yss).

²² Este crítico relativiza la idea expresada enfáticamente por los escritores del Grupo 47 acerca de un empezar desde cero de la cultura alemana de la posguerra (“Nullpunkt”) y, por el contrario, rescata la líneas de continuidad con la tradición anterior. Cf. Köhn, Lotar (1995) *Vom Nullpunkt zum Posthistoire. Zu Konstruktionselementen einer Geschichte der deutschen Literatur 1945-1990*. ps.45-55.

Dem Umfang nach steht auf der 'primären' Ebene jenes Corpus von Texten zur Debatte, das man – jenseits einer regionalistischen Betrachtungsweise – als Literatur im geteilten Deutschland oder in der SBZ/DDR und im Westen, jedenfalls als deutschsprachige Literatur beschreiben kann, die durch partiell kontradiktorische politische, ökonomische und kulturelle Systeme segmentiert war. Es geht um die deutsche Literatur in einer besonderen und (jedenfalls in Europa) unvergleichbaren historischen Lage." (Köhn 1995: 23)²³

Más allá de las evidentes continuidades y relaciones entre ambos lados de una misma realidad cultural, es innegable que en la zona de ocupación soviética, que posteriormente daría lugar a la República Democrática Alemana, se conforma una literatura relativamente homogénea en lo estilístico y conceptual con una intención programática, al menos en las primeras décadas, de diferenciación respecto a la RFA. Los emigrados comunistas que retornan a su patria después de la guerra, como es el caso característico de Bertolt Brecht, tienen una influencia decisiva en la conformación de una nueva cultura literaria y artística en la que sobresale la necesidad de ruptura con el pasado nacionalsocialista y con las nuevas formas de un capitalismo imperialista. Sin embargo a partir de la década de 1960, la burocratización extrema del estado socialista y el control al que fueron sometidos los intelectuales por parte del gobierno va a provocar una literatura de resistencia y crítica a los ideales de la sociedad igualitaria o, al menos, a la degeneración de esos ideales en medio de una sociedad asfixiada por la represión. El asunto fáustico estuvo también presente en este especial contexto histórico-cultural, como lo veremos en la obra de Irmtraud Morgner o Volker Braun.

En lo que respecta a las reescrituras del asunto fáustico por parte de los escritores alemanes exiliados, la novela de Thomas Mann ocupa, por diversas razones, un lugar central consagrado ampliamente por la crítica literaria. *Doktor Faustus* (1947) se aparta en gran medida del modelo goetheano²⁴, lo cual sin embargo no significa que la obra de Goethe no esté presente en la novela de Mann. En una conferencia brindada en la *Library*

²³ "En un sentido amplio se propone a debate en un primer nivel aquel corpus textual que, más allá de una perspectiva regionalista, puede describirse como literatura en la Alemania dividida o sea en la SBZ (zona de ocupación soviética) / RDA y en la parte occidental, en todo caso como literatura germanoparlante que ha sido segmentada por sistemas políticos, económicos y culturales parcialmente contradictorios. Se trata de la literatura alemana en una coyuntura especial y, al menos en Europa, sin término de comparación." (Köhn 1995: 23) (Esta y las subsiguientes traducciones del alemán son nuestras salvo indicación contraria)

²⁴ -Bauer Lucca al analizar la presencia del Fausto goetheano en la novela de Mann cita las declaraciones del propio autor sobre la relación ambigua de su novela con la obra clásica: "So schreibt er in einem Brief an Bruno Fiedler aus dem Jahre 1948 – also ein Jahr nach Abschluss des *Doktor Faustus* –, er habe zwar den "ungoethischen aller Fausten gedichtet" habe, gesteht nachfolgend aber auch ein, dass "Citate aus dem klassischen Faust sprechen." (Bauer Lucca, 1)

of Congress en Washington durante el período de redacción de la novela Mann enfatiza el carácter esencialmente alemán del tema fáustico en general y del *Fausto* de Goethe en particular²⁵; sin embargo van a ser las diferencias conceptuales que separan a esta novela de su antecedente clásico las que le otorguen ese lugar de privilegio entre las reescrituras fáusticas de la posguerra y, cabe agregar también, entre las novelas argentinas. Mann le devuelve al asunto fáustico su pleno sentido trágico, a la vez que lo vincula con sus más remotos orígenes literarios –La *Historia des Dr. Johann Fausten* de 1587 –, con la historia alemana de la primera mitad del siglo XX, con el nacionalsocialismo, con la historia de la música –alegoría y síntesis de la cultura de los pueblos germánicos–, con la filosofía y la biografía de Friedrich Nietzsche, sin que tampoco falten referencias autobiográficas y un cuadro de la vida múniquesa durante la primera posguerra. Semejante complejidad temática y profundidad conceptual lograrán que la novela manniana sobrepase los límites de la literatura en lengua alemana y encuentre recepciones productivas también en la literatura argentina que manifiesta un especial interés en la lectura que Mann realiza de la problemática filosófica nietzscheana (Castillo, Martínez), sobre la que me detendré puntualmente en el desarrollo de este capítulo.

Adrian Leverkühn, el personaje central de *Doktor Faustus*, es eje en torno al cual gira la narración biográfica llevada adelante por su amigo Serenus Zeitblom. Adrian, una figura esencialmente fáustica, conjuga en sí todos los rasgos temáticos fundamentales que desarrolla la novela²⁶, incluido el paralelo con la biografía y la filosofía de Nietzsche. La novela trata de presentar las raíces histórico-culturales y filosóficas del nacionalsocialismo, el pensamiento romántico irracional, representado por toda una serie de personajes más o menos mefistofélicos, es el antecedente y el caldo de cultivo para el posterior fascismo político en que se hunde Alemania durante el siglo XX. El diablo mismo hace su aparición en el capítulo XXV de la novela, sin embargo una larga serie de personajes menores preanuncian esta aparición central, ya sea por sus tendencias

²⁵ - "Unser grösstes Gedicht, Goethe's *Faust*, hat zum Helden den Menschen [...], der sich aus vermessenen Erkenntnistriebe der Magie, dem Teufel ergibt. [...] Faustens Teufel will mir als eine sehr deutsche Figur erscheinen, das Bündnis mit ihm, die Teufelsverschreibung, [...] als etwas dem deutschen Wesen eigentümlich Naheliegendes." (citado por Bauer Lucca, 6-7). Según el estudio de Eva Bauer Lucca la relación entre la obra de Goethe y la de Mann es estrecha y el autor del siglo XX deduce de la lectura del clásico la identidad inquietante entre lo fáustico y el carácter nacional alemán, si bien entendiéndolo desde su peculiar perspectiva humanista; la relación sin embargo no se agota en este punto pues Bauer Lucca analiza una serie de correspondencias argumentales y temáticas entre el *Fausto* goetheano y la novela de Mann, formuladas ya sea a través de citas no explícitas o de alusiones (ver, Bauer Lucca, 13-14-15)

²⁶ - "Die Figur Leverkühn vereinigt mehrfache Bezüge in sich: zum Doktor Faust des Volksbuches, zu Nietzsches Leben und Tod, zu Thomas Manns Biographie (München, Paestrich), weiter zu Deutschlands Entwicklung im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts und zur Entwicklung der Musik in dieser Zeit." (Becker, Eva D., *Thomas Mann Figurenlexikon*, entrada: Adrian Leverkühn)

ideológicas o por rasgos característicos que la tradición popular atribuye al demonio. Ellos son: el músico tartamudo Wendell Kretschmar, el fundador alemán de una secta religiosa en Norteamérica, Beissel, cuyas extravagantes teorías musicales estaban impregnadas de conceptos esotéricos, el profesor de teología Kumpf de Halle, quien al mismo tiempo puede ser considerado una parodia de Lutero, el profesor universitario Schleppfuss (literalmente "pie arrastrado") que con su simbólico nombre introduce a los estudiantes de teología en las diversas concepciones histórico-teológicas de lo diabólico, el sirviente cojo de Leipzig que conduce a Adrian hacia el prostíbulo, la prostituta Esmeralda con la que Adrian se contagia la sífilis, el charlatán pseudo-intelectual Chaim Breisacher, un propagandista ideológico del fascismo de origen judío, el erudito norteamericano Mr. Capercailzie (versión inglesa del nombre de un demonio, Urogallo, que aparece en muchas versiones antiguas y populares del asunto fáustico) conduce a Adrian en viaje por los abismos oceánicos (capítulo XXVII) repitiendo un motivo tradicional del asunto fáustico y finalmente también el representante artístico Saul Fitelberg (capítulo XXXVII) quien trata de sacar a Adrian de su aislamiento social, "tentándolo" para que realice una gira internacional y, ante su negativa, llega a ofrecerle en broma su sobretodo mágico (*Zaubermantel*)²⁷.

En 1949 el prestigioso teórico literario marxista György Lukács publica un artículo que pone la novela de Mann en el centro de la escena literaria, se trata de *Die Tragödie der modernen Kunst* que va a delimitar las líneas interpretativas más relevantes para la crítica posterior sobre este texto. Si bien no es la primera vez que Lukács se ocupa del tema fáustico, ya había dedicado dos estudios a la obra de Goethe ²⁸, en esta oportunidad analiza las complejas diferencias que separan a las dos grandes obras fáusticas de la literatura alemana y se detiene en la especificidad del período socio-histórico que la novela de Mann representa. Para Lukács la distancia que va de Goethe a Mann es aquella entre lo que llama "período heroico de la burguesía" y su decadencia en una "reacción

²⁷ - Ver: *Thomas Mann Figurenlexikon* de Eva Dorothea Becker, www.thomas-mann-figurenlexikon.de

²⁸ - Se trata de los artículos *Faust-Studien I: zur Entstehungsgeschichte* y *Faust-Studien II: Das Drama der Menschengattung*, ambos de 1941, en estos escritos el autor indaga la estrecha relación entre el *Fausto* de Goethe y la *Fenomenología del espíritu* de Hegel –relación que por la misma época también va a ser postulada por otro filósofo marxista, Ernst Bloch – como dos obras que en sus respectivos ámbitos, el literario y el filosófico, son la expresión de la madurez intelectual de una burguesía pujante. "El ideal del hombre de la Ilustración se encarna en Fausto, quien, casi sin preocuparse por el mal producido como consecuencia de su desenfrenada ansia de placer y saber, conduce hacia adelante su propio desarrollo, consciente de que allí reside la esencia humana, mezcla de lo diabólico y lo divino. En este punto, al menos en lo que concierne a Lukács, se podría hablar de motivos fenomenológicos en el *Fausto*. [...] Es obvio que, para Lukács, la admisión de Fausto en el Cielo se carga de un valor metafórico." (Infranca, 2005, 42,43)

imperialista, adherida al fascismo" (Lukács, 1956, 78)²⁹. Se trata de dos momentos en el despliegue temporal de la conciencia burguesa, caracterizada en Goethe por la perspectiva optimista de un progreso futuro de la humanidad en el que el destino individual y el social se ven conjugados gracias a la traducción del pensamiento a la praxis social. El demonio en el *Fausto* de Goethe tiene el valor positivo de esa fuerza actuante sobre el mundo real. Para Lukács, la salvación final de Fausto, aún el "pequeño mundo" de lo individual con el "gran mundo" de lo humano y es la expresión de una esperanza utópica³⁰. Por el contrario, como si fuese su negativo, en la novela de Mann se manifiesta un vaciamiento de esa esperanza, sólo queda la reclusión en una intimidad aislada de lo social, en la que el pensamiento humano aspira a la síntesis y al orden, cuando no a la pura parodia de la tradición. Para el crítico húngaro, la obra musical de Adrian Leverkühn es sintomática de la evolución política hacia el fascismo y la función del demonio se retrotrae a una concentración entusiástica en las propias fuerzas interiores sin despliegue más allá de la conciencia individual, en la enfermedad y finalmente en la autoinmolación del arte y del individuo. Mann llegaría así a la concreción de un realismo autópico:

La gran fuerza del realismo manniano radica, como ya lo he analizado, en el hecho de que se elabora en la representación misma solamente aquello que está concretamente presente en la realidad alemana y no como si fuese posibilidad o exigencia; y a todo esto se lo presenta desde sus raíces, pero sin ninguna anticipación poética del futuro. Ésa es la gran fuerza realista de Mann. (Lukács, 1956, 64)³¹

Las interpretaciones del asunto fáustico, en especial en su versión goetheana, que se realizaron desde diversas corrientes del marxismo durante este período de la posguerra brindan una visión alternativa a las concepciones nacionalistas del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX que derivaron en lo que Brecht criticó como una especie de "monumentalización" fosilizada de la obra clásica. Junto a la crítica de Brecht que se basa sobre todo en la técnica de representación teatral y en el manejo de los textos originales, cobran especial relieve el análisis antes mencionado de Lukács y el de un gran representante del marxismo occidental: Ernst Bloch.

²⁹ -La traducción es propia.

³⁰ -"Risulta chiaro che sono i mutamenti storici nel destino dell'uomo nella società borghese a condizionare il cammino creativo dei più grandi scrittori borghesi tedeschi. L'utopistica speranza di un rinnovamento e di una liberazione dell'uomo, socialmente morale e fondata economicamente, conferisce evidenza poetica alla scena in cielo nel *Faust* di Goethe. Il vacillare e il franare di tutte queste fondamenta determina quell'atmosfera tragica nel *Faustus* di Mann" (Lukács, 1956, 56)

³¹-La traducción es propia.

Ernst Bloch, sobre cuya interpretación del Fausto hablaré más detenidamente en el segundo párrafo de este capítulo, nace en 1885 en Ludwigshafen, Alemania y fallece en Tübingen en 1977. Es uno de los pensadores más originales del marxismo y su obra despertó interés en otros grandes nombres de esta corriente filosófica como Lukács, Benjamin y Adorno. Su interpretación del *Fausto* de Goethe y la relación que establece entre esta obra y la filosofía hegeliana debe ser entendida en el marco más amplio de su concepción de lo utópico plasmada, sobre todo, en su libro más importante *Das Prinzip Hoffnung* (*El principio esperanza*), escrito durante su exilio estadounidense entre 1938 y 1947 y revisado ya en la Alemania Oriental entre 1953 y nuevamente en 1959, antes de partir hacia Alemania Occidental por disidencias con el régimen comunista. La formulación de lo utópico en la cultura humana, asociada a la esperanza en el futuro, contiene un espacio de rescate para lo artístico e incluso para lo religioso³² como manifestaciones de un todavía-no-ser, todavía-no-consciente, no devenido históricamente ni manifestado en la realidad:

El mundo tal como existe no es verdadero. Existe un segundo concepto de verdad, que no es positivista, que no se funda sobre una constatación de la facticidad [...]; sino que se encuentra más bien cargado de valor, [...] Y si esto no se corresponde con los hechos –y para nosotros, los marxistas, los hechos no son sino momentos cosificados de un proceso, y nada más – en ese caso, ‘tanto peor para los hechos’, como decía el viejo Hegel.³³

Sin embargo la confianza esperanzada en una realización plena de lo humano en el mundo a través del proceso histórico, no significa para Bloch una confianza acrítica en el poder de la utopía ya que siempre estará presente el poder de mal, incluso del mal satánico, cuya máxima expresión es el nihilismo y la consecuente disolución de fuerzas que provoca; es por eso que Bloch se inclina decididamente por una “*docta spes*” atenta a la posibilidad concreta de la praxis emancipadora³⁴. En este marco de la acción

³²–“Bloch procura diferenciar, de modo tajante, su ateísmo religioso de todo materialismo vulgar, del “mal desencantamiento” transmitido por la versión más simplificada de la Ilustración –a la que denomina *Aufklärung*, para distinguirla de *Aufklärung* – y por las doctrinas burguesas de la secularización. No se trata de oponer a la creencia las banalidades del libre pensamiento, sino de salvar, trasladándolos hacia la inmanencia, los tesoros de esperanza y los contenidos desiderativos de la religión, ...” (Löwy, 2007, 17)

³³– Fragmento de una entrevista a Bloch citada por Michael Löwy (Löwy, 2007, 13)

³⁴–“... este pensamiento mesiánico-utópico de la praxis, que apunta a la reconstrucción del mundo sobre fundamentos verdaderamente humanos no es, como lo dejan entender los adversarios y enemigos jurados del filósofo de Tübingen [Bloch], una doctrina dogmática ni una Vulgata de la “esperancia gratuita”, sino, sobre todo, una filosofía humanista-revolucionaria de la acción que conlleva instrucciones bastante claras de una acción consecuente contra el nihilismo.” (Münster, 2007, 164)

transformadora del hombre sobre la vida, aún a pesar del poder del mal, controlado y hecho consciente por la "*docta spes*", valora Bloch el *Fausto* de Goethe como una obra altamente significativa.

1.1. Guerra, exilio y escisión del sujeto en *Ichundich* de Else Lasker-Schüler

El asunto fáustico encontró en el teatro del expresionismo alemán interesantes concretizaciones que fueron, en la mayor parte de los casos, una lectura alternativa de la historia de Fausto, elevada por la obra de Goethe a la categoría de "clásica". Uno de los ejemplos más sobresalientes de esta reelaboración vanguardista de la obra goetheana es, sin duda, la pieza póstuma de Else Lasker-Schüler *Ichundich*, escrita entre los años 1940 y 1941; cabe aclarar que si bien la obra escapa a los límites cronológicos del expresionismo, actualiza en su conformación dramática los postulados esenciales del arte de vanguardia y podría ubicarse en ese período que Martini llama post-expresionismo³⁵.

Además el hecho teatral es considerado, en el presente caso, no sólo un acto estético sino también político, pues pretende ser a la vez un acto de denuncia, lo cual surge, en primera instancia, de uno de los materiales con que trabaja la autora: la política alemana durante el régimen nazi, así como también de la intención de publicar y difundir la obra que Lasker-Schüler expresó desde el momento de la redacción³⁶. Inicialmente *Ichundich* iba a formar parte de un segundo libro sobre Palestina que la autora de *Das Hebräerland* había proyectado, sin embargo esta obra debió sortear muchos inconvenientes para su publicación, la cual se realizó en forma completa recién en 1970 y se escenificó en Alemania por primera vez en 1979. Desde la década de 1980 hasta nuestros días *Ichundich* despertó un creciente interés, a pesar del juicio negativo de los

³⁵ Cf. Martini, Fritz *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, acápite: "Expressionismus". Por otra parte M. Hallensleben considera que *Ichundich* no sólo mantiene los elementos típicos del teatro de vanguardia sino que los dinamiza y reelabora a tal grado que sería un exponente del moderno "metateatro": "Das Theater (deutsche Zeitgeschichte) im Theater (Faust-Stück) im Theater (Max Reinhardts Wiederbelebung eines barocken Welttheaters) verlässt den Kreisel des rein Ästhetischen erst dort, wo es ihn als solche mit ausstellt. *Ichundich* ist demnach nicht, wie Laegreid (1994 228) vermutete, "totales Spiel", sondern vielmehr Kritik des Totalitären. Die Metaphorik des Theaters im Theaters bekommt so über die Theatrum Mundi-Metaphorik hinaus politisches Gewicht. Von daher ist L. S.'s Stück auch als modernes Methateater zu begreifen." (Hallensleben 2000: 269).

³⁶ -Estos y otros detalles sobre la génesis de *Ichundich* así como también sobre sus primeras publicaciones y representaciones son comentados por Erika Klüsener en el artículo: *Else Lasker-Schüler, an Opalescent figure in 20th. Century literary history*, en *Else Lasker-Schüler. Ansichten und Perspektiven*, Tübingen, Franke Verlag, 1999, p.15- 20.

primeros editores de Lasker-Schüler que consideraban la pieza indigna de su producción literaria. La lectura crítica contemporánea, por el contrario, encuentra una obra coherente, original, de gran riqueza literaria que da lugar a una variada gama de interpretaciones: un alegato histórico-político contra el Nazismo, una escenificación de la problemática psicológica del sujeto moderno, un ejemplo de “mirada femenina” sobre la historia, entre otras consideraciones no menos relevantes ³⁷.

Por cierto todas estas interpretaciones surgen de un texto escrito a principio de los conflictivos años 40, por una judía alemana durante su exilio en Jerusalén. Un cúmulo de experiencias personales entroncadas en los acontecimientos políticos del momento brinda a la obra una especial perspectiva. En realidad, una perspectiva múltiple, que la atraviesa en todos sus niveles, tanto formales como semánticos. La intertextualidad, la mezcla de planos realidad-ficción, el teatro en el teatro, la simultaneidad de diversas etapas históricas y especialmente la convivencia de lo mítico con la realidad política más candente; son procedimientos de construcción de una pieza teatral vanguardista, antiaristotélica, que en el presente caso aparecen de manera directa ante el espectador-lector; estos elementos, su yuxtaposición, van elaborando el estilo de la obra. Varios fragmentos de la misma hacen visible la conexión de intertexto, mito y realidad, por ejemplo luego del prólogo, en el primer acto la acción se sitúa:

In der Nähe des Davidsturms von alteingesessenen Palästinensern benannt:
Höllengrund. In der steinern abgebröckelten alten Königsloge sitzen auf Prunksesseln:
unheimlich bewegungslos, bunt und golden angemalt wie die Figuren eines
Panoptikums: die Könige: Saul, David und Salomo. In der Direktorenloge: Direktor
Max Reinhardt aus Hollywood nach Jerusalem zur Inszenierung (sic) gebeten. (Lasker-Schüler 1997: 187) ³⁸

La acción ocurre en un lugar real y concreto: la torre de David en Jerusalén, llamada también “el fondo del infierno” (Höllengrund) denominación que nos remite al emplazamiento escatológico donde transcurrirá la mayor parte de la obra, a la cual la

³⁷-Sobre la diversidad de interpretaciones que generó esta pieza póstuma se explora M. Hallensleben en su libro dedicado a Lasker-Schüler, especialmente en la tercera parte *Kunst als Religion*. (Cf. Hallensleben 2000: 203).

³⁸ - “En las cercanías de la torre de David, llamada por los palestinos asentados allí hace tiempo: El fondo del infierno. En los antiguos palcos reales pétreos y resquebrajados se sientan sobre suntuosos sillones los reyes Saúl, David y Salomón; siniestramente inmóviles, pintados con fuertes colores y oro como las figuras de un panóptico. En el palco de dirección: el director Max Reinhardt traído desde Hollywood a Jerusalén para la escenificación” (Lasker-Schüler 1997: 187)

autora, convertida a su vez en personaje (*Die Dichterin*) denomina: "pieza infernal" (*Höllenspiel*). En este espacio se encuentran las figuras históricas de Saúl, David y Salomón, junto al director teatral y cinematográfico Max Reinhardt, contemporáneo de Lasker-Schüler, e incorporado a su vez como personaje. Contrapuesta a este constante entrecruzamiento de diversos planos, aparece la estructura externa de la obra que sigue los lineamientos del teatro clásico.

Ichundlich, "una tragedia teatral" como reza su subtítulo, está formada por un prólogo, seguido de cinco actos y un epílogo. En cualquier caso, se percibe un paralelismo con la estructura del *Fausto* de Goethe. El prólogo y el epílogo sirven, a modo de encuadre, para la acción principal que transcurre entre los actos primero y quinto. En el prólogo predomina la voz de la autora (*Die Dichterin*) presentada como un personaje; el lenguaje, fragmentario, adquiere un marcado tono lírico y se hace referencia a situaciones concretas de la biografía de Lasker-Schüler, su huida de Alemania y su posterior exilio en Suiza y Palestina; por su parte, en el epílogo en el cual "*die Dichterin spricht oder einer der Engel*" se establece la definitiva dimensión religiosa de la historia que acaba de acontecer.

El *Fausto* de Goethe es el hipotexto privilegiado. La autora en el primer acto nombra a su madre protectora (*Pathin*) de las dos mitades de su ser escindido e indirectamente también Goethe asume ese rol, pues su madre es "la más grande admiradora" del escritor:

An meine teuere Mutter diese Zeile:

Der Goethehochvereherin: sie ist

Die Pathin (sic) meiner beide Hälffenteile (188) ³⁹

La obra propiamente dicha (*Das eigentliche Spiel*) comienza a poco de empezado el primer acto, la historia transcurre en el "palacio infernal" donde se encuentran Fausto, Mefisto y la Sra. Marte Schwertlein, hasta allí llega un grupo de jerarcas nazis (Göbbels, Göhring, Hess, von Schirach, entre otros) junto a una tropa del ejército, tienen como misión negociar con Satán el monopolio del petróleo que brota de ese mundo

³⁹ "A mi fidelísima madre estos versos:
Ella, la más grande admiradora de Goethe,
La protectora de mis dos mitades" (188)

subterráneo. La escena que se desarrolla en el segundo acto es una parodia de la famosa escena de la taberna de Auerbach. Mefisto y Satán son anfitriones de estos ilustres invitados y el diálogo entre ellos se impregna de una ironía creciente. Agravada por la borrachera de los huéspedes la cena culmina en una esperpéntica danza de llamas (*Ballett der Flammen*) y una melodía que se entona desde el foso es acompañada "brutalmente" por los invitados. Estos personajes de la actualidad política alemana de aquellos años exponen constantemente su perversidad ideológica y su acendrado fanatismo, no obstante son sometidos a situaciones ridículas y se lanza sobre ellos una mordaz mirada satírica. El tercer acto, que transcurre en un jardín infernal paradójicamente idílico, poblado de fuentes y cupidos; nos muestra a Fausto y Mefisto jugando al ajedrez, a Göbbels intentando seducir a una Marte Schwertlein cada vez más sorda y al antiguo dios Baal observando la escena. El representante nazi procura introducir a Marte Schwertlein en el culto a la figura de Hitler, para ello lo presenta como un nuevo redentor, asimilándolo al antiguo dios germano Wotan.

Göbbels: (Er holt ein Bildchen aus dem Portefeuille) Ich trage ihn stets bei mir unsern Arier Gott. Herr Wotan hiess er bei der alten Deutschen. Madämchen schaut Euch einmal an den Wotan.

Frau Marte: (die immer schwerer zu hören im stande)

Den Truthahn ? (204) ⁴⁰

Una larga serie de malentendidos dificulta la tarea del finalmente malogrado seductor e ideólogo. Göbbels intenta realizar en este pasaje la acción que en la obra de Goethe lleva a cabo Mefistófeles. Es aquí el "otro yo" de Mefisto acentuando el importante juego de dualismos que hay en la pieza.

La presencia de estos personajes finaliza en el acto cuarto con la muerte de Hitler y sus acompañantes frente a la puerta del infierno. Al recibir la noticia de que Satán ha capitulado ante Dios se hunden en un río de lava. Esta escena junto a aquella en que las tropas nazis caen al infierno testimonian claramente un alegato político, significativo si se tiene en cuenta que se redactó durante la guerra, cuando la autora tenía ciertas

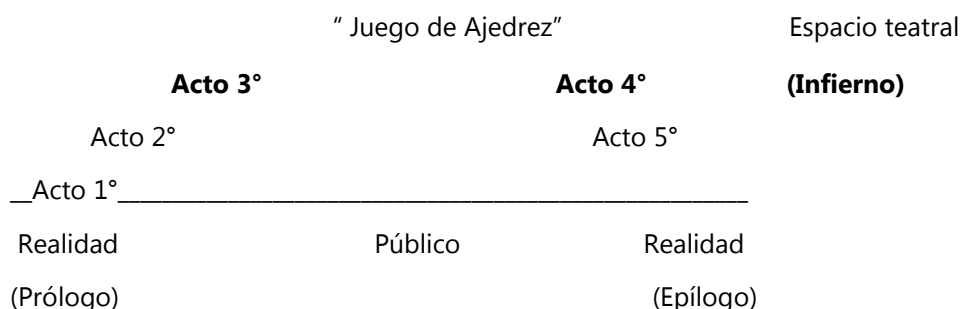
⁴⁰ "Göbbels: (extrae un pequeño retrato del portafolios) Siempre llevo conmigo a nuestro dios ario. "El Señor Wotan" era llamado entre los antiguos alemanes. Observad, Señora, a Wotan.

-Sra. Marte: (escuchando cada vez con más dificultad) ¿Al Patán?" (204).

En el original la confusión de Marte se produce entre el nombre del dios **Wotan** y la palabra **Truthahn** (pavo).

referencias acerca de la política de exterminio en Alemania ⁴¹. De esta forma la tenebrosa situación de la época encuentra un final escatológico, bajo la mirada de los símbolos del antiguo poder judío: los reyes David y Salomón ; el ídolo pagano Baal y de Fausto-Mefisto como iconos representativos de la cultura germana. La inclusión de la realidad en el teatro se corresponde, por un lado, con la intención de realizar un teatro políticamente comprometido y al mismo tiempo con el objetivo de encuadrar la realidad política en el amplio marco de la historia, de la tradición cultural y en última instancia en un ámbito religioso-espiritual al que parece orientarse la literatura de Lasker-Schüler.

La estructura formal de la pieza también muestra esta conexión entre realidad y ficción teatral: el prólogo y el epílogo se desarrollan en el ámbito de la supuesta realidad, es decir son contemporáneos al espectador. La inclusión del espectador está reforzada por los apóstrofes y comentarios que el personaje de la autora (*Die Dichterin*) lanza al público. Desde el acto primero al quinto la acción se traslada a un espacio ficcional-teatral "el infierno" (aunque muchos de sus personajes son reales y contemporáneos), para finalmente en el acto sexto y en el epílogo volver a un lugar concreto de Jerusalén: "el jardín del Dr. Ticho", oftalmólogo amigo de Lasker-Schüler. Conformando el siguiente esquema:



La convivencia de la realidad con la ficción teatral conlleva la idea de la escenificación de la vida misma como teatro. Lo vital adquiere una dimensión estética –y por consiguiente en la visión de Lasker-Schüler también trascendente- , mientras que lo artístico surge de la vida, con su dimensión social y política. La escena del juego de ajedrez entre Fausto y Mefisto en el tercer acto marca un punto de inflexión en el desarrollo argumental, pues además de ocupar un lugar central en la pieza, allí ,entre

⁴¹ -Al referirse a las circunstancias de la redacción de *Ich und ich*, M. Hallensleben afirma "...dass Lasker-Schüler zu diesem Zeitpunkt längst von den Konzentrationslagern Kenntnis besass." (Hallensleben 2000: 268).

otras cosas, se decide el final de las tropas nazis. Mefisto es consciente de que la ambición de poder de Hitler pretende abarcar también sus posesiones ultraterrenas y entonces decide poner un límite, lo cual implica poner un límite al mal absoluto. Esta actitud de Mefisto (también de Satán que aquí aparece como un personaje diferenciado) permite entender el simbolismo de la frase que marca el final del episodio:

Der Baal: [...] Der Satanas hat --- längst kapituliert!

Hitler: (Grössenwahnsinnig prahlend) Hört kapituliert!

Der Baal: Das heisst vor Gott dem Herrn der Welt! (225) ⁴²

A partir de aquí los hechos se precipitan y se abre un espacio de trascendencia que posibilitará las palabras finales que la autora pronuncia en el epílogo, después de su muerte.

El tratamiento que se les da a los personajes de Fausto y Mefisto nos acerca a un tema que se constituye en un leit-motiv en la pieza: la duplicidad del sujeto, enunciada ya desde el título. Fausto y Mefisto son personajes antes complementarios que contrarios, y la unidad entre ambos aparece explicada directamente en el texto en las palabras del director Max Reinhardt devenido personaje:

"Reinhardt: Doch nun –bevor wir weiter mimen- ich nehme an, dass Ihnen meine Herren und Damen klar, Mephisto und der Faust ein Zwillingsspaar! Ja "ein" Mensch im Grunde ist und immer war". (194)⁴³

Gracias a esta unidad que al mismo tiempo es una dualidad Fausto-Mefisto pueden ser considerados un reflejo sobre la escena de la escindida figura de la autora que aparece en el prólogo y en el epílogo. El diálogo entre ambos que recrea temáticas típicas del asunto fáustico, como son el origen del universo o la duda sobre la existencia de Dios, adquiere la dimensión de un monólogo cuyos cuestionamientos recién encontrarán cierta respuesta en el epílogo⁴⁴. El concepto de lo dual no es nuevo para

⁴² "-Baal: [...] ¡Hace tiempo que Satanás ha ... capitulado!

-Hitler: (jactándose demencialmente) ¡Oíd ha capitulado!

-Baal: ¡Esto significa ante Dios, Señor del mundo!" (225)

⁴³ "-Reinhardt: Pero ahora, antes de que sigamos actuando, doy por entendido , Damas y Caballeros, que tienen en claro que Mefisto y Fausto son una pareja de gemelos. Sí, en el fondo son y han sido siempre "una" persona". (194)

⁴⁴ -"Das Zwiegespräch zwischen Faust und Mephisto entpuppt sich als fiktionales Selbstgespräch der Dichterin"(Hallensleben 2000: 272).

Lasker-Schüler y aparece en sus escritos anteriores a *Ichundich*, como es el caso del diario *Tagebuchzeilen aus Zürich* :

Der wahre Dichter, lieber Leser, pflegt sich zu spalten. Schon Alt-und Neumeister Goethe, erster und Faust zweiter Teil, spalten sich beim Dichter im Zustand der Inspiration.

Der Dichter im Urmensche<en> zweiteiligen Zustand versetzt [...] Du blickst mich beängstigend an, lieber Leser, aber Adam und Eva waren ein Mensch in der Urstunde auf der heiligen Urkunde schon verzeichnet.⁴⁵

La dualidad como expresión de una primigenia unidad perdida es una idea que hunde sus raíces en la interpretación bíblica y se ejemplifica en el plano de lo estético con Goethe y en especial con el *Fausto*.

La pareja Fausto-Mefisto atesora una comunión de ideas y experiencias, pero a la vez hay una separación experimentada con angustia, y conceptualizada como un "exilio" sólo superable a través de la trascendencia en la "eternidad", lo que significa fuera de los límites de la vida y del mundo, así lo expone Mefisto mientras juega al ajedrez con Fausto y éste le habla de las ambiciones de Hitler:

Mephisto: Er spekuliert auf meinen Thron. Doch meine Hand im Spiel, just meine einzige Passion hier im Exil.

Faust: Euch Eure Hölle, ein Exil??

Mephisto: Nur Ewigkeit ist kein Exil, zu ihr zu finden, Heinrich, durchstreifst Du, das – Erdental – nicht immer tugendhaft, doch immer unbefleckt das Land der – Sünden (209)⁴⁶

La anhelada eternidad a que alude Mefisto, llega al final del acto cuarto, una vez que el dios Baal sepulta a los nazis en su "negro mausoleo", y se produce una especie de cataclismo en el infierno. Fausto y Mefisto entran a una nueva dimensión desde donde

⁴⁵ "El auténtico poeta, querido lector, suele dividirse. Ya el viejo y nuevo maestro Goethe, en la primera y segunda parte del *Fausto*, se divide en el quehacer poético como condición de la inspiración.

El poeta se traslada a lo humano primigenio en el estado de división dual [...] Me miras alarmado, querido lector, pero en las Sagradas Escrituras Adán y Eva ya fueron esbozados como una persona en la hora primera." Del *Tagebuchzeilen aus Zürich*, citado por M. Hallensleben en Hallensleben 2000: 276.

Según el autor la idea de Adán y Eva como una sola persona primigenia muestra la relación de E. Lasker-Schüler con tradiciones interpretativas cabalísticas.

⁴⁶ "Mefisto: Él acecha mi trono. Pero atiende mi juego, mi única pasión aquí en el exilio.

-Fausto: ¿Vuestro propio infierno, un exilio?

-Mefisto: sólo la eternidad no es exilio, para encontrarla, Heinrich, recorriste, no siempre virtuosamente aunque sin mácula alguna, el valle terrenal, la tierra de ... los pecados" (209)

observan lo terrenal como algo ya lejano; y la escena anticipa en cierta forma lo que sucederá con el personaje de la autora en el acto siguiente y en el epílogo.

Mephisto: Wie man bestattet Dich mein Herzgenoss und mich

Faust: Uns beide – stillvereint im Leibe: IchundIch,

Mephisto: Und sich berauscht an unserem edelen versöhnten Leide

Die Geistlichkeit in ihrer Ursprach althebrit.

Faust: Und sind doch mit dem Erdenleben quitt! (227)⁴⁷

Es entonces en el ámbito trascendente donde se opera el restablecimiento de la unidad primigenia y en consecuencia Mefisto es salvado de su exilio infernal. La resolución que *Ichundich* plantea al dualismo Fausto-Mefisto, es similar a la de Goethe: se opta por la salvación, manifestación última de la magnanimidad divina, pero al mismo tiempo es también más radical pues no sólo se salva Fausto –la parte humana, caída en el pecado- sino que la salvación de éste implica necesariamente la de Mefisto – el mal en su sentido esencial y absoluto que no resiste la experiencia de su propio accionar, representado por la política del nacionalsocialismo.

La dualidad, de la cual la figura de Fausto-Mefisto es una metáfora, refleja el sujeto escindido del personaje de la autora. La obra establece un juego especular de simetrías, según el cual el dilema de la duplicidad del sujeto planteada en el prólogo y en epílogo se escenifica en la parte central del drama, donde a su vez las dicotomías se multiplican: mundo/infierno, política/historia, realidad/mito, pero la coherencia semántica no se pierde en ningún momento, otorgada por el hecho de que todas estas dicotomías pertenecen a la experiencia cultural, social e histórica de un sujeto que busca su identidad. Éste sería un tema central de *Ichundich* y la separación del “yo” en dos partes resulta pues de esa heterogeneidad de materiales culturales que conforman al sujeto. Una heterogeneidad problemática porque incluye elementos antagónicos, pero que al mismo tiempo opone resistencia a la síntesis totalizante y definitiva de la identidad totalitaria, o como lo explica Markus Hallensleben al analizar esta obra:

⁴⁷ “_Mefisto: [...] Como sepultarte a ti , mi cordial compañero, y a mí...

-Fausto: A ambos, íntimamente unidos en la carne: Yo-y-Yo.

-Mefisto: Y nuestras nobles penas reconciliadas son embriagadas por los sacerdotes con su lengua primitiva: el hebreo antiguo.

-Fausto: ¡ Y estamos, sin embargo, en paz con la vida terrenal!” (227)

"*Ichundlich* ist nicht allein die Wiederaufnahme des Faustischen und auf Spinozas Geist-Körper-Dualismus zurückgehenden Zwei-Seelen- Ichs, sondern zudem Ausdruck der verlorenen Identität der Dichterin als deutschsprachiger Jüdin"⁴⁸. (Hallersleben 2000: 272).

El tema es su autora, pero no necesariamente en el sentido de ofrecer datos biográficos concretos. La creación de heterónimos, de identidades ficticias y el consecuente juego intertextual es un recurso literario que caracteriza la producción de Else Lasker-Schüler tanto en poesía como en prosa, especialmente en sus cartas que se encuentran en ese espacio equidistante entre la vida y la literatura. Estos procedimientos se acentúan notablemente en *Ichundlich* para ofrecer esa perspectiva múltiple sobre el mundo y sobre el sujeto que no se puede limitar a un único componente y por ello, en el contexto de la obra, entra en crisis la noción de "individuo único", de "individualidad" tradicionalmente expresada en la creación del héroe o personaje principal. Desde el principio la autora (*Die Dichterin der Tragödie*) plantea la situación de desmembramiento:

Lasst allen Zweifel ausser Acht!

Es handelt sich nicht etwa um ---- Gesichte

Da ich mich teilte in zwei Hälfte kurz vor Tageslichte,

In zwei Teile: IchundIch! (188)⁴⁹

La figura del doble, representada por el prototipo Fausto-Mefisto, es una constante que acecha a la figura de la autora quien siempre aparece acompañada por otro personaje que actúa como su doble; en el prólogo es "el acompañante" (*Der Begleiter*) que la sigue camino al teatro, escuchándola mientras ella narra sus desdichas, en una escena que alude al paseo inicial de Fausto y Wagner por las afueras de la ciudad. En el último acto asume este rol "el espantapájaros" (*Die Vogelscheuche*) quien sostiene con la autora una charla literaria centrada casi exclusivamente en la figura de Goethe y su obra, escritor a quien el ilustre espantapájaros asegura haber conocido: "Jedoch alsbald

⁴⁸ "*Ichundlich* no solamente es la reproducción del dualismo cuerpo-espíritu del yo fáustico con dos almas que remite a Spinoza, sino sobre todo es expresión de la identidad perdida de la autora como judía de lengua alemana." (Hallersleben 2000: 272)

⁴⁹ "-La autora: ¡Abandonad toda duda!,
No se trata de algo como ... visiones
Puesto que me he partido en dos mitades a plena luz del día.
En dos mitades: Yo-y-Yo" (188)

spazierte ich zu Fuss mit Wolfgang meinem Intimus----(229)⁵⁰. Este "otro yo" amante de la literatura, sabio testigo de épocas pasadas, ya muy viejo y frágil, representa esa íntima conexión con la obra goetheana, con una literatura y una lengua que el personaje de la autora parece haber perdido y contempla con admiración todo aquello que se las recuerde. En el epílogo, luego de haber escenificado su propia muerte, habla la autora o "uno de los ángeles", donde el doble angélico introduce finalmente una dimensión religiosa. Una lectura atenta de estos elementos permite descubrir la elaboración de un concepto complejo de identidad, que ya no es lo idéntico a sí mismo, sino que, lejos de constituir una formación aislada, es un acto en desarrollo, parte del contexto cultural del que surge. Es el lugar de intersección entre el sujeto y la historia; y precisamente sobre esta intersección se explaya la obra. El "yo" es un "escenario" sobre el que pasan los acontecimientos externos y son asimilados por él; a lo largo de toda la pieza hay ejemplos de esta identificación entre el yo y los medios materiales de representación, al dirigirse a su acompañante la autora le dice: " lausch vor meiner Herzensbühne im Parquet mein Höllenspiel" (186) ⁵¹; al final del primer acto el telón cae en "forma de corazón" (*in Herzform*); la autora asegura haber escrito su obra con su propia sangre sobre "*Papyrusleder*". Los medios de representación están asimilados al propio cuerpo como factores elementales en la construcción de una identidad. La Margarita del *Fausto* no aparece en escena, pero está su doble femenino: la autora. Ella asumirá en gran parte su papel, identificará y rechazará al mal (el ejército nazi), expondrá frente al público sus debilidades más íntimas y finalmente morirá en el último acto, para luego contestar(se) a la pregunta: ¿Crees en Dios? (*Glaubst du an Gott?*), Dios existe/ está (*Gott ist "da"!!*) (235). La autora no sólo aparece en calidad de personaje, contrafigura de la ausente Margarita, sino que se hace presente también en la autocita intratextual de su obra literaria precedente; como ocurre, por ejemplo, en el acto primero donde Fausto recita ante Mefisto el poema *Weltende* (*Fin del mundo*), publicado por Lasker-Schüler en 1903. El texto poético es renovado semánticamente al ser incluido en el contexto de la pieza teatral y como afirma K.J. Skrodzki⁵² la forma tradicional bíblica que sigue el texto y la

⁵⁰ "–El espartapájaros: No obstante, caminé una que otra vez con Wolfgang mi íntimo ..." (229)

⁵¹ "La autora: [...] escucha desde la platea, frente al escenario de mi corazón, mi obra infernal." (186)

⁵² – Karl J. Skrodzki analiza el nuevo contexto literario (e histórico) en que aparece *Weltende* y a partir de ellos interpreta los comentarios que hace al texto Mefisto-el diablo del año 1941 según el autor: "Él no te escucha... pues, hijo, en el modernizado infierno en el que te encuentras tampoco existe Dios. Un monje imaginó el purgatorio para castigo de los pobres pecadores." El significado escatológico, angustiante pero trascendente del poema se ve seriamente cuestionado por la "modernidad", el pragmatismo político burgués que L.S. ubica en el infierno. Ver el comentario de Skrodzki en la página

generalidad de sus alusiones religiosas se cargan de nuevas y candentes connotaciones a partir del devenir biográfico de su autora y de la particular obra teatral en la que está integrado.

Ese yo omnipresente en todos los rincones del texto no es, sin embargo, siempre igual a sí mismo, su multiplicidad a la vez enriquecedora y angustiante encuentra su expresión simbólica en el título. El segundo "yo" de "*Ichundlich*" no es un mero reflejo del primero, así como la construcción lingüística que une los dos pronombres con una conjunción (*und*) expresa un nuevo concepto a través del neologismo⁵³. Lasker-Schüler explota ese pronombre que indica una noción básica de identidad para enfrentar(se) a un "yo" que habla, reflexiona y padece en escena por aquel "otro yo" del que fue separado, es en definitiva la dolorosa convivencia entre las dos culturas, la judía y la alemana, que constituyen el sujeto de la autora como personaje y también como persona. Dualidad que está presente constantemente sobre el escenario, al igual que las figuras del rey David y de Fausto. La imposibilidad de identificarse de manera absoluta con un grupo es vivida como "exilio", pero a la vez es un reaseguro frente a la identidad totalitaria, sin fisuras, que se repite eternamente a sí misma reflejada por las tropas nazis que caen al infierno como masa indiferenciada. La múltiple unidad de ese "Yo-y-Yo" trasunta un malestar que el texto expresa líricamente como melancolía, la solución a esta di-solución, está íntimamente relacionada con la pregunta de la Margarita goetheana que una voz repite al final del epílogo, "*Glaubst du an Gott?*" (235); el interrogante que proviene desde fuera del escenario sugiere que la unidad total no pertenece al ámbito de la vida. La autora encuentra la respuesta sólo después de morir, porque como antes lo había expresado Mefisto: "Sólo la eternidad no es exilio".

1.2 Nietzsche/Fausto en el *Doktor Faustus* de Thomas Mann

"Una vivencia cuyo efecto nos ha marcado y determinado de una manera infinita" (Mann 1986: 107) con estas palabras de 1924, Thomas Mann define la presencia de Nietzsche en su generación. La influencia del pensamiento nietzscheano en la literatura

web: www.dielyriscseite.de, consultado 12-12-2003.

⁵³ - "The title is of course not *Ich* but *Ichundlich*, but if there is a second *Ich* it is outside the first one and not identical to it. The two are made one when they are joined into a single word by the conjunction *und*, but this neologism is different from either of the *Ichs* of which it is composed". (Calvin Jones 1999: 171).

occidental del siglo XX es en efecto casi "infinita" y adquiere las formas más variadas e ideológicamente divergentes; pero la lectura que realiza el gran novelista alemán presenta un interés especial porque es a la vez crítica y humanamente compasiva. Mann es un autor que se inserta en la gran tradición de la cultura burguesa alemana y en el sutil desarrollo que ésta lleva a cabo del humanismo. Desde sus primeras obras trabaja con aspectos de la biografía y del pensamiento de Nietzsche; dedicando especial atención a la crítica de la cultura que el filósofo propone y que, no obstante su radicalidad, Mann trata de insertar y comprender dentro del contexto histórico-social del siglo XIX europeo, percibiendo incluso como predecesores de Nietzsche a Schopenhauer y Goethe⁵⁴. Por otro lado, tampoco se le escapa al agudo escritor el paralelismo existente entre la crítica nietzscheana de la sociedad liberal burguesa del siglo XIX y la situación de la Alemania de su propia época en la cual, bajo el manto de una burguesía íntegra y civilizada, se gestaba la barbarie política que, como su contraparte, eclosionaría en la década de 1930⁵⁵. Ya en la novela *Los Buddenbrook* (1900) y especialmente en *La muerte en Venecia* (1911)⁵⁶ está presente este interés paralelo por los aspectos biográficos y el pensamiento nietzscheanos. En este primer período de su producción literaria, Mann valora la crítica del filósofo y ve en ella, antes que una propuesta destructiva de los valores heredados, un llamado a la renovación, a una necesaria desvinculación de todos aquellos aspectos negativos –en el sentido de patológicos– que marcaron la cultura alemana del siglo anterior, en especial el Romanticismo, que ya había sido caracterizado por la famosa frase de Goethe como "lo enfermo". Mann ve en Nietzsche a "un maestro que nos enseña a superar todo aquello en nosotros que se opone a la vida y al porvenir, es decir, a superar lo romántico" (Mann 1986:110).

⁵⁴ –"Tal vez se podrá ver cómo la literatura da de este filósofo una visión esencial bastante positiva, sin dogmatismos ni a favor ni en contra de él. En contraste con el abuso que se ha hecho de Nietzsche y de su pensamiento desde muchos puntos de vista, su asimilación literaria permite verificar la posibilidad de una recepción positiva..." (Caeiro 1999: 69).

⁵⁵ –"From the time of his earliest short stories, Mann was conscious of the links between his experience of the world and Nietzsche's. The attempt to find a positive stand in Nietzsche –and hence in the German tradition, however uncertain in itself – must be seen as an extension of what had been Mann's constant search to establish a basis of human integrity in full awareness of the destructive self-knowledge that Nietzsche had revealed to him." (Nicholls 1955: 112).

⁵⁶ –"There is one particular connecting link between Nietzsche in Venice and the action of Mann's story that may have been in Mann's mind when he worked out his theme. Nietzsche tells in letters from Venice in May, 1886, how he is forced to leave the city he had loved so much by the oppressiveness of the climate..." (Nicholls 1955: 90).

1.2.1. *La filosofía de Nietzsche a la luz de nuestra experiencia* (1947)

Si en este primer período predomina en Mann la intención de rescatar el efecto renovador y vitalista que Nietzsche podría significar para la cultura europea; a partir de la experiencia histórica del nacionalsocialismo esta lectura de Nietzsche –si bien no cambia en lo esencial- va a sufrir un giro crítico, se va a tornar más profunda y sin concesiones. Descubre en el filósofo la encarnación de un destino trágico. La conferencia titulada *La filosofía de Nietzsche a la luz de nuestra experiencia*, elaborada en 1947 en el exilio norteamericano, es un documento clave que, en varios sentidos, permite ser leído simultáneamente con su obra de ficción *Doctor Faustus* concluida ese mismo año. Mann propone ante el filósofo una actitud de sospecha, que se aparte absolutamente de la devoción o el rechazo con que había sido receptado hasta entonces:

Lo que Nietzsche ofrece no es sólo arte; también leer a Nietzsche es un arte.
[...] En la lectura de Nietzsche resultan necesarias todas las clases de astucia, de ironía, de reserva. Quien tome a Nietzsche “en sentido propio”, quien tome a Nietzsche a la letra, quien le crea, está perdido. (Mann 1986: 167)

Esta actitud frente al texto nietzscheano conlleva a no desatender el contexto histórico y social en que vivió el filósofo y la relación compleja que su pensamiento establece con aquél con el fin de evitar generalizaciones de sus postulados y la consecuente aplicación burda de los mismos para interpretar situaciones muy diferentes a la de su génesis. Mann advierte que el filósofo formó parte de la época “en torno al cambio de siglo, la época de la primera embestida de la intelectualidad europea contra la moral hipócrita de la edad victoriana, de la edad burguesa. La furibunda lucha de Nietzsche contra la moral se inserta en este cuadro hasta cierto punto, y, a menudo, con un asombroso parecido de familia.” (Mann 1986:142). Las características de esa época burguesa, su monolítica estabilidad socio-económica, y las florecencias de una decadencia incipiente, pero más cultural y estética que realmente política, explicarían, según Mann, el imperativo nietzscheano de transmutación de los valores que fundamentan la democracia liberal (*Entwertung aller Werte*), hasta el punto de la defensa de cierto “sadismo” social que él atribuye a la realidad última de la vida. Éstas célebres

"bravuconadas" del filósofo sólo se explicarían por ser "las fantasías propias de un hombre sin experiencia, propias del hijo de una larga época de paz y seguridad, con inversiones bien aseguradas, que comienza a aburrirse de sí misma." (Mann 1986: 154) Bajo este punto de vista, Mann imputa dos graves "errores" al pensamiento de Nietzsche. El primero sería una valoración desacertada de las relaciones entre el instinto y el intelecto en el seno de las sociedades humanas. El filósofo veía a lo instintivo continuamente amenazado por la supremacía del intelecto y en esto radicaba el carácter enfermizo del hombre moderno europeo; Mann, después de haber sufrido en carne propia los efectos de un irracionalismo político y cultural enquistado en sociedades enteras sostiene:

Quando uno reflexiona sobre el modo tan total como, en la gran mayoría de los seres humanos, la voluntad, el instinto, el interés dominan y reprimen al intelecto, a la razón, al sentido de lo justo, nos parece absurda la opinión que dice que es necesario superar el intelecto mediante el instinto. Esa opinión sólo resulta explicable históricamente, a partir de una situación filosófica momentánea, como corrección de una hartura de racionalismo. (Mann 1986: 149)

El segundo de esos errores sería el establecer una dicotomía insalvable entre vida y moral, a las que considera "antítesis", cuando lo verdaderamente antitético radica, para Mann, en la relación tortuosa entre la ética y la estética, por la vinculación de esta última con los aspectos tanáticos de la existencia que la tornan intratable para el pensamiento ético. Cuando Nietzsche critica la moral, se refiere sobre todo a la moral cristiana y sus derivaciones históricas en Occidente que culminarían en la moral burguesa y más aún en la moral socialista que el filósofo considera un derivado directo de aquélla. Nietzsche combate el componente socialista de la moral posburguesa y lo hace "porque el componente socialista era el componente moral, y él confundía moral en cuanto tal con la moral burguesa." (Mann 1986: 158)

Estos aspectos de la filosofía nietzscheana facilitaron posteriormente su instrumentalización por parte del fascismo. Un hecho desgraciado, según remarca Mann, sobre todo si se tiene en cuenta que Nietzsche fue una personalidad absolutamente

alejada del accionar político y en este sentido es caracterizado como “un hombre inocentemente espiritual”. Su profunda ignorancia política⁵⁷, unida a un “radicalismo aristocrático”, le impidió evaluar la posibilidad del surgimiento del imperialismo alemán, de la alianza entre militarismo e industrialismo y del hecho elemental que constituye el trasfondo económico que hay detrás de toda guerra. En este punto Mann parece polemizar con la interpretación marxista dogmática que ve en Nietzsche un mero precursor del fascismo, cuyas directrices ideológicas habría contribuido a formular desde un paradigma filosófico de primer orden⁵⁸. El autor de *La montaña mágica*, por el contrario, declara “yo me inclino a invertir aquí la causa y el efecto y a no creer que Nietzsche ha hecho al fascismo, sino que el fascismo lo ha hecho a él.” (Mann 1986: 158). Este desafortunado encuentro entre el totalitarismo fascista y la filosofía de Nietzsche constituye “el más estúpido de los malentendidos” y la causa principal de toda una serie de interpretaciones falseadas de su pensamiento. Un hecho lamentable que impide entender un aspecto de Nietzsche que Mann se encargará de develar: el aspecto trágico, que incumbe tanto a su vida como a su obra.

La profundidad trágica se relaciona, a juicio del escritor, por un lado con el concepto de verdad, ligado al conocimiento desenmascarador, un concepto ascético de la verdad que lo lleva a poner bajo sospecha a toda aquella verdad de fácil asimilación, es decir a toda verdad que no dañe a quien la descubre; y, por otra parte, con la idea del dolor como principal árbitro de las jerarquías. La jerarquía está establecida por capacidad para soportar el dolor que toda realidad conlleva. La verdad y el conocimiento adquieren, entonces, la categoría de una pasión exigente hasta el extremo del sacrificio, un *pathos* que lejos de ser una mera formulación literaria presente en sus textos, es, ante todo, una realidad autoimpuesta en la propia existencia. De esta soledad fría y trágica nace el

⁵⁷-No se escapa a la crítica de Mann el hecho de que este rasgo “apolítico” del pensamiento nietzscheano es contradictorio con su declarado vitalismo, pues parece dejar de lado ese aspecto esencial de la vida cual es la organización política y social sin la cual no se concibe la cultura humana. Así el autor afirma que en realidad el pensamiento nietzscheano “no tiene ninguna relación con la vida, con la amada, defendida vida, con la vida que él ensalzó por encima de todas las demás cosas.” (Mann 1986:169).

⁵⁸-En este sentido es interesante observar cómo, apenas unos años después de publicada la novela *Doctor Faustus*, la crítica literaria marxista (Lukács) establece una conexión entre el personaje protagonista y Nietzsche y entre éste y el fascismo, de una manera directa y sin los recaudos que tiene Mann al hablar del tema. “Se c’è qualcosa nella figura del protagonista che rammemori alla lontana qualcuno, è la figura ascetica, appartata del mondo ed avida di vita, timorosa del mondo e dura, come quella di un dittatore, di Nietzsche. (Anche nel destino qualcosa lo ricorda, certo non a caso) Più importante è notare che il personaggio ha molto della quintessenza decadente, prefascista, della Weltanschauung nietzscheana. [...] Thomas Mann infatti mostra come si sarebbe presentato un tale canto di Nietzsche, quale nel mondo d’oggi sarebbe divenuto il suo contenuto e la sua forma, il suo pathos ed il suo spirito parodistico. Thomas Mann, più critico, perché realmente fedele all’umanismo, mostra questa tragedia proprio nel concreto esplicitarsi di un tale canto.” (Lukács 1956: 85).

respeto y la conmoción del gran narrador alemán frente a un hombre “que será arrastrado a exigirse a sí mismo en cuestiones de conocimiento crueldades mayores de las que un espíritu puede soportar, y que ofrecerá al mundo el espectáculo de una autocrucifixión conmovedora.” (Mann 1986: 126)

Mann compara la figura de Nietzsche con Hamlet pues ambos fueron destruidos por una exigencia de conocimiento que no pudieron sobrellevar. No obstante cuando elabore literariamente la personalidad del filósofo elegirá otro modelo mítico para retratarlo, aquel que, nacido bajo el signo de la Reforma, fue tradicionalmente considerado como paradigma del hombre occidental moderno: Fausto.

No es en absoluto arbitraria la elección de Fausto como asunto literario en el cual engarzar aspectos biográficos y problemáticas filosóficas del gran pensador, especialmente, si consideramos que para Mann la crítica a la moral de Nietzsche constituye “la última forma de la Ilustración”, vale decir de la tendencia al examen racional de todas las tradiciones sociales e intelectuales de Occidente, y, por otro lado, el ateísmo nietzscheano, según el autor, está paradójicamente dotado de “un tono religioso” y ligado estrechamente a un humanismo “que, habiendo atravesado muchas cosas, asumiera en su veneración del misterio humano todos los conocimientos acerca de lo inferior y demoníaco.” (Mann 1986: 172). Por lo demás, la conjunción que formula Mann en el *Doktor Faustus* entre Nietzsche y Fausto será uno de los paradigmas literarios más influyentes de la segunda mitad del siglo XX, hecho que testimonian muy bien las novelas argentinas de las que me ocupó en el capítulo quinto.

1.2.2. Doktor Faustus

La idea de escribir una novela de asunto fáustico surge en Thomas Mann en una época bastante temprana de su actividad como escritor. En el año 1904 escribe en su Diario un rápido esbozo de la acción⁵⁹ que no llegaría a desarrollar sino hacia el final de su vida. Sin embargo en estas líneas ya se puede advertir que su concepción de lo fáustico se diferencia bastante del clásico texto goetheano en lo que éste tiene de

⁵⁹ “Figur des syphilitischen Künstlers: als Dr. Faust und dem Teufel Verschriebener. Das Gift wirkt als Rausch, Stimulans, Inspiration; er darf in entzückender Begeisterung geniale, wunderbare Werke schaffen, der Teufel führt ihm die Hand. Schliesslich aber holt ihn der Teufel: Paralyse.” Citado por Heinrich Detering, (Detering 2007: 9).

humanamente conciliador, en la grandeza armónica con que es mostrada la experiencia histórica de la modernidad temprana europea. Por el contrario, el Fausto manniano parece remitir con mucha más certeza al fondo trágico que invade la primitiva versión literaria del siglo XVI, la *Historia del Doctor Juan Fausto*, nacida bajo el influjo de la reforma protestante.

Entre los muchos elementos que sustentan el relato, y en consecuencia también el carácter trágico, de esta obra maestra de Mann cobran un papel preponderante las alusiones a la figura y el pensamiento de Nietzsche que - junto a otros como la situación política de Alemania durante las primeras décadas del siglo XX o la historia de la música en la cultura occidental - convierten a la novela en un auténtico fresco histórico-cultural⁶⁰. El pensamiento nietzscheano, en el contexto de la narración, cumple la función, en varias oportunidades, de nexo gracias al cual se ensamblan los acontecimientos externos, sociales, políticos y culturales con la vida interior del protagonista, el genial músico (*Tonsetzer*) Adrian Leverkühn, quien acusa en su personalidad una marcada similitud con la del filósofo⁶¹. Por otra parte, desde el inicio de su trabajo literario Mann advierte la necesidad de integrar esta identificación Nietzsche-Leverkühn en el marco más amplio de lo mítico, de un asunto que represente por sí mismo el devenir de la cultura alemana, y es entonces cuando la historia se concibe necesariamente como una historia fáustica en la que "lo patológico tendría que ser llevado a lo fabuloso, incluyéndolo en lo legendario,..." (Mann 1973: 20).

La integración entre la figura de Nietzsche, la de Adrián Leverkühn y el asunto fáustico es lograda en varios planos y con procedimientos narrativos complejos. En una primera instancia, el autor mismo, aclara qué episodios de la biografía de Nietzsche aparecen reelaborados literariamente en la novela y protagonizados por el genial

⁶⁰ -"Der *Faustus* erzählt mit alldem –und mit den unübersehbar vielen Details, die aus unterschiedlichsten Text-und Bildvorlagen der historischen Epochen in ihn hineinmontiert sind – wahrhaftig nichts weniger als eine deutsche Geschichte, eine *Summa historica* von Mittelalter bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs. Er tut das, indem er den politischen Zeitroman verschmilzt mit dem seinerseits demonstrativ deutschen Genre der Künstlergeschichte (als einem Anti-Bildungsroman jetzt), und er tut es in einem Dialog mit einem mächtigen kulturellen Archiv." (Detering 2006: 7).

⁶¹ -"(Adrian Leverkühn) widerum trägt Züge jenes deutschen Meisterdenkers einer antimodernen Moderne, der in ekstatischen Größenphantasien kollabierte, die Züge also Friedrich Nietzsches." (Detering 2007: 7). Además de estas palabras de Detering, el propio Mann comenta, en *Los orígenes del Doctor Fausto*, cómo fue desarrollándose esta identificación entre Adrian Leverkühn y Friedrich Nietzsche durante el proceso creativo de la novela, desde las lecturas que realizó sobre la vida y obra del filósofo (*Nietzsches Zusammenbruch* de Podach, los recuerdos sobre Nietzsche de Lou Andreas Salomé y *Nietzsche und die Frauen* de Brann), hasta las impresiones personales que estas lecturas despertaron en él y que se trasladarían al personaje literario: "Mística funesta, ilícita, despierta compasión con frecuencia. ¡El desventurado!" (Mann 1973: 14).

compositor⁶². Se trata de la involuntaria visita al prostíbulo de Adrian, su relación con Esmeralda y el consecuente contagio de la sífilis, que en un plano simbólico valdrá por un verdadero conjuro demoníaco. El triángulo amoroso entre Adrian, Marie Godeau y Rudi Schwerdtfeger remiten a las relaciones entre Nietzsche, Lou Andreas Salomé y Paul Rée, y en el plano "fáustico" de la historia, simbolizan el motivo de la imposibilidad del matrimonio –y con ello se quiere significar de toda relación humana basada en los sentimientos – que el pacto con el demonio impone a Fausto, y que llevada a su extremo trágico aparecerá en la relación homoerótica entre Adrian y Rudi que dará lugar a "un sombrío juego" que concluye en la muerte de Rudi "un asesinato premeditado, exigido por el demonio." (Mann 1973: 30).

Por supuesto, destaca como el más evidente el episodio del final de la vida consciente de Adrian –el equivalente al castigo que recibe la ambición fáustica por pretender sobrepasar los límites de lo humano – que acaba con un derrumbamiento psíquico para cuya descripción utilizó Mann las cartas escritas por amigos que visitaban a Nietzsche durante ese último período, especialmente las de Deussen.

El pensamiento del filósofo, por otro lado, también aparece en la novela; su representación es compleja y pueden identificarse al menos dos formas de esa representación. En primer lugar hay una serie de personajes cuyo discurso se corresponde con las interpretaciones más vulgarizadas y pervertidas de la filosofía de Nietzsche que precisamente, como dice Mann en su ensayo, iban a ser instrumentalizadas por el fascismo europeo. Este discurso pre-fascista que buscaba en Nietzsche la justificación de la violencia social y el estado autoritario, junto a una "mística" de la superioridad del instinto por sobre el intelecto, ya se insinúa en el capítulo XIV donde se describe una salida campestre del grupo de estudiantes de teología "*Winfried*" al que pertenecía Adrian y que compartió el narrador Serenus Zeitblom. El diálogo que sostienen los estudiantes en un establo es un resumen de las posiciones político-ideológicas que se insinuaban en la Alemania pre-hitleriana. El estudiante Deutschlin –nótese la aguda ironía en el uso de los nombres, un rasgo característico de Mann – es el portavoz de la postura nacionalista con su inevitable carga de romanticismo e irracionalismo "nietzscheano"; Deutschlin propugna un culto pseudo-fascista de la juventud, como etapa pre-burguesa

⁶² –"Ahí está el entrelazamiento de la tragedia de Leverkühn con la de Nietzsche, cuyo nombre no aparece por prudencia en todo el libro, precisamente porque el eufórico músico ha sido puesto en su lugar, de tal forma que éste ya no puede existir." (Mann 1973: 29).

de la vida y por ello más cercana a la naturaleza. Rechaza la idea de que: "es sei höchst geschmacklos, wenn die Jugend die Jugend erörterte: Ein Lebensform, die sich selber bespräche und untersuche, löse eben damit als Form sich auf, und wahre Existenz habe nur das direkt und unbewusst Seiende." (Mann 1960: 155)⁶³. La traslación de estas concepciones al ámbito socio-político evidencia la grosera interpretación de que es objeto el irracionalismo por parte de Deutschlin: "Der Jugendgedanke ist ein Vorrecht und Vorzug unseres Volkes, des deutschen, - - die andern kennen ihn kaum, Jugend als Selbstsinn ist ihnen so gut wie unbekannt,..." (Mann 1960: 158)⁶⁴

Otro representante de este "nietzscheísmo" es el personaje de Helmut Institoris, un hijo de la burguesía alemana dedicado por completo a la vida intelectual. El profesor Institoris, apasionado por la historia del Renacimiento italiano, está descrito desde una perspectiva acentuadamente irónica que, como es recurso habitual en la narración manniana, irá creciendo progresivamente del grotesco a lo trágico. Su figura y personalidad débiles se contraponen a una admiración sin límites por la fuerza y la brutalidad, especialmente cuando aparecen bajo el signo de lo estético. Apoteosis del malentendido, el "nietzscheano" Institoris busca en los conceptos de *fuerza y vida* – convertidos en fetiches – una compensación para su verdadera realidad, tal como lo explica el narrador:

... die blauen Augen mit zartem, edlem Ausdruck, der es schwer verständlich – oder vielleicht eben gerade verständlich – machte, dass er die Brutalität verehrte, natürlich nur, wenn sie schön war. Er gehörte dem von jenen Jahrzehnten gezüchten Typ an, der, wie Baptist Spengler es einmal treffend ausdrückte, "während ihm die Schwindsucht auf den Wangenknochen glüht, beständig schreit: Wie ist das Leben so stark und schön! (Mann 1960: 381-382)⁶⁵

Sin embargo el más representativo de estos personajes "nietzscheanos" entra en escena en el capítulo XVIII, Chaim Breisacher, caracterizado como un charlatán, pseudo

⁶³ Ésta y las siguientes citas de la novela se acompañan de su traducción española: "si la juventud tratara de analizarse a sí misma" pues "una forma de vida que trata de investigarse y de definirse (...) se disuelve ipso facto como tal forma. La verdadera existencia corresponde exclusivamente al ser directo e inconsciente." (Mann 1959: 178)

⁶⁴ "El concepto de juventud es privilegio y cualidad de nuestro pueblo, del pueblo alemán. Los demás pueblos apenas si tienen noción de él. La juventud como entidad propia les es punto menos que desconocida." (Mann 1959: 179)

⁶⁵ "...sus ojos azules, de blanda y noble mirada, explicaban mal – o quizá bien – su admiración por la brutalidad, a condición, claro está, de que ésta se presentara envuelta en bellas formas. Era uno de esos tipos, frecuentes en su generación, de los cuales dijo un día pertinentemente Baptist Spengler que "con las mejillas consumidas por la tisis, proclaman a gritos la fuerza y la belleza de la vida." (Mann 1959: 422-423)

intelectual, que ameniza, y escandaliza, a los habitués de un aristocrático salón de Múnich. Breisacher, historiador y filósofo de la cultura ("Er war ein Polyhistor, der über alles und jedes zu reden wusste..." (Mann 1960: 371)), repite con ingenio muchos de los tópicos nietzscheanos, llevándolos al extremo del ridículo; así el narrador nos informa sobre sus convicciones:

...ein Kulturphilosoph, dessen Gesinnung aber insofern gegen die Kultur gerichtet war, als er in ihrer ganzen Geschichte nichts als einen Verfallsprozess zu sehen vorgab. Die verächtlichste Vokabel in seinem Munde war das Wort 'Fortschritt'; er hatte eine vernichtende Art, es auszusprechen, und man fühlte wohl, dass er den konservativen Hohn, den er dem Fortschritt widmete, als den wahren Rechtausweis für seinen Aufenthalt in dieser Gesellschaft, als Merkmal seiner Salonfähigkeit verstand. (Mann 1960: 371)⁶⁶

El bufonesco Breisacher, con su cháchara de crítica cultural (*kulturkritisches Periorieren*) representante de un "conservadurismo postrevolucionario o antirrevolucionario", no se priva ni siquiera de criticar la evolución histórica de su propio pueblo, el judío, y exagerando ciertos postulados de Nietzsche (especialmente los que aparecen en *El Anticristo*), sostiene que tanto el rey Salomón como el rey David son representantes de la decadencia modernizadora, "typisch für die Rückblick [...] von der Volksreligion also zur Allerweltsreligion." (Mann 1960: 374)⁶⁷. Ante la sorpresa del público también agrega que:

- "...in der echten Religion eines echten Volkes kämen solche matt theologischen Begriffe wie "Sünde" und "Strafe" in ihrem bloss noch ethischen Kausalzusammenhang gar nicht vor. [...] Religion und Ethik hätten nur insofern etwas miteinander zu tun, als diese den Verfall der ersteren darstelle. Alles Moralische war ein 'rein geistiges' Missverständnis des Rituellen." (Mann 1960: 371)⁶⁸

⁶⁶ "un filósofo de la cultura cuyas convicciones van contra la cultura, en cuya historia pretendía no haber descubierto otra cosa que un continuo proceso de decadencia. Su desprecio por la palabra "progreso" era ilimitado y su modo despectivo de pronunciarla descubría el convencimiento, vivo en él, de que sus sarcasmos contra el progreso eran la justificación de su presencia en aquel elegante salón." (Mann 1959:411)

⁶⁷ " [típica decadencia] que sacrifica la religión del pueblo a la religión universal" (Mann 1959: 416)

⁶⁸ "Las nociones de pecado y castigo, pálidos conceptos teológicos, no se daban a la auténtica religión de un pueblo auténtico [...] La ética no tendría nada que ver con la religión si no representara su decadencia. Lo moral era una interpretación "puramente espiritual", y falsa, de lo ritual." (Mann 1959: 417)

Breisacher reduce al absurdo su postura "conservadora", pues propone los estadios más primitivos de la civilización como aquellos más "auténticos" y propugna un ferviente regreso a la barbarie. Personaje grotesco por excelencia, su ceguera ideológica no le permite siquiera vislumbrar las consecuencias que los postulados que defiende con tanta convicción van a desencadenar sobre el grupo humano al que pertenece.

A través de estos personajes el pensamiento nietzscheano, por cierto, no revela ni su riqueza crítica, ni su profundidad filosófica, sino más bien aparece convertido en cliché ideológico. La obra de Nietzsche, o mejor dicho una serie de postulados "nietzscheanos", son reformulados y aplicados acríticamente a una gran variedad de situaciones; se convierten así en signo de una época histórica concreta y terminan diciendo más de esa época - del Nietzsche creado por el fascismo - antes que de Nietzsche mismo.⁶⁹

Otra faceta de esta lectura crítica del pensamiento nietzscheano que cruza la novela del comienzo al final es la actitud del narrador, Serenus Zeitblom, hacia su amigo íntimo Adrian Leverkühn. Una actitud que contiene, al mismo tiempo, admiración, censura y conciencia permanente de las diferencias ideológicas que lo separan de su querido Adrian. Esto, como ha sido investigado por la crítica literaria⁷⁰, es, ni más ni menos, que la transposición narrativa de la actitud del propio Mann hacia Nietzsche, aunque, por supuesto, con todas las licencias e ironía que permite la ficción literaria. La caracterización de ambos personajes, Adrian y Serenus, es tan contrapuesta como complementaria: uno es músico, el otro es filólogo clásico, uno tiene un origen protestante, el otro, católico, uno representa el radicalismo filosófico y artístico, el otro, el humanismo conservador. Dos formas de entender la vida que se dieron históricamente de manera simultánea en la Europa Central de principios del siglo XX, y que, según palabras de Hans Mayer, están unidas por un "parentesco imperceptible" gracias a la figura de Nietzsche quien contuvo en su propia vida al menos los dos primeros elementos, la filología clásica y la pasión por

⁶⁹ - Ján Albrecht interpreta de una forma bastante parecida la función que tiene en la novela la problemática de la música atonal, y de todo el arte de vanguardia; según este comentarista la teoría estética de Adrian Leverkühn debe entenderse, no como un postulado musical real, sino como un medio para la representación de una época histórica y sus paradojas: "Eine solche Einzelheit ist im Faustus-Roman die Musik mit ihrer Theorie und Ästhetik. Sie spielt mit, sie verkörpert und stellt dar, wird zum Symptom, Symbol und Merkmal einer Zeit, einer ganz konkreten geschichtlichen Epoche, ist somit nicht Ziel und Zweck, sondern Darstellungsmittel. Die Zeit soll in ihrer inneren Kausalität erkannt und dargestellt werden wie eine Krankheit durch die Diagnose." (Albrecht 1971: 375).

⁷⁰ -Hans Mayer al analizar el ensayo de Mann sobre Nietzsche y la novela fáustica, sostiene que en estos textos se da: "la acción conjunta de crítica, ironía, libertad y justicia: es la respuesta de Thomas Mann a Nietzsche, pero al mismo tiempo es la respuesta a elementos nietzscheanos propios" (Mayer 1959: 384).

la música.⁷¹ Sin embargo las figuras de Adrian y Serenus no son absolutamente opuestas, entre ambos hay nexos de comprensión y comunicación, como los hubo, sin duda, entre la filosofía de Nietzsche y la obra de Mann. La crítica a los valores de la civilización y a las tradiciones, contenida implícitamente en la ironía artística de Adrian, en ningún momento es desestimada, ni mucho menos negada por Serenus; simplemente Serenus es consciente, como por otra parte también lo fue el propio Nietzsche, de la "necesidad vital" que tiene el hombre de valores semejantes para erigir la casa de su civilización. En todo caso, lo que le parece impracticable a Serenus es la opción sobrehumana de poder vivir por encima de toda valoración y que en el caso de Adrian se logra a partir de su contacto con lo demoníaco, y al precio de la locura (proceso psíquico individual que tendrá su expansión en la locura social y política del nacionalsocialismo). La expresión clara de esta situación aparece en las primeras páginas de la novela, cuando Serenus dice:

"Der Glaube an absolute Werte, illusionär wie er immer sei, scheint mir reine Lebensbedingung. Meines Freundes Gaben dagegen massen sich an Werten, deren Relativität ihm offen zu liegen Schein, ohne dass eine Bezugsmöglichkeit sichtbar gewesen wäre, die sie als Werte herabgesetzt hätte." (Mann 1960: 63-64)⁷²

La exigente pasión por el análisis escéptico de toda valoración establecida, sea ésta de la naturaleza que fuere, contrapuesta a la necesidad humana de tales valoraciones, desencadena un drama en otro plano narrativo de la obra, cual es la interioridad del protagonista⁷³. Esta dualidad de su psiquismo tiene su expresión literaria en el motivo fáustico del desdoblamiento del yo, es decir, en una disputa continua y extenuante entre el protagonista y el demonio.

La conciencia del personaje fáustico, tratada como un teatro en el que éste dialoga con Satanás, es un recurso literario muy utilizado en las versiones del asunto

⁷¹ -"Leverkühn ha heredado de Nietzsche, su enfermedad y el modo como la contrajo, pero Zeitblom heredó de Nietzsche la filología clásica e incluso algunos rasgos de su crítica a la cultura perteneciente a su época lúcida aún no afectada por la sombra de la demencia." (Mayer 1959: 388).

⁷² "La fe en valores absolutos, por ilusoria que sea, me parece a mí una necesidad vital. Los dones de mi amigo, en cambio, se median en valores cuya relatividad le parecía evidente, sin que por ello los menospreciara como tales valores. (Mann 1959: 67)

⁷³ -La novela de Mann llega en este punto a tocar una de las cuestiones centrales del pensamiento de Nietzsche quien ya en el siglo anterior había tratado este problema con profunda certeza: "La extraordinaria certidumbre de toda enseñanza reside en el hecho de que ya no hay más un fundamento generalmente reconocido, y que ahora ni el cristianismo, ni la antigüedad, ni la ciencia natural, ni la filosofía tienen un poder determinante y que se imponga sobre todos. Se va oscilando entre las más diversas pretensiones: por último el Estado nacional pretende tener una cultura nacional, alcanzándose así el colmo de la falta de claridad, ya que la cultura y lo nacional son cosas contradictorias. Hasta en las universidades, fortalezas de la ciencia, hay gente que escondiéndose como traidores pretenden colocar sobre la ciencia, como poderes más altos, a la religión y a la metafísica." (Nietzsche 1969: 518-519).

fáustico elaboradas por la vanguardia expresionista, como expliqué a propósito de la obra de Lasker-Schüler. Pero en esta novela adquiere nuevas resonancias que podrían ser calificadas de nietzscheanas debido a los tópicos puestos en discusión.

Según lo analiza Remo Bodei, el concepto de alma, y con él todo el proceso de la identidad personal en Occidente, sufre desde el siglo XVII con la filosofía de Locke una serie de transformaciones que al llegar a la época de Nietzsche concluyen en una negación del alma tal como se la concebía desde las tradiciones religiosas⁷⁴. La falta del sustento metafísico del alma inmortal, provocará, en primera instancia una acción destructiva sobre la idea de "yo personal"; y así la identidad monolítica deviene en campo de combate de diversas fuerzas supraindividuales, el yo es entonces una ficción o, como dice el filósofo italiano, es para Nietzsche un "centro de gravedad" en el que interactúan elementos diversos y contradictorios⁷⁵. El desdoblamiento fáustico –que en realidad implica mucho más que dos elementos – consistente en considerar lo demoníaco como otro yo, o muchos otros yoes, insertos en una personalidad siempre al borde de la duda y el colapso psíquico, juega un importante rol en la novela de Mann, al punto de que todo un capítulo, el XXV, está dedicado a desarrollarlo.

Adrian tiene su encuentro con el multiforme demonio durante su estancia en un pueblo italiano, en esa tierra "católica y pagana" tan diferente de la Alemania luterana y obsesionada con lo demoníaco que había dejado atrás. El narrador, Serenus, que transcribe las anotaciones del protagonista, duda en aceptar como real esa otra presencia intimidante:

... [Ich] setzt meine Rede aus, und unmittelbar vernimmt in diesem fünfundzwanzigsten Kapitel der Leser die seine.

Wäre es nur seine? Es ist ja ein Zwiegespräch, das vorliegt. Ein anderer, ganz anderer, ein entsetzlich anderer führt sogar vornehmlich das Wort, [...]. Ein Dialog? Ist es in Wahrheit ein solcher? Ich müsste wahnsinnig sein, es zu glauben. (Mann 1960: 295)⁷⁶

⁷⁴ -Al tratar la época post-nietzscheana el pensador italiano analiza ese cambio fundamental que se opera en la tradicional relación cuerpo-alma: "Es necesario, por lo tanto, borrar la originaria tesis platónica retomada por el cristianismo, por la que el cuerpo es la prisión del alma e invertirla declarando –con palabras de Foucault, que son eco de las de Nietzsche – que "el alma es la prisión del cuerpo". (Bodei 2006: 151).

⁷⁵ -"Después de Schopenhauer, también Nietzsche toma nota del fracaso de cualquier estrategia - fundamentadora o relacional – del problema de la identidad, renuncia a la soberanía del yo y reconoce a la persona su carácter etimológico de máscara, de voz que resuena a través de este camuflaje del rostro." (Bodei 2006: 157).

⁷⁶ "el lector oirá la propia voz de Adrian Leverkühn. ¿Es en efecto la suya? Se trata de un diálogo. Otro personaje muy distinto, atrozmente distinto, está casi siempre en el uso de la palabra [...] ¿Un diálogo? ¿Verdaderamente un diálogo? Tendría que ser loco para creerlo." (Mann 1959: 327)

Esta duda de Serenus, se refleja en el mismo manuscrito en la duda de Adrian sobre la existencia externa de ese demonio parlante, pues descubre en sus hipnóticas palabras los propios pensamientos, los recovecos más íntimos de sus reflexiones, "Ihr sagt lauter Dinge, die in mir sind und aus mir kommen, aber nicht aus Euch." (Mann 1960: 300)⁷⁷ La falta de existencia externa no es, sin embargo, una prueba de inexistencia. El demonio se revela como realidad que disuelve las convicciones en un yo interior, coherente y definido; se revela, además, también como múltiple y paradójico. A lo largo de la conversación cambia de aspecto en cuatro oportunidades: es primero un vagabundo de bajo fondo, después un señor de traje y alta condición, con un lenguaje de elevado nivel intelectual, en tercer lugar aparece como la representación tradicional del diablo (barba, dientes puntiagudos, traje rojo) y finalmente torna a su primer estado. Su propio discurso, que va siguiendo las metamorfosis exteriores, se encarga de poner en claro el carácter circunstancial, en absoluto esencial, y mucho menos acabado de nuestras percepciones de "lo real": "Das ist reiner Zufall, wie ich aussehe, oder vielmehr, es macht sich so, es stellt sich so je nach den Umständen her, ohne dass ich auch nur acht darauf gebe. Anpassung, Mimikry, du kennst das ja, Mummschanz und Vexierspiel der Mutter Natur, die immer die Zunge im Mundwinkel hat." (Mann 1960: 304).⁷⁸

En esta disputa con la disolvente voz demoníaca, sin embargo, Adrian opone resistencia, y no sólo mediante la duda encarnizada en la existencia de tal voz independientemente de su conciencia, sino también refutando los muy precisos argumentos del demonio; en medio del caos conceptual de su interioridad, su yo logra, en determinados momentos, imponer una coherencia incipiente; tal ocurre cuando el demonio le plantea la situación insoluble de la esterilidad creativa del arte moderno, condenado a la parodia y a la crítica de estéticas pasadas, Adrian replica: "Dabei könnt Ihr die theoretische Möglichkeit spontaner Harmonie nicht ausschliessen zwischen den

⁷⁷ "No hacéis más que decir cosas que están en mí y de mí vienen, pero no de vos." (Mann 1959: 332)

⁷⁸ "Mi aspecto es puramente casual. Se ajusta en cada caso a las circunstancias sin que tenga yo que preocuparme. Adaptación mímica, jugarretas y estratagemas de la naturaleza, siempre al acecho." (Mann 1959: 337)

La expresión "*Mummschanz und Vexierspiel der Mutter Natur, die immer die Zunge im Mundwinkel hat*" pareciera guardar una íntima correspondencia con la idea de Nietzsche acerca de lo relativo de nuestras percepciones, en un medio en continua transformación: "Mientras más evolucionado sea el hombre más percibe el movimiento, la falta de quietud, el acaecer. A los menos desarrollados la mayoría de las cosas les parecen fijas, no sólo las opiniones y costumbres, sino también los límites, la tierra y el mar, las montañas, etc.. Sólo paulatinamente el ojo se decide por lo móvil. Ha necesitado infinidad de tiempo para aprender lo que permanece igual en medio del movimiento, la constancia aparente; esa fue su primera tarea, ya la planta quizás la enseñaba. De ahí que la creencia en las cosas se haya vuelto para el hombre tan inmoviblemente fija, lo mismo que la creencia en la materia. Pero no hay cosas, sino que todo fluye – así juzga el intelecto, pero el instinto se halla pronto a contradecirlo." (Nietzsche 1969: 517).

eigenen Bedürfnissen und dem Augenblick, der 'Richtigkeit', - die Möglichkeit eines natürlichen Einklangs, aus dem einer zwang- und gedanklos schüfe." (Mann 1960:320)⁷⁹

Existen también en este capítulo del *Doktor Faustus* toda una serie de motivos que se entrelazan por una parte con el asunto fáustico y, por otra, con la obra de Nietzsche; como es el de la frialdad demoníaca o la risa sarcástica incontrolable, cercana a la de Zarathustra. Atributos que en Adrian se revelan ya desde su infancia, y que lo acompañarán hasta el final. Cada traición o renuncia a esa frialdad de sentimientos y a esa indiferencia ante lo "humano" será duramente pagada por el protagonista. El mismo diablo la encarna, "...Ich bin nun einmal so kalt. Wie sollte ich's sonst auch aushalten und es wohnlich befinden dort, wo ich wohne? (Mann 1960: 302)⁸⁰, nos recuerda aquí con sus palabras que el fondo del infierno es helado, como lo describe Dante, y también que ciertos hombres nacieron para vivir en la gélidas regiones hiperbóreas, como afirma Zarathustra.

Finalmente el gozo y el dolor que promete el demonio a Adrian como resultado del pacto y de la genialidad artística por medio de él lograda; es, ni más ni menos, que la experiencia de los extremos, llevada a un nivel tal que haga posible aceptar la vida de antemano con todo lo que ésta tiene de positivo y negativo

"Denn wir liefern das Äusserste in dieser Richtung: Aufschwünge liefern wir und Erleuchtungen, Erfahrungen von Enthobenheit und Entfesselung, von Freiheit, Sicherheit, Leichtigkeit, Macht- und Triumphgefühl ... [...] Und entsprechend tief, ehrenvoll tief, gehts zwischendurch denn auch hinab, ... [...] Das sind Schmerzen, die man für das enorm Genossene mit Vergnügen und Stolz in Kauf nimmt, ..." (Mann 1960: 307-308)⁸¹

⁷⁹"pero así y todo no podéis excluir la teórica posibilidad de una armonía espontánea entre las propias necesidades y el "justo momento" – armonía que hace posible una creación libre de toda coacción intelectual." (Mann 1959: 355). En este y otros pasajes de similar tónica, Adrian defiende su individualidad creativa o, al menos, la teórica posibilidad de ella, como un último resto inalienable de su yo. Bodei habla de un problema bastante cercano a éste cuando analiza las corrientes filosóficas que trataron de negar de forma definitiva la realidad del yo –entre ellas la de Nietzsche – "A estos críticos se les escapa el hecho de que –una vez agotada la fase fundante de la modernidad – el papel del yo cambia, pero no su ineliminable función vital. Habiendo dejado de ser desde hace tiempo substancia, pura res cogitans, se ha vuelto una cantera abierta, un lugar de acumulación de recursos..." (Bodei 2006: 449).

⁸⁰"soy frío y no lo puedo remediar. Si no fuera así, ¿cómo podría resistir y encontrar soportable el lugar donde vivo?" (Mann 1959: 335)

⁸¹"se trata de llegar a los verdaderos extremos y eso es lo que sucitamos: ascensiones, iluminaciones [...] Y vienen también, ocasionalmente, los profundos descensos [...] Son dolores que se aceptan con orgullosa satisfacción en pago de lo sublime que han sido los goces." (Mann 1959: 340-341)

La propuesta diabólica está muy cercana al eterno retorno tal como lo entiende Nietzsche, cuando la voluntad creadora afirme el deseo de todo lo pasado y no pretenda cambios, ni dé lugar a arrepentimientos; como lo explica Bodei:

El eterno retorno concede a quien es capaz de soportar su peso, una gracia, un don de valor más alto que el que merecen los propios actos, un plus respecto del perdón cristiano. Cambia, en efecto, el bien con el mal, sin exigir en compensación la remisión de las deudas propias y ajenas (Bodei 2006: 191)

Pero en el contexto del mito fáustico, ni Fausto, ni Adrian, logran convertir todo "fue" en un "¡pero yo lo quise así!", pues en el fondo del deseo fáustico no está ni la aceptación del destino, ni mucho menos la anulación del tormento de poder haber sido otra cosa, sino, justamente, eso es lo que se ha deseado. Aparece la profunda melancolía por lo no vivido y el ansia incontrolable de experimentar todo aquello que quedó fuera del alcance. Es por esto que el diablo sólo puede, en definitiva, vender "tiempo" a Adrian y hacia el final de ese lapso surge el arrepentimiento, como en la *Historia* renacentista, y el derrumbe final. Este fracaso quizá esté en la raíz del carácter trágico que Mann supo darle a la historia. Una tragedia en la que se superponen hasta la identificación la figura del representante del ateísmo moderno con la del sabio que pacta con el demonio. La filosofía crítica de Nietzsche entrelazada con el asunto fáustico, que si bien presenta su problemática secularizada, tiene orígenes profundamente cavados, desde los siglos medievales, en el monoteísmo mesiánico, sin el cual es inconcebible. Pareciera que lo más trágico, en Mann, no deja de ser a la vez irónico.

1.3. Tres lecturas marxistas del *Fausto* de Goethe: Brecht, Bloch, Adorno

"Por mucho que se declare la vida de Dios y el conocer divino como un juego del amor consigo mismo, esta idea se degrada en algo edificante e insípido, si le falta la seriedad, el dolor, la paciencia y el trabajo de lo negativo." Hegel, *Fenomenología del Espíritu*

Como afirma la anterior cita de Hegel, lo negativo, que en su versión fáustica muy bien puede adoptar el ropaje mefistofélico, aporta ese aditamento insoslayable, la seriedad, sin el cual resultaría difícil concebir con profundidad la vida y el conocimiento. Y no es casual entonces que el propio pensamiento hegeliano esté en la base de los desarrollos interpretativos más originales que se hicieron sobre el *Fausto* de Goethe, durante las décadas inmediatamente posteriores a la Segunda Guerra Mundial. De G. Lukács a Th. Adorno, pasando por B. Brecht y E. Bloch, un amplio espectro de pensadores y autores literarios, encuadrados en el ámbito variado y polimorfo del marxismo (o de los marxismos), realizaron originales relecturas de la obra máxima del clasicismo alemán que constituyen una alternativa a la, hasta entonces, privilegiada interpretación spengleriana del asunto fáustico. La palabra "fáustico" sirve a Oswald Spengler en *La Decadencia de Occidente* (1918-1922) para caracterizar lo que considera propio del hombre occidental moderno y que sintetiza en el axioma: "la voluntad es superior a la inteligencia", cuya manifestación más afianzada ve en la filosofía de Schopenhauer⁸². El hombre fáustico o "alma fáustica", en palabras de Spengler, significa la ruptura con el mundo medieval y el surgimiento de una cultura humanista a la que desde el renacimiento se le ha tornado dificultosa la armonía con la tradición cristiano-medieval⁸³. Pero la interpretación spengleriana será también parcialmente adoptada por los teóricos nacionalistas como H. Ammon y A. Rosenberg quienes entre las décadas de 1920 y 1930 desarrollaron una teoría interpretativa de la cultura de marcado tinte nacionalista y regionalista; sus obras se convertirían posteriormente en las bases para interpretación fascista de la cultura alemana⁸⁴. Ammon refuerza el tópico que identifica el hombre fáustico con lo esencialmente alemán, aunque Spengler vea en lo fáustico una característica común a toda la civilización occidental. Rosenberg, por su parte, en su difundido tratado *Mythus des 20. Jahrhundert* concede la denominación de "fáustico" sólo a aquellas expresiones culturales superiores producidas en Alemania, a lo sumo dentro de las culturas nórdicas, desde la saga escandinava a la música de Bach. El "alma fáustica" se erige en signo de superioridad "espiritual" cuyas consecuencias inmediatas son una superioridad nacional

⁸² Cf. Spengler 1958: 238.

⁸³ -Esta problemática histórico-filosófica del Humanismo es analizada por Disandro (Disandro 2004: 172-178).

⁸⁴ -J.W. Smeed estudia el surgimiento y desarrollo, desde fines del siglo XIX hasta principios del XX, de las interpretaciones nacionalistas del mito fáustico (Smeed 1975: 28-32).

Por otro lado la producción de estudios teóricos y de literatura nacionalista con su posterior consagración durante el régimen nazi son analizados por Inge Stephan en el capítulo correspondiente de *Historia de la Literatura Alemana* (Beutin (editor) 1991: 400 y ss).

(lo alemán) y racial (lo ario). Si bien estas interpretaciones nacionalistas se desarrollaron en el terreno de la ensayística política e histórica antes que en el de la creación literaria, constriñen el concepto de lo fáustico a lo nacional, y conllevan una importante pérdida: su dimensión occidental, moderna e incluso universal.

En la década de 1940, con el afianzamiento del régimen nazi y un panorama mundial sumergido en la Segunda Guerra, el asunto fáustico será objeto de profundas reinterpretaciones que le devolverán el carácter trágico de la antigua *Historia* luterana, lo que sucede, como acabo de analizar, en *Doctor Faustus* (1947), o, desde otro ángulo, la crítica literaria marxista de György Lukács rescata la obra clásica de Goethe, en lo que tiene de moderna, es decir, como representación de la vanguardia del pensamiento burgués que eclosionaría en la filosofía hegeliana, antecedente del pensamiento revolucionario marxiano⁸⁵. La línea interpretativa sobre el *Fausto* de Goethe y su conexión con la *Fenomenología* de Hegel, iniciada por Lukács, tendrá contemporáneamente y sobre todo en la década siguiente significativos desarrollos por parte de otro filósofo, Ernst Bloch, pero la intención de devolverle al Fausto su dimensión histórica y su potencial de cuestionamiento vital no se agota en la teoría sino que influye también en la praxis teatral de uno de los más relevantes dramaturgos de la lengua alemana, Bertolt Brecht.

En julio de 1953 Brecht redacta sus 12 tesis sobre la discusión en torno a Fausto⁸⁶ motivadas por el libreto para ópera de Hanns Eisler⁸⁷ que había sido duramente criticada en Alemania Oriental por su supuesto carácter “antinacional” y censurada su representación. Las opiniones de Brecht en defensa del libreto de Eisler permiten conocer sus ideas sobre el tema. En primer lugar la validez que de por sí tiene toda reelaboración de un asunto tradicional por la posibilidad que abre a nuevas lecturas históricas y críticas: “Es sollte nicht abgelehnt werden, dass eine grosse Figur der Literatur neu und in einem

⁸⁵ - El teórico húngaro G. Lukács se dedicó con especial énfasis al estudio de la obra goetheana, especialmente del *Fausto*, durante su exilio en Moscú (1933-1945), ya que consideraba a Goethe y a Hegel representantes de lo más avanzado de la cultura burguesa del capitalismo, una especie de paso previo a la cultura proletaria-revolucionaria. Como lo comenta L. Barros Montes en las obras de Goethe y Hegel “el filósofo húngaro percibía en ellas [...] los elementos intelectuales fundamentales inmediatamente precursores e instigadores del pensamiento de Marx.” Y luego agrega “... de aquí que Goethe tome parte en el pensamiento del joven Lukács como el primer autor burgués que, aisladamente, intenta resolver con medios literarios el problema de representar la búsqueda “demoníaca”, por parte del sujeto “problemático” moderno, de una vida plena, en medio de un mundo y un arte enteramente inadecuados, en tanto inesenciales.” (Barros Montes 2005: 15- 18).

⁸⁶-Thesen zur Faust-Diskussion (Brecht 1967: 533-537)

⁸⁷ Hans Eisler (1898-1962) compositor alemán que trabajó con Brecht desde el comienzo de la carrera de ambos, en 1953 surge en Alemania Oriental una polémica por la censura de su ópera de tema fáustico, “trotz seiner Stellung im Musikleben der DDR scheiterte sein Plan, den Faust-Stoff in Gestalt einer Oper neu zu interpretieren –das Libretto hatte er bereits vorab publiziert- an der Kritik des Staatsapparats, der in E.s. Konzeption eine “Verunstaltung” des Goetheschen Dramas erblickte.” (*Deutsche Biographische Enzyklopädie*, Band 3. 1999: 76).

anderen Geist behandelt wird." (Brecht, 1967: 533)⁸⁸. Para Brecht el libreto de Eisler de ninguna manera trata de destruir o desfigurar el personaje goetheano sino simplemente realiza una nueva lectura de la *Historia* renacentista y surge así un personaje fáustico cuyo carácter trágico se fundamenta en una fallida opción política frente a la guerra de los campesinos durante el siglo XVI. El Fausto de Eisler, representante del Humanismo, se pone del lado de los señores feudales y en cierto sentido traiciona su propio origen social, no obstante advierte Brecht que "in Eislers Werk ist die Beurteilung der Humanisten keineswegs negativ. Faustus ist nicht *nur ein Renegat*,..."(536)⁸⁹. La traición del intelectual a su clase de origen abre la dimensión trágica de su existencia y de ningún modo desmiente la validez histórica de la lucha campesina. Además Brecht, remarcando el peso crítico de la obra, no se priva, en la tesis 11, de establecer paralelismos entre la realidad histórica que sirve de marco al libreto y la situación contemporánea de los intelectuales alemanes:

In einem geschichtlichen Augenblick, wo die deutsche Bourgeoisie wieder einmal die Intelligenz zum Verrat am Volk auffordert, hält Eisler ihr einen Spiegel vor: Möge sich jeder in ihm erkennen oder nicht erkennen! Solch ein Stück zu schreiben, ist das Gegenteil von unpatriotisch. (536)⁹⁰

En la actitud que toma el autor de *Galileo Galilei* respecto a la obra de Eisler se evidencian esas dos vertientes antes mencionadas y que caracterizan la posición de los intelectuales y artistas respecto a este asunto tan representativo. Por una parte no se le niega al mito fáustico su fondo trágico, presente desde su más primigenia versión escrita y, por otra, se pretende cuestionar su estatuto de "representación de lo nacional", para ensanchar sus significaciones y buscar en él la huella de procesos histórico-culturales más profundos y problemáticos.

Al año siguiente el Berliner Ensemble emprende la puesta en escena del *Urfaust* de Goethe; el trabajo con la obra temprana del autor clásico conduce a Brecht a elaborar una serie de textos breves con consideraciones acerca de la tradición de representación del

⁸⁸ 'No se debería desestimar el hecho de que una gran figura de la literatura sea tratada de nuevo y con un espíritu distinto.' (La traducción al castellano de ésta y las siguientes citas es propia)

⁸⁹ 'en la obra de Eisler el juicio sobre los humanistas de ninguna manera es negativo. Fausto no es *sólo un renegado*.'

⁹⁰ "En un momento histórico en el que la burguesía alemana nuevamente exhorta a los intelectuales a traicionar al pueblo, Eisler sostiene frente a ellos un espejo: ¡El que quiera reconocerse que se reconozca en él, el que no, que no lo haga! Escribir una pieza semejante es lo contrario de la falta de patriotismo."

teatro clásico en Alemania⁹¹. En estos comentarios Brecht valora negativamente la tradición de representación primero cortesana y luego burguesa que se había ido formando en torno a las obras consideradas clásicas, la cual exacerbaba los aspectos puramente técnicos de la puesta en escena y reducía la renovación a la capacidad interpretativa y al virtuosismo de los actores, por lo cual esta forma de representar, a la vez que transformaba la obra en monumento, neutralizaba sus elementos críticos y su grandeza humana: "Die formalistische "Erneuerung" der klassischen Werke ist die Antwort auf die traditionsgebundene, und es ist die falsche Antwort." (Brecht, 1975: 1275-76)⁹². Justamente para recuperar esta auténtica grandeza de lo clásico Brecht propone un estudio pormenorizado de las circunstancias históricas en que surge la obra, rescatar su 'contenido ideológico original' y su 'significado nacional', así como también interpretar 'la toma de posición y especial singularidad' (1276) del autor y, de esta manera, recuperar el ideal del autor clásico sin caer en la idealización. El principal obstáculo percibido por el dramaturgo para captar de esta manera el mensaje teatral es lo que llama la "intimidación ante lo clásico", intimidación directamente relacionada con la imagen que el teatro burgués ha consagrado de los personajes tradicionales, sobre todo de Fausto, y que Brecht ve plasmada en un hecho significativo: la eliminación, o el intento de eliminación, de todo elemento humorístico o grotesco que pudiera aparecer en las obras de Goethe dedicadas a Fausto. Una falsa consideración lleva a ver como contradictorios "el humor y la dignidad", palabras de las que, aludiendo al célebre ensayo de Schiller, se vale el autor para caracterizar esta situación. El humor, aún en sus expresiones más crudas y groseras, aparece en Goethe, según Brecht, debido primero a una cuestión literaria: la influencia de Shakespeare en aquellos primeros años del *Sturm und Drang* y luego a una razón sociológica, el ímpetu ascendente de la burguesía alemana durante el siglo XVIII se permitía el humor y aún no había llegado al estadio decadente en el que los productos culturales "elevados" sufrirían un proceso de monumentalización, "die Dialektik der sich jung fühlenden bürgerlichen Klasse gibt sich als Humor." (1281)⁹³. El Urfaust, entonces, señalaría gracias a su uso del humor crítico, y a pesar de las lagunas en la acción, una vía de acceso hacia la obra clásica que permite eludir la tradición del teatro burgués y sus

⁹¹ -Se trata de los ensayos: "Einschüchterung durch die Klassizität", "Humor und Würde", "Ist die Aufführung des Fragments gerechtfertigt?", "Ein dialektisches Moment in der Darstellung", "Die Faust Figur" y "Anmerkungen zum 'Urfaust'". (Brecht, Band 17 1975:1275-1285)

⁹² 'la "renovación" formalista de las obras clásicas es la respuesta ligada a la tradición y es la respuesta equivocada.'

⁹³ 'la dialéctica de la clase burguesa que se siente joven se manifiesta como humor.'

efectos neutralizadores: "Es ist dem Theater beim "Urfaust" leichter gemacht als beim fertigen Werk, der Einschüchterung durch die Klassizität sich zu erwehren und sich die Frische, den Entdeckersinn, die Lust am Neuen des erstaunlichen Textes anzueignen." (1281)⁹⁴.

Por otra parte, Brecht considera válido llevar a las tablas una obra fragmentaria como el *Urfaust*, ya que entra dentro de una tradición de obras importantes que llegaron en estado incompleto y que conformarían un género especial (menciona al *Robert Guiskard* de Kleist y al *Woyzeck* de Büchner) y, ante todo, porque permite mostrar la evolución del personaje fáustico en el contexto de la obra goetheana. Este es un punto relevante en la consideración de Brecht sobre Fausto, el personaje es visto por él como un personaje en continua evolución que va sufriendo un proceso en cada una de las tres partes de la obra de Goethe - que Brecht denomina el "complejo Fausto" - sin que por ello pierda coherencia, antes bien esta diversidad contradictoria permite abarcarlo en su totalidad:

"Selbstverständlich kann der Faust, auch der Urfaust, nur gestaltet werden mit dem gewandelten und geläuterten Faust am Ende des zweiten Teils im Auge, dem Faust, der den Teufel besiegt und vom Unproduktiven, durch den Teufel bereiteten Lebensgenuss zum Produktiven übergeht, aber wo bleibt diese grossartige Wandlung, wenn die Stadien des Anfangs übersprungen werden?" (1277)⁹⁵

En las consideraciones brechtianas la condición de lo clásico, *die Klassizität*, se presenta antes como problema que como legado indiscutible de la tradición. Su efecto intimidatorio, resultado de las varias capas de "formalismos" que la cultura burguesa ha ido acumulando sobre el texto original hasta convertirlo en una especie de fetiche, logra neutralizar su dinámica, todo rasgo de lo histórico que pudo haber actuado en su génesis y en especial la visión crítica del autor clásico, justamente el elemento en el cual reside, para Brecht, la grandeza del texto. Las estrategias que el gran dramaturgo propone para abordar el texto clásico son justamente aquellas cercanas a su teoría teatral: el trabajo sobre los elementos "marginales" de la obra, el fragmento, el humor, el grotesco, la

⁹⁴ 'para el teatro se ha hecho más fácil en el Urfaust que en la obra terminada defenderse de la intimidación por lo clásico y apropiarse de la frescura, del sentido de descubrimiento, del placer por lo nuevo de este texto asombroso.'

⁹⁵ 'Por supuesto que el Fausto, también el del Urfaust, sólo pueden conformarse teniendo presente al Fausto transformado y purificado del final de la segunda parte, al Fausto que vence al diablo y que, mediante el disfrute de la vida preparado por el diablo, pasa de lo improductivo a lo productivo, ¿pero dónde queda esa magnífica transformación si se saltan las etapas del comienzo?'

mezcla temporal (elementos medievales y modernos) que caracteriza el ambiente del *Fausto*, la mezcla genérica (tragedia y comedia), la visión crítica de la intelectualidad, cercana al cinismo del protagonista. Todo aquello, en fin, que permita un "distanciamiento" con respecto al gran héroe nacional alemán, todo lo que permita deconstruir a Fausto como prototipo para convertirlo en proceso.

II

También para el filósofo E. Bloch (1885- 1977) es Fausto un personaje dinámico, y la importancia que la obra goetheana adquiere en el pensamiento del autor se manifiesta ya desde sus más tempranas producciones, como en su tesis doctoral sobre la filosofía de Hegel *Die Selbsterkenntnis. Erläuterungen zu Hegel*, publicada en español, en México, en 1949 bajo el título *El pensamiento de Hegel*⁹⁶; en ella si bien el objetivo primordial es el comentario analítico de la obra del gran filósofo del Idealismo alemán, las alusiones al *Fausto* son recurrentes y la obra literaria se transforma en un instrumento conceptual válido para interpretar la obra filosófica de Hegel, especialmente la *Fenomenología*. Bloch establece un paralelismo entre ambas obras, de manera parecida a lo que pensaba Lukács, ve en ellas el producto de una época brillante en el desarrollo de la cultura burguesa alemana y de la cultura humana en general:

"Sin embargo, por muy largos que sean y mucho que se internen los caminos de la *Fenomenología*, existe una obra hermana, relativamente más asequible, a la luz de la cual pueden ilustrarse, una y otra vez, sus movimientos y la meta de su recorrido. Esta obra a que nos referimos es, naturalmente, el *Fausto* de Goethe, poema que brota en muchos aspectos, de la misma situación espiritual de que nace la *Fenomenología*." (Bloch 1949: 61)

No obstante en esta obra temprana de Bloch, el *Fausto* de Goethe no se limita a jugar un papel puramente instrumental respecto a la filosofía hegeliana consistente en hacerla "más asequible" explicándola desde un punto de vista literario, ajeno a la sistematicidad lógica del discurso filosófico. El lenguaje literario, más precisamente el poético, en virtud justamente de su alejamiento de lo sistemático logra plasmar el contenido existencial, inmediato de la experiencia del ser y del conocer que en Hegel se

⁹⁶ *El pensamiento de Hegel* (traducción de Wenceslao Roces). México: F.C.E., 1949.

explícita de manera rígidamente conceptual. Bloch establece una identificación, que posteriormente retomará con fructíferos resultados, entre el verso del Fausto: “¡Detente! ¡Eres tan bello!”, dirigido al instante de plenitud y la formulación hegeliana del ser para sí del espíritu, de la plenitud metafísica, resumida en la frase “aprehendida igualdad inmediata consigo mismo”; una identificación que sin embargo nunca llega a ser absoluta y en la que incide un elemento diferenciador que la interpretación blochiana irá puliendo y explicitando en su desarrollo posterior: “La intención proyectada sobre este instante guarda una semejanza absoluta con la intención hegeliana del ser para sí, aunque el contenido de la apuesta del Fausto consista bastante menos en el puro espíritu y tienda bastante más al existir” (Bloch 1949: 62).

La dimensión del existir adquiere una importancia cada vez mayor en esta obra de Bloch, ya que el existir es el campo en el que entran en juego todos los conceptos del pensamiento hegeliano, es fundamentalmente el espacio de la contradicción, del “acicate dinámico” de lo negativo que Bloch no duda en llamar “mefistofélico” y caracterizar como “incitante” y hasta “subversivo” respecto a la relativa abstracción estática del espíritu puro y la pura lógica.

Los ensayos de Bloch dedicados ya exclusivamente a la figura de Fausto forman parte de su obra más importante *Das Prinzip Hoffnung* (*El principio esperanza*)⁹⁷ concebida durante su exilio en EEUU entre 1938 y 1947 y revisada en Alemania Oriental entre 1953 y 1959. Estos escritos, que a pesar de su diversidad temática mantienen una coherencia interpretativa respecto al personaje de Goethe, se encuadran en el marco más amplio de una teoría de lo utópico, lo que Bloch llama “función utópica”, entendida como la capacidad humana de proyección hacia el futuro, cargada siempre de un contenido positivo de “esperanza” y “progreso”, y unida al pensamiento crítico y a la fantasía artística: “pensar es perforar”. La función utópica, que en el pensamiento blochiano no debe confundirse con la mera fantasía política⁹⁸, hace su aparición en los más diversos

⁹⁷ -Los textos a los que nos referiremos y que tratan específicamente sobre la pieza de Goethe son: *Legendenland in der Dichtung: als himmlische Rose in Dantes Paradiso*, als transcendentales Hochgebirge im Faust-Himmel (páginas 961-968), *Faust, Makrokosmos, Verweile doch, du bist so schön* (páginas 1188-1194) y *Faust, Hegels Phänomenologie und das Ereignis* (páginas 1194-1201), todos en el libro de Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1959. Existe una traducción castellana de Felipe González Vicén mencionada en la bibliografía.

⁹⁸ -“Es la reducción de las utopías sociales a las fantasías políticas lo que ha producido ese sentido corriente, justificadamente peyorativo de la categoría de lo utópico y lo que ha ocultado el verdadero sentido de la utopía, que debe ser entendida, por encima de todo como “función” que se despliega en muy diferentes formas: el concepto de lo todavía-no y de intención conformadora no encuentra en las utopías sociales, su única, ni mucho menos, su manifestación más

productos culturales pero especialmente en aquellos relacionados con el arte, en la alegoría, el símbolo, el arquetipo. De esta forma Bloch en el primer ensayo dedicado al Fausto compara la obra de Goethe con la *Divina Comedia* de Dante y se detiene en el análisis de dos símbolos fundamentales en ambas obras: la rosa celestial en Dante y la montaña trascendental en Fausto, que aluden a la representación del espacio escatológico del cielo cristiano y que, en sus conformaciones respectivas, están estrechamente relacionados a las sociedades en que surgieron, el sistema feudal en un caso, y el inicio de la expansión capitalista bajo el signo del protestantismo en el otro. En la rígida estructuración del cielo dantesco parece reflejarse la jerarquía patriarcal de la Edad Media, no obstante como culminación de este símbolo surge la Rosa Celestial que comporta un resto de indefinición, pues aquí el espacio se torna una inabarcable presencia mística. En el *Fausto* de Goethe, en cambio, el espacio trascendente aparece representado a partir de símbolos terrestres: la montaña y la naturaleza alpina, el espacio escatológico se activa porque exige el movimiento del sujeto y, como la cima de los montes, la meta siempre está a punto de ser alcanzada: "Der Rahmen bleibt der des Hochgebirgs, nicht des Kreises; die letzte Faust-Landschaft bleibt transzendierend, nicht transzendent, sowohl im dauernden Werdenkönnen ihrer Gestalten wie im ständig fortdeutenden Empor."(Bloch 1959: 965)⁹⁹

En el ámbito protestante-capitalista lo eterno es concebido en un permanente estado de formación (*Puppenstand*), el espacio adquiere así una dimensión temporal que se corresponde con el continuo esforzarse que caracteriza al Fausto goetheano. No obstante en ambas visiones "utópicas" existen ámbitos de irresolución, de límite, que el autor considera los más productivos para la lectura actual de las obras. En los otros dos textos, *Fausto, macrocosmos*, *Detente, eres tan bello* y *Fausto, Fenomenología de Hegel y el acontecimiento*, el análisis del plano espacial se traslada al análisis del sujeto que lo enfrenta y que al hacerlo enfrenta también sus propios límites. Bloch ubica a Fausto como la principal de las 'figuras directrices de la transgresión (*Grenzüberschreitung*)' y se preocupa por relacionar el Fausto goetheano con otros productos culturales contemporáneos de la obra, estableciendo, como ya lo había hecho en su tesis doctoral,

exhaustiva..." (Serra <http://serbal.pntic.mec.es>, 14/10/06, pág 1)

⁹⁹ 'El encuadre espacial es aquí el de la cima, no el del círculo; el último paisaje del Fausto permanece trascendente (bleibt transzendierend), no trascendental (nicht transzendent), tanto en el continuo poder llegar a ser de sus figuraciones, como en el permanente impulso ascendente.'

un especial paralelismo con la *Fenomenología del Espíritu* de Hegel. La aparición en ambas obras de un determinado tipo subjetivo en constante actitud de desafío a los límites propios y los del mundo es relacionada por el autor con cierto sentido por lo aventurero y gigantesco que produjo la sociedad burguesa a partir de la economía del emprendimiento individual, un sentido que alcanzó una dimensión magnánima en las obras artísticas y culturales antes que en la realidad social concreta, y que tardó varios siglos en establecerse definitivamente, sobre todo a partir de la figura del nigromante alemán:

In England, wo die unternehmerische Aktivität keine feudale Schranke mehr fand, war die Umdeutung des Zauberers leichter. Bereits Marlowes Faust von 1604, obwohl der Höllenschlund ihn ebenfalls erwartet, erscheint nicht als Sünder, sondern als eine Art von vertracktem Märtyrer. Als Märtyrer seiner geistigen Unmässigkeit [...] kurz, der Conquistadore in Faust fand Verständnis. (Bloch 1959:1189)¹⁰⁰

La evolución hacia la concepción goetheana del personaje encontrará recién en la Ilustración, con Lessing, su hito principal: la justificación y salvación de Fausto. Según Bloch, la obra de Goethe presenta dos tendencias, que se reúnen y sintetizan en el Fausto. La corriente contra el mundo y la relación desgarrada del sujeto respecto a éste (en el *Werther*) y la restauración de esa relación con el mundo por medio de la experiencia y la educación (en *Wilhelm Meister*). Esta historia del trabajo disociador y de la educación restauradora entre sujeto y objeto relaciona el *Fausto* con la *Fenomenología*.

Tanto en el drama como en la obra filosófica subyace la salida (*Ausreise*) del sujeto burgués de los estrechos límites asignados hacia una extensión mundana a la que pretende transformar y que también lo transformará: "Im Faust wie im Phänomenologie ist immer neu die Lust entzündet, sich als Frage, die Welt als Antwort, aber auch die Welt als Frage und sich als Antwort zu vernehmen." (Bloch 1959:1196)¹⁰¹. La gradación del yo en relación hacia aquello considerado no-yo es reflejo de la actitud ante el mundo. El factor subjetivo es aquí especialmente destacado puesto que moviliza las contradicciones que se dan en la realidad y es el que puede percibir lo que debiera-ser. En la obra de

¹⁰⁰ "En Inglaterra donde la actividad empresarial no encontraba obstáculos feudales, la incomprensión para con el mago fue menor. Ya desde el Fausto de Marlowe de 1604, si bien en todo caso le aguardaban las fauces del infierno, aparece no como pecador sino como una especie de mártir complicado. Mártir de su desmesura espiritual (...) en una palabra el conquistador en Fausto, encontró comprensión."

¹⁰¹ "En el Fausto como en la Fenomenología siempre se renueva el placer de tomarse a sí mismo como pregunta y al mundo como respuesta, pero también al mundo como pregunta y a sí mismo como respuesta."

Goethe esta gradación está implícita, en la *Fenomenología* aparece de forma explícita, en una construcción intelectual ordenada. Este plan sujeto-objeto-sujeto, que según el autor aparece en la obra de Hegel y en el *Fausto*, es el modelo básico del sistema dialéctico-utópico de la realidad material.

En estas consideraciones Bloch traslada a la interpretación de la acción dramática del *Fausto*, y de manera más extensiva a toda la producción literaria de Goethe, los conceptos hegelianos de conciencia y experiencia que, tal como aparecen definidos en la *Fenomenología*¹⁰², entran en una sutil dialéctica de conocimiento y conformación de lo real; y a la vez por medio de este procedimiento pareciera querer superar la dicotomía que el pensamiento marxista encontró en la producción de Goethe, ya desde los escritos del propio Engels¹⁰³, y considerar que tanto en la evolución de Fausto, como en la del propio corpus goetheano (de *Werther* a *Wilhelm Meister*) se produce esta compleja relación entre el espíritu y la conciencia o, en otros términos, entre el sujeto y el mundo, manifestándose una continuidad en el trabajo disociador y restaurador con respecto a la realidad antes que una insalvable contradicción entre rebelión y conformismo. En un interesante estudio sobre la valoración del *Fausto* en Lukács y Bloch, Infranca analiza a partir de la categoría de "trabajo" la especial significación que la obra de Goethe tuvo para Bloch, el que veía en el esforzarse (*Streben*) del héroe esa apropiación del trabajo que conlleva la diferenciación y a la vez, dialécticamente,

"supone negar la diferencia entre sujeto y objeto, a través de la negación de la negación, y un abrirse al acabamiento en relación con uno mismo, pero sin una reconciliación con la realidad histórica del presente. En Bloch se vive el sentido de una fractura revolucionaria entre presente histórico y futuro utópico." (Infranca, 2005:50)

Lo que Infranca llama "fractura revolucionaria" es expresado, según nuestro autor, por la obra literaria, justamente porque en ella ejerce su influencia la función utópica.

¹⁰²- "La conciencia no sabe ni comprende nada sino lo que hay en su experiencia, pues lo que hay en ésta es sólo la sustancia espiritual, y ello como objeto de sí misma. Pero el espíritu deviene objeto, pues él es este movimiento de devenir algo otro, esto es, objeto de sí mismo, y de absorber ese "ser otro". Y a este movimiento se llama justamente experiencia ..." (Hegel 1935: 48).

¹⁰³- P. Demetz indaga sobre la posición que tanto Marx como Engels tuvieron respecto al *Fausto* de Goethe, y se detiene especialmente en la crítica formulada por Engels quien veía en la figura del Clásico de Weimar una contradicción insalvable con los años juveniles de Goethe; contradicción esencialmente biográfica pero que se traslada también a su producción literaria. Como ejemplificación Demetz cita algunas frases de Engels " Goethe verhält sich in seinem Werken auf eine zweifache Weise zur deutschen Gesellschaft seiner Zeit. Bald ist er ihr feindselig ... er rebelliert gegen sie als Götz, Prometheus, Faust ... Bald dagegen ist er ihr befreundet, schickt sich in sie .. ja verteidigt sie gegen die andrängende geschichtliche Bewegung... namentlich in allen Schriften, wo er auf die Französische Revolution zu sprechen kommt." (Demetz 1969: 165).

Resiste allí un resto de irresolución no conceptualizable¹⁰⁴ que le permite entrever el “todavía-no” de la realidad, el futuro y que la distingue de la ideología siempre acosada por lo real. Función utópica del arte concentrada en la opción de Fausto por el instante, expresada en los célebres versos “*Verweile doch, du bist so schön*”, el instante al que apela Fausto es de una plenitud tal porque no contiene ya ‘esferas lejanas de una objetividad adecuada’, llámense éstas espíritu, historia, más allá, etc.. Es la apoyatura plena del sujeto en una situación real en la vida y en el mundo, tal como puede ansiarla la utopía, libre de toda alienación.

III

En el último año de la década de 1950, un fragmento escrito por Theodor Adorno en el que propone su interpretación de la escena final de Fausto¹⁰⁵ presenta resonancias de los trabajos de Brecht y especialmente de Bloch, en cuanto a las preocupaciones y perspectivas que le plantea la obra clásica. Adorno se propone indagar en qué consiste esa grandeza poética que caracteriza el lenguaje de la escena final del Fausto y emprende consideraciones lingüístico-históricas sobre el texto a partir de ciertas ideas de Bloch:

Considerar los textos profanos como sagrados, ésa es la respuesta al hecho de que toda trascendencia se ha trasplantado a lo profano y únicamente sobrevive cuando se oculta. El viejo concepto blochiano de intención simbólica apunta sin duda a este tipo de interpretación. (Adorno 2003: 126)

También, al igual que Brecht, trata de no confundir grandeza poética con “monumentalidad” y reconoce la especial dificultad de esta tarea crítica. La grandeza poética del lenguaje goetheano remite, en el análisis de Adorno, a la idea hegeliana de que toda grandeza, en última instancia, es sólo experimentable por aquello que la sobrepasa; en la evocación de la naturaleza, de reminiscencias bíblicas, que aparece en la escena final de Fausto se desarrolla la conciencia del propio ser natural que trasciende de manera concreta a la simple sumisión a la

¹⁰⁴ - “El excedente (Überschuss) que constituye y mantiene el substrato de la herencia cultural es sólo creado por la influencia de la función utópica en las construcciones ideológicas de la vertiente cultural, porque sin la función utópica es inexplicable todo excedente espiritual respecto a lo ya logrado y existente en el momento.” (Serra <http://serbal.pntic.mec.es>, 14/10/06, : 7).

¹⁰⁵ - Se trata de *Sobre la escena final de “Fausto”*, en Th. W. Adorno, *Obra Completa*, tomo 11, 2003, páginas 125-135.

naturaleza, y concluye Adorno: "Lo limitado como condición de la grandeza tiene en Goethe, lo mismo que en Hegel, su aspecto social: lo burgués como mediación de lo absoluto" (Adorno 2003:130). Finalmente también propende el filósofo a una interpretación no metafísica, del final de la obra, en la cual los elementos escatológicos adquieren una dimensión histórica, social y existencial, y se pregunta: "¿No es por lo tanto Fausto redimido porque ya no es en absoluto quien suscribió el pacto?" y desmintiendo una idea de evolución del personaje en el sentido tradicional, remarca: "La fuerza de la vida, en cuanto la de la pervivencia, se iguala con el olvido." (Adorno 2003:134)

IV

En este esquemático recorrido por textos críticos de tres autores que elaboran sus concepciones desde una base filosófica marxista, es notable el interés que sigue concitando el asunto fáustico, especialmente a través de la obra de Goethe. Desde la preocupación de Brecht por los aspectos técnicos y teóricos de la puesta en escena, concentrada sobre todo en el *Urfaust*, la versión primigenia de la obra goetheana, hasta el análisis que Adorno realiza de la escena final de la segunda parte del *Fausto*, en una reflexión que relaciona los aspectos lingüísticos con los históricos y filosóficos, pasando por la detallada tarea exegética que Bloch dedica al *Fausto* y que abarca todas sus etapas, poniendo especial énfasis en la comparación con otros productos culturales, sobre los que éste destaca por la presencia de la "función utópica", central en el pensamiento blochiano.

En todas estas consideraciones está presente de manera evidente la necesidad de apartarse de las interpretaciones esencialistas y mitificadoras, en especial aquéllas elaboradas por el nacionalismo. La indagación en las condiciones históricas y sociales que contextualizaron el surgimiento del asunto fáustico en la Europa moderna, no los conduce a considerar la obra de Goethe simplemente como un reflejo de la conciencia burguesa; es, en todo caso, un reflejo que sigue iluminando zonas problemáticas de la historia europea de posguerra. Estos autores abren una renovación en la lectura del asunto fáustico, devolviéndole desde una perspectiva crítica su carácter de drama

nacional y también la problemática existencial que brota del enfrentamiento del sujeto con el mundo y con sus propios límites – los límites de la acción, de la ética, del deseo-. Atributos de un asunto literario que lo convierten en mito de la modernidad como lo demostrarían la larga serie de obras que seguirían reelaborándolo durante la segunda mitad del siglo XX.

2. EL MITO FÁUSTICO EN UNA LITERATURA DIVIDIDA (1949 - 1990)

A partir de 1949 las tensiones políticas que se desatan entre las fuerzas de ocupación del territorio alemán, especialmente entre las del bloque aliado y la URSS, conducen a la conformación de dos estados alemanes: La República Federal de Alemania (*Bundesrepublik Deutschland*) en el sector occidental y la República Democrática Alemana (*Deutsche Demokratische Republik*) en el oriental. El hecho de que estas nuevas repúblicas surgieran en un territorio militarmente ocupado y con una población recientemente derrotada en la guerra, conlleva a los historiadores a considerar que la participación real del pueblo alemán en estas decisiones fue mínima¹⁰⁶. Antes bien el establecimiento de los dos estados expresaba el nuevo panorama mundial que se delineó luego de la Segunda Guerra Mundial, las dos Alemanias eran otro punto más de choque entre las potencias occidentales y la URSS.

La situación política a un lado y otro de la frontera fue un poderoso determinante de la vida cultural en general y, por supuesto, también de la literatura. En la variadas reescrituras del mito fáustico, devenido en "mito nacional" desde el siglo XIX, van a aflorar todos los matices de esta compleja situación socio-cultural que se dio en una y otra Alemania; lo que equivale a decir en cada uno de los dos sistemas socio-económicos que tuvieron predominancia mundial durante el siglo XX, el capitalismo y el comunismo, con sus consecuencias políticas, la democracia liberal y el totalitarismo estalinista.

La RDA fue fundada en octubre de 1949 y su primer presidente, Wilhelm Pieck, aunque surgido del Partido Socialista Unificado de Alemania (*Sozialistische Einheitspartei Deutschlands*, SED) no tomó, en un principio, la decisión de instaurar un sistema socio-económico colectivista. La colectivización y estalinización de la sociedad alemana oriental será un proceso que se desarrollará a partir de 1952, ya bajo la presidencia de Walter Ulbricht, cuando tanto la RFA como la OTAN, desconfiando de la propuesta de Josef

¹⁰⁶ Emmerich al analizar la capacidad de decisión y acción real de la población políticamente organizada en el territorio del derrotado Tercer Reich concluye: "El movimiento obrero se encontraba desmembrado, eliminado físicamente en muchos casos. Una vez más, la revolución no tuvo lugar. Por el contrario, el pueblo alemán, incapaz de actuar como sujeto político, se convirtió en objeto de controversia cuyo resultado fue, en el año 1949, la fundación, provisionalmente definitiva, de dos estados alemanes: los dos troncos fueron integrados, respectivamente, en los dos bloques de poder hegemónico que se encontraban en plena guerra fría." (Emmerich 1991: 457)

Stalin sobre la unificación política del territorio alemán, rechazan de plano un tratado con la URSS sobre este punto. Los cambios económicos que implicaron los procesos de colectivización sobre la pauperizada población oriental van a desatar una ola de protestas en 1953 que será ferozmente reprimida por el ejército soviético. A partir de entonces se impone sobre la RDA lo que Emmerich llama una administración política férrea o "socialismo de arriba" que está muy lejos de una auténtica revolución socialista (Cf. Emmerich 1991: 457-458). El carácter autocrático y represivo del gobierno hace que sea necesario un control estricto sobre los medios de comunicación y sobre las producciones culturales, especialmente las que no se adaptaban a los modelos impuestos desde el estado, siempre sospechosas de colaboracionismo ideológico con el Occidente imperialista¹⁰⁷. Existió, por lo tanto, una muy estrecha vinculación entre el desarrollo literario y los condicionamientos socio-políticos en la RDA, en cuanto la actividad literaria era considerada por el estado, y practicada en consecuencia, como una actividad estético-política de pedagogía social. En contraste con este sistema de control y censura, el lugar social del escritor en la sociedad alemana oriental poseía notables privilegios. El intelectual socialista aparecía totalmente integrado a la comunidad, su reconocimiento estaba basado en la pertenencia a algún grupo o asociación de artistas. La publicación y difusión de sus obras estaba asegurada por la administración estatal que lo consideraba, en la medida que cumpliera con ciertos paradigmas, un "miembro activo de la sociedad socialista desarrollada" (Emmerich 1991: 465). A lo largo de las cuatro décadas que duró la existencia de la RDA (1949-1990) la situación de los intelectuales experimentó cambios, así como la política cultural varió sus matices. Al intento por crear una sociedad socialista liberada de todo resto de fascismo que imperó en los primeros años, se fue imponiendo la necesidad de control estatal sobre las voces disidentes. Ya en las décadas de 1960 y 1970 se intensifica el éxodo de escritores y artistas hacia la RFA, si bien las causas de este éxodo son complejas y variadas, al punto tal que algunos historiadores dudan entre los conceptos de "exilio" o "emigración" para describir la situación (Cf. Jäger 1995: 2), en todos los casos está presente de alguna forma el hostigamiento político por parte del estado. En los años 80, y ante la evidente decadencia del sistema de gobierno, la RDA

¹⁰⁷ Emmerich describe la lógica seguida por la censura en la RDA, una lógica absolutamente alejada de los paradigmas occidentales propulsores de la "libertad de expresión", en la sociedad totalitaria las contradicciones sólo eran solucionables dentro del sistema y por el sistema, "en consecuencia, tampoco pueden tomarse en serio las voces de la oposición, ya que no significan crítica auténtica de unas lacras que posiblemente sean muy reales y profundas. Ante tal cosmovisión, esas voces disidentes necesariamente parecen producto de una manipulación desde el exterior, en concreto de medios y servicios de comunicación occidentales e imperialistas." (Emmerich 1991: 459)

flexibiliza los controles sobre la población, especialmente sobre el derecho de desplazamiento de artistas y escritores, aunque sigue esforzándose por hacer aparecer los casos de emigración como actos voluntarios y aislados¹⁰⁸.

Las obras fáusticas que se gestaron en el marco de la RDA, que se comentarán en el desarrollo del presente capítulo (*Johann Faustus* de Eisler, *Hinze-Kunze Roman* de Braun y *Amanda, ein Hexenroman* de Morgner), reflejan en mayor o menor medida estas tensiones socio-políticas y también los cambios que se fueron sucediendo en la sociedad alemana oriental durante el período.

Mientras tanto en el sector occidental de Alemania, ocupado por las fuerzas aliadas (EE.UU., Inglaterra y Francia), el desarrollo socio-político y cultural presenta algunos puntos en común con lo descrito para la RDA y, a la vez, profundas diferencias. En los dos casos surge inmediatamente después de la guerra la necesidad de examinar críticamente el pasado totalitario y las marcas que el sistema de propaganda y represión habían dejado en la conciencia alemana, paralelamente al desafío enorme que suponía la reconstrucción económica del país. Entre los jóvenes intelectuales de la posguerra se hace apremiante la necesidad de rescatar las tradiciones culturales alemanas de índole liberal y democrática que permitan una superación de las lacras abonadas por doce años de nazismo. Varios de los escritores que toman la palabra en la Alemania ocupada por los aliados habían vivido la experiencia de la guerra y de los campos de prisioneros como Alfred Andersch, Hans Werner Richter, Walter Kolbenhoff, Walter Manzer y Gustav Hocke (Cf. Schnell 1991: 540). Los dos primeros fundan en 1945 la que sería la primera revista cultural del sector occidental, *Der Ruf* (*La llamada*). La postura democrático-antifascista que se expresaba en estos medios gráficos¹⁰⁹ coincidía por una parte con la actitud de los escritores que volvían del exilio y, parcialmente, con la política cultural impuesta por las fuerzas de ocupación, sobre todo por los EE.UU. y sus programas de “re-education” y “desnazificación” (*Entnazifizierung*). Esta política cultural foránea consistió sobre todo en un control de las actividades editoriales y en un sistema de censura sobre la prensa, los medios, el cine y la música. Se pretendía, por un lado, imponer a la sociedad germana los

¹⁰⁸ “Obwohl die DDR seit Anfang der achtziger Jahre ihre Ausreisepolitik liberalisierte, konnte von einer freien Entscheidung für die Wahl des Wohnortes keine Rede sein. Formen einer größeren Freizügigkeit dienten vor allem der politischen Propaganda des SED-Staates: Die Ausreisen sollten den Charakter individueller Entscheidungen erhalten und nicht als eine Folge politischer Zwangsverhältnisse erscheinen.” (Jäger 1995: 1)

¹⁰⁹ “En la prensa de estos años aparecen, junto a la condena político-moral del poder nazi y la exaltación de la resistencia, las primeras alusiones a la tradición liberal de la literatura alemana y algunas consideraciones sobre las posibilidades futuras de una Alemania democrática.” (Schnell 1991: 541)

valores democráticos estadounidenses a través de textos histórico-didácticos y, por otro lado, propagar la controvertida idea de la “culpa colectiva” del pueblo alemán frente a las atrocidades del nazismo¹¹⁰, aspecto con el que no estuvieron de acuerdo intelectuales como Andersch, Kogon o Richter (Cf. Schnell 1991: 543). Las acciones de la *re-education* se revelaron pronto como un intento de borrar todo atisbo de literatura crítica, incluso la de prominentes escritores norteamericanos de la época como Caldwell, Faulkner o Farrell cuyas obras fueron prohibidas¹¹¹.

En 1948 las fuerzas aliadas inician un proceso de renovación económica que sería el primer paso para la conformación de un estado alemán independiente en el sector occidental; lo que se concretaría políticamente en mayo de 1949 con la promulgación de la Ley Fundamental (*Grundgesetz*) y el llamado a elecciones democráticas. El canciller federal surgido de estas elecciones, Konrad Adenauer, pertenecía al partido de la Unión Demócrata Cristiana (CDU) y marcaría un importante período de reconstrucción socio-económica conocido como la “era Adenauer” (1949-1963). La política de este primer período se caracterizaría por total alineamiento con los EE.UU. y un alto grado de conservadurismo en lo social y cultural. La puesta en marcha del nuevo orden capitalista se cimentó justamente en esta política y la aplicación, en el terreno económico, del llamado Plan Marshall, en consonancia con el interés de las potencias occidentales de reestablecer en Alemania un sistema capitalista que sirviera de franco contraste al comunismo del sector oriental y abriera un nuevo y potente mercado para sus intereses.

Si bien el desarrollo de la literatura en la RFA no está determinado por decretos estatales y una rígida administración cultural como sucedió en la RDA, no podría ser entendido sin tener presentes los condicionantes sociales y políticos que acabo de esbozar. Los intelectuales en el sector occidental van a ostentar una relativa autonomía frente a la política cultural oficial y muchas veces entrarán en franca contradicción con ella; pero sus mayores determinantes se hallan en el sistema de mercado editorial, con

¹¹⁰ Respecto a este complejo tema de la desnazificación y la aceptación social de las atrocidades perpetradas por el nazismo, W. Laqueur comenta: “Die Entnazifizierung war kein voller Erfolg: Nicht selten wurde ein kleiner Beamter schwer bestraft, während sein Vorgesetzter frei ausging oder nur zu einer Geldstrafe verurteilt wurde. Es gab Widersprüche, die viele Deutsche in dem Glauben bestärken, daß beim Nürnberger und den vielen nachfolgenden Prozessen der Gerechtigkeit nicht Genüge getan worden sei; die Sieger hatten einfach Rache nehmen wollen. Das volle Ausmaß der Greuel der Vernichtungslager hat das deutsche Volk erst aus den Prozessen der späten fünfziger Jahre und aus dem Eichmann Prozeß erfahren; erst zu dieser Zeit akzeptierte die Mehrheit der Deutschen die Tatsachen, und jeder versuchte auf seine Weise, die Vergangenheit zu bewältigen.” (Laqueur 1970: 30)

¹¹¹ “Todo ello muestra, bien a las claras, que no se trataba, en realidad, de una autocrítica política “constructiva”, sino más bien anticomunista o antisoviética.” (Schnell 1991: 542)

total decisión sobre la publicación y distribución de las obras. Como lo explica Schnell, a partir de la década de 1950, y mientras se desarrolla el “milagro económico” (*Wirtschaftswunder*) en la RFA, la actitud crítica de los escritores hacia la política y la sociedad alcanzaría cotas no imaginadas en los primeros años de la posguerra. Según este autor, la contradicción entre el espíritu y el poder, entre la inteligencia y la política se erigirá en el tema fundamental de las principales obras literarias del período (Cf. Schnell 1991: 543-544). Este distanciamiento entre cultura y política se relaciona directamente con una serie de cambios históricos que tuvieron lugar durante esta década en la RFA, en primer lugar, la euforia por el milagro económico hizo pasar a segundo plano la problemática del fascismo, una cuestión siempre latente e irresuelta en la sociedad; en segundo lugar, el conservadurismo político llevó a la paralización de la organización obrera y a la prohibición, en 1956, del Partido Comunista, paralelamente con el ingreso de la RFA a la OTAN y el rearme nuclear en territorio alemán. El progreso económico, tecnológico y científico del país no tardó en revelar sus problemas y amenazas que se constituyeron en dilemas morales con fuerte presencia en las obras literarias y, en este sentido, las reescrituras fáusticas no constituyeron ninguna excepción¹¹².

Los interrogantes planteados por el desarrollo social de la RFA, siempre muy vinculados a la política del Occidente moderno, van a encontrar a partir de las décadas del 60 y 70 un nuevo espacio de representación crítica en el teatro, especialmente en la tendencia de la dramaturgia alemana llamada “teatro político”¹¹³; una de cuyas obras iniciales de trascendencia internacional será *Der Stellvertreter* (*El Vicario*) de Rolf Hochhuth, estrenada en 1963. Precisamente dentro del género teatral, a excepción hecha de algunas narraciones, se van a configurar las reescrituras fáusticas más sobresalientes de la literatura alemana occidental, al menos hasta inicios de la década del 90.

¹¹² “La literatura alemana de los años 50 pudiera catalogarse – salvo matices especiales – de reserva poética de las anteriores cuestiones críticas y autocríticas. La inquietud es también otro de los síntomas de esa literatura: inquietud por el pasado reciente y por las nuevas perspectivas que oscurecían el futuro. La pesada herencia del fascismo continuaba perenne, determinando, incluso, las formas del escapismo estético.” (Schnell 1991: 564)

¹¹³ “En este breve período aparecen numerosas piezas teatrales, en parte de manifiesto tema político, de inconfundible compromiso social y de estilo muy personal. Las razones de esta nueva orientación habrá que buscarlas en la preocupación de estos autores por presentar, con medios propios, una situación real del presente social y del pasado inmediato.” (Schnell 1991: 580)

2.1. Fausto en la R.D.A. y la “*deutsche misère*”

Por su posición central dentro de la cultura literaria alemana, la versión del asunto fáustico elaborada por Goethe, fue objeto de las más diversas exégesis desde mediados del siglo XIX, cuando se erige en ícono nacional. De estas interpretaciones del drama goetheano surge el concepto de lo “fáustico” ya desde la época Guillermina (segunda parte del siglo XIX), que luego sería redefinido metódicamente por Spengler. Los intentos de instrumentalización ideológica de la obra de Goethe, en tanto clásico nacional, como del concepto de “lo fáustico” (*das Faustische*) subsidiario de ella, se darán ininterrumpidamente a lo largo de la historia alemana moderna, bajo los más diversos signos ideológicos¹¹⁴. En este sentido, el sistema político instaurado en la RDA no sería la excepción.

Los intelectuales marxistas de lengua alemana que debieron exiliarse en el extranjero durante el régimen nazi se esforzaron por elaborar una teoría que explicase desde un punto de vista socio-político el surgimiento del Nacionalsocialismo en Alemania. Alexander Abusch, durante su exilio en México, intentó trazar una línea histórica que se proyectaba desde la fallida revuelta campesina (1524-1525) en la temprana modernidad, hasta el ascenso de Hitler al poder (1933); tal sucesión histórica pone en evidencia, según Abusch, un fracaso permanente en la historia alemana de las fuerzas sociales progresistas frente a las reaccionarias y conservadoras que siempre lograron imponer su orden político. A esta serie de fracasos, Abusch la denomina “*deutsche misère*” (miseria alemana)¹¹⁵. La tesis de la “*deutsche misère*” expresa, evidentemente, un profundo pesimismo histórico fruto de las condiciones políticas imperantes en la Alemania nazi y de la frustración que ellas provocaron en quienes debieron exiliarse; además, por supuesto, del interés objetivo por encontrar una explicación al desarrollo del fascismo en la Europa central. Sin embargo, a partir de 1949

¹¹⁴ “Besonders seit der dramatischen Bearbeitung durch Goethe, die fast sein ganzes produktives Leben lang währte, wurde Faust zum “deutschesten” Stoff überhaupt. “Das Faustische” wurde zu einem Inbegriff deutscher Ideologie und Kultur-Instrumentalisierung. Der Gründerzeit-Imperialismus des Kaiserreichs legitimierte sich über Goethes *Faust*, ebenso wie der NS-Staat, und so dann auch die beiden deutschen Republiken nach dem Zweiten Weltkrieg. Die konkret-politischen Inhalte, die mit dem Schlagwort des “Faustischen” verbunden wurden, wechselten mit den sich verändernden Bedingungen selbstverständlich radikal.” (Mellenthin 1992: 1-2)

¹¹⁵ Abusch elabora esta hipótesis en su libro *Irrweg einer Nation (El camino errado de una nación)* escrito en México durante la década del 40. Posteriormente a su regreso a Alemania en 1946, participa activamente en la fundación del nuevo estado socialista alemán, la RDA, y a partir de 1950 asume el cargo de Ministro de Cultura, para esta época ya ha revisado severamente la tesis de la “*deutsche Misere*” y privilegia el rescate de las tradiciones progresistas y democráticas de la cultura alemana, (Cf. Phillips 2007: 18-19)

con la fundación de una república alemana socialista bajo la órbita soviética, el pesimismo histórico que consideraba cualquier vanguardia política obrera en la historia alemana como algo extremadamente difícil, casi abortado de antemano, exigía, sin duda, una revisión crítica y un cambio de paradigma hacia el descubrimiento y el rescate de tradiciones democráticas y revolucionarias. La reciente RDA, y desde luego sus dirigentes, tenían una profunda necesidad de identificarse a sí mismos con esas tendencias democráticas (tal como entendía el concepto de "democracia" la izquierda revolucionaria) y con la vanguardia socio-política; a la vez que, de forma progresiva, fueron abonando un imaginario político-cultural que vinculaba a su par occidental, la RFA, con los remanentes del fascismo, reconvertidos ahora en un capitalismo rapaz¹¹⁶. En el ámbito cultural se recreó para el nuevo estado socialista un canon de obras del pasado que revelaran el germen de las tradiciones humanistas en la cultura germana, de este modo surge el concepto de "herencia clásica" (*klassisches Erbe*) que reunía lo mejor y más refinado de la literatura escrita en alemán durante el ascenso de la moderna clase burguesa: Lessing, Schiller y Goethe. La idea misma de la "herencia clásica" y el rol que juega en el proyecto de renovación antifascista, había sido desarrollado por el crítico György Lukács durante su estadía Moscú, sobre todo en sus ya mencionados ensayos sobre el *Fausto* de Goethe, *Faust-Studien I y II* de 1941, publicados en Berna en 1947 como parte del libro *Goethe und seiner Zeit* (Cf. Infranca 2005: 43 y ss). La teoría estético-literaria de Lukács llegó a instaurarse en una posición de monopolio frente a cualquier otra concepción artística, situación que duró hasta mediados de la década del 50. Desde el Estado se impuso como modelo su concepción del realismo literario que exigía de la obra artística el reflejo de lo general, de la regularidad de lo real bajo la forma de lo particular, o sea un tema delimitado debía relacionarse con la "totalidad" de la realidad social representada. En cuanto a lo formal, la obra debía ser orgánica y cerrada pues significaba en sí misma una totalidad (Cf. Emmerich 1991: 483). El artista que osara crear por fuera de este marco conceptual o que lo contradijera en algún punto con sus producciones, era deslegitimado y acusado de rechazar el proyecto político-cultural de renovación antifascista, además de

¹¹⁶ "Rather than speaking of a long history of misery stemming from reactionary victories, the G.D.R. leadership came to favor the view of German history as an equal splits between the reactionary and progressive forces, with the G.D.R. embodying the heir of progressive forces and capitalist West Germany threatening to resume the fatal reactionary path than, in the official view, had already brought about two World Wars." (Phillips 2007: 18-19)

renegar de la herencia clásica; tal acusación era extremadamente grave en el contexto social de RDA y podía dañar una carrera en el arte, como sucedió con Hanns Eisler¹¹⁷.

2.2 *Johann Faustus*, el libreto de Hanns Eisler

Durante el período fundacional de la RDA varios intelectuales y artistas de izquierda se radican en la reciente república socialista alemana y allí deciden contribuir con su trabajo y capacidad creativa a la reconstrucción de su sociedad. Quizás en el ámbito literario el ejemplo más importante haya sido Bertolt Brecht y, como lo comenté en el capítulo anterior, también para él la redefinición de cuestiones claves para la nueva identidad nacional, como fue el tema fáustico, no estuvo exenta de contradicciones y enfrentamientos con las autoridades políticas. Sin embargo, la polémica cultural más resonante de esos años no la iba a protagonizar Brecht, sino uno de sus más cercanos amigos, el músico y compositor de origen judío Hanns Eisler¹¹⁸. En julio de 1951 Eisler concluye la redacción del borrador de su primer y único libreto operístico, que al año siguiente enviaría para la publicación a la prestigiosa editorial estatal Aufbau de Berlín Oriental. En octubre de 1952 aparece el texto con el título de *Johann Faustus*, si bien luego de unos meses, y a causa del sonado debate que se generó en torno a la obra, el volumen es sacado de circulación y su autor no llegó nunca a componer la música. La primera representación dramática, luego de una serie de prohibiciones, se da en la RDA recién en 1982 a cargo del *Berliner Ensemble*. La idea de componer una ópera a partir de

¹¹⁷ "... la versión RDA del realismo socialista presentaba una extraña mezcla como doctrina: en su contenido ideológico seguía estrechamente vinculada a la concepción materialista –esquemática– de la historia, pero en el campo estético sancionaba el canon formal de una etapa específica en el desarrollo del arte burgués, declarándolo suprahistóricamente válido. Los artistas y teóricos que no admitían esa combinación se pusieron a la defensiva, debiendo legitimarse constantemente: - Brecht, Eisler, Dessau, y más tarde H. Müller, Kunert, etc." (Emmerich 1991: 483)

¹¹⁸ Hanns Eisler (Leipzig 1898 – Berlín Oriental 1962) fue un prestigioso compositor que además de piezas musicales también escribió una serie de tratados sobre teoría musical, ensayos políticos y el libreto de la ópera *Johann Faustus*. Eisler fue musicalmente uno de los últimos discípulos de Arnold Schönberg y su obra se inscribe, a pesar de las diferencias con su maestro, dentro de la segunda escuela vienesa (*Zweiter Wiener Schule*). Su afinidad artística y política con Bertolt Brecht se manifestó en una amistad íntima y en la colaboración creativa entre ambos desde fines de los años 20 hasta la muerte del dramaturgo alemán. Eisler dejó obras para piano y orquesta, composiciones para orquesta de cámara y música para obras teatrales y Films, también cultivó con éxito el género tradicional del *Lied* o canción. Junto a Theodor Adorno redactó un prestigioso manual para música de cine, *Komposition für den Film*. Durante las décadas de 1930 y 1940, debido a su origen judío y a su posición política de izquierda, vivió en el exilio primero en México y luego en los EE.UU. donde trabajó en Nueva York y Los Ángeles. Al comienzo de la Guerra Fría el "Comité para actividades antinorteamericanas" empezó a investigarlo, lo cual decidió su regreso a Europa, primero residió en Viena para finalmente radicarse en Berlín Oriental. Desde 1949 hasta su muerte Eisler vive en Berlín Oriental y trabaja para la *Deutsche Akademie der Künste*, compuso la música del Himno Nacional de la RDA y obtuvo el premio nacional de música. No obstante, su relación con la dirigencia política del SED fue compleja y cambiante. Hasta el final de sus días Eisler conservó su ciudadanía austriaca, como un reaseguro que le permitía trasladarse a Viena.

la materia fáustica seguramente surgió en Eisler durante su exilio en los EE.UU., tal como lo testimonia Thomas Mann en *Die Entstehung von Doktor Faustus*. En 1943 organiza una lectura de los manuscritos de su novela fáustica e invita a otros europeos exiliados residentes en California, entre ellos a Arnold Schönberg y Hanns Eisler. En 1947 el músico lee con admiración el *Doktor Faustus* de Mann. El primer estímulo que significó esta novela debió haber sido decisivo sobre todo en un aspecto esencial de la reelaboración fáustica de Eisler, como lo fue el hecho de recurrir a las fuentes preclásicas del mito para recuperar su sentido trágico-aleccionador, obviando en gran medida la versión goetheana. Una vez terminado el primer borrador del libreto, su autor se lo envía por correo a Thomas Mann y Lion Feuchtwanger, quienes junto a Brecht, son los primeros lectores de esta nueva versión fáustica¹¹⁹.

El texto de *Johann Faustus* consta de un prólogo (*Vorspiel*) y tres actos; a diferencia de lo que ocurre en el *Fausto* de Goethe, este prólogo tiene lugar en el inframundo. Plutón, Señor del Infierno, atiende las quejas de Caronte y sus “agentes” quienes se lamentan por la ausencia de almas dispuestas a la gran perdición. La situación es desesperante pues los hombres están tan mal en la Tierra que ya ni siquiera pueden cometer grandes pecados. Plutón señala como un alma noble y excepcional al doctor Fausto y estimula al diablo Mephistopheles a que arrastre el alma del intelectual hasta el inframundo, puesto que Fausto se ha comportado en la guerra de los campesinos (*Bauernkrieg*) de forma cobarde, negativa y pecaminosa. Mephistopheles conoce bien a Fausto, quien en su desesperación intelectual ha llegado a obtener cuatro doctorados y ahora se siente asqueado de la razón y la ciencia, tanto como de la religión cristiana. En este prólogo ya se evidencian aspectos característicos de la versión fáustica de Eisler, en primer lugar la presencia del hipotexto de origen popular. El comienzo de la acción en un infierno liderado por Plutón no es original del autor sino que está tomado de las versiones de teatro para títeres (*Puppenspielen*) que se desarrollaron a partir del siglo XVII, de neto carácter popular y oral hasta que fueron recopiladas por los germanistas del siglo XIX. Esta relación con la fuentes populares preclásicas es muy importante en *Johann Faustus* y se evidencia en una serie de elementos a lo largo de la obra como el personaje

¹¹⁹ “Außerdem hatte Eisler noch vor Erscheinen des Buches sein Script an Thomas Mann und Lion Feuchtwanger geschickt und anscheinend um deren Urteil gebeten. Beide äußerten sich positiv – Mann vielleicht eher ein bißchen zurückhaltend und zweideutig, Feuchtwanger begeistert. Da Eisler sich später im Streit auch auf das Urteil der beiden berief, ist nicht auszuschließen, daß er mit der Zusendung des Textes bewußt vorausschauend “Rückendeckung” gesucht hatte.” (Mellenthin 1992: 5)

de Hanswurst, propio de las versiones austríacas del mito, que en otras adquiere el nombre de Kasper o Kasperle, un pícaro glotón que aporta el contenido humorístico a una historia esencialmente trágica; también proviene del *Puppenspiel* la idea de que el pacto de 24 años se consume en sólo 12 pues el diablo contabiliza las 12 horas de labor diaria como un día completo, que en el contexto de la posguerra puede ser interpretado como una alusión a los 12 años del régimen nazi (1933-1945). Como lo afirma Mellenthin al analizar estos elementos de la tradición popular (Cf. Mellenthin 1992: 2), lo naif y fabuloso (*märchenhaft*) también constituye un vínculo con otros hipotextos fáusticos antiguos como la *Historia* de 1587 o la obra de Christopher Marlowe de 1604. Por otra parte, constituye un rasgo distintivo de la versión de Eisler el vincular la figura de Fausto con la guerra de los campesinos que tuvo lugar en Alemania entre 1524 y 1525 en la cual el papel de la prédica religiosa protestante de Thomas Münzer fue importantísimo. A. Gimber sostiene que "Eisler situó su libreto en el contexto de la guerra de los campesinos [...] acontecimiento que, efectivamente, había vivido el Fausto histórico, pero que nunca antes fue relacionado con su proyección literaria." (Gimber 2009: 433).

El acto primero transcurre en Wittenberg, la ciudad que fue cuna de la Reforma, allí, paradójicamente, Fausto no encuentra ni consejo, ni mucho menos consuelo en las *Sagradas Escrituras*, para él sencillamente ya no es posible sostener semejante fe infantil (*Kinderglaube*). Comienza, entonces, a considerar la nigromancia como una posible vía de escape a su desesperación, aunque duda en entregarse a ella y decide integrarse nuevamente a la vida social. Se encuentra con Karl, un campesino inválido a causa de la tortura que sufrió por adherir a los levantamientos. Fausto siente compasión por Karl a quien conoce desde niño, pues también él fue hijo de campesinos. Sin embargo, no puede dejar de considerar un error fatal el levantamiento armado de las masas campesinas. La conciencia de moral de Fausto se hunde en el caos pues tiene muy en claro su doble traición: a los campesinos desvalidos y a su propio origen social. Finalmente la menguada inteligencia de los líderes revolucionarios le resulta inaceptable y ridícula; ante una increpación de Karl, contesta con la "canción de Arquímedes" que glorifica el conocimiento intelectual alejado de las intrigas políticas y desconectado de la realidad social. De regreso en su casa, toma la decisión de conjurar a los espíritus y se decide finalmente por el diablo Mephistopheles con quien firma el pacto que tiene un claro tono contractual y legal. Este pacto es, a diferencia de la apuesta presentada por

Goethe, un contrato, como en las versiones antiguas del mito (Cf. Gimber 2009: 439). El plazo es de 24 años, Fausto exige el cumplimiento de todos sus deseos terrenales y el dominio de las artes, cosa que luego Mephistopheles no puede asegurarle, pues Fausto es un intelectual y no un artista con don creador. Aunque el diablo le propone sustituirlo por la capacidad de provocar apariciones ante el público. En contraprestación Fausto no podrá bañarse, ni leer libros, ni acudir a la Universidad y tampoco enamorarse de nada, ni nadie (esto no sólo incluye a las mujeres, sino también a la patria y a su propio pueblo). El contrato es ante todo una huida del pasado y una apuesta por el olvido total de lo vivido durante la guerra, con la traición a su gente incluida. Uno de los primeros pedidos es, en consecuencia, viajar hacia una lejana ciudad de América, cosa que hará acompañado por Hanswurst, un campesino glotón, simple y pícaro que logró escapar del reclutamiento forzado durante el conflicto.

En el segundo acto Fausto, Mephistopheles y Hanswurst recalán en la ciudad norteamericana de Atlanta. El sur de los EE.UU. es representado extemporáneamente como un país de plantaciones con un sistema esclavista tal como se desarrolló durante el siglo XVIII. Los extranjeros son interrogados por los servidores del Amo de Atlanta (der Herr von Atlanta), ellos hablan sobre la magia negra, pero en América están más interesados por la inclinación hacia los prósperos negocios. Ya instalados en la residencia del Amo, mientras Hanswurst inicia una relación amoroso-gastronómica con la criada Grete, Fausto se dedica a la esposa del Amo, la Señora Else; este juego de seducción de la mujer del poderoso también es un motivo frecuente en las versiones del *Puppentheater*. Fausto se siente disgustado frente al espectáculo de la esclavitud y su justificación racista, pero, de todos modos, intenta ganarse el favor de los Amos de Atlanta presentándoles el novedoso espectáculo de las "representaciones de magia negra" (*Schwarzspiele*). Las escenas son extractadas de la Biblia y presentadas por Fausto como "ilusiones". La primera es la historia de David y Goliath, para un general presente en la función constituye un incentivo para la agitación social, pues un débil campesino vence al fuerte mercenario de los filisteos; los esclavos, en cambio, celebran la representación. Cada una de las *Schwarzspiele* remite, de un modo u otro, al problema de la lucha de clases y presenta, desde ese núcleo ideológico marxista, una clara intencionalidad didáctica en la línea del teatro brechtiano. La segunda historia es la del esclavo José que se resiste a los avances seductores de la mujer de Putifar y, gracias a ello, conserva la unidad de su pueblo

oprimido. La tercera historia es la de los tres judíos que durante el cautiverio babilónico se rehúsan a renegar de su fe ancestral frente al rey Nabucodonosor II, aun cuando, en castigo, los introducen en un horno ardiente y ellos entonan cánticos sagrados. Ante esto, el rey conmovido decide dejarlos en libertad. Para el general esta es otra historia inaceptable y difamatoria de la autoridad (*Hetzmärchen*); por esto, Mephistopheles ofrece inmediatamente otra versión donde los judíos son directamente quemados en el horno. Los esclavos, incontrolables, entonan igualmente el cántico de los judíos, aunque los servidores del amo, los *Finsterblickenden*, los azoten con el látigo. La posible alusión al Holocausto de esta escena es ampliamente discutida por la crítica¹²⁰, si bien hay en su estructuración simbólica elementos que permiten sostener esta interpretación:

En "El canto de los tres hombres en el horno ardiente", Michael von Engelhardt ve una posible alusión al Holocausto y una crítica al antisemitismo que se encuentra en los textos sobre Fausto desde su primera aparición. La idea principal de esta escena es la de la canción indestructible más allá del sufrimiento y la muerte de las víctimas. Es en este momento cuando la música de Eisler, si la hubiera escrito, habría llegado a uno de sus puntos culminantes. (Gimber 2009: 440)

En el último cuadro, a pedido de un esclavo, Fausto presenta la visión utópica de la edad dorada, extractada en este caso de Ovidio, en la que reinan la hermandad, la libertad, la igualdad y la paz. Esta escena termina de disgustar a los Amos del país. El Amo de Atlanta, celoso de Fausto, decide tenderle una celada para arrestarlo, acusándolo de agitador. Mephistopheles advierte a Fausto que no debe asistir al banquete que se prepara en su honor y también acerca del peligro que significa el libro con citas de Thomas Münzer que lleva en su bolsillo. Ambos coinciden en regresar a Wittenberg, a su vez Hanswurst pacta con el demonio Urogallo (*Auerhahn*) su regreso a Europa a cambio de un empleo en Wittenberg.

En el último acto, Fausto vive como una frustración el final de su aventura americana y el no haber podido ganarse el reconocimiento de los Señores de Atlanta; planea, por lo tanto, convertirse en un gran ejemplo (*Vorbild*) para los alemanes. Para ello necesita congraciarse con los aristócratas de su país y, siguiendo un consejo de

¹²⁰ "Eine biblischen Spielszenen verdient besondere Erwähnung: Im alten Text (Daniel, 3) gehen die drei jüdischen Männer, die wegen ihres Glaubens verbrannt werden sollen, unversehrt aus dem Feuerofen hervor. Das hielt Eisler nach Auschwitz nicht mehr für angemessen. Die Männer "verbrennen zu Asche", aber das Lied, das sie anstimmen, wird von Negersklaven aufgenommen und weitergesungen: "Steh auf, Israel! Erhebe dich aus deiner Schmach!" (Mellenthin 1992: 4)

Mephistopheles, les ofrece los tesoros que ha traído de América con el fin de paliar la destrucción financiera que les ha significado la guerra de los campesinos. Aquí se advierte, otra vez, la alusión a la realidad histórica de la posguerra alemana, en este caso, al Plan Marshall implementado por EE.UU. para la Alemania Occidental. Lo ideado por Mephistopheles se derrumba cuando una horda dirigida por el campesino Fischer destroza las vitrinas y arruina los tesoros traídos por Fausto. Los guardias disparan contra Fischer y Mephistopheles hace aparecer a Fausto como el autor de ese acto. A renglón seguido, ambos huyen hacia Leipzig a la taberna de Auerbach, donde Fausto repite sus trucos y apariciones mágicas ante los estudiantes. De nuevo en Wittenberg, se recluye en su palacio, al borde de la locura no soporta su propia imagen reflejada en los espejos y ve, como metáfora de la culpa, sus manos sucias de sangre. Hacia el final, Fausto hace una exhaustiva confesión (*Confessio*), cuyo antecedente intertextual está en la *Oratio Fausti ad studiosos* de la *Historia* de 1587. En la significativa *Confessio* Fausto repasa críticamente su biografía: para escapar de la miseria de la vida campesina entra al monasterio, pero al descubrir la hipocresía de la Iglesia Romana y su desinterés por los pobres se hace seguidor de Lutero. Cuando éste alza su voz contra el levantamiento de los campesinos, Fausto adhiere a Thomas Münzer; pero ni bien comienza el enfrentamiento armado se asusta ante el peligro y vuelve a ser fiel a Lutero. Desesperado intenta ayudar al pueblo como médico, ante el fracaso se decide por el derecho y luego se dedica, escéptico, a la filosofía. Sin poder dirigir sus esfuerzos hacia el bien de sus semejantes y deseando, al mismo tiempo, escalar en la jerarquía social se entrega a la nigromancia y reconoce que su peor renunciamento ha sido aliarse a los odiados aristócratas:

Der eignen Kraft mißtrauend,
hab den Herren ich die Hand gegeben.
Gesunken bin ich tiefer als tief,
verspielt hab ich mein Leben.
Denn wer den Herren die Hand gibt,
dem wird sie verdorren.
Dem ersten Schritt folgte der zweite;
beim dritten war ich verloren.
Nun geh ich elend zugrund,

und so soll jeder gehn,
der nicht den Mut hat,
zu seiner Sach zu stehen.¹²¹ (Eisler 1952: 149)

El sentido aleccionador de las palabras del personaje no permite, por cierto, vislumbrar rastro alguno del prometeico y titánico Fausto concebido por Goethe y transfigurado por generaciones de intérpretes en la quintaesencia del hombre alemán. Aquí impera sobre todo el concepto marxista de "mala conciencia", Fausto es un intelectual de origen campesino, perfectamente consciente de la traición a su clase y a sus ideales, sobre la que edificó una vida sin sentido. Si como mito nacional sigue representando algo, lo hace en un sentido absolutamente oscuro y negativo, es la personificación de la "*deutsche Misere*", según la concibieron los intelectuales alemanes en los años de exilio. La base discursiva religiosa de esta *Confessio* fáustica no puede desligarse de una rehabilitación de la figura del pecador cristiano, tan cara a la *Historia* luterana; sólo que aquí la moral religiosa ha sido suplantada por la moral revolucionaria y al igual que aquélla no estará exenta de enfrentamientos con la ortodoxia.

El primer crítico literario que percibió la perturbadora conexión entre el Fausto de Eisler y la "*deutsche misère*" fue el austríaco Ernst Fischer, quien en un artículo - publicado en la revista germano oriental *Sinn und Form* en noviembre de 1952 - alabó el libreto justamente por esta original característica. Según Mellenthin fue este ensayo, antes que el texto mismo de Eisler lo que encendió el debate (Cf. Mellenthin 1992: 5). Entre mayo y junio de 1953 un grupo de intelectuales miembros de la *Akademie der Künste* berlinesa, principalmente Alexander Abusch y Wilhelm Girnus, lanzaron graves acusaciones contra Eisler, entre ellas la de haber herido el sentimiento nacional y haber adherido acríticamente a un cosmopolitismo apátrida promovido por Occidente. Incluso el presidente de RDA, Walter Ulbricht, llegó a involucrarse con sus declaraciones en contra de la obra de Eisler y en defensa de los valores supremos de la cultura nacional alemana

¹²¹ "Desconfiando de las propias fuerzas, / les he dado mi mano a los señores. / He caído en lo más hondo, / me he jugado la vida. / Pues quien da su mano a los señores, / a ese se le seca. / Al primer paso sigue el segundo; / para el tercero ya estaba perdido. / Ahora, miserable, toco fondo, / y así le va a todo aquel, / que no tiene el valor, / de mantenerse fiel a sí mismo." (la traducción es propia)

¹²² Mellenthin cita parte de estas acusaciones surgidas al calor del debate: "Im "*Neuen Deutschland*" [una revista político-cultural] wurde Eisler vorgeworfen, sein Entwurf schlage "dem deutschen Nationalgefühl ins Gesicht". Der Komponist habe "die Einflüsse des heimatlosen Kosmopolitismus noch nicht überwunden." (Mellenthin 1992: 1). Por su parte los conceptos vertidos por el presidente Ulbricht en una conferencia en Berlín el 27 de mayo de 1953 no fueron menos críticos: "Wir führen den Kampf gegen diese Verfälschung und Entstellung der deutschen Kultur, gegen diese Mißachtung des deutschen Kulturerbes, für die Verteidigung der großen Leistungen unserer Klassiker auf allen Gebieten." (citado en Mellenthin 1992: 9)

. Para comprender por qué una obra basada en valores doctrinales del marxismo pudo tener una recepción tan negativa precisamente en un estado socialista durante sus años de formación es imprescindible ubicarse en el contexto político-cultural de la primera década de la RDA. En primer lugar Eisler recurrió a fuentes intertextuales anteriores a Goethe para recrear el mito. Según la interpretación de Lukács, con valor de dogma en esos años, estas primitivas versiones de la historia fáustica en las que el protagonista es condenado al infierno representarían un estadio social de tipo premoderno, más específicamente feudal, con su carga de valoraciones religiosas y su sentido fatalista de la vida humana. En contraste, la versión clásica de Goethe, al valorar positivamente la ambición fáustica y su continuo trabajo en el esforzarse "*Streben*", representaría, como lo analicé en el capítulo anterior a propósito de Bloch, el empuje de la clase burguesa en su etapa de emancipación y una ruptura con el orden cultural y social feudal. Para una sociedad que apostaba a la difícil tarea de reconstrucción del país, seguramente, una figura fáustica como la de Eisler podía ser asociada a la regresión hacia la culpa y el castigo, además de significar un apartamiento de la "herencia clásica" y sus valores modernos y humanistas, lo cual no estaba en condiciones de permitirse¹²³. No obstante, Eisler tuvo el apoyo de algunos de sus colegas, fundamentalmente de Bertolt Brecht, quien defendió la nueva versión fáustica especialmente por su contenido crítico y por el valioso aprovechamiento de las mejores tradiciones populares en torno al asunto fáustico. Para Brecht, el texto de *Johann Faustus* ponía en evidencia la hipocresía de la intelectualidad alemana a través de la traición del doctor Fausto, pero, de ninguna manera, era un ataque a la nacionalidad o al pueblo. Además la deconstrucción del Fausto clásico que se opera en el libreto de Eisler coincide en gran medida con la propia postura de Brecht acerca de la "clasicidad" del mito como bien lo expresa en sus tesis analizadas en el capítulo anterior (Cf. Cap. 1.4). Más aún, algunos comentaristas actuales (Mellenthin, Gimber) destacan con énfasis la estrecha colaboración que hubo entre Eisler y Brecht en la elaboración de esta pieza, al punto tal de que sospechan que, en varios detalles estructurales del libreto así como en el estilo poético del lenguaje, pudo haber estado trabajando la mano del genial autor de *Galileo Galilei*¹²⁴.

¹²³ Phillips entiende en este sentido la reacción que provocó el libreto de *Johann Faustus* en la RDA de 1953: "Through his representation of history and his relationship to the classical heritage, Eisler created a work that, while enshrining traditional Marxist values, was viewed as incompatible with the SED's goal of finding legitimizing historical and cultural roots, and was thus demonized as being highly counter-ideological." (Phillips 2007: 24).

Si de algún modo este Fausto negativo de Eisler metía el dedo en la llaga de la conciencia alemana oriental era precisamente por la crítica sin concesiones a la figura del intelectual pretendidamente revolucionario, aunque no del artista, si recordamos que Mephistopheles no puede entregarle a Fausto el dominio sobre todas las artes humanas porque el doctor es ante todo un pensador con tanta conciencia social como ansias de poder, pero de ningún modo un creador. No pudo haber caído bien a la cúpula del SED el detalle de que la avanzada revolucionaria le estuviera negada al intelectual Fausto y, en cambio, se vislumbrara como factible en el final de la obra en los personajes populares, especialmente en la figura del campesino Karl¹²⁵.

2.3 Novelas fáusticas en la RDA: hacia un nuevo horizonte crítico

Si en la década de 1950 la cultura de la RDA se centró en la necesidad de la reconstrucción, en la instauración del socialismo y en la estética ligada fuertemente a la "herencia clásica", a partir de la década siguiente se producirá un gran cambio en estas líneas rectoras. Como en todo el orbe soviético se vivirá un proceso de desestalinización impulsado desde el XX Congreso del Partido Comunista de la URSS (Emmerich 1991: 483). En el ámbito germano oriental la Segunda Conferencia de Bitterfeld de 1964 marcó un cambio de perspectivas en lo que al trabajo intelectual de los escritores respecta. Si bien

¹²⁴ Con respecto al controversial tema de la autoría o co-autoría del libreto, Mellenthin cita una elocuente carta que Eisler escribe a su amigo: "Zwischen 25. August und 30. August arbeiteten Eisler und Brecht gemeinsam den Text noch einmal durch. Am 25. Juli hatte Eisler an Brecht geschrieben: 'Ich bereue fast doch, daß ich letzten Sommer diese Arbeit nicht mit Dir zusammen gemacht habe, Deine unvergleichliche Sprachkraft hätte den Text der Oper in eine Kunsthöhe gehoben, die mir nicht erreichbar ist und davon hätte auch die Musik profitieren können. Der Grund ist klar, ich wollt' nicht immer an Deiner Triumphwagen gespannt sein. Das war töricht von mir, denn wer wird nicht beim Faustus sofort die Schule bemerken, aus der das kommt.'" (Mellenthin 1992: 5). Por su parte Arno Gimber analiza el texto de Eisler desde el punto de vista estructural y percibe en él una afinidad con el teatro épico brechtiano: "No es fácil reconocer *Johann Faustus* como libreto, puesto que las características de este género según las investigaciones especializadas son la reducción y la concentración de modelos literarios anteriores (si tales existen). Además, las intercalaciones musicales no recuerdan tanto al género de la ópera, sino que hacen más bien pensar en las técnicas de distanciamiento que exige el teatro épico, y se acercan por ello a las que se encuentran en obras como *La ópera de los tres peniques*. Es igualmente interesante el hecho de que Eisler escribiese primero el libreto y que no trabajase de forma simultánea en el texto y la música, como en la práctica hicieron la mayoría de los compositores de su época. De ello se podría inferir que la obra literaria no es deficitaria sin la música y que podría haber sido representada como obra teatral." (Gimber 2009: 443)

¹²⁵ En un sentido similar interpreta A. Dabiez el final del texto de Eisler: "C'est qu'en abandonnant la cause du peuple, puis en s'enfermant dans son individualisme, Faust a renoncé à l'élan du peuple, l'optimisme du prolétariat; Faust ne manifeste plus que le tragique de l'humanisme en échec, de l'individualisme sans issue. Le peuple a confisqué le faustisme et continue sa marche, porteur du sens de l'histoire, tandis que Faust reste inassimilable à l'espoir marxiste." (Dabiez 1972: 235)

fue un evento oficial, no dejaron de oírse las voces críticas de una nueva generación de intelectuales, ya no ligados al exilio ni a la reconstrucción de la posguerra, para quienes la antigua oposición de la década anterior entre el realismo socialista y el "formalismo" no constituía un paradigma válido, y propugnaban que la literatura fuera un espacio libre para el análisis crítico de la sociedad¹²⁶.

Por su parte el clima político siguió ejerciendo una influencia considerable en el quehacer cultural en general y en la literatura en particular. Un hecho significativo va a ser la decisión de las autoridades de la RDA en agosto de 1961 de levantar un muro en la frontera occidental que cortó abruptamente la comunicación con la RFA que hasta entonces había sido bastante fluida. Esta decisión tuvo fundamentos políticos y, sobre todo, económicos¹²⁷, pero sus consecuencias sociales y culturales iban a ser enormes en las próximas décadas. En gran parte la tendencia crítica que definiría la narrativa germano oriental a partir de los años 60 se relaciona con esta necesidad de dirigir la mirada hacia las condiciones de vida reales imperantes en el propio país. De la defensa del socialismo como realidad a construir, se pasa, inevitablemente, al análisis sin concesiones de un socialismo real ya instaurado y dentro del cual tenía que desarrollarse la vida del sujeto. La problemática existencial cobra una renovada fuerza y con ella la expresión de la individualidad, de los problemas éticos y sociales vistos desde la perspectiva del yo (Cf. Emmerich 1991: 501). Esta evolución se alejaba notoriamente del programa de raíz proletario-revolucionaria y, consecuentemente, no concordaba con las directrices de la política cultural oficial, por lo cual se intensificó un sistema de censura y control sobre los escritores que alcanzaría su punto más alto en la década de 1970 con una serie de prohibiciones, exilios y desnacionalizaciones. Un fenómeno particular en este contexto fue el hecho de que varios autores germano-orientales publicaban sus obras en editoriales de la RFA y eran leídos por un público para el cual, en principio, no habían creado sus textos¹²⁸, aunque las problemáticas abordadas por los escritores de la RDA no podían resultar

¹²⁶ "El partido exigía una perspectiva positiva en el contenido tanto como en la formulación estética; toda divergencia del realismo socialista era condenada como "formalismo", como acercamiento a la decadencia burguesa. Contra ello polemizan muchos escritores durante la Conferencia y en los años posteriores." (Roetzer / Siguan 1992: 623)

¹²⁷ "...un factor decisivo para su construcción fue el deseo de parar el éxodo masivo de la RDA – entre 1949 y 1961 la cifra de exiliados superó los 2,5 millones –, lo que acarrea grandes dificultades para la economía de la RDA. El éxito del cierre de la frontera, desde el punto de vista de la RDA, está perfectamente reflejado en la disminución de los denominados "fugitivos de la República", reduciéndose su número a 156.000 en el período de 1961 a 1974." (Emmerich 1991: 493)

¹²⁸ "Solamente a partir de las prohibiciones de escribir, la prohibición de publicar y, finalmente, la desnacionalización, la crítica interna del sistema se fue convirtiendo en una crítica al propio sistema. Desde la desnacionalización de Biermann (1976) la controversia fue cada vez más aguda y abierta. Esta evolución, que eliminó muchos tabúes, significó también un acercamiento de las dos literaturas." (Roetzer / Siguan 1992: 628)

del todo ajenas al público occidental. La literatura socialista de la RDA había descubierto al individuo y sus contradicciones con el medio social, pero también abordaba ahora los problemas comunes a toda sociedad industrializada fuera capitalista o socialista. A partir de 1963 el gobierno adopta el "Nuevo Sistema Económico" (*Neues Ökonomisches System*) que no tarda en ser seguido por la así llamada Revolución científico-técnica (*Wissenschaftlich-technische Revolution*). La problemática del trabajo en un sistema altamente jerarquizado y rígidamente organizado por estamentos superiores que imitaban los modos del empresariado capitalista es, por ejemplo, un tema central en la obra de Volker Braun, entre otros¹²⁹. Al surgimiento de estructuras socio-culturales simétricas entre las dos Alemanias, se va agregar, en la última década de existencia de la RDA, la manifestación cultural de nuevas corrientes sociales, como el ecologismo, pacifismo, feminismo, la militancia antinuclear o de las minorías sexuales. Esta nueva conciencia de reivindicaciones sociales, profundamente crítica tanto del marxismo dogmático como del consumismo occidental, se expresará en una prosa narrativa muy diversa de aquella de la modernidad clásica y que se resiste imperiosamente al dictado de la razón instrumental, en la medida en que ésta pretende ser la única cosmovisión realista válida (Cf. Emmerich 1991: 511- 519). Los dos ejemplos de reescrituras fáusticas a los que me referiré a continuación reflejan de forma bastante clara estos procesos de la literatura de la RDA, tanto en sus planteamientos temáticos como en la forma extrema en que transforman el asunto literario tradicional.

2.4 La huella fáustica esfumada en Volker Braun

Volker Braun es un escritor que vivió en la ex RDA y en sus obras de las décadas de 1960 y 1970 se plegó al grupo de intelectuales de izquierda que pretendieron criticar aspectos de la sociedad socialista sin considerarse por ello disidentes o enemigos del

¹²⁹ "Desde que se instaurara el NÖS [*Neues Ökonomisches System*] en 1963, organismo que mantenía la primacía del desarrollo de las fuerzas productivas, pero aunándola a unas máximas de eficacia económico-técnica extraídas del capitalismo, la identificación y lealtad, a veces ingenuas, fueron disminuyendo, poniendo en duda también la identidad de los escritores que tan sólida había parecido hasta la fecha. La transformación de la RDA en una sociedad industrial socialista [...] puso al descubierto las consecuencias negativas que hasta ahora sólo se habían atribuido a la civilización capitalista occidental, en su fase decadente." (Emmerich 1991: 510)

sistema¹³⁰. No obstante, cuando sus textos empezaron a alejarse de la línea oficial también sobrevinieron prohibiciones y censuras que hicieron evolucionar su obra hacia posturas cada vez más antagónicas. En 1968 Braun estrena en el *Teatro Nacional Alemán* de Weimar la primera versión de su obra fáustica titulada *Hans Faust*, la pieza nunca llegó a publicarse porque su autor no estuvo conforme con el resultado obtenido¹³¹. Según se desprende de los comentarios críticos (Vilar 2009: 445 y Emmerich 1991: 504-505) el autor trató con esta pieza de responder a la lectura oficial de la figura fáustica; de esta forma el obrero Hans Faust se perfila como el trabajador productivo, imbuido de una convicción ideológica capaz de hacer realidad la utopía prometida por el socialismo. Sin embargo la insatisfacción de Braun respecto al abordaje de la materia fáustica y su vinculación con la realidad política nacional, convertirá al texto en objeto de sucesivas reelaboraciones. En 1973 la revista *Theater der Zeit*, órgano de la Federación de Agrupaciones Teatrales de la RDA, publica una nueva versión profundamente modificada con el título de *Hinze und Kunze (Fulano y mengano)*, aunque Braun seguirá revisando y modificando la obra hasta su versión definitiva en 1977. Esta nueva pieza se estructura en un prólogo y veinticuatro escenas (Vilar 2009: 448), todo ambientado en una constructora del Estado socialista. En la figura del albañil Hans Hinze se reconoce a la figura fáustica y en el mecánico y secretario del Partido Kurt Kunze, a Mefistófeles. Sus apellidos que aluden a la denominación más indefinida y general que pueda darse en lengua alemana (fulano y mengano) operan una sustitución del individualismo tradicionalmente asociado a Fausto por una pareja de personajes unida por un pacto entre el obrero y el funcionario del Partido. Una relación entre iguales en pos de la utopía de la sociedad sin clases, aunque los detalles de la acción pondrán en cuestión ese ideal y la unión progresivamente degenerará en una relación amo- esclavo, si bien muy atemperada y

¹³⁰ Volker Braun (Dresde 1939) dramaturgo, poeta y narrador alemán, actualmente reside en Berlín. Proveniente de una familia de trabajadores, estudia filosofía en la Universidad de Leipzig, donde se interesó vivamente por la situación política y las contradicciones imperantes en su país la RDA. A partir de 1960 fue miembro del SPD (Partido Socialista Unificado de Alemania), no obstante las autoridades lo consideraban un escritor crítico con el Estado y tuvo inconvenientes para publicar sus obras. Entre 1965 y 1967 trabajó como dramaturgo en el *Berliner Ensemble* invitado por Helene Weigel. A partir de 1972 trabajó en el *Deutsches Theater* de Berlín. En 1976 fue uno de los firmantes del petitorio contra la expatriación del poeta y músico Wof Biermann. A partir de 1982 abandonó la Sociedad de Escritores de la RDA, a pesar de lo cual fue galardonado con el Premio Lessing en 1981 y con el Premio Nacional de Literatura de la RDA en 1982. Tras la reunificación se dedicó a la reflexión histórica acerca del fracaso de la RDA y colaboró con el filósofo Wolfgang F. Haug en la revista *Das Argument*. Entre los premios obtenidos se encuentran el Premio Georg Büchner (2000), el Premio Schiller (1992). Entre sus obras se destacan: *Vorläufiges-* Poesía (1966), *Lenins Tod* – Teatro (1970), *Die Kipper* – Teatro (1972), *Training des aufrechten Gangs* – Poesía (1976), *Unvollendete Geschichte* (1977), *Grosser Frieden* – teatro (1979), *Guevara oder der Sonnenstaat* (1984), *Die Übergangsgesellschaft* (1987), *Tumulus* – Poesía (1999), *Das unbesetzte Gebiet* (2004), *Das Mittagsmahl* (2007).

¹³¹ Loreto Vilar comenta esta circunstancia respecto a *Hans Faust* y cita una nota de trabajo del autor de 1977 en la que considera a la obra “del todo fracasada y monstruosa”, juicio negativo que repetirá también en una entrevista en 1984 (Cf. Vilar 2009: 446-447)

disimulada por la amistad mutua y el trato igualitario¹³². Incentivado por Kunze, el albañil Hinze se proyecta como trabajador excepcional y ejemplar, su empeño en la producción y su superación por medio del estudio lo contraponen a otros obreros desencantados del sistema socialista. Pero semejante esfuerzo va minando su vida familiar; su esposa Marliess, la Margarita de la obra, se siente abandonada por Hinze y se enfoca en su carrera profesional. Ante el dilema que le plantea un embarazo no buscado, opta por el aborto. Esta situación es el comienzo de la decadencia de Hinze quien ve desmoronarse sus proyectos. Ante su desesperación, Kunze, burlón, le propone renovar el pacto con la utopía del socialismo, que no es un camino fácil sino escarpado, así concluye el drama y la interpretación final queda abierta. Como lo comenta Loreto Vilar, la figura mefistofélica encarnada por el funcionario Kunze representa una instancia subalterna, dependiente de órdenes que provienen de la jerarquía superior; además consigue convencer a su víctima prometiéndole el cumplimiento de aquello que más desea y en este motivo en particular el texto teatral de Braun entronca con la versión goetheana del mito (Cf. Vilar 2009: 458-459).

Pero estos personajes no abandonarán a su autor y es así que en 1981 Braun concluye la redacción de una novela, *Hinze-Kunze-Roman (Novela de fulano y mengano)*, que a raíz de la censura recién sería publicada en 1985 tanto en la RDA como en la RFA. En ella se desarrolla la existencia de un orden jerárquico, propio de una sociedad clasista, en un entorno socialista igualitario, teóricamente inmune a un desajuste social de esta naturaleza. La publicación de esta nueva obra narrativa de Braun también desataría una ardua polémica en el ámbito político y cultural de la RDA, en este caso, como ya había ocurrido con Eisler, las opiniones de los críticos se dividirán en contra y a favor de la potencia cuestionadora y crítica del texto¹³³. Aquí Kunze es un alto funcionario del Partido, Hinze su chofer. La relación jerárquica entre los protagonistas se mantiene como en las versiones teatrales anteriores, pero en este caso la anécdota argumental pasa a un segundo plano frente a la importancia que adquieren en la novela los recursos formales

¹³² Según Emmerich la dramaturgia de Braun, ligada al teatro brechtiano, se diferencia no obstante de él en cuanto al planteo del conflicto dramático: "En palabras de Braun, la dramaturgia de Brecht fue la última en ocuparse de la lucha de clases; no se podía decir nada nuevo en este sentido. Ahora se planteaban nuevas contradicciones, pero no de carácter antagónico. La nueva dramaturgia ya no presentaba escenas desde el punto de vista de clase. Los héroes son amigos. Tienen diferentes intereses según su posición política y social. Esa lucha no es necesariamente a muerte. Todos deben vivir de forma más humana. No existe una única solución." (Emmerich 1991: 504-505)

¹³³ "In the round-table discussions which followed, the novel polarized opinion between critics (such as Berd Schick and Gabrielle Lindner) who adopted doctrinal positions and read the text in terms of its deviation from ideological purity, and those who staged a vigorous defence (specially Dieter Schlenstedt)." (Grant 1995: 107)

narrativos y el uso del lenguaje. La narración le permite a Braun desarrollar una utilización del lenguaje fuertemente estilizada, ya sea en su variante lírica o irónica, con una especial inclinación a la sátira del lenguaje oficial del Partido y sus consignas, que preñaban de clichés ideológicos la lengua de la sociedad alemana oriental. En paralelo a este uso del lenguaje, se ubica la compleja estructura narrativa de la novela. Más allá de la polifonía intertextual que impera en el texto, el lector constata que también las voces narrativas son múltiples. El narrador se presenta igualmente como el autor del texto, deviniendo entonces en un narrador autorial. Pero también los personajes, en determinados pasajes, adoptan la primera persona y en ocasiones desenmascaran la construcción ficcional al apostrofar al autor o incluso al posible lector. El lector mismo, en su doble variante de lector común y crítico literario, es convocado también a ser partícipe en la definición del sentido textual. Esta construcción tan particular de la narración es una peculiaridad que los estudios críticos coinciden en resaltar y no meramente como un alarde de complejidad constructiva sino como un rasgo estrechamente ligado al sentido crítico del texto¹³⁴. De hecho las reflexiones, serias, irónicas o directamente satíricas sobre la relación entre el escritor y la temática social impuesta por el Estado son constantes:

Die Frage nach dem gesellschaftlichen Interesse ist zweifellos die fruchtbarste für die Literatur, und ich finde es wohltuend und ermutigend, daß sie immer wieder gestellt wird. [...] Die Gesellschaft, ein armes aber gesprächiges Luder, saß immer mit am Tisch (wie jetzt am Schreibtisch), sie verlangte, daß man an sich selbst dachte, indem man an sie dachte, indem man an sie dachte; es wurde nur problematisch, wo sie einem das Denken abnahm. (Braun 1988: 60)¹³⁵

La reflexión sobre el lugar del escritor en la sociedad de la RDA es una temática largamente elaborada por el autor, especialmente, en los ensayos pertenecientes al mismo período de *Hinze-Kunze-Roman*, como en *"Rimbaud. Ein Psalm der Aktualität"*

¹³⁴ Un estudio minuciosamente descriptivo sobre la estructura narrativa de *Hinze-Kunze-Roman* es el de Hélène Yèche (2008) *"Spricht weiter, ich bin im Text: le pacte autobiographique de Volker Braun Dans le Roman de Hinze et Kunze"*, consultado el 29/10/2010 en: [//halshs.archivesouvertes.fr/docs/00/39/28/Yèche_individu_et_Nation_1_2008.pdf](http://halshs.archivesouvertes.fr/docs/00/39/28/Yèche_individu_et_Nation_1_2008.pdf).

Por su parte Isabella von Treskow establece una sugerente relación entre estructura narrativa y la situación social del escritor en la RDA: "Braun kritisiert den gängigen Erzähler des sozialistisch-realistischen Romans, der eine absoluten Wahrheitsanspruch vertritt und der Leser zum unmüden Rezipienten degradiert. Er untergräbt die Autorität des Erzählers und öffnet die Augen für die Widerspruch zwischen einem solchen omnipotenten Erzähler in der Literatur und der tatsächlichen Machtlosigkeit des Schriftstellers in der DDR." (Treskow 1996: 89)

¹³⁵ "La cuestión del bien social es, sin duda, la más fructífera para la literatura, y me parece benéfico y alentador el que sea planteada una y otra vez. [...] La sociedad es una chica mala, pobre pero locuaz, siempre que se sentaba a la mesa (como ahora al escritorio), exigía que se pensara en ella, siempre pensando en ella, siempre pensando en ella. Esto solo se tornaba problemático cuando le anulaba a uno el pensamiento." (Braun 1988: 60) (La traducción de esta cita y las siguientes es propia).

("Rimbaud. Un salmo de la actualidad") donde se explaya acerca de la relación entre pensamiento utópico y lenguaje poético (Cf. Grant 1995: 114). La estrategia del distanciamiento crítico del narrador respecto a lo narrado incluye, con una evidente tendencia brechtiana, también a los personajes. Cuando surge la necesidad de explicar la naturaleza de la relación entre Hinze y Kunze al comienzo de la novela, el narrador elude el juicio omnisciente y opta por el distanciamiento irónico:

Was hielt sie zusammen? Wie hielten sie es miteinander aus? Ich begreife es nicht, ich beschreibe es. Und immer der eine mit dem andern, und der andre machte mit? So verhielt es sich, was weiß ich; verflixt und zusammengeñäht. Wenn man sie fragte, antwortete der eine für den andern und der andere mit:

Im gesellschaftlichen Interesse.

Aha, natürlich,

Erwidere ich: das Ding, um dessentwillen ich schreibe. (7)¹³⁶

Hay a lo largo del relato una evidente intención de presentar a los dos protagonistas como un único ser bicéfalo que, paradójicamente, se ve atormentado por sus irreconciliables diferencias. El alto funcionario del Partido, Kunze, es poseedor de un carácter que fluctúa entre lo mefistofélico y lo ridículo, mientras que su chofer, Hinze, presenta esporádicamente rastros de una actitud crítica y rebelde que pronto es ahogada por su conciencia servil. Este tópico de la relación amo-siervo se refleja obsesivamente en el texto utilizando los más diversos recursos discursivos. La narración irónicamente arcaizante sobre la relación entre un Señor (*der Herr*) y su siervo (*der Knecht*) ubicados en una especie de ucronía socialista, en la cual el Señor, que proviene de una familia campesina, gracias al sistema ha arribado a la cúspide de la pirámide social, mientras que su Siervo, hijo de una burguesía arruinada, se encuentra en un estado de total sometimiento. La historia finaliza con una acotación del narrador en clave irónica sobre el tono falsamente arcaizante de la moraleja: "Dieses Kapitel wünscht Verf. in Antiqua gesetzt, in Leder gebunden, mit Goldprägdruck, und möge es bei Göschén oder in

¹³⁶ "¿Qué los mantenía juntos? ¿Cómo se soportaban mutuamente? No es que lo comprenda, lo describo. Y siempre el uno con el otro, ¿Y el otro lo sufría? Por lo que sé, así funcionaba; malditos sean los dos. Cuando se los interrogaba, respondía el uno por el otro y el otro con aquél:

En pos del bien social.

Ah, por supuesto,

replico yo: el mismo motivo por el cual escribo." (7)

Mitteldeutschen Verlage zur Frühjahrsmesse erscheinen." (41)¹³⁷. Más adelante aparece otro remedo literario, en este caso kafkiano, en el que Hinze, aquí denominado por su inicial H, es sorprendido mientras espera a su amo por una especie de vigilante o policía del Partido del que se cuenta que "den der Teufel ritt"¹³⁸ (62). El hecho de que ninguna de estas narraciones incrustadas en el desarrollo novelesco llegue a un final concreto y, en cambio, culminen con una reflexión teórica del narrador autorial que interrumpe abruptamente el hilo del relato, constituye un recurso más de distanciamiento y apelación lúdica a la conciencia del lector.

A pesar de que en varias oportunidades los personajes toman la palabra y de la actitud abierta y crítica del narrador, no se manifiesta en ellos una evolución en el sentido intelectual o psicológico. Hinze y Kunze siguen obstinadamente un comportamiento estereotipado que no se modifica ni siquiera cuando la trama argumental presenta sus puntos más álgidos. Kunze siente una irrefrenable atracción sexual hacia la esposa de su subordinado, Lisa. Después de profundas cavilaciones Hinze se da cuenta de que debe ceder y le ofrece a Kunze la posibilidad de acostarse con ella. El triángulo amoroso, armónico a nivel superficial a pesar de las fantasías vengativas de Hinze (30), estallará cuando Lisa quede embarazada aparentemente de su marido legítimo. Después de la disputa por la paternidad de la nueva hija, Lisa opta por distanciarse de ambos e inicia una nueva existencia alejada de la pareja diabólicamente estúpida que ella llamaba: "Hinzeundkunze"¹³⁹ (144). La relación entre los dos protagonistas es un continuo tema de reflexión en todos los niveles del texto, en primer lugar para el narrador quien fluctúa entre varias interpretaciones, invariablemente referidas a un orden jerárquico en un contexto socialista. En una misma página define a Hinze como "das Werkzeug der Gedanke, die Kunze hegte"¹⁴⁰ (81), más adelante describe la actitud del propio Kunze hacia su chofer: "Mit ihm, seinem Untermann, gab er sich nicht ab, gab sich nicht die Mühe. Da war er wie verriegelt. Dienst ist Dienst, das war selbstverständlich. Das war

¹³⁷ "Este capítulo desearía ser publicado en Antiqua, forrado en cuero, con caracteres dorados, y de preferencia por Göschen o la editora Mitteldeutsch para aparecer en la feria de comienzos de año." (41) (nota del traductor: Georg Joachim Göschen (1752-1828) fue un prestigioso editor de los clásicos alemanes, incluidos Goethe y Schiller. La palabra "Mitteldeutsch" designa una forma histórica en la evolución del alemán, la correspondiente a la Edad Media)

¹³⁸ Literalmente "lo cabalgó el Diablo", esta es una expresión que vale por "se volvió loco o le dio un ataque". En el contexto de esta narración pseudo-kafkiana, sin embargo, posee connotaciones fáusticas.

¹³⁹ "Hinzeundkunze" (144).

¹⁴⁰ "la herramienta de los pensamientos que Kunze concibe" (81)

selbstverständlich im gesellschaftlichen Interesse."¹⁴¹ (81). La conciencia en ambos protagonistas, y también en el narrador, de la existencia de una relación simbiótica entre ambos, se va conformando a medida que descubren lo necesario de tal simbiosis para el sostenimiento del sistema que los acoge; no obstante, la actitud crítica ante el sistema social y político no figura en sus mentes, sólo virtualmente en la del lector que es testigo del relato:

Aber was immer auch heruntergespült wurde, Kunzes Erfolge waren nicht denkbar ohne Hinze, Hinzes Erfolge nicht ohne Kunze.

KUNZE Wir sollten Brüderschaft trinken.

Hinze grinste verblüfft und sah lange auf seine Faust.

KUNZE Du kannst nicht verlangen, daß ich dich fahre... oder willst du das?

HINZE Ich wußte nicht wohin.

KUNZE Ja, woher auch...

HINZE Und du verlangst nicht, daß ich mich wählen lasse, oder was.

KUNZE Ich wüßte nicht wozu.

Sie lachten herzlich.

KUNZE Siehst du, wir haben die gleiche Interessen. (158-159)¹⁴²

Si algo sobrevive del motivo del pacto fáustico en esta narración reside en la necesidad que tiene uno del otro. Lo cual es la causa de que Hinze renuncie a toda posibilidad de rebelión o venganza y predomine en él un estricto sentido de la dependencia. Por su parte, Kunze es también consciente de su carácter subalterno con respecto al poder y más aún con respecto a las normas sociales y políticas a las que en todo momento teme contradecir. Ambos son prisioneros de la misma estructura social que los supera y los anula como entes individuales. Aunque el asunto fáustico estuvo en el origen de la concepción de ambos personajes, como se señaló a propósito de los

¹⁴¹ "Con él, su subordinado, no cedía, no se tomaba la molestia. El servicio es el servicio, se sobreentendía. Se sobreentendía en pos del bien social." (81)

¹⁴² "Pero lo que también siempre se sospechó, los éxitos de Kunze serían inimaginables sin los de Hinze y los de Hinze sin los de Kunze.

KUNZE Deberíamos beber por la hermandad.

Hinze sonrió confundido y miró largo tiempo su puño.

KUNZE No puedes exigirme que conduzca para ti... ¿o es eso lo que quieres?

HINZE No sabría adonde.

KUNZE Sí, adonde sea...

HINZE Y tú no me exigirías que yo lo decidiera, ¿no?

KUNZE No sabría con que fin.

Sonríen afectuosamente.

KUNZE Mira pues, tenemos los mismos intereses." (159)

antecedentes literarios de la novela de Braun, *Hans Faust* (1968) y la posterior *Hinze und Kunze* (1977), los estudios literarios (Grant 1995, Treskow 1996) sostienen que el hipotexto más importante para *Hinze-Kunze-Roman* es una obra de la Ilustración francesa, *Jacques le fataliste et son maître* (1778), la novela corta de Denis Diderot. La obra de Diderot constituye un modelo a partir del cual Braun no solo adopta una base argumental para su novela – como la relación amo-siervo de los protagonistas – sino, especialmente, un esquema narrativo que pone en cuestión las estrategias verosimilizantes del género. Por ello no es casual que en *Hinze-Kunze-Roman* también aparezcan citas y alusiones a otras obras de autores europeos para los que la sátira fue la base de su concepción literaria como Rabelais o Laurence Stern, además del ya mencionado Diderot¹⁴³. La relación de Braun con la literatura de la Ilustración francesa, tal como lo estudia Treskow (Cf. Treskow 1996: 66 y ss.), fue sufriendo una evolución que va desde la aceptación de la interpretación oficial en la RDA sobre este período, a una apropiación personal de la misma. El cambio se produce en consonancia con el comienzo de su crisis con la cultura oficial que derivó en las primeras prohibiciones. Ya en la década de 1970, Braun se apropia del potencial crítico que percibe en estas formas literarias y su recepción productiva de las mismas va muchos allá del mero análisis socio-histórico de la Ilustración¹⁴⁴.

En 1985, con motivo de la publicación de *Hinze-Kunze-Roman*, el escritor germano oriental residente en la RFA, Rolf Schneider (1932), escribió un artículo sobre la novela de su colega Volker Braun¹⁴⁵. Schneider relaciona las sucesivas reescrituras fáusticas de Braun con la técnica de la “adaptación” (*Adaptation*) de un asunto o motivo literario tradicional utilizada por Brecht que consistía esencialmente en ser poco respetuoso del hipotexto y en otorgarle a la trama un carácter parabólico. Sin embargo en la última transformación del asunto fáustico realizada por Braun, en la que se cambia también el género de las

¹⁴³ Al calibrar la importancia de Diderot, Rabelais y Stern en la concepción literaria de Volker Braun, tanto en sus ensayos como en la praxis escritural de la novela que nos ocupa, Grant sostiene: “The satire, irony, disdain for orthodoxy and provocative challenges to the reader favoured by these writers to varying degrees were also fundamental to the tenor and communicative address of Braun’s novel.” (Grant 1995: 113)

¹⁴⁴ Treskow considera que Braun hace un uso deliberadamente político de ciertos recursos del texto de Diderot, como la introducción del lector profesional o crítico que interactúa con el narrador autorial, para la analista “Braun bezieht sich damit auf die Schreibsituation in der DDR und nutzt die Diderots Vorgabe um ein adäquates Bild für die ambivalente Position der kritisch eingestellten Schriftsteller zu entwerfen, die sich einerseits ihrer Leserschaft versichern wollten und andererseits stets mit Eingriffen der Zensur zu rechnen hatten.” (Treskow 1996: 89)

¹⁴⁵ Schneider, Rolf “Herr Kunze und sein Knecht Hinze” en revista *Der Spiegel*, N 47, noviembre de 1985, p. 266-268.

anteriores (ahora se trata de una novela), la conexión con la materia fáustica se esfuma casi hasta lo irreconocible:

Die einstige Faust-Analogie hat sich verflüchtigt, statt dessen dient als wichtiges Adaptationsmuster *Jaques le fataliste et son maître* von Denis Diderot. Dieser episch angereicherte philosophische Traktat gilt, seiner offener Form wegen, als Archetypus der problematisierten Romane unseres Jahrhunderts. (Schneider 1985: 266)¹⁴⁶

No obstante lo acertado de la observación de Schneider, subsisten en la novela de Braun resabios del tradicional asunto alemán. En primer lugar, está la relación entre los dos protagonistas que nunca pierde el sentido problemático y contradictorio que supo darle Goethe a sus personajes Fausto y Mefistófeles. Pero también pueden reconocerse, de manera aislada, ciertos motivos como el de la frustración fáustica transpuesta a la conciencia de alienación que Hinze recuerda haber experimentado en su período como obrero industrial (85) o el ansia faustica de experimentarlo todo que irrumpe en Hinze ante el espectáculo grotesco que brinda un restorán en el sector occidental con la posibilidad de elección casi ilimitada de comida (44). También hay una alusión fáustica cuando Kunze, en el mismo viaje a Occidente, visita un prostíbulo y vive su “Noche de Walpurgis” gracias al comercio sexual capitalista (90-91). Estos, si bien son motivos aislados, aparecen en el complejo devenir narrativo de la obra como señuelos para el lector. El agresivo contraste que Braun establece en su novela entre la decadencia servil de todo ideal utópico de igualdad y progreso social, que se muestra a través de la pareja Hinze-Kunze, con la lectura canónica que se hacía desde el Estado del *Fausto* de Goethe, seguramente sirvió para activar el potencial crítico de su literatura.

2.5 Bruja y mujer en la obra de Irmtraud Morgner

También a este período final de la novelística en la RDA corresponde la obra de Irmtraud Morgner *Amanda, ein Hexenroman* (*Amanda, una novela de brujas*) de 1983. En

¹⁴⁶“La antigua analogía con Fausto se ha disipado, en su lugar sirve como modelo de adaptación más importante *Jaques le fataliste et son maître* de Denis Diderot. Este enriquecido tratado épico-filosófico representa, merced a su forma abierta, el arquetipo del problematizado género novelesco de nuestro siglo.” (Schneider 1985: 266)

la década de 1970 y de manera más intensa en la de 1980, los escritores de la RDA reflexionaron a menudo sobre la necesidad de eludir el lenguaje oficial propuesto por las autoridades culturales del así llamado "socialismo real". Comenzaron a escribir por fuera de los formulismos lingüísticos de la ortodoxia ideológica. En una tendencia, que se incrementó paulatinamente, exploraron varias formas literarias en un intento por llegar hasta territorios no ocupados aún por el discurso de la ideología oficial y en los cuales esperaban pudiera producirse una reflexión abierta (Cf. Grant 1995: 3). La obra de Morgner (1933–1990) ejemplifica esta tendencia desde su despliegue experimental y perspectiva feminista. A diferencia de lo que ocurrió con Volker Braun, la recepción de la novelística de Morgner no despertó el recelo oficial de los mandatarios del SED, pues su opción crítica no se encuadraba en el tradicional cuestionamiento directo a las políticas oficiales, mediante la denuncia abierta o las ironías respecto a las "bondades" del sistema socialista. Su obra desmonta los mecanismos de un sistema de opresión, el del patriarcado, mucho más ancestral que aquel perceptible en la superficie de la vida político-social de la RDA. En este sentido, como lo sostiene Westgate, la obra de Morgner no se identifica en primera instancia con la literatura disidente perseguida por el régimen¹⁴⁷. Las políticas oficiales dirigidas a las mujeres y su rol en la sociedad no estuvieron exentas de profundas contradicciones y algunos estudios (Cf. Palma Ceballos 2005: 227-230) destacan el carácter paternalista de un estado que en el fondo no produjo ninguna alteración de los entramados de poder que sustentaban el patriarcado como fundamento social y ético de la sociedad comunista. En *Amanda, ein Hexenroman* esta problemática constituye un eje básico y sobresale la intención autorial de producir un desmontaje de gran cantidad de mitos y figuras legendarias de la tradición occidental. Fausto, Don Juan, Pandora, Prometeo, el Diablo, entre una numerosa caterva de personajes, son sometidos a revisión y analizados a la luz de paradigmas feministas que pretenden cuestionar la ideología tradicional acerca de la diferencia genérica.

Amanda, ein Hexenroman forma parte de una trilogía narrativa que la autora nunca llegó a terminar y que se inicia en 1974 con *Leben und Abenteuer der Troladora Beatriz nach Zeugnissen ihrer Spielfrau Laura (Vida y aventuras de la trovadora Beatriz*

¹⁴⁷ "One of the problems for the reception of Morgner as a GDR writer has been that her political profile was ambivalent and her (in)actions did not correspond to the dissident norm. Her critique of patriarchy and criticism of the limits of female emancipation in the GDR challenged Marxist-Leninist orthodoxy, but not directly attack the ruling hegemony of the SED." (Westgate 2002: 6)

según testimonio de su juglaresa Laura). El personaje de la trovadora medieval, que da unidad a las dos novelas, tiene su referente histórico en la figura de Beatriz de Dia una lejana trovadora provenzal de la que queda testimonio histórico. En *Leben und Abenteuer...* la poetisa se despierta después de un largo sueño en el siglo XX y trata de buscar ansiosa un mundo que haya cambiado las estructuras patriarcales y que permita a la mujer acceder a la condición de sujeto. Con este objetivo Beatriz recorre los principales acontecimientos históricos de la época, como el Mayo francés de 1968, y se interesa por el experimento político que significa el socialismo, por ello se dirige a la RDA. En la Alemania Oriental conoce a Laura, una mujer común que sobrelleva su vida de madre soltera y trabajadora, comenzarán entonces una serie de aventuras fantásticas e intrincadas que tendrán como protagonistas a Beatriz, en un plano mítico-imaginario y a Laura Salman en uno terrenal y cotidiano. Luego de varias peripecias, que incluyen viajes por el mundo y el rescate de un unicornio mágico, la muerte de Beatriz marcará el fin de la narración. Beatriz introduce en esta novela polifónica una perspectiva utópica y mágica sobre la cotidianeidad y abre para la humilde Laura un mundo fantástico alejado del duro pragmatismo a que la obliga su situación de obrera y madre sola. En *Amanda, ein Hexenroman* el lector asiste a la resurrección de Beatriz, que esta vez adopta la condición de una sirena propia del mundo griego, es decir con forma de ave. Sobrevive, sin embargo, su función de poetisa y cantora pues es la encargada de redactar la novela construida a partir de múltiples voces y, sobre todo, de los testimonios provenientes del Blocksberg, la mítica montaña en la que se reúnen las brujas para sus aquelarres, tal como se lo describe en la *Walpurgisnacht* del *Fausto* de Goethe. Allí habita Amanda, *alter ego* de Laura, junto con otras brujas que no son más que las mitades de otras mujeres surgidas a raíz de la partición realizada sobre el género femenino por el demonio Kolbuk. A instancias de la serpiente Arke, Beatriz se encarga de relatar las historias de Laura y Amanda, los dos aspectos, el humano y el brujesco, de un mismo ser femenino. Los relatos de Beatriz en la intrincada trama argumental brindan nuevos motivos para la reflexión feminista. La figura de Pandora es contrapuesta por Beatriz a la de Prometeo, como representante del ideal femenino reprimido por el ideario mítico patriarcal. Paralelamente la narración va dando cuenta de las acciones de Laura Salman, en el plano de lo real cotidiano y su otra mitad, Amanda, en el mundo del Blocksberg. Laura sobrelleva una vida laboral y hogareña que la deja al borde del agotamiento y pretende

elaborar un filtro mágico que la libere del cansancio. Pero a la vez recibe las visitas acosadoras del demonio Kolbuk y del jesuita Maccotino que respectivamente le proponen un pacto matrimonial con el Diablo y con Dios. Laura resiste ambas propuestas a pesar del terror que le inspiran estos personajes con sus tentaciones cuya contraparte es el sometimiento físico y mental más absoluto. En el plano fantástico, Amanda se ve involucrada en un intento de sedición por parte de las brujas del Blocksberg, lideradas por Isebel, pero que hacia el final de la novela queda abortado. Se pueden apreciar, en consecuencia, tres niveles narrativos en la obra que se caracterizan a su vez por su distribución intercalada y fragmentaria:

- La historia de Laura Salman en el mundo cotidiano de la RDA, con constantes irrupciones de lo fantástico.
- La historia paralela de Amanda y el intento de rebelión feminista por parte de las brujas del Blocksberg.
- El nivel metanarrativo en que la sirena Beatriz describe los procedimientos de escritura de la novela y sobre todo sus dificultades estructurales.

En los tres niveles se manifiesta un fracaso en las aspiraciones de los personajes; ya sea la ansiada emancipación social y laboral de Laura, la imposibilidad de concretar la rebelión en el Blocksberg o de superar las contradicciones narrativas que se le presentan a Beatriz. El pesimismo que embarga la narración es notable desde el comienzo de *Amanda*, cuando se describe el mundo de la infancia de Laura, la Alemania de posguerra:

In alten Zeiten, als das Wünschen noch geholfen hat, gab es überhaupt keine halbierten Frauen. Dann kam der Fortschritt mit seinen Kriegen. Die großen Kriege waren eine Fortsetzung der kleinen Kriege mit anderen Mitteln. In den alltäglichen kleinen Kriegen zwischen Mann und Frau siegte gewöhnlich der Mann. In den großen Kriegen hatten beide die Chancen zu verrecken. (Morgner 1983: 19)¹⁴⁸

Para explicar el origen de la conflictividad y la violencia la narradora se remonta a la diferencia genérica y parafrasea la célebre definición de von Clausewitz sobre la guerra. Sin embargo no se vislumbra ninguna posibilidad de salida a esa situación donde "vencía

¹⁴⁸ "En los viejos tiempos, cuando el deseo aún ayudaba, no había en absoluto mujeres demediadas. Luego vino el progreso con sus guerras. Las grandes guerras eran la continuación de las pequeñas guerras por otros medios. En las pequeñas guerras cotidianas entre el hombre y la mujer vencía habitualmente el hombre. En las grandes guerras ambos tenían todas las de perder." (Morgner 1983: 19) (La traducción de ésta y las siguientes citas es propia).

habitualmente el hombre". En el capítulo 31 titulado *Brockenmythologie (Mitología del Brocken)*¹⁴⁹ hay una extensa narración que relata el nacimiento de la conciencia patriarcal dividida en Dios y el Diablo a partir del padre primigenio y el posterior surgimiento de la brujería como reacción a ese orden masculino. La presentación de estos hechos se hace a partir de un remedo del relato mitológico que, por otra parte, caracteriza amplios pasajes de la novela. Sin embargo, la perspectiva narrativa es absolutamente moderna y los juicios testimoniales evidencian el trasfondo feminista desde el que es reestructurada la visión sobre la brujería y material legendario del Brocken:

In Ordnung ist das Mögliche von heute und morgen denkbar.

Unmögliches, das heißt, das Mögliche von übermorgen, wird ordentlich als Unordnung empfunden und ist nur auf Bergen denkbar. Deshalb heißen diese Bergen Zauberberge. Und die Besucher solcher Bergen werden heute und morgen als Ketzer und Hexen bezeichnet und übermorgen als Weise.

Alle Länder der Erde haben solche Zauberberge. Alle Sprachen haben für diese Berge schöne Namen. In deutsch heißt der Zauberberg Brocken oder Blocksberg. (115)¹⁵⁰

También es perceptible en la relación que se establece entre lo posible, lo imposible y el tiempo la cercanía con la teoría de lo utópico de Ernst Bloch. Dato que indica la importancia que tuvieron para la autora algunos teóricos de la literatura no del todo aceptados en la cultura oficial de la RDA, como es el caso de Bloch o Bajtín. En el capítulo 101 *Die Walpurgisnacht auf dem Blocksberg (Intermezzo in Moll) (La Noche de Walpurgis en el Blocksberg, Intermezzo en tono menor)*, que es el segundo capítulo dedicado al relato de un aquellarre en el Blocksberg y que parece organizado paradójicamente por instancias celestiales y no infernales (Cf. pág. 496), las brujas divididas

¹⁴⁹ El Brocken o Blocksberg es la montaña más alta de la cadena del Harz en Sajonia-Anhalt siendo el pico más elevado del norte de Alemania, de unos 1142 msnm. El Brocken ha sido un lugar privilegiado por las ricas leyendas populares de la región, especialmente aquéllas vinculadas a la brujería y el Diablo. A partir de la ocupación soviética la montaña fue aprovechada por su altitud para instalar equipos de comunicación y posteriormente durante la RDA se instaló allí la central de televisión y su base fue amurallada. Con la reunificación del país todos estos montajes técnicos fueron desmantelados en pos de recuperar el paisaje. La consagración literaria del Brocken se da en el *Fausto* de Goethe, más precisamente en la *Noche de Walpurgis* entre el 30 de abril y el 1 de mayo cuando Fausto ascienden al aquellarre y dice a Mefistófeles:

"Du Geist des Widerspruchs! Nur zu! Du magst mich führen.

Ich denke doch, das war recht klug gemacht:

Zum **Brocken** wandeln wir in der Walpurgisnacht,

Um uns beliebig nun hieselbst zu isolieren." (Goethe 1923: 117)

¹⁵⁰ "Lo posible del hoy y del mañana es concebible en el Orden.

Lo imposible, esto es lo posible del pasadomañana, es ordenadamente percibido como Desorden y sólo es concebible en lo alto de las montañas. Por esto estas montañas se llaman montañas mágicas. Y los visitantes de tales montañas serán caracterizados hoy y mañana como herejes y brujas y pasadomañana como sabios. Todos los países del mundo tienen estas montañas. Todas las lenguas tienen nombres hermosos para ellas. En alemán se llama a la montaña mágica Brocken o Blocksberg." (115)

en facciones y grupos intentan rebelarse contra el orden establecido. La situación provoca una serie de reflexiones del narrador sobre lo carnavalesco como alteración temporalmente restringida del orden del poder (Cf. págs. 507-510). Una idea que evidentemente procede de Bajtín, aunque a diferencia de lo que sucede con otras fuentes, ésta no aparece explícitamente mencionada. Es muy probable, como los sostiene Westgate¹⁵¹, que fuera para evadir una posible censura.

La historia legendaria del monte Brocken/Blocksberg es objeto de una nueva revisión crítica en el capítulo 59 *Sachkundige Brockengeschichte (Historia objetiva del Brocken)*. Aquí la voz narrativa se propone intentar una explicitación histórica sobre los mitos que rodean el enclave mágico. Si bien las variaciones estilísticas son notables, pues el capítulo comienza con una magnífica descripción de la cadena del Harz en la que resuena el lenguaje de los clásicos para referir la grandeza del mundo natural (234-239). Luego se describe la Noche de Walpurgis, que la tradición asegura tiene lugar en el Brocken, y finalmente se concluye con una reflexión histórica sobre el origen de la leyenda en tiempos de Carlomagno y de la imposición del cristianismo en Sajonia. El pasaje comienza con una imprecación al lector moderno:

Ihr lächelt über die Mär? Ihr haltet sie höchstens für Gebilde eines phantastischen Traums? Aber die Fabel von der Walpurgisnacht hat Tausenden das Leben gekostet. Abertausende von schuldlosen Frauen sind den Flammentod gestorben, weil sie beschuldigt und durch die Folter geständig wurden, das Hexenfest auf dem Brocken besucht zu haben. (240-241)¹⁵²

Lo que sigue es la descripción de un proceso de colisión de dos cosmovisiones antagónicas, la pagana y la cristiana, y la consecuente imposición ideológica del monoteísmo a través de la demonización y la represión militar: "Weil aber die Götter der Sachsen in den Augen der christlichen Franken teuflisch waren, erschien ihnen auch das Fest, das sie verhindern sollten, teuflisch..." (241)¹⁵³. En las dos recreaciones que se

¹⁵¹ "Because of the suspicion with which formalist/structuralist tendencies were viewed, and presumably because of Bakhtin's dissident biography too, there was no real reception of the Soviet theorist in the GDR until the 1980s. [...] Bakhtin's work on Rabelais and carnival was never published in the GDR. Morgner relied on the West Germany edition of excerpts, which Rudolf Bussmann located in her library." (Westgate 2002: 232)

¹⁵² "¿Os causa risa la leyenda? ¿la considerais mayormente la imagen de un sueño fantástico? Pero la historia de la Noche de Walpurgis le ha costado la vida a miles. Millares de mujeres inocentes han muerto en las llamas porque fueron culpadas, luego de confesar bajo tortura, de haber participado del aquelarre sobre el Brocken." (240-241)

¹⁵³ "Puesto que a ojos de los francos cristianos los dioses de los sajones eran diabólicos, también la fiesta que trataban de impedir, les pareció diabólica..." (241)

realizan de la Noche de Walpurgis en *Amanda...* se conservan elementos presentes en sus orígenes históricos: el carácter ritual y la confrontación ideológica. En el capítulo 94 *Die Walpurgisnacht auf dem Blocksberg (Intermezzo in Dur) (La Noche de Walpurgis en el Blocksberg, Intermezzo en tono mayor)* Laura Salman, que había recibido la intimidante propuesta matrimonial del demonio Kolbuk, observa el aquellarre a través de una transmisión televisiva, pues durante la RDA se usó la montaña para instalar una antena de televisión (Cf. nota al pie 128): "Vorspanntext: "Die Walpurgisnacht auf dem Blocksberg. Originalreportage von den Feierlichkeiten des Jahres 1976. Kommentar oberteuflich autorisiert. Regie oberteuflich ermächtigt. Eine Kolbuk-Kertelsmann-Produktion. Zensiert und freigegeben von Satan persönlich Lizenz Nr. 1796525." (394)¹⁵⁴. El tono irónico es manifiesto en el remedo del lenguaje oficial y de los procesos de censura sobre materiales audiovisuales. No obstante, el tema político aparece de forma desplazada respecto a cualquier realidad inmediata. El documental muestra una ritualidad de marcado simbolismo fálico, cuestionado sólo por las brujas rebeldes de Hörselberg. Ellas también arman su ritual en el que se evidencian las disidencias ideológicas y facciones internas, una sátira del movimiento feminista europeo:

"Unter den Hörselberg-Hexen gibt es auch Fraktionskämpfe. Die HUU- oder Rotrock-Fraktion mit Isebel an der Spitze schätzt die von Männern entwickelte Kriegskunst für ihre Zwecke und ist männerfeindlich. Die Grünröcke oder Hölletöchter mit Hulle an der Spitze wissen nur, was sie nicht wollen, nämlich: wie Männer sein. Das heißt, sie wissen nicht was sie wollen. Die Eulenfraktion mit Amanda an der Spitze ist androgyn und in der Lage, gefährliche Tendenzen in ihre Rabenkundschaft hineinzutragen. Deshalb läßt Kolbuk Amanda von seinem Hofnarren Kuonrat ständig überwachen." (406)¹⁵⁵

El aspecto satírico habilita alusiones al sistema político imperante en la RDA, si bien en el contexto de una narración fantástica. El demonio Kolbuk, dirigente poderoso

¹⁵⁴ "Títulos de crédito: "La Noche de Walpurgis en el Blocksberg. Reportaje original de las festividades del año 1976. Comentarios habilitados por la superioridad diabólica. Dirección autorizada por la superioridad diabólica. Una producción Kolbuk-Kertelsmann. Expurgado y autorizado por licencia personal de Satán Nr. 1796525." (394)

¹⁵⁵ "Entre las brujas del Hörselberg hay también una lucha de facciones. Las HUU o la facción del vestido rojo, con Isebel a la cabeza, aprecia para sus objetivos el arte de la guerra desarrollado por los hombres y es hostil a los varones. Las de vestidos verdes o hijas del infierno, con Hulle a la cabeza, sólo saben lo que no quieren, a saber: ser como los hombres. Lo que significa que no saben lo que quieren. La facción de la lechuza, con Amanda a la cabeza, es andrógina y están en condiciones de consolidar tendencias peligrosas entre su clientela de cuervos. Por ello Kolbuk hace vigilar continuamente a Amanda por su bufón Kuonrat." (406)

del aquelarre, hace un examen exhaustivo de la disidencia política y decide a qué facción someterá al control policíaco del bufón Kuonrat.

En medio del desarrollo de esta primera Noche de Walpurgis aparece una cita textual de Goethe. Son fragmentos poéticos que no pertenecen al texto canónico del *Fausto*, sino a una serie de apuntes marginales conocidos como *Paralipómena*¹⁵⁶, conservados en forma manuscrita hasta después de la muerte del autor. Por su tema y tono corresponderían a la escena de la *Walpurgisnacht* y se ubicarían inmediatamente antes de la danza de Fausto con la bruja. Insertados en el contexto de la novela, se agudiza su tono obsceno que remarca el dominio masculino sobre la mujer en sus detalles escabrosos. El diablo Kolbuk oficia de maestro de ceremonias y en medio de un público entusiasta recita por altoparlante los versos de Goethe, divididos en tres secciones, precedidos en los dos últimos casos por carteles con frases populares entre el movimiento feminista que pretenden desmentir la supremacía masculina: "Eine Frau ohne Mann ist wie eine Fisch ohne Fahrrad" ("Una mujer sin hombre es como un pez sin bicicleta"), una paráfrasis feminista de la sentencia: "una mujer sin hombre es sólo la mitad de un ser humano" y la segunda frase: " Seitdem wir die Menschen kennen, lieben wir die Frauen" ("mientras mejor conozco a los hombres, más quiero a las mujeres"), evidente paráfrasis de "mientras mejor conozco a los hombres, más quiero a mi perro". El contraste entre las sentencias feministas y los versos de Goethe provoca un efecto de recepción crítica de los mismos y de marcación de su obscenidad agresiva:

"Die Böcke zur Rechten

die Ziegen zur Linke!

Die Ziegen, sie riechen,

die Böcke, sie stinken.

Und wenn auch die Böcke

noch stinkinger wären,

"Für euch sind zwei Dinge

von köstlichen Glanz:

Das leuchtende Gold

und ein glänzender Schwanz.

Drum wißt euch, ihr Weiber,

am Gold zu ergetzen

¹⁵⁶ Bajo el título de *Paralipomena zu Faust* se conocen una serie de fragmentos poéticos, esbozos y dibujos que Goethe decidió no incluir en las versiones finales del *Fausto I y II*. Fueron editados póstumamente por Max Hecker. Respecto a su origen y posible interpretación Erich Trunz dice en la edición crítica del *Faust* de Beck Verlag: "Die sogenannten *Paralipomena*, kleine handschriftliche Entwürfe, die Goethe dann selbst wieder ausgeschieden hat und für Endfassung nicht benutzt hat, meist schwer leserlich, sind erstmalig in der Weimarer Ausgabe ediert, in verbesserter Form in den neuen großen Aufgaben. Im allgemeinen braucht man die *Paralipomena* nicht, um das fertige Werk zu deuten; doch gilt das Umgekehrte: ohne das fertige Werk wäre eine Deutung der *Paralipomena* nicht möglich." (Trunz 1986: 758)

so kann doch die Ziege	und mehr als das Gold
des Bocks nicht entbehren.“ [...]	noch die Schwänze zu schätzen.
	Seid reinlich bei Tage
“Euch gibt es zwei Dinge	und säuisch bei Nacht,
so herrlich und groß:	so habt ihr’s auf Erden
Das glänzende Gold	am weitesten gebracht.”
und der weibliche Schoß.	(400-401) ¹⁵⁷
Das eine verschaffet;	
das andre verschlingt;	
drum glücklich, wer beide / zusammen erringt.“ [...]	

La escena está construida de forma tal que se utilizan textos marginales del gran autor clásico para ilustrar el falocentrismo patriarcal que ve en el sometimiento sexual de la mujer la esencia de su condición de inferioridad social. Esta recepción del texto goetheano a la vez que oblitera interpretaciones classicistas o metafísicas, introduce un sesgo inusual en relación a la obra clásica como es su relectura a la luz de la problemática de género. El aprovechamiento de lo residual, parcial o menor del corpus goetheano será una constante en lo que se refiere a la presencia del asunto fáustico en *Amanda ein Hexenroman*.

El primer contacto de Laura Salman con la literatura se produce también de forma casual. El episodio que está relatado en el capítulo 32, *Lauras dritter Idealbericht: Der Koffer oder Faust in der Küche* (Tercera crónica ideal de Laura: La valija o Fausto en la cocina), posee un fondo autobiográfico. Como Morgner, Laura proviene de un hogar proletario en el que durante la posguerra el acceso a los libros era inconcebible: “Ich bin in einem Haushalt ohne Bücher aufgewachsen. Meine Eltern bewirtschafteten die

¹⁵⁷ “Los chivos a la derecha / las cabras a la izquierda. / Las cabras olisquean / los chivos hieden. / Y si los chivos se pusieran / todavía más hediondos, / entonces las cabras / no se la podrán pasar sin su chivo.” [...] “Os entrego dos cosas / grandiosas y magníficas: / El oro brillante / y el regazo femenino. / Uno produce / el otro traga; / feliz será quien / posea a los dos juntos.” [...] “Dos cosas hay para vosotras / con brillo exquisito: / el oro luminoso / y una verga lustrosa. / Por eso vosotras, mujeres, / sabéis disfrutar del oro / y más aún que al oro / dais valor a la verga. / Sed puras de día / Sed cerdas de noche, / así habréis tenido / lo mejor sobre la Tierra.” Sobre el análisis de estos aspectos escatológicos del texto de Goethe remito al libro de Albrecht Schöne *Götterzeichen, Liebeszauber, Satanskult* (1982).

Erscheinungen ihrer Welt nicht mit Worten, sondern mit Werkzeugen." (118)¹⁵⁸. Pero un día de 1946 la pequeña Laura debe ayudar a un vecino a limpiar una vieja y polvorienta habitación, allí encuentra una valija repleta de textos escolares (*Gymnasialsortiment*), entre ellos los que forman el canon del clasicismo alemán, las obras de Goethe y Schiller. El contacto con el lenguaje poético tiene el valor de una revelación para la niña: "Worte, die ich noch nie gehört, geschweige gelesen hatte. Sechs Kilo Papier voll unbekannter, ungeahnter Worte, Klänge, Beschwörungen." (122)¹⁵⁹. Las palabras encontradas en los textos de la dramaturgia clásica (*Don Carlos*, *Los Bandidos*, *Cábala y amor* y *Fausto*) encierran una "magia" no siempre comprensible, pero sí perceptible por el intelecto de Laura. El arte le permite por primera vez comprender que existe un mundo más allá de los dictámenes paternos, que hace posible también la trascendencia de los límites del tiempo, ni más ni menos que la tradición cultural:

Ich fragte mich, wie gestorbene Dichter in einen jetzigen Kopf langen können
und aus der Unordnung herausholen, was der Kopfbesitzer selbst nicht findet. Und ich
unterstrich den Satz: "Es möcht kein Hund so länger leben, / drum hab ich mich der
Magie ergeben" zweimal rot. (123)¹⁶⁰

La cita final que Laura subraya con rojo son dos versos del *Fausto*, más precisamente forman parte del célebre monólogo de la primera parte en que expresa su desencanto vital y las razones de su entrega a la nigromancia. Hay, entonces, una relación directa entre la consagración a las artes prohibidas por parte del doctor y el mágico descubrimiento de la literatura que realiza Laura Salman. Este es el primero de los paralelismos entre la historia de Fausto y la peripecia vital de Laura. En el capítulo 35 Laura comienza sus estudios de historia y se introduce en el mundo de la alquimia como lo había hecho el doctor Fausto, pero sus intenciones están dirigidas a develar los arcanos de la condición femenina y su desarrollo histórico. La relación con el mundo de la brujería no tarda en aparecer también en este contexto: "Alchemisten, die geglaubt hatten, ihr arcanum gefunden zu haben, hatten sich Adepten genannt. Alchemistinnen, die glaubten,

¹⁵⁸ "Crecí en un hogar sin libros. Mis padres ordenaban las manifestaciones de su mundo no con palabras sino con instrumentos." (118)

¹⁵⁹ "Palabras que todavía nunca había oído, leídas en silencio. Seis kilos de papel lleno de palabras, tonalidades, evocaciones desconocidas, insospechadas." (138)

¹⁶⁰ "Siempre me preguntaba cómo poetas muertos podían extender su mano hasta una mente actual y sonsacar de en medio del desorden lo que el poseedor de esa mente no encuentra. Y subrayé con rojo dos veces la frase: "Un perro no habría podido aguantar tanto esta vida. / Por eso me he dedicado a la magia". (123)

ihr arcanum gefunden zu haben, wurden Hexen genannt." (140)¹⁶¹. La misma acción cognoscitiva sobre el mundo natural tiene efectos distintos para cada género. Los hombres se dieron un nombre a sí mismos "hatten sich Adepten genannt"; las mujeres, por el contrario, son objeto pasivo de una clasificación externa "wurden Hexen genannt". La propia protagonista experimentará esta condición en el capítulo 37 cuando el demonio Kolbuk se moleste personalmente en dividirla en dos mitades, para concretar sobre su persona el trabajo de mediación que la cultura patriarcal realiza inevitablemente sobre el ser femenino (Cf. 147). De la partición surgirá su otra mitad, la bruja Amanda que vivirá en el fantástico mundo del Blocksberg.

El motivo de la apuesta entre fuerzas celestiales y demoníacas, que Goethe, siguiendo una tradición que se remonta al *Libro de Job*, recrea en el *Prolog im Himmel* de su *Fausto*, es retomado por Morgner en *Amanda...*. El capítulo 101, sugestivamente titulado *Wette auf dem Blocksberg (Apuesta en el Blocksberg)*, presenta una clara estructura dramática. El arcángel Zacharias y el archidiablo Kolbuk sostienen una disputa en torno a quien tiene más posibilidades de casarse con Laura. El matrimonio implicaría la dominación sobre una personalidad femenina rebelde y eso constituye un desafío para ambos personajes, en realidad dos facetas alegóricas de un mismo poder masculino. La discusión es planteada por Kolbuk en torno al viejo mito judío de la primera mujer, Lilith, quien, según la versión de Kolbuk, habría sido partida en dos mitades por Dios para entregar una de ellas a Adán, bajo el nombre de Eva¹⁶². De esta forma, el origen de la partición y de la sumisión de lo femenino sería imputable a la figura patriarcal suprema y no al demonio que cumpliría un rol subsidiario respecto de aquél: "Das Teilen war Gottes Erfindung. Satan hat das Patent nur übernommen und seinen Oberteufeln weitergegeben, stimmmts?" (453)¹⁶³. Luego de que se concrete la apuesta, en los capítulos siguientes, Laura

¹⁶¹ "Los alquimistas que hubieron creído haber descubierto su arcano, se hicieron llamar adeptos. Las alquimistas, que creyeron haber descubierto su arcano, fueron llamadas brujas." (140)

¹⁶² Lilith es un personaje de la mitología hebrea arcaica, aparece por primera vez en el *Talmud Babilónico*. Su origen se remonta a antiguos textos mesopotámicos en los que aparecía como demonio. En la *Biblia Latina* o *Vulgata* se traduce como "Lamia". Se la nombra en el *Libro de Isaías* (Isaías 34.14) en un pasaje que enumera animales impuros o demoníacos. (Cf. Foulkes 1983, acápite Lilith o Lilit). En la literatura alemana se la menciona por primera vez en la primera parte del *Fausto* de Goethe, más precisamente en la Noche de Walpurgis, cuando Fausto pregunta por ella a Mefistófeles y éste rememora el mito:

"Faust: Wer ist denn das?

Mephistopheles: Betrachte sie genau! / Lilith ist das.

Faust: Wer?

Mephistopheles: Adams erste Frau. / Nimm dich in acht vor ihren schönen Haaren, / Vor diesem Schmuck, mit dem sie einzig prangt. / Wenn sie damit den jungen Mann erlangt, / So läßt sie ihn so bald nicht wieder fahren. (Goethe 1923: 119-120)

¹⁶³ "La partición fue invento de Dios. Satán sólo ha tomado la patente y la ha transferido a sus archidiablos, ¿de acuerdo?" (453)

Salman, la trabajadora atea (*die atheistische Arbeiterin Salman*), deberá soportar las propuestas matrimoniales, en realidad el acoso, de los representantes de Satán y de Dios, Kolbuk y el padre Maccotino respectivamente. Sólo su prescindencia de toda idea de lo trascendente y su férrea voluntad hacen que pueda eludir las propuestas de ambos representantes, que pasan con naturalidad de la tentación a la amenaza directa. En el fondo la exigencia de Kolbuk y Maccotino es el sometimiento a la autoridad del varón a cambio de una vida de placeres terrenales (Kolbuk) o de respetabilidad social y poder (Maccotino). El precio de este pacto, que Laura nunca acepta, es la renuncia a su condición de sujeto, a su inteligencia y juicio crítico, reemplazados por una obediencia ciega ya sea dentro del orden mundano e infernal de las posesiones terrenales o dentro del orden jerárquico-eclesiástico con aspiraciones espirituales. De este modo en *Amanda...* el motivo central del pacto, por un lado, se duplica en un pacto con el Diablo y otro con Dios y, por otro, se muestra esta duplicación como dos facetas de la misma exigencia de sumisión. El pacto está tratado e interpretado desde la condición de la mujer y en clave feminista. El carácter de objeto que tiene Laura (y con ella todo lo femenino) para Kolbuk y Zacharias queda patentizado ya desde el momento mismo de la apuesta:

Kolbuk: [...] Ich muß deshalb meine beflissene Mätresse abstoßen und mich mit der widerspenstigen Laura Salman vermählen. Die Liebe der atheistischen Arbeiterin Salman nähme mir niemand ab.

Zacharias: Hab ich das Weib erst, leisten die Legenden.

Kolbuk: Sie können nicht wegreden, daß du unsichtbar bist.

Zacharias: Mein Vorteil jetzt.

Kolbuk: Dein Nachteil immer. Laura heiratet keinen unsichtbaren Mann.

Zacharias: Sie heiratet nur einen unsichtbaren. Wetten?

Kolbuk: Die Wette gilt.

Kolbuk und Zacharias: Topp. (456)¹⁶⁴

¹⁶⁴ "Kolbuk: [...] Entonces tendré que rechazar a mi aplicada favorita y desposarme con la díscola Laura Salman. No podría nadie quitarme el amor de la trabajadora atea Salman.

Zacharias: Yo tendré primero a la hembra, aseguran las leyendas.

Kolbuk: No pueden asegurar eso puesto que eres invisible.

Zacharias: Eso es ahora mi ventaja.

Kolbuk: Eso será siempre tu desventaja. Laura no se casará con un hombre invisible.

Zacharias: Ella se casará sólo con un hombre invisible. ¿Lo apuestas?

Kolbuk: Lo apuesto.

Kolbuk y Zacharias: Hecho." (456)

Este rastreo de los motivos del asunto fáustico a lo largo de la novela, no agota sin embargo las alusiones a textos de Goethe que se encuentran en *Amanda*.... Otra presencia relevante es la obra *Festpiel Pandora*, fragmento dramático inconcluso escrito por el autor clásico entre 1807 / 1808 y publicado en la revista *Prometheus*. La pieza dedicada a la mítica figura de la hermana de Prometeo fue redactada por Goethe en años impregnados de una fuerte conflictividad personal (su affaire amoroso con Cristiane Vulpius y las recientes muertes de Schiller y Herder), además en lo histórico predominaba aún la crisis dejada por la Revolución Francesa y sus excesos que sin duda minaron la esperanza en los valores de la cultura ilustrada. Esta circunstancia, que seguramente impresionó a Morgner, no deja de tener cierto paralelismo con su propia situación como autora en la RDA; de hecho todo esto aparece referido por la voz narrativa, la voz de Beatriz, al comienzo del capítulo 64, *Glück im Unglück (Felicidad en la infelicidad)*:

Goethes Festspiel "Die Wiederkehr der Pandora" begleitete. Und nun erst fiel mir auf, daß der Dichter das Werk schrieb, als er die politische Welt in schlimmen Zuständen sah. Sie bewirkten, daß Goethe übel wurde. Er kränkelte sieben Jahren hin und schwieg als Poet. Als er wieder zu dichten begann, waren die Zustände keineswegs gebessert. Goethe überwand seine Krise nicht, weil die Weltlage plötzlich zu Hoffnung Anlaß gab." (257)¹⁶⁵

El tono de fracaso que la narradora atribuye a Goethe durante la redacción de *Pandora* es extensivo también a las protagonistas de la novela, Laura, Amanda y Beatriz. Según lo interpreta Helen Finch (Cf. Finch 2009: 218-219) el fracaso en los intentos de rebelión de Laura / Amanda no tienen tanto que ver con la imposibilidad de Morgner de considerar un futuro utópico fuera de los límites que imponía la realidad del socialismo, cuanto con una apropiación del texto de *Pandora*, en especial, de la interpretación cargada de cinismo que de él realizó el escritor Peter Hacks¹⁶⁶ en su ensayo *Saure Feste zu Pandora (Fiestas puercas, a propósito de Pandora)* de 1980. Las referencias a los textos de

¹⁶⁵ "La pieza de Goethe "El regreso de Pandora" acompañaba. Y ahora por vez primera se me hacía patente que el poeta escribió la obra cuando contemplaba el mundo político en las peores condiciones. Ellas provocaron que Goethe se pusiera mal. Estuvo enfermizo por siete años y calló como poeta. Cuando volvió a componer, de ningún modo las condiciones habían mejorado. Goethe no superó su crisis porque el estado del mundo diera de repente un motivo para la esperanza." (257)

¹⁶⁶ Peter Hacks (Breslau 1928 – Gross Machnow 2003) escritor alemán, poeta, narrador, ensayista y dramaturgo. Fue uno de los más destacados autores dramáticos de la RDA y en los años setenta fundó el grupo denominado "Los clásicos socialistas". Sus obras fueron representadas tanto en la RDA como en RFA. Su éxito teatral mayor fue la obra *Ein Gespräch im Hause Stein über den abwesenden Herrn von Goethe (Una conversación en la casa Stein sobre el ausente Señor von Goethe)* de 1974.

Goethe existentes en *Amanda...* presentan invariablemente este sesgo de lo fragmentario, lo secundario, lo que el autor clásico ha dejado como "resto" de su literatura y, por su parte, el trasfondo ideológico del feminismo hace que la interpretación se aleje definitivamente de la imagen oficial instaurada a través de la noción de "herencia clásica". En este sentido Morgner ensaya en la novela un complejo equilibrio que articula feminismo, socialismo y literatura clásica, focalizándose en íconos culturales de la RDA, como el Brocken o Weimar, pero despojados de su carácter monumental. Tal como lo estudia Finch¹⁶⁷, en *Amanda...* subyace un intento de reinterpretación de la figura de Goethe, y de sus personajes *Fausto* o *Pandora*, a partir de paradigmas ideológicos provenientes del marxismo, como la idea que correlaciona totalidad y experiencia estética, y del freudismo, especialmente el concepto de represión, simbolizado en la demediación de Laura/Amanda, que impediría la concreción utópica de esa totalidad. En esta línea, Westgate interpreta esta partición de la fáustica protagonista como la escenificación alegórica de las consecuencias psicológicas que provoca la vida en un régimen totalitario de continua vigilancia (Cf. Westgate 2002: 225). La propia relación Laura / Amanda no está exenta de conflictos cuando Amanda intenta imponerle a su contraparte una actitud revolucionaria fundamentalista que Laura rechaza con el mismo énfasis que luego rechazará la propuestas de Kolbuk y Zacharias (Cf. página 296). El mismo personaje sufre las contradicciones de sus "dos partes", como síntomas de fuerzas externas o sociales e internas que actúan en dirección contraria sobre el sujeto, lo cual no deja de tener sus implicancias políticas, si bien de forma indirecta y alusiva¹⁶⁸.

Finalmente convendría mencionar las formas en que la crítica evalúa el funcionamiento de lo fáustico en *Amanda...*. Para Finch la presencia del asunto fáustico no embarga la totalidad semiótica del texto, si bien cumple un rol importante en él. Fausto es un referente intertextual adoptado críticamente ya que se ponen de relieve sus facetas negativas en tanto representación de un héroe patriarcal que es enfrentado a la figura ambigua, pero más intensa en la novela, de Pandora. En este punto es donde la autora sostiene que hay en *Amanda...* un intento de superar la figura de Fausto poniendo

¹⁶⁷ "From Marx's early writings, Morgner takes the belief that the wholeness of the human being is to be pursued concurrently with that of an utopian, aesthetically whole state; and from Freud the theory that repression and the consequent fragmentation of the individual is the factor that most inhibits the realization of this utopia. Notwithstanding this wealth of intellectual influences, Morgner placed an idiosyncratic, feminist interpretation of Weimar Classicism in general and the figure of Goethe in particular at the heart of her project." (Finch 2009: 219)

¹⁶⁸ "The author perceives a schizophrenia at the core of the GDR. Mechanisms of control and coercion first experienced in the Third Reich have been internalised; the cycle of abuse has not been broken." (Westgate 2002: 228)

el énfasis en los aspectos y personajes secundarios del drama: la brujería, lo demoníaco, la mujer¹⁶⁹. De esta forma la tesis de Finch pinta un panorama que, en lo sustancial, es bastante cercano a lo planteado por la novela de Volker Braun, en lo que a la desaparición o esfumado del personaje fáustico se refiere; si bien Braun y Morgner difieren considerablemente en sus respectivos estilos literarios e intenciones ideológicas. Para Westgate, mientras tanto, lo fáustico cumple un rol mucho más amplio en la novela de Morgner. Aunque la autora haya basado sus referencias intertextuales en los textos goetheanos, Westgate extiende la alusión de lo fáustico en *Amanda...* al *Doktor Faustus* de Thomas Mann. El paralelismo entre ambas obras aparece, en primer lugar, en la estructura narrativa en la que Beatriz relata la vida de Laura / Amanda como Serenus Zeitblom relata la de su amigo Adrian Leverkühn. Pero más aún existe en Morgner también la aspiración de representar una época histórica a través de la reescritura del mito; aspiración fundamentada tanto en la obra misma de Mann como en la célebre interpretación que hizo de ella Lukács¹⁷⁰. Tanto Beatriz como Zeitblom hacen reflexiones pesimistas sobre el momento histórico que les ha tocado experimentar y así como en los personajes de Mann hay proyecciones autobiográficas, del mismo modo ciertos aspectos de la experiencia vivencial de Morgner se reflejan, muchas veces irónicamente, en las peripecias de sus mujeres y brujas (Cf. Westgate 2002: 243-245). En el fondo, estos acercamientos a la cuestión fáustica en *Amanda...* perciben una peculiar tensión entre la conciencia crítica de la escritora y su relación más o menos aceptada con los factores de poder de la RDA, que ella ya percibía como fallidos. El nexo entre conformismo y resistencia crítica se anuda en la actividad de la escritora que no está menos demediada que su personaje fáustico tan acosado por Dios como por el Diablo.

La evolución de las reescrituras fáusticas en la RDA, someramente esbozada a través de estos ejemplos, es inescindible del propio desarrollo de la literatura germano oriental en general. Pero el caso de la figura de Fausto, por su condición de símbolo nacional, es paradigmático de las condiciones político-culturales en la RDA. Todo intento de acercamiento crítico o desmontaje del texto goetheano, devenido en monumento,

¹⁶⁹ Al mencionar la importancia del mito de Pandora y de los personajes femeninos en la novela, Finch sostiene: "This demonstrates why, although Amanda is in part a Faust-Roman, it is also a novel that bids farewell to Faust. The destructive power of the Faust figure becomes a warning, rather than feminist inspiration." (Finch 2009: 224)

¹⁷⁰ "We noted in Chapter One Morgner's close reading of Lukács's *Doktor Faustus* essay and her allusion to the novel in *Rumba auf einen Herbst*. Her use in *Amanda* of Goethe's *Faust* in her reckoning with thirty-five years of the failed socialist enterprise in the GDR resonates with the tradition of Mann's use of the Faust legend as a cultural-historical allegory for fascism in his reckoning with the ruins of Germany and German history." (Westgate 2002: 242)

ponía en acción los mecanismos del control estatal, en un país que buscó, sobre todo en sus primeras décadas de existencia, la legitimación histórica en tales simbologías literarias. Esta importancia de los factores culturales y la consecuente necesidad de mantener bajo control sus derivaciones de sentido sólo es comprensible en la coyuntura histórica de un estado socialista nacido de la ocupación y con escaso desarrollo democrático de la cultura civil¹⁷¹. No es extraño, entonces, que las relecturas críticas del gran mito nacional recién surgieran plenamente a la luz pública en la década de 1980, es decir hacia el final de la existencia de la RDA como estado independiente.

2.6 Lo fáustico en la RFA: entre la crítica al héroe nacional y la amenaza atómica

En contraste con lo que sucedía en la cultura oficial de la RDA, en el sector occidental, es decir en la RFA y en Austria, la figura de Fausto, sobre todo en su versión clásica legada por Goethe, lejos de erigirse en un símbolo de la herencia cultural destinado a cimentar una identidad nacional, fue objeto de una profunda revisión crítica. Esta desconfianza de los intelectuales de la posguerra hacia la figura de Fausto y el concepto de lo fáustico no puede ser separada de la necesidad de reflexionar sobre el pasado reciente: el nacionalsocialismo y sus simbologías político-culturales. Gerhard Kluge describe con precisión la crisis del concepto de lo fáustico que abarcó varios campos de la cultura germano occidental desde la literatura, pasando por la crítica, hasta las reposiciones escénicas del *Fausto* de Goethe: "Gleichwohl scheint ein Konsensus in der wissenschaftlichen wie künstlerischen Auseinandersetzung mit Faust nach 1945 bestanden zu haben: Faust des Faustischen, des Mythischen und des Deutschen zu entkleiden." (Kluge 1995: 243)¹⁷².

¹⁷¹ Klaus Gille en su artículo *Faust als nationaler mythos* establece un paralelismo entre la instrumentalización política del mito fáustico que se realizó en la época guillermina o Segundo Reich y la que tuvo lugar en la RDA: "Das Zweite Reich und die DDR waren ihre Entstehungsbediengungen nach defizitär, ohne demokratische Legitimation, durch gewaltsame Setzung entstanden. Beide Staaten sahen sich außen politisch bedroht. Beide Staaten suchten wirtschaftliche Prosperität. Beide Staaten waren – ihren Selbstverständnis nach – historisch verspätet entstanden. Beide suchten das politische Legitimitätsdefizit durch den Faktor 'Kultur' zu kompensieren." (Citado por Kluge 1995: 247)

¹⁷² "No obstante parece haber surgido un consenso en el enfrentamiento académico y artístico con *Fausto* después de 1945: despojar a Fausto de lo fáustico, de lo mítico y de lo alemán." (Kluge 1995: 243)

En lo que respecta a las reescrituras literarias del asunto fáustico durante fines de la década de 1940 y la de 1950, la presencia de la novela de Thomas Mann se torna un referente importantísimo, aunque, antes que una intención de examinar el pasado, predomina una preocupación por relacionar el mito fáustico con las nuevas realidades históricas como los avances científicos y el desarrollo de las tecnologías nucleares. John Smeed en su libro *Faust in Literature* comenta una serie de obras, en su mayoría piezas teatrales, redactadas en los años inmediatamente posteriores a la aparición de la novela de Th. Mann y sostiene que en ellas se evidencia una preocupación por el tema del conocimiento científico, sus límites y los problemas éticos de su aplicación técnica. Lo cual relacionaría estas obras fáusticas tanto con la célebre pieza de B. Brecht *Leben des Galilei* (1939) como con la novela de Th. Mann. Una breve descripción argumental justifica la apreciación crítica de Smeed. En *Luther und Faust* (1950) de W. Herbst, se plantea el dilema entre la fe religiosa (Lutero) y el conocimiento científico (Fausto) con una visión negativa de este último. En la pieza de Wilhelm Webel *Spiel vom Dr. Faust* (1951) Mefisto otorga a Fausto el poder político absoluto a través de la posesión de la bomba atómica con el consecuente riesgo de destrucción mundial. En la narración (*Novelle*) *Wiederkehr des Dr. Faust* (1958) de Edward Byng se presenta un Fausto científico que descubre una pócima para destruir la memoria humana y rearmarla con contenidos nuevos, pero ante la posibilidad de un uso no ético de la droga decide destruir su fórmula (Cf. Smeed 1975, 218-219). Para Smeed ninguna de estas obras alcanza la relevancia de la novela de Mann, así como tampoco pueden equipararse con la pieza sobre Galileo de Brecht. Es más, según el crítico, se evade en ellas el tratamiento de la figura de Fausto como artista y su identificación con la historia y la cultura de Alemania pues "Faust-as-artist is a possibility; but it is not easy to see how anyone could add very much to what Mann has already said and implied in *Dr. Faustus*." (Smeed 1975, 223). La lista de reescrituras fáusticas elaboradas en este período en la RFA y en Austria no se agota evidentemente en este grupo reseñado por Smeed que presenta la peculiaridad de poseer cierta orientación temática en común. Otros escritores retoman el asunto fáustico con diversos intereses para plantear otras problemáticas como *Das Faustbüchl* (1949) del austríaco A. Grasmayr quien se detiene en los aspectos folclóricos de la leyenda fáustica. En 1951 H. Engelmann produce en Hamburgo un libreto radial con tema fáustico: *Dr. Fausts Höllenfahrt*, al año siguiente sube a escena la pieza de A. Schmid *Faust der Denker*. En el ámbito de la

filología germánica, Georg Reißer publica en 1954 una versión condensada y modernizada de la Historia de 1587: *Man suchte stets geheime Künste. Die Geschichte eines Doktor Johann Faust*. A fines de la década aparecen dos nuevas piezas teatrales con temática fáustica: *Fausts Ende* (1957) de H. Schwarze en Düsseldorf y *Donnerstag* (1959) de F. Hochwälder en Salzburgo. Los años '60 presentan también una serie de reelaboraciones del mito en las cuales se tratan diversas problemáticas que van desde la situación política hasta el costumbrismo regionalista. L. Ahlsen publica en 1960 *Philemon und Baukis* para retratar el tema de la violencia y la guerra, mientras que el bávaro M. Ehbauer sube a escena una pieza fáustica de tipo costumbrista, en un intento de recuperar literariamente las formas dialectales: *Der Faust in der Krachledern. Als Tragikomödie volkstümlich nachgeschrieben* (1960). La tendencia costumbrista no se agota en el teatro, también en la narrativa surge en 1962 la obra de K. Mampell *Die Geschichte des berühmten Zauberers Doktor Faust*. En 1969 el escritor austriaco A. Pärís-Gütersloh publica una compleja e importante novela de reminiscencias fáusticas: *Die Fabel von der Freundschaft, ein sokratischer Roman*¹⁷³.

No obstante la proliferación de obras literarias que reelaboran el tradicional asunto en las décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial, los textos que han trascendido por su importancia en la revisión de los aspectos históricos e ideológicos que comporta la figura de Fausto en el ámbito de la cultura alemana son los ensayos críticos. Es en el campo del género ensayístico, cultivado por escritores, académicos o filósofos, que la reflexión en torno a lo fáustico, incluso en torno a Goethe como gran poeta nacional, produce sus resultados más interesantes. El ambiente de libertad intelectual que se dio en la RFA, al menos en los círculos intelectuales, junto a la experiencia perturbadora de la guerra y el nacionalsocialismo, van a cimentar el surgimiento de importantes reflexiones que expresan diversas posturas ideológicas. Precisamente Ilse M. de Brugger, una académica de origen alemán de importante trayectoria en la Argentina, reseña y analiza en 1965 esta producción ensayística tratando de develar la causa profunda que la motiva:

¹⁷³ Desde luego esta lista de obras literarias con tema fáustico durante las primeras décadas de la posguerra no tiene pretensiones de exhaustividad. Los datos han sido tomados de estudios muy importantes realizados sobre la temática fáustica en la literatura del período como son el ya mencionado de John Smeed *Faust in Literature* (1975), el de André Dabezies *Le mythe de Faust* (1972) y el capítulo de Ralf Schell "La literatura de la República Federal Alemana" en *Historia de la Literatura Alemana* (1991).

Fue durante y después de ella, la última guerra, cuando algunos autores y críticos alemanes comenzaron a cuestionar el carácter positivo de este hombre fáustico concebido al mismo tiempo como representante de inquietudes típicamente alemanas. ¿Este titán de las ansias sempiternamente insatisfechas podía seguir siendo símbolo del espíritu alemán? (Brugger 1965: 105)

El descubrimiento de la ambigüedad, especialmente de la ambigüedad moral, de la figura fáustica y de su derivado, el concepto de “lo fáustico”, va a marcar la reflexión durante la posguerra en la RFA. El cuestionamiento al mito nacional montado sobre el *Fausto* de Goethe provendrá, en primera instancia, de parte de intelectuales vinculados al ámbito religioso, tal es el caso del escritor Reinhold Schneider (1903-1958) quien en 1946 publica su ensayo *Fausts Rettung (La salvación de Fausto)* en el que indaga, desde una visión católica, el complejo tema de la salvación o justificación final del personaje goetheano pura y simplemente merced a su constancia en el esfuerzo (*Streben*) y en el trabajo; factores capaces, aparentemente, de superar la destrucción provocada por su orgullo y ambición. En 1948 aparece un segundo ensayo *Faust hinter dem Stacheldraht (Fausto detrás del alambrado de púas)* del escritor y académico Heinz Flügel (1907-1993) quien también recurre a la duda sobre el valor moral del personaje, aunque basa su reflexión a partir de la fe protestante. En ambos escritos los autores, desde el paradigma de la moral cristiana, echan una mirada poco complaciente sobre el “mito de la modernidad” y logran trascender, después de mucho tiempo, la tendencia mitificante que convertía a Fausto en un héroe nacional, racial o en el precursor del futuro héroe proletario, haciendo elisión de sus costados más sombríos y destructivos¹⁷⁴.

En la década siguiente el filósofo Günther Anders (1902-1992) escribe uno de sus libros fundamentales *Die Antiquiertheit des Menschen I. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution* (1956)¹⁷⁵. El volumen dedica un extenso análisis al cambio radical que supone en la condición existencial del ser humano la técnica que permite la construcción de armas atómicas de destrucción masiva. En el párrafo titulado *Das heutige Unendliche sind wir – Faust ist tot (Somos el infinito actual... Fausto ha muerto)* relaciona su tesis acerca del cambio existencial introducido en el lapso de pocos años por

¹⁷⁴ Al comentar el ensayo de Schneider, Brugger se interroga: “¿Sería posible que semejante hombre [por Fausto] alcanzara así nomás la salvación, y no ha sido esta idea muy seductora para mucha gente que tomaba al pie de la letra la referencia al hombre que se esfuerza con afanes siempre renovados y gracias a ello es redimido? (Brugger 1965: 106)

¹⁷⁵ Hay una traducción castellana titulada *La obsolescencia del hombre I. Sobre el alma en la época de la segunda revolución industrial* (traducción de Josep Monter Pérez) Valencia: Edit. Pre-Textos, 2011.

el proceso técnico con el antiguo ideal de la modernidad representado por la figura de Fausto:

Wirklich ist in der kurzen Zeit unserer Herrschaft die Kluft zwischen uns Titanen und unseren Vätern, den Menschen von gestern, so breit geworden, daß diese uns bereits fremd zu werden beginnen. Kronbeispiel ist die Figur, in der letzten Generationen unserer Vorfahren ihr "Wesen" erkannten: *Faust*, der verzweifelt Titan zu sein begehrte. Es mag wie ein Sakrileg gegen Goethe und gegen sein (ohnehin sakrilegisch zum Stolzobjekt und Kulturgut – Beispiel erniedrigtes) Werke klingen, aber gegen Goethe besagt es wirklich nicht das Mindeste, wenn ich den Verdacht ausspreche, daß die Figur Faust heute schon beinahe unachtvollziehbar geworden ist. Zu fühlen, was der sogenannte "faustische Mensch" meinte, wenn er darüber klagte, "nur endlich" sein zu müssen, das sind wir kaum mehr imstande." (Anders 2010: 240)¹⁷⁶

Anders pareciera retomar el viejo tópico del hombre fáustico como quintaesencia de la modernidad occidental y sus aspiraciones. Pero lo hace para contraponerlo al auténtico desarrollo de la ciencia moderna que llevó a la humanidad a una capacidad real de autodestrucción, lo que dejaría sepultadas en el pasado todas las autoimágenes que Occidente tuvo de sí, incluido, por supuesto, Fausto. Esta vinculación entre Fausto, lo fáustico y los problemas éticos del desarrollo de la técnica será muy productiva en la literatura alemana del período, como lo consideré ya anteriormente y como se verá al analizar la pieza teatral de Hochhuth. La sentencia de la muerte de Fausto, de resonancias nietzschenas, decretada por Anders no dejó de tener repercusiones en el ambiente intelectual de la RFA. La principal respuesta provino del académico Hans Schwerte¹⁷⁷ que con su ensayo *Faust und das Faustische. Ein Kapitel deutscher Ideologie* (redactado en

¹⁷⁶ "Realmente en el corto tiempo de nuestro predominio, llegó a ser tan grande el abismo entre nosotros, titanes, y nuestros padres, los hombres de ayer, que éstos ya comienzan a resultarnos extraños. Un ejemplo privilegiado es la figura de Fausto, en las últimas generaciones nuestros ascendientes reconocían su "esencia", se anhelaba ser ese titán desesperado. Puede sonar como un sacrilegio contra Goethe y contra su obra (de todos modos humillada en tanto muestra de objeto de orgullo y bien cultural); pero no se indica lo más mínimo en contra de Goethe, si expreso mi sospecha de que la figura de Fausto ya ha llegado a ser poco menos que incomprensible hoy en día. Apenas si estamos en condiciones de sentir lo que el así llamado "hombre fáustico" quería decir cuando se quejaba por tener que ser "sólo alguien limitado". (Anders 2010: 240)

¹⁷⁷ Hans Schwerte (seudónimo de Hans Ernst Schneider, ¿1909?- 1999) fue un destacado y controvertido germanista alemán. En la primera parte de su vida, hasta 1945, tuvo una activa participación en instituciones del régimen nazi, y llegó a ser cercano colaborador de Himmler y miembro de las SS. Con el fin de la guerra su esposa lo declara caído en combate y retorna bajo el nuevo nombre de H. Schwerte, con el que inicia otra vez sus estudios germanísticos, presentando su tesis doctoral en 1958 precisamente sobre el problema fáustico. Llegó a ser rector de la Universidad de Aquisgrán entre 1970-1973. En el período final de su vida a partir de 1992 se devela su pasado nazi-fascista lo que generó un escándalo de proporciones en todo el país y produjo graves cuestionamientos sobre el rol que la Germanística, como disciplina, desempeñó en la Alemania de posguerra. Su tesis doctoral se publica bajo el título: *Faust und das Faustische. Ein Kapitel deutscher Ideologie*, Stuttgart: Klett, 1962.

1958, publicado en 1962) va a marcar nuevos rumbos en la consideración de la obra de Goethe en particular y de la problemática de lo fáustico en general. Schwerte responde a la idea de la muerte de Fausto proclamada por Anders de la siguiente manera: "Si se refiere al personaje creado por Goethe, y con él al poema *Fausto*. Éste será un pronóstico prematuro y falso. Ha muerto lo fáustico... pero a partir del ocaso fatal de lo fáustico, el poema *Fausto* se yergue para nueva vida poética." (Citado y traducido por Brugger 1965: 107). Schwerte establece así una clara distinción entre el personaje literario de Fausto y las múltiples interpretaciones que sobre su figura se sedimentaron desde el siglo XVI, incluidas las instrumentalizaciones políticas. El libro se inicia con una genealogía etimológico-semántica de la palabra "fáustico" que pasa de ser un término negativo, asociado a lo pecaminoso, durante los siglos XVII y XVIII, a ser valorado positivamente a lo largo del siglo XIX y principios del XX. Este vaivén histórico que va de lo peyorativo o inmoral a la significación misteriosa que conjura una misión humanitaria o nacional es denominado por Schwerte "la doble curvatura de las acepciones" (Brugger 1965: 107). La identificación entre la figura fáustica y el carácter nacional alemán nace, sobre todo, en la época post-goetheana y entre los escritores del Romanticismo tardío. Entre los contemporáneos de Goethe es muy difícil rastrear este tópico, menos aún en autores de la Ilustración, como Lessing, para quien Fausto representaba el impulso del conocimiento racional, pero no una determinada "esencia nacional". Peter Michelsen al estudiar la conformación histórica del concepto de lo fáustico, rescata el libro de Schwerte como un análisis pionero en este terreno¹⁷⁸ y refuerza su tesis de que "lo fáustico" no tuvo una existencia clara en las letras alemanas anteriores al período guillermiano o del Segundo Reich:

Den Deutschen oder das Deutsche mit dem Wesen Fausts gleichsetzen oder in Verwandschaft sehen zu wollen, bahnt sich im 19. Jahrhundert an; auch der Begriff des 'Faustischen' als eine sich von der Kennzeichnung der Gestalt selbst lösende Beziehung für den deutschen oder, ausgeweitet, den abendländischen-neuzeitlichen Geist als solchen kam –etwa bei Karl Rosenkranz – schon auf. (Michelsen 2000: 228)¹⁷⁹

¹⁷⁸ "Hans Schwerte (alias Schneider) hat mit seinem Buch *Faust und das Faustische. Ein Kapitel deutscher Ideologie*, (1962) diese Verhältnisse eine ausgiebig dokumentierte, meisterhafte Darstellung zuteil werden lassen." (Michelsen 2000: 228). Por su parte G. Kluge al comparar la situación de la investigación germanística en torno a este problema en la RFA y en la RDA sostiene: "Eine kritische Auseinandersetzung mit der Ideologie des Faustischen zwischen 1870 und 1945 etwa auf dem Niveau und in der Art von Schwertes Buch hat es meines Wissens in der DDR aber nicht gegeben." (Kluge 1995: 258)

¹⁷⁹ "La equiparación, o una deseada afinidad, de los alemanes o de lo alemán con la esencia del *Fausto* se abre camino en el siglo XIX. También el concepto de "lo fáustico" en tanto caracterización de la figura misma en relación resolutoria con el

La Germanística actual revalida la tesis sobre lo fáustico de Schwerte, más allá de las polémicas destadas por su peculiar biografía¹⁸⁰, y coincide, sobre todo, en remarcar el proceso de construcción del concepto a partir del período tardorromántico con un claro fin de instrumentalización ideológica. Pero si la cuestión de lo fáustico estaba saldada en el ámbito académico, no dejó de aparecer en la literatura, ni de ser un concepto productivo desde la perspectiva literaria. Como prueba de esta situación puede recurrirse a la serie de piezas teatrales del austriaco Kurt von Becsi, concebidas ya a fines de la década de 1960.

2.7 La supervivencia de lo fáustico en la *stravaganzza* histórica de Kurt Becsi

La figura mítica de Fausto y la idea de lo fáustico aparentemente todavía tenían mucho que decir a los dramaturgos en los años ´70. La pieza austriaca *Faustische Walpurgisnächte* (*Noches de Walpurgis fáusticas*) se desarrolla en el contexto de una Europa dividida por las dos grandes ideologías de la posguerra: el comunismo y el capitalismo. Estos bloques, enfrentados en la así llamada Guerra fría, plantean para Becsi la cuestión del sentido de la historia occidental moderna. El autor de la obra, la cual tiene un tono visionario y extático heredado del Expresionismo, busca en el “alma fáustica” spengleriana una explicación y fundamento para la Revolución Rusa.

Kurt Becsi es un dramaturgo y filósofo de la cultura nacido en Viena en 1920¹⁸¹. El mito fáustico representa un punto esencial en su producción dramática y ensayística; tal vez pocos autores como él le han dedicado tanto espacio en sus obras. Entre los años 1976 y 1983 Becsi escribió una serie de piezas dramáticas que poseen en común la figura

espíritu alemán o, de forma más extendida, con el espíritu occidental moderno aparece como tal de algún modo en Karl Rosenkranz.” (Michelsen 2000: 228)

¹⁸⁰ Willi Jasper dedica un capítulo de su libro *Faust und die Deutschen* a analizar minuciosamente la tesis sobre lo fáustico de Schneider/Schwerte comparándola con su devenir biográfico y concluye que: “Schneider/Schwerte Lebensgeschichte ist nicht nur die Einzelbiographie eines individuell verstrickten Akademikers, sondern symbolisiert die apokryphe Übergangsgeschichte der Germanistik, die wie kaum eine Andere wissenschaftliche Disziplin den Neuanfang nach 1945 in weitgehender personeller und institutioneller Kontinuität vollzog.” (Jasper 1998: 21)

¹⁸¹ Kurt von Becsi (Viena 1920 – 1988) dramaturgo y filósofo de la cultura, proclamó un “Teatro de la Revolución” a través de la activación de la fuerza del espíritu y la fantasía. Entre sus obras más destacadas están: *Der Salzmarsch*, *Faust in Moskau*, *Der Mörder Gottes*, *Die Messia*, *Die Pfauentrilogie*. En el ámbito hispanohablante su obra más conocida es *Spanisches Dreeik* (*Triángulo español*) editada por la Universidad Autónoma de México en 1967 con traducción de Rodolfo Usigli.

de Fausto como motivo central; aparecieron editadas bajo el título de *Faustische Pentalogie* (*Pentalogía Fáustica*). Las cinco obras van mostrando a Fausto en diversas épocas históricas: en la primera parte *Faust im Kosmischen Graal* (*Fausto en el cósmico Grial*) vemos al personaje en la España de Felipe II en búsqueda del mítico objeto sagrado; en la segunda parte *Faustus Eingang in die Pyramide* (*Ingreso de Fausto a la Pirámide*), el héroe llega a Egipto para asimilarse a la figura del dios Osiris; la tercera parte, sobre la que me detendré, *Faustische Walpurgisnächte* (*Noches de Walpurgis Fáusticas*) esta formada a su vez por dos obras que constituyen visiones apocalípticas del futuro histórico; la cuarta y quinta parte *Faust in den Plejaden* (*Fausto en las Pléyades*) y *Fausts Indische Träume* (*Sueños indios de Fausto*) relacionan el mito fáustico con otra de las temáticas claves en Becsi, el pensamiento religioso hindú, sobre el que realizó varios estudios en calidad de filósofo cultural¹⁸². El teatro de Becsi, estilística y conceptualmente, se relaciona con importantes tradiciones de la literatura austriaca. Es un teatro de carácter extático y visionario en el que se percibe la impronta del Barroco, de la dramaturgia de Hoffmannsthal y de la vanguardia expresionista. En sus obras es más importante el desarrollo de las distintas “visiones” y sus respectivos símbolos, antes que la acción dramática propiamente dicha.

Faustische Walpurgisnächte tiene como origen una obra de 1969 *Faust im Moskau* (*Fausto en Moscú*), en la cual Becsi reflexiona sobre uno de los acontecimientos históricos más importantes del siglo XX: la Revolución Comunista Rusa. Intenta encuadrarla y darle un sentido y función históricos en el contexto de una “evolución” del espíritu humano. Un sentido, en definitiva, trascendente que se asocia al poder revolucionario de la figura de Fausto. Éste representa al hombre moderno con su poder demiúrgico y creador, que aflora en todo acto revolucionario, y que en última instancia, según la visión del autor, tiene un origen divino. La obra, que Becsi caracteriza como un experimento con la fantasía, pretende vincular, precisamente mediante el ejercicio de esta facultad, el acto revolucionario de la modernidad occidental – considerado de índole esencialmente fáustica- con el cristianismo, en especial con el tópico de Cristo como gran revolucionario;

¹⁸² -“Daher ist es auch kein Zufall, dass Becsi seit mehr als dreissig Jahren mit der indische Philosophie beschäftigt. Er schreibt nicht nur sein dreibändiges Werk *Das Indische Zeitalter* (...) sondern Becsi schrieb auch das erste indische Nationaldrama, sein Stück über Gandhi: *Der Salzmasch*”. Comentario introductorio de W. Bortenschlager a la edición de las obras fáusticas del autor: *Weltenspiele- Weltenträume*, Innsbruck: Herder Verlag, 13.

y también con ciertas concepciones cósmicas del pensamiento oriental¹⁸³. La figura de Fausto está profundamente modificada en las obras de Becsi, si se la compara con la imagen tradicional de Fausto dada por Goethe. Aquí Fausto no es el hombre que pacta con el diablo para conocer el mundo y gozar de la vida, sino que, para Becsi, es ante todo un eminente revolucionario. Un hombre del futuro, en el cual la idea de la revolución política mundial se perfeccionaría como revolución espiritual.

La pieza *Faustische Walpurgisnächte* se divide en dos partes, *Die kleine Walpurgisnacht: Frühling in Paris* (*Pequeña noche de Walpurgis: Primavera en París*) y una segunda parte, *Die grosse Walpurgisnacht: Das Phänomen* (*La gran noche de Walpurgis: El fenómeno*). Esta estructura se corresponde a la del *Fausto* de Goethe donde hay también una primera noche de Walpurgis que se desarrolla en Alemania, plena de visiones y figuras propias del folclore germano, y otra noche de Walpurgis Clásica en la que las referencias mitológicas y las visiones poseen un carácter marcadamente alegórico. Paralelamente en la pieza de Becsi la primera *Pequeña noche de Walpurgis* tiene lugar en París, en un ámbito doméstico, la residencia de Lenin en la capital francesa, y actúan dos personajes: el propio Lenin e Inés, su amante parisina. La segunda *Gran noche de Walpurgis* se desarrolla en cambio en la ciudad de Moscú, la capital revolucionaria soviética, donde se hallan gran cantidad de personajes en un ambiente internacional. Lo que en la parte anterior eran intuiciones o anhelos de los personajes, son aquí visiones apocalípticas y manifestaciones de carácter escatológico.

En la primera parte, Lenin –futuro líder de la revolución rusa– está en su apartamento de París en el año 1911, mientras dialoga con Inés Armand (Inessa) con quien sostiene una relación sentimental e intelectual. Durante el diálogo Lenin expresa su convencimiento de que la revolución debería significar algo más que el mero cambio de estructuras políticas de dominación. Él no acierta a definir exactamente de qué está hablando, pero lo ve representado en la figura de Inés. Su elegancia, belleza y sensualidad, las considera fruto del privilegio burgués; no obstante, de a poco, va percibiendo que aquello que lo atrae de Inés es la fuerza creativa, sensual y fantasiosa que convive en ella con la racionalidad extrema propia de una profesora de economía, tal la condición del personaje histórico. La mujer, por su parte, no concibe como opuestos

¹⁸³ –“So gesehen stellen *Fausts Indische Träume* auch jenen grossen Weg dar, den Goethe einst von Europa nach Persien gegangen ist; Becsi geht ihn noch wieder, bis hin nach Indien, China und Afrika”. (W. Bortenschlager 1983:11).

revolución y fuerza espiritual o eros, al hablar de Danton dice: "Aber balsamiere dann auch den kühnen, phantastische Danton! Und der, ja, der vor allem wußte um das Mysterium, das Lust und Revolution vereint" (Becs 1983: 216)¹⁸⁴.

Lenin vive de manera conflictiva la supuesta conexión entre revolución y misterio que, no obstante, comienza a sentir como posible. Finalmente admite que tras todo proceso racional subyace una fuerza espiritual que lo empuja, entonces recurre a la figura de Fausto y la identifica con su propia fuerza revolucionaria. La equiparación con Fausto es una idea que va tomando cuerpo a medida que se desarrolla el diálogo con Inés. En primer lugar recuerda cierto encuentro que tuvo en Capri con un personaje curioso: Ja, der Mann, dem ich begegnete, gekleidet wie ein Gelehrter, vielleicht ein deutscher Universitätsprofessor, der stellte sich mir mit den Worten vor: Doktor Faust,... (220)¹⁸⁵. Sin embargo más tarde reconoce que Fausto, antes que una presencia externa, es parte de su destino como revolucionario, una dimensión interior de su persona:

In Wirklichkeit, in Wahrheit bin ich nicht Wladimir Iljitsch Uljanov, geboren am 10. April 1870 in Simbirsck, der sich dann als Revolutionär nach dem sibirischen Fluss Lena Lenin nennt, sondern ich bin Faust! Ja, ich bin Faust, Inessa! Und ich bin immer Faust gewesen, der besessen ist in mir, mein Dämon vielleicht, ... nein ich selbst bin danach besessen, Weltrevolutionär zu werden! (220) ¹⁸⁶.

Lenin como "reencarnación" de Fausto es la conjunción de la espiritualidad rusa con el pensamiento alemán. El personaje le comenta a Inés como, gracias a Fausto, asimila las ideas más elevadas del pensamiento germano: las de Hegel y Marx, y lo que es más importante aún están integradas al "espíritu fáustico". Lenin descubre así que detrás de la racionalidad se encuentra una Meta-realidad, develada sólo por la fantasía del hombre; la fantasía es uno de los principales atributos de lo fáustico porque puede transgredir los límites de lo real y de la condición humana. Así Inés puede concluir que "Die Weltrevolution ist die Weltpoesie!"(221)¹⁸⁷. Sólo anclando en esta asociación entre

¹⁸⁴ -"¡Pero honro también al osado y fantástico Danton! Y a él, sí, a él que ante todo sabía acerca del Misterio que une deseo y revolución" (Becs 1983: 216)

¹⁸⁵ -"Sí, el hombre con quien me encontré, vestía como un intelectual, quizás un profesor universitario alemán que se presentó ante mí con las siguientes palabras: Doctor Fausto..."(220)

¹⁸⁶ -"En realidad, en verdad no soy Vladimir Ilich Ulianov, nacido el 10 de abril de 1870 en Simbirsck, que tiempo después, como revolucionario, sería llamado Lenin por el río Lena de Siberia; ¡Soy Fausto! ¡Sí, soy Fausto, Inessa! ¡Y tal vez he sido cada vez más Fausto, cuanto más he estado poseído por mi Demonio... no, he estado poseído por mí mismo para llegar a convertirme en revolucionario mundial! (220)

¹⁸⁷ -"La revolución universal es la poesía universal" (221)

revolución política y poesía puede el receptor de la pieza establecer cierto contrato de versimilización con el texto y, también, se harán explicables las alegóricas visiones de la segunda parte.

En la segunda parte, *El Fenómeno*, los extraños acontecimientos que tienen lugar se ordenan en "esferas" y "fases" que marcan los distintos grados ascendentes de un proceso de revelación espiritual. La acción se ubica en la ciudad de Moscú en un futuro no determinado, allí ocurren en diversos lugares una serie de apariciones (el fenómeno al que alude el título). En el interior de la catedral de San Miguel Arcángel se manifiesta una figura espectral que parece tener los rasgos de Lenin. La segunda aparición ocurre en el espacio exterior ante dos astronautas de un cohete norteamericano, quienes caen en un éxtasis contemplativo provocado por una luz maravillosa. En una tercera oportunidad, nuevamente en la catedral, el propio Lenin entabla un diálogo con su espectro y formula una serie de interpretaciones histórico-escatológicas:

Das heilige Russland musste zum Reich des Antichristen werden! Nur so kann das Reich des Geistes beginnen, damit es sich in einem heiligen Reich der Sterne vollendet. These, Antithese und Synthese, logisch auch den Gesetzen des Deutschen Hegel, seiner Dialektik entsprechend. (238)¹⁸⁸.

La inclusión de la Revolución Comunista en un proceso escatológico- apocalíptico de neta raigambre cristiana constituiría un intento por conciliar el pensamiento del idealismo alemán, la realidad política de la posguerra y el cristianismo, que está en el trasfondo conceptual de la obra de Becsi. Una cuarta aparición en el cielo de Moscú es vista por un grupo de corresponsales extranjeros mientras están reunidos en el Club de la Prensa Internacional de esa ciudad. El fenómeno también es comentado por el Mariscal Tuchenko y miembros del cuerpo diplomático en Moscú desde uno de los palacios del Kremlin. Las discusiones que provoca el fenómeno giran en torno a la posibilidad de su carácter espiritual o material y a su valor profético. Las últimas escenas son visiones oníricas habitadas por personajes históricos: Hegel dictando cátedra en la Universidad de Moscú ante Espartaco, Marx y Napoleón, explica el trasfondo espiritual de todo acto revolucionario. La última escena transcurre en el más allá, un ámbito poblado de símbolos

¹⁸⁸ -"¡La santa Rusia tuvo que convertirse en el reino del Anticristo! Sólo así puede comenzar el reino del Espíritu que se perfeccionará en el sagrado reino de las estrellas. Tesis, Antítesis y Síntesis, correspondiéndose lógicamente con la ley del alemán Hegel, con su Dialéctica." (238)

religiosos: Las figuras de los íconos ortodoxos, León Tolstoi, Máximo Gorki (asimilado a Cristo crucificado), Lenin y su doble: Fausto. La identificación de Lenin con Fausto permite otorgarle a la revolución rusa una estrecha conexión con el "espíritu", según lo entendía el idealismo alemán. Pero la identificación final de Fausto con Cristo: "Hier bin ich Vater. Faust, der neue Adam..." (264)¹⁸⁹ muestra la intención de Becsi de interpretar la revolución comunista - y consecuentemente todo acto revolucionario en Occidente, a partir de la Revolución francesa - desde una óptica histórico-religiosa, como un "paso previo" para una transformación espiritual de dimensiones universales, en la cual la figura de Fausto actúa como un demiurgo.

En la década de 1990 el teatro alemán, a través del dramaturgo Rolf Hochhuth, volverá a ocuparse de la inquietante relación entre Fausto y los acontecimientos histórico-políticos de Europa, si bien en un sentido diametralmente opuesto al planteado por el autor austríaco.

2.8 Fausto en el teatro de Rolf Hochhuth

En febrero de 1966 se estrena en la ciudad de Mar del Plata, Argentina, la obra de un joven autor alemán hasta entonces ignoto, Rolf Hochhuth¹⁹⁰. La pieza de contenido histórico titulada *El Vicario (Der Stellvertreter)* había sido editada y estrenada en Alemania tres años antes, y, tanto en su país de origen como en la Argentina, generó polémicas ideológicas y hasta intentos de censura debidos a presiones del clero católico¹⁹¹. En *El Vicario* se aborda nada menos que el espinoso tema de las relaciones político-diplomáticas entre la Santa Sede, ocupada por Pío XII, y el gobierno nacionalsocialista de Hitler; y, en especial, el silencio de las máximas autoridades vaticanas en relación a la masacre de judíos y disidentes llevada a cabo en los campos de concentración.

¹⁸⁹ "Aquí estoy, Padre. Fausto el nuevo Adán..."

¹⁹⁰ Rolf Hochhuth, dramaturgo alemán nacido en 1931 en Eschwege, representante del teatro histórico-documental en lengua alemana, adquirió reconocimiento internacional a partir del estreno de *Der Stellvertreter* el 20 de febrero de 1963 en Berlín. Recibió entre otros el premio Elisabeth Langgässer (1991) y el Jakob Buckhardt (1991). Su producción abarca obras teatrales: *Soldaten* (1967), *Guerrillas* (1970), *Judith* (1984), *Unbefleckte Empfängnis* (1988), *Sommer 14* (1989), las comedias: *Die Hebamme* (1971), *Lysistrata und die NATO* (1973), entre otras. Además cultiva también la prosa: *Eine Liebe in Deutschland* (1978), *Alan Turing* (1987) y el ensayo: *Tell 38* (1979), *Räuberrede* (1982), *Täter und Denker* (1987).

¹⁹¹ El intento de prohibición de la obra estrenada en un teatro marplatense generó una polémica sobre la vigencia de la censura eclesíastica en la Argentina que fue ampliamente difundida en los medios gráficos de la época. Véase "Reportaje al Dr. Carlos Sánchez Viamonte", en *Propósitos*, 3/03/1966, "Mar del Plata: el intendente no prohibirá la obra *El Vicario*", en *Clarín* 5/03/1966, "A propósito de *El Vicario*. Hay cosas más importantes", en *El Mundo*, 4/02/1966.

Ya en esta obra temprana, que consagró internacionalmente a su autor, aparecen los rasgos que van a definir el estilo del teatro de Hochhuth, el así llamado por la crítica "teatro histórico-documental". Erwin Piscator, director de *El Vicario* en su estreno berlinés, rescata el valor decisivo que alcanza en la pieza la confluencia de elementos documentales y elementos estrictamente artísticos que, en su interconexión, otorgan al drama un carácter épico¹⁹². En qué medida este carácter épico relaciona a Hochhuth con Brecht y en qué aspecto lo diferencia claramente del autor del *Breviario de Estética Teatral* constituye un tema que también ocupó a la crítica desde la aparición de *El Vicario*. Schrimpf sostiene que si bien Hochhuth utiliza los medios teatrales propios de la tendencia épico-didáctica, la intención con que lo hace se diferencia claramente de Brecht, en cuanto no está dirigida directamente a la praxis social revolucionaria, sino más bien a una reflexión moral, a una revolución de la conciencia. Se trataría de un teatro épico, políticamente comprometido, aunque no de carácter marxista. Por otra parte también considera que el teatro de Hochhuth superpone elementos históricos con otros ficticios, pues no tiene el propósito de erigirse en una reproducción realista del pasado, sino en una reflexión sobre ese pasado con miras al presente (Schrimpf 1977: 285). La conjunción de elementos documentales con asuntos provenientes de la tradición literaria y del mito constituye algo más que un procedimiento artístico, está ligada a la concepción de lo histórico que posee el autor, pues, como lo entiende Kuschel, se percibe en el trasfondo de sus obras teatrales una desconfianza hacia aquellas interpretaciones de lo histórico que terminan incluyéndolo en un proceso dialéctico y armónico, ya sean interpretaciones de origen filosófico o teológico¹⁹³. Esta especie de arbitrariedad del acontecimiento histórico habilita la importancia de lo personal, de la conciencia moral individual, como principal anclaje a partir del cual elaborar una interpretación del acontecer histórico, así lo señala el propio Hochhuth en uno de sus ensayos:

Die Geschichte lebt nicht dank ihrer Auslegung durch Philosophen und Dichter und Theologen, sondern par existence. Denn nur einzelne in ihr sind sichtbar,

¹⁹² "Hochhuths Stück *Der Stellvertreter* ist bereits in seiner literarischen Fixierung vollgültig episch [...] Dokumentarisches und Künstlerisches sind untrennbar ineinander übergegangen" (citado en Schrimpf, 1977, 277)

¹⁹³ "Vom *Stellvertreter* bis zu *Sommer 14* entlarvt Hochhuth jede Philosophie auf der Linie von Leibniz und Hegel als Geschwätz, welche die dunklen Seiten der Weltgeschichte harmonistisch ins Weltganze einordnen oder dialektisch wegerklären kann. Geschwätz ist für ihn aber auch jede Theologie, die auf der Linie von Agustin, Thomas und Luther versucht, Gott in die Negativitäten der Welt hineinzunehmen und das Negative so zum pädagogischen Werkzeug der Vorsehung oder Fügung Gottes zu machen." (Kuschel, 1991: 358)

wenn auch das Schicksal der Vielen in ihr gnädigeres ist: Geschichte lebt durch das Bild, das Menschen in ihr hinterlassen haben. (Hochhuth, 1982: 214)¹⁹⁴

2.8.1 *El Vicario*

El hecho de que la realidad histórica se cristalice en la responsabilidad que el individuo que la vive asume o no frente a ella, más allá de que sea un producto de relaciones sociales y económicas que exceden al sujeto individual, devuelve al teatro de Hochhuth un fondo trágico y lo conecta con el mito. Y bajo esta perspectiva la materia fáustica aparece en, al menos, dos oportunidades en sus obras. En primer lugar en *Der Stellvertreter (El Vicario)* de 1963 y casi tres décadas después en *Hitlers Dr. Faust (El Doctor Fausto de Hitler)* de 1991.

En *El Vicario* el personaje del Doctor está evidentemente construido sobre la base del Mefistófeles goetheano y como referente histórico aparece la tétrica figura de Joseph Mengele. Los abundantes comentarios en prosa que preceden a cada uno de los cinco actos de la pieza describen minuciosamente el perfil de este personaje que tiene por función romper la construcción realista-documental e incluir una dimensión mítica; tanto es así que, en palabras del autor, este médico a cargo de un laboratorio experimental en Auschwitz “representa al mal absoluto; es más lúcido que Hitler [...] Un ser que no se interesa por nadie ni por nada; para él, jugar con el homo sapiens no supone ya aliciente alguno” (Hochhuth, 1964: 39). Una figura alegórica a la manera de las que aparecen en “los misterios cristianos” medievales que, no obstante su carga simbólica, está construida a partir de ciertos detalles que figuran en documentos y en relatos de sobrevivientes de los campos de concentración, como por ejemplo, la cínica amabilidad con que los médicos trataban a los recién llegados o las manifestaciones de ternura que tenían para con los niños antes de enviarlos a la cámara de gas. Detalles sobre los que el autor pone énfasis, pues, a pesar de todo, exige que “esta inquietante aparición de otro mundo no interprete, manifiestamente, más que el papel de un hombre” (Hochhuth, 1964: 41). El siniestro Doctor, que no tiene nombre propio, al igual que el Mefostófiles de la *Historia*

¹⁹⁴ La historia no vive gracias a las interpretaciones que de ella hacen filósofos, poetas y teólogos, sino gracias a la existencia misma. Pues sólo lo individual es visible en ella, aún cuando el destino de los muchos sea lo más importante que tiene. La historia vive merced a la imagen de sí mismos que los hombres le han legado. (Hochhuth 1982: 214)

renacentista, manifiesta aversión al matrimonio, y en sus relaciones con la secretaria, Helga, se niega a la procreación; no obstante sus investigaciones sobre el embarazo gemelar artificialmente provocado están al servicio de la ideología familiarista y racista del régimen nazi:

Casarnos ... tener hijos ... ¡Dios del cielo! Es el único pecado que jamás cometeré, ¡te lo juro! Quédate con tu Günther, coranzoncito. Mi clima es demasiado duro para ti, Helga. Günther te irá mejor. Ofrécele al Führer soldados e hijas encantadas de ser madres a su vez. (Hochhut 1964: 302-303)

La mezcla de tópicos de la tradición literaria con referentes históricos se da también en la configuración del otro personaje no referencial de la pieza, Riccardo Fontana, sacerdote jesuita, hijo de un alto dignatario laico del Vaticano. Las acciones de Fontana en la ficción teatral imitan aquellas que en la realidad desarrolló el sacerdote católico polaco Maximiliano Kolbe¹⁹⁵. Fontana pretende utilizar la cercanía de su familia con la Santa Sede para forzar por parte del Papa un pronunciamiento oficial en contra de las matanzas de judíos que están ocurriendo en el territorio del Tercer Reich; sin embargo choca en reiteradas oportunidades con una maquinaria diplomática y burocrática que se pone en marcha solamente en función del mantenimiento de su propio poder y del resguardo de sus intereses. Finalmente el joven sacerdote entiende que nada va a lograr por ese camino y surge en su interior una actitud crítica hacia la institución papal, que su padre atribuye a un exceso de ambición y compara esta actitud de Riccardo con la de Lucifer, a lo que el joven responde: “- No es por ambición, sino por desilusión, por lo que puedo volverme en contra suya.” (122). Efectivamente como quedará demostrado en el desenlace de la obra, la censura paterna equivoca las verdaderas motivaciones de la “rebelión” de Riccardo que surge no de la ambición, sino de un apego a la ley evangélica del amor al prójimo que adquiere para quienes lo rodean un tono delirante, y que lo llevará a ocupar el lugar de una de las víctimas con el fin de inmolarse. El joven jesuita representa en su versión más estricta el ideal de la heroicidad sacrificial del Cristianismo.

En el último acto se producirá el encuentro entre estos dos personajes semi-referenciales, el Doctor y Riccardo, en el contexto del campo de concentración. El diálogo entre ellos aborda muchos de los temas que la tradición literaria, especialmente la obra

¹⁹⁵ Maximiliano Kolbe (1894, Lublín – 1941, Auschwitz) sacerdote católico de la orden franciscana que ingresara a Auschwitz en 1941 para morir por el martirio del hambre. Reconocido oficialmente y canonizado por el Vaticano.

de Goethe, desarrolla en las conversaciones entre Fausto y Mefistófeles. El Doctor despliega un amplio bagaje de conocimientos teológicos y filosóficos con los que pretende refutar las argumentaciones del jesuita sobre la existencia de Dios o el sentido de la vida humana, todo referido en cada momento a la espantosa realidad en medio de la cual están inmersos. El carácter teológico del Doctor se esboza ya desde el comienzo de la obra, "No busco nada en mi condición de médico. Es en calidad de filósofo como me gustaría figurar en el claustro de maestros de Tübingen." (87), y más adelante, ante Riccardo, exhibe amplios conocimientos sobre esta materia, llegando a aludir irónicamente a los procesos de secularización planteados por la teología alemana de la época: "El año pasado hice una peregrinación a Marburgo para oír a Bultmann. Es una cosa muy audaz para un teólogo su forma de desentrañar el Nuevo Testamento." (320). El tono intelectual de alto vuelo, que es por otra parte un rasgo definitorio de la presentación del demonio en la mayoría de las obras fáusticas, refuerza la condición de cínico que puede evaluar la realidad ubicándose más allá de los prejuicios religiosos o ideológicos, cuyas estrategias argumentativas controla a la perfección¹⁹⁶.

El mefistofélico Doctor trata de herir el sentimiento de heroicidad cristiana del que tanto Riccardo, el católico, como Gerstein, el protestante, están imbuidos. Lo ridículo del sacrificio que Riccardo va a llevar a cabo se funda en la vacuidad de la muerte y en los usos políticos que pueden hacerse sobre el martirio, pero la principal objeción es de carácter racional: "El mártir prefiere morir a reflexionar." (315). Sin embargo el cinismo, lejos de ser un atributo exclusivo del Doctor, es un rasgo fundante del poder y está diseminado en todas las instituciones, desde el momento en que se conforman históricamente como tales. La figura satánica del Doctor acentúa también la función alienante de la religión de la que supuestamente es él el mayor enemigo:

Santo Tomás de Aquino: un místico, un loco de Dios igual que Heinrich Himmler, quien también cuenta muchas tonterías con la más loable intención, ha tachado de herejes a los inocentes, como estos imbéciles de aquí hacen con los judíos ¡Pero no lo arrojéis de vuestro templo! En las antologías alemanas aún cabrán, en los

¹⁹⁶ Para Peter Sloterdijk este rasgo "ilustrado" del Demonio, que se da sobre todo a partir de Goethe, introduce una dimensión mítico-escatológica en el seno de la conciencia moderna, esto que llama "herencia metafísica" hace posible una mirada integradora sobre el mal, lo negativo y el dolor, aunque abandonando la vieja "nomenclatura teológica"; de este modo "inevitablemente, el sarcasmo y un frío cinismo constituyen atributos esenciales del moderno diablo "inmanente", al igual que el cosmopolitismo, la habilidad lingüística, la formación y la razón jurídica (los contratos tienen que hacerse por escrito)..." (Sloterdijk I 2002: 249)

tiempos futuros, los discursos de Himmler en honor de las madres de familia numerosa [...] Una civilización que se asegura el alma de su juventud, como una Iglesia que protege a los señores de la Inquisición, llega a su final lógico cuando va a buscar a nuestras hogueras humanas las antorchas para sus ritos fúnebres.” (317)

Frente al discurso del Doctor, Riccardo representa la gran libertad del cristianismo primitivo; una libertad, que se confunde con la locura, pero que a la vez le permite mantenerse firme frente al poder y al horror y que se sostiene en la idea de la trascendencia de lo divino frente a cualquier manifestación humana, aunque, paradójicamente, se encuentre inmerso en ella: “Dios no está por encima de la Historia. Participa de la suerte de lo finito. En él se acumulan todos y cada uno de los sentimientos de los hombres...” (318)

En esta encarnizada disputa entre ambos personajes se debate el núcleo problemático que la pieza de Hochhuth lleva a escena y quedan establecidos los dos aspectos paradójales - ser instrumento de liberación y de alienación - que tanto la religión como la ideología política muestran en sus despliegues históricos¹⁹⁷

Finalmente el Doctor le propone a Riccardo un “pacto” lo suficientemente terrenal como para que el joven, aterrado por las circunstancias, llegue a dudar en aceptarlo: el Doctor conservará con vida a Riccardo a cambio de que lo acompañe a Roma cuando Alemania pierda la guerra, lo muestre como su salvador y le permita alojarse en un convento, hasta que consiga un pasaporte para huir a Sudamérica¹⁹⁸. Este pacto, que no llega a consumarse porque Riccardo muere antes, remeda en la ficción el otro pacto político entre la Iglesia y el Nazismo sobre cuyas consecuencias morales e históricas Hochhuth propone reflexionar en la obra.

¹⁹⁷“La capacidad de corporización de la primitiva religión cristiana era tan fuerte que, al final, atrajo a su bando la más grande contextura de poder del viejo mundo. Sus raíces se hundían en la libertad que aparece al finalizar la adoración naif del poder. [...] El poder imperial se postra de rodillas ante el quinismo cristiano para domarlo. Tal es el significado del giro constantiniano. [...] después de este cambio de bando de dimensiones epocales, no ha cesado, como ideología esquizoide de dominadores, de dominar y de atormentar la reflexión política.” (Sloterdijk II 1989: 31-32)

¹⁹⁸ Este pasaje de la obra hace referencia a situaciones históricas concretas y documentadas. Varios jerarcas e ideólogos nazis huyeron de Europa hacia la Argentina, por ejemplo, vía Italia y con pasaportes de ese país, como fue el caso de Johann von Leers, ver Buchrucker, 2002: 58-62.

2.8.2 El Doctor Fausto de Hitler

Hitlers Dr. Faust es una pieza en la que ya desde el título se hacen evidentes por un lado la presencia del asunto fáustico y por otro la época del Tercer Reich, un período sobre el cual la obra de Hochhuth vuelve recurrentemente. En este caso la pieza se basa en pasajes de la biografía del gran científico germano, nacido en Rumania, Hermann Julius Oberth, quien vivió entre 1894 y 1989, y es considerado uno de los fundadores de la astronáutica que hizo posible los viajes al espacio¹⁹⁹. *Hitlers Dr. Faust* se estructura en un prólogo y tres actos que representan al personaje en momentos claves de su vida y de la historia del siglo XX. La acción comienza con el prólogo en el año 1917 durante el desarrollo de la Primera Guerra Mundial. Un joven Hermann Oberth, en el despertar de todas sus facultades intelectuales, investiga la posibilidad teórica de que el ser humano sobreviva en el espacio exterior, mientras ha enviado al Ministerio de Guerra de Berlín su proyecto para desarrollar cohetes de largo alcance con cargamento explosivo, lo que permitiría a Alemania bombardear Londres y ganar la guerra; sin embargo su proyecto es considerado irrealizable y rechazado por las autoridades prusianas, como después lo sería su tesis doctoral en la Universidad de Heidelberg. En la escena hay una fuerte discusión con su novia, Tilla, quien se horroriza ante el uso criminal que su prometido pretende hacer de los conocimientos técnicos. El prólogo finaliza con la infausta noticia de la muerte del hermano menor de Oberth en el frente italiano. Durante el primer acto, que transcurre en 1941, la acción se ubica en la Dinamarca ocupada por los alemanes, de donde intenta escapar el premio Nobel de física, Niels Bohr²⁰⁰. Por el relato de este personaje sabemos que los altos mandos de la ocupación alemana han intentado captarlo para un proyecto de desarrollo de la bomba atómica, pero que al negarse y por su condición de medio judío no tiene otra posibilidad que la de una huída clandestina de

¹⁹⁹ Hermann Julius Oberth (Hermannstadt, actual Sibiu, Rumania 1894 – Feucht, Alemania, 1989) físico alemán que desarrolló las bases de la astronáutica actual, junto con el ruso Tsiolkovsky y el norteamericano Goddard. En 1922 su tesis doctoral sobre la ciencia aeroespacial fue rechazada por utópica y tuvo que publicarla en forma privada *Die Rakete zu den Planetenräumen* (Los cohetes hacia el espacio interplanetario), en 1929 Oberth ampliará este trabajo que aparece bajo el título de *Wege zur Raumschiffahrt* (Modos del vuelo espacial). Durante la Segunda Guerra colaboró en varios proyectos del gobierno alemán, y en la posguerra trabajó también para Italia y sobre todo para los EEUU. Sus obras de este período son *Menschen im Weltraum* (Hombres en el espacio) y *The Development of Space Technology in the Next Ten Years* (El desarrollo de la tecnología espacial en los próximos diez años) ambas de la década del 50. En los años 70 se preocupó por investigar fuentes de energía alternativas y en sus últimos años se dedica a cuestiones filosóficas de tipo más abstracto. Oberth falleció en 1989 en Feucht, cerca de Nürenberg.

²⁰⁰ Niels Henrik David Bohr (Copenhague 1885- 1962) físico danés de origen judío que realizó importantes contribuciones para la comprensión de la estructura del átomo y la mecánica cuántica. Estudió en su país y en Inglaterra, en 1922 recibe el premio Nobel de física. En 1943 durante la ocupación alemana a su país es expulsado. Regresa a Dinamarca en 1945. fuente: www.astrocosmo.cl/biograf/b_n_bohr. Htm. 12k

su país. El segundo acto vuelve a ocuparse de Oberth, quien ya en el año 1944, cuando sus proyectos han sido considerados por el gobierno de Hitler a condición de que los cohetes lleven cargas explosivas y se conviertan en misiles, comenta ante un general del ejército nazi los avances logrados en la base de Peenemünde en la construcción del misil de largo alcance conocido como V-2 (*Vergeltungswaffe 2* / arma de represalia 2) por parte de uno de sus más célebres alumnos Wernher von Braun²⁰¹. Un intento fallido por obtener el arma pues la base de Peenemünde es destruida por los bombardeos aliados y la posición de von Braun ante las autoridades se torna cada vez más precaria. El acto termina con otra noticia trágica, la hija del matrimonio Oberth, que trabajaba en una planta de oxígeno líquido, muere en una explosión, como antes había ocurrido también con el hijo varón, en el frente. El tercer y último acto transcurre durante 1983, en Washington. Oberth asiste al sepelio de su antiguo discípulo y amigo von Braun, quien luego de la guerra trabajó para los norteamericanos a cambio del olvido de su pasado nacionalsocialista, y que en sus últimos años, estragado por el cáncer y ocultado de la luz pública por parte de las autoridades de la Casa Blanca, vivió y murió en la soledad y el olvido. Hochhuth desplaza en la ficción teatral la muerte de von Braun unos seis años, pues en realidad el científico fallece en 1977. En la escena final el matrimonio Oberth es invitado a una audiencia con la directora del Museo del Aire y el Espacio de Washington, en la que también participa el astronauta Edwin Aldrin, el primer hombre que pisó la Luna en 1969. El encuentro comienza con el comentario del suicidio del aviador que arrojara la bomba atómica sobre Nagasaki, ocurrido el día anterior y continúa con la donación al museo por parte de Oberth de sus bosquejos y prototipos de cohetes espaciales. El científico alemán también pretende despertar el interés de la directora sobre su más reciente proyecto: una estación aeroespacial conformada por superficies reflectantes que serviría para controlar el clima terrestre y provocar lluvias medidas en puntos del globo que lo necesiten. Semejante proyecto no es desestimado de plano por la directora quien sugiere que tal vez algún aspecto de él pueda ser aplicado como parte del programa del gobierno norteamericano llamado SDI (Strategic Defense Initiative), es decir una pantalla antimisiles que haga invulnerable a los EE.UU.; una vez más se le hace patente a Oberth la

²⁰¹ Wernher von Braun (Wirsitz, Alemania –actual Polonia- 1912, Alexandria, EEUU., 1977) ingeniero aeroespacial alemán, nacionalizado estadounidense. Después de la Segunda Guerra trabajó para la NASA, creador del cohete Saturno V que llevó al hombre a la Luna. Estudió en Berlín y fue adscrito a las SS, antes de la asunción de Hitler al poder. Para desarrollar el misil V-2 en Peenemünde utilizó mano de obra esclava. En la década del 40 logró instalarse en EE.UU. donde trabajó para las fuerzas armadas a cambio del olvido de su pasado nazi. Fuente: es. Wikipedia.org/wiki/ Werner_von_Braun_44k

verdad de una sentencia de Heráclito que repite ante los presentes: "Der Krieg ist der Vater aller Dinge" [La guerra es la madre de todas las cosas].

La temática central de *Hitlers Dr. Faust* es la relación entre el saber científico-técnico y el poder político. A lo largo del desarrollo argumental las distintas personalidades científicas que van apareciendo (Bohr, von Braun y desde luego el propio Oberth) se encuentran en una encrucijada histórica que los obliga a tomar una decisión ética: la de pactar con los poderes de turno a cambio de que sus proyectos científicos se concreten o la de resistirse a semejante pacto ante los usos criminales que de tales conocimientos puedan hacer los gobiernos, sean del signo ideológico que fueren. El paralelismo entre esta situación propia de la ciencia en la modernidad y el mito fáustico es algo que Hochhuth remarca a lo largo del texto, ya sea mediante la intertextualidad con la obra goetheana o en los análisis documentales que preceden al desarrollo dramático de cada acto.

Desde el comienzo del prólogo, Hochhuth introduce una relación directa entre esta problemática y el *Fausto* de Goethe al comentar el episodio de la segunda parte de la obra, entre Fausto y el Emperador: "Dass sein Faust nur mit Hilfe des Herrschers und dieser nur mit Hilfe des Mantels, der Faust befähigt hat, zu fliegen, ihre Ziele erreichen könnten, war beiden ebenso klar wie ihrem Urheber Goethe." (Hochhuth 2000: 11)²⁰². A partir de aquí la obra desarrollará el paralelismo con el asunto literario tradicional poniendo en el lugar de Fausto a Hermann Oberth y en el del Diablo a Hitler; aunque por el alcance simbólico del planteo, esos roles pueden en realidad ser ocupados en distintas circunstancias por distintas personalidades históricas. En el núcleo del asunto fáustico reside para Hochhuth la decisión individual del científico, poseedor del poder del conocimiento, que trágicamente siempre es dependiente del poder económico-político para desarrollarse y concretizarse:

Jedenfalls, wenn ein Faust-Teufel-Pakt heute noch zu dramatisieren ist, dann anhand Hitlers und Hermann Oberths, der mit so einzigartiger Ehrlichkeit zugegeben hat, wie bereitwillig er sich mit dem *Auschwitzer* verbunden hätte. Unfassbar: der

²⁰² "Que su Fausto sólo con la ayuda del soberano y éste sólo con la ayuda de la capa, que hacía a Fausto capaz de volar, podían alcanzar sus metas, estaba claro para ambos del mismo modo que para su creador Goethe." (Hochhuth 2000: 11)

denkbar sympathischste aller Wissenschaftler im Bunde mit dem verworrensten aller Tyrannen - Faust wartet auf seine Vergegenwärtigung. (Hochhuth 2000: 15)²⁰³

También en esta obra como en *El Vicario* se plantea un problema ético a nivel de la conciencia individual del personaje; y la decisión de éste acarrea consecuencias trágicas, si no directamente a su persona, sí a quienes lo rodean y más aún a la sociedad en su conjunto. En el personaje de Hermann Oberth se dramatiza el papel que el conocimiento científico juega en la sociedad moderna y tal como ha sido desentrañado por eminentes pensadores, no es necesariamente positivo. Cuando Max Horkheimer analiza en su *Crítica de la Razón Instrumental* el rol del conocimiento científico, desde la época renacentista hasta el neopositivismo del siglo XX, advierte que las ciencias no pueden entenderse aisladas del sistema social y productivo en que se desarrollan y que, en ese contexto, es imposible determinar a priori si su contribución será positiva o negativa para la sociedad (Horkheimer, 1969: 70), así no duda en utilizar la palabra "pacto" para caracterizar la relación entre la ciencia y las fuerzas productivas y agrega: "Al igual que toda fe establecida, también la ciencia puede ser utilizada al servicio de las fuerzas sociales más diabólicas y el científicismo no es menos estrecho que la religión militante." (Horkheimer, 1969: 82). La identificación entre conocimiento crítico y ciencia operada en el siglo XX, al amparo de las doctrinas neopositivistas, habrían borrado, según este filósofo, la posibilidad de la reflexión ética, a la par que la instrumentalización del pensamiento convierte a éste en siervo del poder antes que en su conciencia crítica.

El mito fáustico, que nace en los albores de la modernidad, contiene en su matriz simbólica el núcleo de esta problemática; Maria Müller, al analizar la *Historia* del siglo XVI en relación a la literatura de la época, en especial la que habla sobre el problema de la brujería y las persecuciones que desató, advierte que en la historia de Fausto se opera un cambio revolucionario del paradigma de la culpabilidad²⁰⁴. La relación con lo demoníaco, para el anónimo autor de la *Historia*, ya no reside en la figura de la mujer indolente y pobre, sino en la del erudito doctor. Este cambio de género, posición social y nivel educativo de

²⁰³ "En todo caso si todavía hoy es posible dramatizar un pacto entre Fausto y el Diablo, es pues mediante Hitler y Hermann Oberth, quien ha confesado con tan singular honradez cómo se hubo aliado gustosamente con el creador de Auschwitz. Incomprensiblemente, el más simpático de todos los científicos en unión con el más abyecto de todos los tiranos ... Fausto espera su actualización." (Hochhuth 2000: 15)

²⁰⁴ "Im Unterschied zur Hexenfrage besteht in allen Lagern weithin Einigkeit darüber, dass den gelehrten Teufelsbündlern eine grundsätzliche Verantwortlichkeit für ihr Tun zuzusprechen ist. Das Faustbuch spitz diese Eigenverantwortlichkeit zu." (Müller, 1988:57)

la figura del pactario, permite dejar atrás la función de víctima expiatoria de las culpas comunitarias que se cargaba sobre la bruja, para profundizar en una nueva noción de responsabilidad del intelectual. Un nuevo drama histórico-social que pone al sujeto frente a las consecuencias de ese bien problemático y moralmente ambiguo: el conocimiento.

2.9 Reescrituras fáusticas desde la Reunificación: Variantes y tendencias

El panorama de las revisiones fáusticas en Alemania a partir de la década de 1980 es amplísimo sobre todo si se toman en cuenta todas las producciones de la industria cultural y no sólo aquellas encuadradas en el campo de la “alta literatura”, es decir textos con una exigencia a nivel formal y temático. La investigadora Margit Raders, en su trabajo con aquellas reelaboraciones que proponen un enfrentamiento no serio ni formal con el asunto fáustico, ha recopilado un corpus de alrededor de 50 obras, entre las que figuran desde las colecciones populares atesoradas en el *Faust-Archiv* de Knittlingen hasta publicaciones marginales o comerciales (Cf. Raders 2009: 480). Raders clasifica este material textual en función de sus estructuras genéricas y de su funcionalidad comunicativa, encuentra así varios grupos de textos fáusticos: Las refundiciones humorísticas o parodias del drama goetheano, incluyéndose entre éstas a partir de la década de 1990 aquellas parodias que habilitan la exploración pedagógica del clásico para acercarlo a los lectores adolescentes (Cf. Raders 2009: 481); la literatura de divulgación o literatura trivial, sobre todo novelas policiales y de terror que toman como base el asunto fáustico; la literatura infantil que realiza adaptaciones para niños del drama de Goethe; las variantes dialectales del mito, surgidas como expresión de cultura regional y finalmente aquellas expresiones que tienden a visualizar la historia fáustica como el cómic. El auge de la producción cultural fáustica se dio en Alemania en torno al año 1999, cuando se celebraron los 250 años del nacimiento de Goethe, sobre esta auténtica inundación textual y teatral Raders concluye:

Desde el punto de vista de la poetología de los géneros, el aprovechamiento paródico tiene lugar en textos dramáticos relativamente cortos, en tanto que la

trivialización del tema se sirve exclusivamente de formas narrativas. Si se incluyen los resultados de las obras analizadas que, además de elementos verbales, cuentan con elementos no verbales, visuales y auditivos [...] resulta evidente que también en el cómic y en la ópera recientemente se han producido reescrituras de *Fausto* tanto "serias" como humorísticas, paródicas y satíricas. (Raders 2009: 498)

El terreno de la alta literatura, por su parte, también se manifiesta pródigo en revisiones del asunto fáustico. La dramaturgia suma nuevas obras en la década de 1990, como la ya reseñada de Hochhuth, a la que cabría agregar otra pieza *Faustopheles und Antiphist. Ein Faust – Palindram* (1992)²⁰⁵ de Rudolf Stirn. Una obra de gran trabajo estilístico – su autor se propuso una reconstrucción en verso del *Fausto* de Goethe – que se inscribe en la tradicional línea temática que relaciona el tema fáustico con la hecatombe nuclear. Aquí se presenta a los protagonistas del esquema fáustico en el escenario desolado y ultratecnificado de un mundo posterior a la explosión atómica. Por otra parte las puestas en escena del clásico texto de Goethe también adquieren importancia en este período, pues no dejan de ser relecturas profundas de la obra y del mito fáustico. A propósito de ello Dieter Ingenschay asegura: "*Faust I* se convirtió en las últimas décadas del siglo XX en un objeto preferido por aquellos directores iconoclastas que querían rechazar y superar la actuación "clásica" y la representación "fiel a la obra" (en el estilo de Gründgens)" (Ingenschay 2009: 244). Aunque el fin de siglo concluye con un nuevo intento por parte del afamado director Peter Stein de restaurar la interpretación tradicional de la obra goetheana; desafiando incluso las complejidades teatrales que significa la puesta de las dos partes del *Fausto*. El proyecto monumental de Stein se realiza finalmente en la exposición mundial de Hannover en el año 2000. Ingenschay no duda en calificar el proyecto (con una duración de 22 horas sobre la escena) de "una apuesta por la teatralidad totalizante" (Ingenschay 2009: 253) que, no obstante, no implica una auténtica interpretación del texto clásico.

La narrativa también ha desarrollado en este lapso temporal interesantes ejemplos de reescrituras fáusticas. Friedhelm Marx rescata como ejemplos representativos tres novelas: *Der große Bagarozzy* (*El gran Bagarozzy*) de Helmut Krausser (1996), *Er oder Ich* (*Él o yo*) de Sten Nadolny (1999) y *Neuen Leben* (*Vida nueva*) de Ingo Schulze (2005)²⁰⁶. Para

²⁰⁵ Stirn, Rudolf (1992) *Faustopheles und Antiphist. Ein FAUST – Palindram*, Weissach i.T.: Alkyon Verlag.

²⁰⁶ Krausser, Helmut (1999) *Der große Bagarozzy*, Reinbeck: Rowohlt. Nadolny, Sten (1999) *Er oder Ich*, München: Piper. Schulze, Ingo (2005) *Neue Leben. Die Jugend Enrico Türmers in Briefen und Prosa. Herausgegeben, kommentiert und mit Vorwort*

Marx la tónica característica de estas novelas está dada por la centralidad de la figura del Diablo y no del personaje fáustico. Aunque el Diablo sea aquí ya una figura sin base metafísica, cuya naturaleza es puesta en cuestión y más bien es entendida como una proyección psicológica del personaje fáustico: "Partiendo de la base de los pre-textos fáusticos que vieron la luz entre los siglos XVI y XIX, la novela de Krausser progresa hasta convertirse en un réquiem por la literatura en torno al diablo." (Marx 2009: 471). Las novelas de Nadolny y Schulze también introducen lo diabólico en el contexto de la conciencia de sus protagonistas y el dilema que se plantea en la trama argumental es si realmente existe algo que pueda desencadenar en ellos un deseo ilimitado. Este factor desencadenante está relacionado invariablemente con el dinero; por supuesto se trata de una versión absolutamente degradada del "ansia fáustica", dice Marx:

... los personajes que encarnan el diablo aparecen inmediatamente después de la reunificación como sospechosos espías de la Alemania occidental o del capitalismo global, como asesores empresariales, como abastecedores de armas y dinero. Las radicales reformas que, en términos sociales y económicos, tuvieron lugar en la República Federal tras la caída del muro abren los ojos ante el potencial del dinero como objeto del deseo. (Marx 2009: 476)

El asunto fáustico tal como aparece en la narrativa alemana de la última década del siglo XX parece preferir reescribir el mito conjugando dos temáticas: el cuestionamiento acerca de la realidad última de lo demoníaco en tanto instancia metafísica (cuestión que se remonta en el siglo XX a Thomas Mann) y un claro sesgo de crítica social. Lo que permite concluir que a pesar de los intentos muy serios por desligar lo fáustico de la idea de un destino nacional, las creaciones literarias parecen seguir insistiendo en el uso del mito (¿ya desmitologizado?) para hablar referencialmente de la realidad del país y de sus avatares históricos.

3. EL FAUSTO CRIOLLO EN EL TEATRO

La presencia del tema fáustico en los textos teatrales argentinos se remonta a los orígenes mismos de la literatura nacional, con el fragmento del propio Esteban Echeverría titulado *Mefistófeles. Drama joco-serio, satírico-político*, cuya acción se ubica en 1833 y se supone que fue redactado entre 1837 y 1838²⁰⁷. No obstante, la catalogación de este primer testimonio fáustico de la literatura nacional como estrictamente dramático es polémica y no exenta de dudas²⁰⁸. Lo que, en cambio, fue un rasgo que marcaría continuidades dentro de la tradición literaria argentina, son la serie de adjetivos que Echeverría utiliza en el subtítulo de la pieza. En efecto lo paródico y lo serio se aunarán en varias ocasiones con la temática política a la hora de reescribir el mito para su representación en los escenarios argentinos.

A partir de este lejano antecedente, se desarrolla una compleja sucesión de textos que llegan hasta finales del siglo XX, e inclusive se intensifica en los primeros años del XXI (Cf. Dubatti 2009: 278). Semejante panorama exige sin duda establecer un recorte del objeto de estudio, tanto desde un punto de vista cronológico como metodológico. En cuanto al espacio temporal, el presente trabajo se restringe a la segunda mitad del siglo XX; si bien es inevitable hacer menciones a obras argentinas anteriores que marcaron una tendencia y respecto de las cuales la producción de este período no puede ser del todo independiente. En lo referente a lo metodológico, la naturaleza misma del fenómeno teatral, de la cual el texto es solamente un elemento más, obliga a dejar de lado la puesta en escena - elemento inaccesible a este investigador - y centrar el análisis en el texto teatral, considerado en su condición de literatura, más precisamente aún de literatura escrita, inmersa en el denso tejido de relaciones intertextuales.

Según lo analiza Jorge Dubatti el *Fausto* de Goethe llega a los escenarios nacionales de dos maneras: a través de una "modalidad directa", cuando se representa el texto goetheano, en su versión original o traducida, sin otra mediación textual que no sea la inevitable traducción; y a través de una "modalidad indirecta", es decir, cuando el

²⁰⁷ Una información más detallada sobre este fragmento dramático se encuentra en el artículo de Oscar Caeiro "El *Fausto* de Goethe en la obra de Echeverría", en *Revista de Literaturas Modernas*, Mendoza, n. 12 (1973), p. 29-46.

²⁰⁸ Si bien el propio Echeverría designa al texto como "*drama joco-serio, satírico-político*", Elba Alcaraz sostiene que: "Nada en su estructura confirma el esquema dramático. Escrito en primera persona y destinado al posible lector, a quien nombra más de una vez, está compuesto en su carácter fragmentario por cinco partes: La visión, Sueño, El día, La noche, y Melancolía." (Alcaraz de Porro 1965: 66-67)

drama goetheano se encuentra mediado por otro texto que funcionaría como nexo entre el original y una obra argentina que lo reelabora. Dubatti rescata como textos importantes en esta mediación la ópera de Charles Gounod (1859) y el poema de Estanislao del Campo (1866) (Dubatti 2009: 266).

En lo que hace al análisis estrictamente intertextual también se puede afirmar que el poema de Del Campo, y a través de él la ópera francesa, operan como una mediación relevante en la dramaturgia fáustica argentina, tal como lo han demostrado varios análisis críticos que se ocuparon de esta temática. Graciela González de Díaz Araujo (1983) elabora una lista de piezas teatrales argentinas en las que la materia fáustica constituye un eje fundamental, cronología que es completada por Dubatti (2009) (Cf. Anexo: Corpus fáustico en la literatura argentina). Entre las piezas teatrales de inspiración fáustica escenificadas en los primeros años del presente siglo (con la mayoría de sus textos aún inéditos) Dubatti destaca: *Doktor Fausto* (2006) de Araceli Mariel Arreche, una obra propia del teatro para niños, *La bábola* (2006) de María Rosa Pfeiffer y Patricia Suárez y, de manera especial, *Niebla* (2008) de Luis Cano.

Los estudios dedicados a este corpus (Bujaldón, Díaz Araujo, Dubatti, Zayas de Lima) advierten la manifestación de una serie de regularidades, especialmente regularidades temáticas, a pesar de la variedad de autores y de concepciones del hecho teatral. Una primera observación es la reducción argumental del asunto fáustico a la "tragedia de Margarita", es decir todas las obras toman principalmente argumento y motivos de la primera parte del Fausto de Goethe; las referencias a la segunda parte o al *Urfaust* son excepcionales. La alusión a la tradición gauchesca (Fausto de Del Campo, Fernández Medina) o los relatos folclóricos de pactos y aquelarres (Schaeffer Gallo, Rojas) refuerzan el carácter local y promueven una "nacionalización del mito" (Dubatti 2009: 278). Se advierte también la necesidad de sobrepasar temáticamente los marcos tradicionales del asunto fáustico, indagando en cuestiones aparentemente ajenas como la relación edípica (Orgambide), la necesidad de poder, el auge del materialismo (Berenguer Carisomo), la mujer como personaje protagonista (Berenguer Carisomo, Nalé Roxlo, Cerro), las alusiones teológicas y políticas (Marechal) o el problema de la vejez (Ardiles Gray).

La obra que Arturo Berenguer Carisomo estrenara en 1942, titulada *La piel de la manzana*²⁰⁹, representa, entre las obras anteriores a 1950, varias de las características apuntadas para la producción fáustica de la época. El asunto fáustico reelaborado por el autor argentino en clave de comedia “moderna” tiene como figura protagonista a Margarita, que aquí es la esposa de Fausto, empresario arruinado económicamente que busca la ayuda de Mr. Devil, un Mefistófeles aggiornado, para solucionar su situación económica gracias a un rejuvenecimiento que le permita empezar de nuevo en el mundo de los negocios. También aparece Wagner, colaborador de Fausto en sus negocios, quien está aparentemente enamorado de Margarita. La imagen de la mujer moderna, que representa Margarita, se construye gracias a una constante oposición respecto del modelo de la “Gretchen” goetheana (Cf. Garnica de Bertona 1999: 1044/45) y, al ser uno de los aspectos más originales de esta reelaboración, facilita el hecho de convertir a la mujer en el personaje central. Algo que también ocurre en la obra de Emeterio Cerro, *La Marita*, estrenada en 1990, cuyo texto aún inédito nos impide un acercamiento analítico, no obstante a partir del comentario de un asistente de dirección, Roberto López, recopilado por Dubatti (Dubatti 2009: 274), se puede inferir que el personaje femenino, Margarita, la Marita del título, ocupa el rol central de la obra y está acompañada por una mefistofélica tía, sin la presencia efectiva de ningún Fausto, ya que el hombre que la embarazó, huyó del pueblo. Aquí, no obstante, la Marita no representa ningún estereotipo de mujer moderna, por el contrario, vive en un ámbito rural-pueblerino y, como Gretchen, es víctima de todos los prejuicios, que emergen de una sociedad cerril y aislada.

La piel de la manzana, por su parte, también coloca como motivo central el problema de la juventud perdida, un tópico que será recurrente en otras reelaboraciones argentinas del asunto fáustico (Ardiles Gray, Orgambide). Fausto acuerda con Mr. Devil la venta de su alma a cambio de un tratamiento de rejuvenecimiento; este tratamiento de características pseudo-médicas, lento y doloroso, que disfraza la magia bajo la seriedad de la medicina moderna, presenta un antecedente en la narrativa argentina de tema fáustico: La clínica del Doctor Mefistófeles de Alberto Gerchunoff (1937)²¹⁰; relato en el

²⁰⁹ Berenguer Carisomo, A. (1943) *Teatro de cámara*, Buenos Aires: s/e.

“Efectivamente, la pieza se estrenó el 31 de octubre de 1942 en el Teatro de la Biblioteca del Consejo de Mujeres, por el elenco del “Hogar andaluz” y fue compuesta en La Cumbre en el estío del mismo año” (Garnica de Bertona 1999: 1041)

²¹⁰ -Gerchunoff, Alberto (1937) *La Clínica del Doctor Mefistófeles*, Santiago de Chile: Ercilla (Cf. Bujaldón de Esteves 2007: 55/67)

cual el aludido doctor ofrece un tratamiento médico-mágico a un decadente círculo de burgueses, entre quienes se encuentra el fáustico protagonista. El motivo del rejuvenecimiento a través de la magia “médica” va a ser muy productivo y encontrará una nueva reelaboración en el cuento de Adolfo Bioy Casares: *El relojero de Fausto* (1986)²¹¹, texto que presenta evidentes paralelismos con la obra teatral de Berenguer Carisomo y más aún con la narración de Gerchunoff como se demostrará más adelante.

Otro detalle caracterizador de esta pieza de Berenguer Carisomo, y de otras obras fáusticas argentinas, es la importancia de la ópera de Charles Gounod como fuente argumental, además, por supuesto, del drama de Goethe; la obra musical incluso es mencionada en el texto. El personaje fáustico, que aquí se llama Fausto Segundo – un nombre de reminiscencias gauchescas que a la vez indica, irónicamente, su condición secundaria respecto al original – se mueve motivado por el afán de recuperación económica, sus miras son absolutamente estrechas, burguesas y hasta mediocres²¹², rasgo que lo acerca a su antecesor en el texto de Gerchunoff y a su predecesor en el cuento de Bioy Casares; y para establecer un último paralelismo entre estas tres obras argentinas se puede remarcar no sólo el afán de reelaborar el mito en un ambiente actual y contemporáneo, sino también la presencia de un tono crítico respecto del ambiente social y cultural argentino, un tono afinado, principalmente, a través del humor y la ironía.

3.1. “Tiende el amor su velamen castigado”: *Don Juan de Leopoldo Marechal*

A fines de la década de 1960 el reconocido novelista, poeta y dramaturgo argentino Leopoldo Marechal²¹³ emprende la redacción de la que sería su última pieza

²¹¹ -Bioy Casares, Adolfo (1986) *Historias desaforadas*, Buenos Aires: Emecé.

²¹² -“Fausto es un personaje absolutamente chato, sin el menor vuelo espiritual, sin siquiera una señal, durante toda la obra, de que posea vida interior” (Garnica de Bertona 1999: 1053)

²¹³ - Leopoldo Marechal (Buenos Aires 1900 – 1970) fue uno de los escritores más destacados de su generación. Si bien su temprano compromiso político con el peronismo le acarreó una cierta marginación de los círculos intelectuales a partir de la caída del primer gobierno de Perón en la década de 1950. Su figura artística e intelectual fue reivindicada desde mediados de los años '60. Marechal, hijo de una familia obrera, se desempeñó como maestro durante los primeros años de su vida, trabajo que iría intercalando con diversos cargos en el Ministerio de Educación y con una activa participación en la vida cultural de principios de siglo XX, como por ejemplo su contacto con los escritores del grupo “Martín Fierro”. En sus años juveniles se destaca su producción poética, que nunca abandonaría, con títulos como: *Los aguiluchos* (1922), *Días como flechas* (1926), *Odas para el hombre y la mujer* (1929), *Laberinto de amor* (1936), *Cinco poemas australes* (1937), *El centauro* (1940), *La alegropopeya* (1962). Su labor como narrador le valió quizás el mayor reconocimiento gracias a tres importantes novelas: *Adán Buenosayres* (1948), *El banquete de Severo Arcángelo* (1962) y *Megafón o la guerra* (1970). En la

teatral, *Don Juan*, caratulada como "drama" por su propio autor. La trayectoria de esta obra antes de que viera la luz pública es, por cierto, azarosa. Don Juan no se estrenó ni fue publicada en vida del autor. Recién seis años después de la muerte de Marechal, en 1976 aparece en la programación anual del Teatro San Martín de Buenos Aires, pero a raíz del golpe militar de marzo de ese año fue retirada de programa. Dos años más tarde el círculo de intelectuales amigos de Marechal decide propiciar su publicación (Cf. Maturo 1984: 108) que finalmente aparece en la colección "Letras del Nuevo Mundo" de Editorial Castañeda de Buenos Aires.

La obra sube a escena en forma de ópera en octubre de 1998 en el Teatro Colón con música de Juan Carlos Zorzi y libreto de Javier Collazo.

3.1.1 Prolegómenos de crítica literaria

Don Juan se inserta en la importante producción dramática de Marechal conformando una trilogía junto con *Antígona Vélez* y *La batalla de José Luna*, marcada por un "sello eminentemente clásico y notable unidad estilística" (Maturo 1984: 91). En la nota introductoria a la edición de 1978, Juan O. Ponferrada advierte que la obra, a pesar de utilizar recursos del teatro simbólico moderno, se relaciona muy estrechamente con la tradición católica del teatro, sobre todo en su variante del barroco español, no solamente porque retome el asunto de Don Juan, tratado por Tirso de Molina y Zorrilla, entre muchos otros, sino por el fondo conceptual que responde claramente a esos lineamientos²¹⁴. En relación con esta tradición, la crítica ha analizado ampliamente la matriz simbólica del teatro marechaliano que se sustenta en la conjunción de dos órdenes ontológicos, por una parte lo arquetípico, representado por el asunto mítico que estructura argumentalmente la obra (*Antígona* o *Don Juan*) y por otra parte lo histórico, local, nacional que responde a la ambientación novedosa que recibe el argumento mítico (la frontera sur argentina en el siglo XIX, en *Antígona Vélez*, el litoral rural, en *Don Juan*). Pero

ensayística abordó temáticas estéticas y políticas sobre un coherente fondo metafísico: *Descenso y ascenso del alma por la belleza* (1939), *Vida de Santa Rosa de Lima* (1943), *Autopsia de Crespo* (1965) y *Cuadernos de navegación* (1966). En lo que respecta a su producción teatral sólo llega a estrenar y publicar en vida *Antígona Vélez* (1965) y *Las tres caras de Venus* (1966), otras piezas relevantes del autor como *Don Juan* o *La batalla de José Luna* serían publicadas después de su muerte.

²¹⁴ - Ponferrada sostiene que *Don Juan* "bien podría encasillarse dentro del género de la Moralidad (que apareció en el siglo XVI) si se tiene en cuenta: la actitud psicológica de su protagonista y el clima de milagro, o de milagrería, que envuelve al personaje". (Marechal 1978: 7)

además, como en la ya mencionada tradición del teatro ritual cristiano, los conceptos teológico-religiosos contribuyen a sostener la cohesión de significado de tal yuxtaposición de elementos de diversa extracción histórico-cultural²¹⁵. Esta cercanía con los paradigmas teológicos del cristianismo habilita, como en el Misterio medieval, la presencia de personajes angélicos y diabólicos, un aspecto notable en la obra que nos ocupa.

Don Juan se estructura, como las obras del teatro clásico español, en tres actos. Los primeros dos actos están a su vez divididos en cinco "secuencias" y el tercero consta de una única secuencia subdividida en cinco escenas. El argumento es esquemático y sigue la lógica de introducción, nudo y desenlace; sin embargo lo que da sustancia al drama es en realidad el exquisito trabajo poético del lenguaje que apuntala su concepción simbólica²¹⁶. La obra se centra en el tradicional asunto de don Juan, largamente reelaborado por el teatro occidental, con la particularidad de que aquí estamos ante un seductor que es redimido de su vida pecaminosa. La Gracia divina alcanza a don Juan a través de la relación que éste entabla con Inés, representación idealizada de la pureza y la belleza metafísica. Ya los primeros comentaristas de la obra relacionan el texto de Marechal con la versión del mito escrita en 1844 por José Zorrilla y Moral, *Don Juan Tenorio*²¹⁷. La reescritura romántica del mito introduce la figura de la monja seducida, doña Inés, y del posterior arrepentimiento y conversión del pecador, de esta manera se posibilita la redención del alma de Don Juan que no aparecía en las múltiples versiones literarias precedentes, como las Tirso de Molina, Molière o Mozart.

¿Cómo se inserta, sin embargo, lo fáustico en esta trama argumental? El reconocimiento de la presencia del asunto fáustico en esta obra de Marechal no aparece

²¹⁵- Con respecto a estos factores característicos del teatro del autor, Maturo sostiene: "Si se exceptúa algún escarceo en la comedia o el sainete, podemos afirmar que Marechal concibe el teatro fundamentalmente como un género poético, de carácter litúrgico y ritual. [...] Su clasicismo es barroco y romántico, como corresponde al temple vital de Marechal y a su inscripción en la rica vertiente del catolicismo." (Maturo 1984: 91). Por su parte Dubatti observa que la estética teatral marechaliana está en íntima conexión con el concepto teológico cristiano de la "humilitas-sublimitas", es decir se encuentra en lo humilde lo sublime (Cf. Dubatti 2004).

²¹⁶- "Un análisis de la estructura dramática prueba, por otra parte, la equilibrada combinación de cuadros de conjunto, diálogos tensos y marcados, monólogos de acusado tono lírico, y la intervención de coros y voces de personajes no visibles, en la orquestación de un drama que teniendo relación con el teatro simbólico moderno se inscribe a todas luces en la tradición del barroco español." (Maturo 1984: 97)

²¹⁷- Ponferrada dice en la introducción a la edición de 1978: "...el de Marechal es un don Juan espiritualizado. O sublimado, por así decirlo, gracias a la pasión de doña Inés y al amor que lo fija y cristaliza. [...] En esto último –y en esto solamente – radica el parentesco del *Don Juan*, de Leopoldo, con el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla." (Marechal 1978: 8-9). Cf. también Maturo 1984: 94. En este sentido es interesante destacar que ya en la literatura española del siglo XVIII se esboza el posible arrepentimiento y salvación de don Juan en *No hay deuda que no se pague y convidado de piedra* (1744) de A. de Zamora (Cf. Frenzel 1994: 124).

de forma contundente en los primeros comentarios críticos sobre la pieza. La “nota introductoria” de Ponferrada a la primera edición (1978) ni siquiera lo menciona; por su parte el artículo de Maturo dedicado especialmente al análisis de Don Juan²¹⁸ adopta una postura elusiva al respecto: no se niega la presencia de lo fáustico, pero no es objeto de análisis y no se menciona directamente la obra de Goethe. Al comentar el último acto, en el que tiene lugar un aquelarre o Sabbath, Maturo lo relaciona con tradiciones hispánicas:

Relacionado con esto debemos rastrear el tema de la Salamanca y el pacto diabólico. Es un tema tradicional que aparece en la España del siglo XVI – de allí parece que viene el nombre, de la ciudad de Salamanca, ligada a las artes mágicas – y en el Romanticismo alemán. En la tradición popular del Norte argentino, de donde lo toma Marechal, la Salamanca es un lugar, una excavación o una gruta, donde se invoca al Demonio. (Maturo 1984: 103, el subrayado es nuestro)

En la concisa referencia al “Romanticismo alemán” parecería admitirse cierta presencia del asunto fáustico en la obra del autor argentino, tal como lo elaboró Goethe (en otro orden, el hecho de considerar “romántico” al gran autor del Clasicismo alemán es un juicio histórico-estético muy difundido en Hispanoamérica). La corriente de crítica hermenéutica que representa Maturo – propulsora de un rescate de los elementos nacionales y populares de la cultura latinoamericana que estarían gestados en una matriz hispano-católica – hace que en su interpretación se privilegien los aspectos relacionados con este ámbito cultural y se dejen en el margen otros, entrevistados como incompatibles con ella, en especial aquellos relacionados ideológicamente con el protestantismo, el racionalismo o el materialismo²¹⁹.

A fines de la década de 1990, el compositor Juan Carlos Zorzi elabora una versión operística del *Don Juan* de Marechal. Zorzi, en un reportaje concedido en 1998 a J.M. Solare, admite que en su trabajo con el texto marechaliano logró percibir una afinidad profunda entre éste y el asunto fáustico, siempre dentro de la concepción cristiana en que se funda la obra de Marechal: “Tiene mucho del *Fausto*. Un libro fundamental para

²¹⁸ - Maturo, Graciela: “El tema del mal en el Don Juan de Leopoldo Marechal” en revista *Megafón*, N 14, Año VII, 1984, Bs.As., p. 91-110.

²¹⁹ - Para Maturo en el fondo conceptual religioso de la obra marechaliana actúa una cosmovisión propia del así llamado “catolicismo popular” que se opondría de forma irreconciliable a lo luterano-protestante: “Tal capacidad de enlazar lo distinto, ajena al espíritu protestante, puritano y discriminador, acerca naturalmente al poeta a la mentalidad integradora de los pueblos, al catolicismo popular. Su ejercicio coloca a Dios más allá de la disyunción entre el Bien y el Mal.” (Maturo 1984: 108) En este contexto, es entonces entendible la reticencia a analizar los motivos de la historia fáustica, nacidos en el marco de la Reforma luterana y preñados, desde el inicio, por sus concepciones doctrinarias.

entender ciertas cosas del cristianismo auténtico es el *Fausto* de Goethe.” (Solare 1998: 4). Para el compositor el motivo básico que relaciona ambas obras es la salvación final de don Juan, la redención, lograda a través de la figura femenina de Inés; pero además remarca otros motivos comunes presentes en ambas obras como, por ejemplo, el hecho de que don Juan se salve a pesar de haber causado grandes daños, especialmente a las mujeres. Finalmente Zorzi también percibe en la hábil conjunción de ambos mitos –el de don Juan y el de Fausto– en un contexto inconfundiblemente argentino, una intención de universalización de la literatura nacional²²⁰. Para concluir puede apuntarse que entre la crítica teatral argentina de los últimos años ya es un hecho incontrovertible la relación entre la obra de Marechal y el tradicional asunto alemán, como lo prueba que Jorge Dubatti haya incluido a *Don Juan* en un listado de obras argentinas que reelaboran la materia fáustica (Cf. Dubatti 2009: 273).

El acercamiento entre las figuras míticas de don Juan y Fausto ya sea para fundirlas o para enfrentarlas es un recurso ampliamente desarrollado en las literaturas occidentales modernas a partir del Romanticismo. Según E. Frenzel, hay entre ambos asuntos una serie de motivos argumentales cercanos que facilitaron esta identificación, entre ellos: el carácter de buscador insaciable de ideales, de pecador pasible de la condenación o la redención, la seducción de la joven inocente y la presencia de un duelo decisivo²²¹. M. Siguan, por su parte, señala una serie de características comunes entre ambos personajes, como son: un desarrollo desmedido del individualismo, una visión ideológicamente fija de ciertas actividades (la magia en Fausto, la seducción de la mujer en don Juan), la indiferencia respecto al mundo o a la relación con los semejantes, el acoso de un deseo insatisfecho e insaciable. En resumen, sostiene Siguan, ambas figuras representan el individualismo moderno y su castigo (Cf. Siguan 2009: 23). Tanto Fausto como don Juan, no obstante, se basan también en ciertos paradigmas medievales como el del pecador que pretendía ser un ejemplo general de la conducta humana y de la operación de la Gracia divina sobre ella; aunque en el contexto histórico de ruptura

²²⁰ - Zorzi reconoce un carácter universal a estos mitos de la cultura occidental moderna: “Y es un texto nacional no porque el personaje sea nacional: Don Juan es un mito universal. Algunos dicen que el origen de ese mito es español, pero no nos olvidemos que también Strauss escribió un Don Juan sinfónico sobre un poema de Lenau”, más adelante agrega que la puesta en escena de la ópera se justifica porque: “es una forma de que los argentinos, a través de temas universales pero tratados con nuestro lenguaje y en nuestra propia patria podemos conectarnos con lo universal.” (Solare 1998: 4)

²²¹ - Elisabeth Frenzel menciona como primer ejemplo de esta fusión de ambos personajes la obra escrita en alemán en 1809 por N. Vogt *Der Färberhof oder die Buchdruckerei in Mainz* y como confrontación de los dos héroes la versión escrita por Grabbe en 1829, *Don Juan und Faust*, en la que ambos luchan por el amor de la misma mujer, comente un crimen y finalmente son condenados. (Frenzel 1994: 124)

religiosa en el que ambas figuras surgen, la Reforma y Contrarreforma, la punición sobre el pecado de la desmesura individual se hace absoluta y dramática y el pecador adquiere, debido a esto, una profundidad psicológica que no había alcanzado anteriormente²²². Desde esta perspectiva, los intentos de salvación o redención de estas figuras míticas, ensayados en la literatura desde la época de la Ilustración, valdrían también como intentos de inserción del individuo moderno en un orden unitivo mayor y pleno de sentido, que en el caso de Marechal, es la trascendencia cristiana.

3.1.2 La inserción de los motivos fáusticos

El *Don Juan* de Marechal se adscribe a la variante de la fusión de ambas figuras míticas antes que a la confrontación, lo cual se logra por medio de la inserción de ciertos motivos estructurales del asunto fáustico en la trama argumental y también en la configuración de los personajes. La obra, como dijimos anteriormente, se ambienta en un paisaje típico del litoral argentino, la provincia de Santa Fe, aunque no se dan mayores precisiones geográficas, y la época corresponde a fines del siglo XIX o principios del XX, hecho que también se deduce de las características ambientales: una estancia litoraleña, con la presencia de personajes fuertemente diferenciados por sus roles sociales que describen una comunidad de tipo feudal, con férrea conciencia de los niveles jerárquicos.

El protagonista, el don Juan del título, regresa luego de largo tiempo a visitar sus tierras, pero su vuelta implica también el regreso a un pasado signado por la culpa. Los habitantes de ese lugar no guardan buenos recuerdos de alguien a quien apodan “el gavilán” por su actitud de depredador con respecto a las mujeres. En la primera “secuencia” se produce el encuentro entre don Juan y tres brujas que están a la orilla de un río que él debe cruzar para llegar a Santa Fe; estas brujas acompañan a Aymé, una mefistofélica muchacha, que pretende conquistar a don Juan apenas lo ve llegar. En cierta forma las brujas propician y anuncian la relación entre don Juan y Aymé, mientras preparan una pócima; al mismo tiempo que, como Mefistófeles en la célebre escena “La

²²²– “El personaje literario de Fausto resultaría en cierta medida como un chivo expiatorio del individualismo, como un intento de anatemizar las expectativas y esperanzas que una generación anterior y más optimista, protagonista del Renacimiento, había albergado.” (Siguan 2009: 21)

cocina de la bruja” del *Fausto* de Goethe²²³, anticipan lo que ocurrirá en la última parte de la obra: la decisiva escena del aquelarre o salamanca:

Don Juan. – Huele como a infierno.

Bruja 2da. – (Intencionada). Aquí huele bien el sábado.

Bruja 3era. – (Elogiosa). ¡Cómo las flores del campo!

Bruja 2da. – El sábado huele mejor.

Bruja 3era. – ¡Cómo la hojita del cedrón!

Bruja 2da. – El sábado, por la noche.

Bruja 3era. – ¡Cómo las flores!

Don Juan. – ¡Extrañas palabras! [...] (Marechal 1978: 21)

Con la inserción de estas mínimas alusiones al texto goetheano se va manifestando en el nivel de la superficie textual la presencia del asunto fáustico, si bien el plano argumental corresponde, en esta escena, estrictamente a la tradicional historia de don Juan. En el tercer acto durante la representación del aquelarre tiene lugar una conversación entre don Juan y su compañera, Aymé, quien lo conduce hacia el diabólico ritual, en la que también encontramos un eco de la obra de Goethe:

“Aymé. – ¡La noche quiebra todos los límites, desata nudos, construye puentes, abre caminos! ¡Sus pechos revientan de jugos que hacen bailar al corazón de punta!” (88).

La exaltada descripción que hace Aymé del ritual sabático es secundada por un entusiasmado don Juan, como en el comienzo de la Noche de Walpurgis en el *Fausto*, hablan llenos de ansiedad Fausto y Mefistófeles²²⁴, pero en la Aymé de Marechal, falta el elemento cínico-crítico al que nunca renuncia el Diablo goetheano.

Sin embargo lo que convierte al asunto fáustico en algo sustancial para la interpretación de *Don Juan* se encuentra, fundamentalmente, en la configuración de los

²²³ - La escena titulada “Hexenküche” tiene como objeto primordial mostrar el hechizo mediante el cual Fausto recupera su cuerpo juvenil, algo ciertamente diferente de lo que ocurre en la pieza de Marechal, sin embargo en el diálogo final entre Mefistófeles y la bruja aparece una prolepsis que anuncia la futura noche de Walpurgis de esta primera parte y en este punto coinciden ambas obras: “Die Hexe: Mög’ Euch das Schlücken wohl behagen! / Mephistopheles: (zur Hexe) Und kann ich dir was zu Gefallen tun, / So darfst du mirs nur auf Walpurgis sagen. / Die Hexe: Hier ist ein Lied! Wenn Ihrs zuweilen singt! / So werdet Ihr besondere Wirkung spüren.” (Goethe 1923: 75)

²²⁴ - “Faust: Doch druben möcht’ ich lieber sein! / Schon seh’ ich Glut und Wirbelrauch. / Dort strömt die Menge zu dem Bösen; / Da muß sich manches Rätsel lösen. / Mephistopheles: Doch manches Rätsel knüpft sich auch.” (Goethe 1923: 117-118)

personajes y en las acciones finales llevadas a cabo por éstos. El don Juan de esta obra argentina aparece acosado por el sentimiento de la culpa, que se manifiesta en cada encuentro, ya sea en el antes mencionado con las brujas, como en el posterior con la pareja de ancianos que cuidan su antigua casa. La culpa y el ansia de experimentar la vida se mezclan en el protagonista, que lo expresa poéticamente en un largo monólogo a través de la metáfora del agua y la sed:

Don Juan. - ... ¡Tenía razón el Viejo: Hablaba de la sed ajena, y eso es tan fácil!
Pero, ¿quién despierta la mía, y la deja siempre con los labios resecos? ¡Felices los que reposan junto a su agua inagotable! Muerto de envidia y de rencor he mirado a los que se demoraban junto a su pozo, con la boca fresca y el corazón hecho un puro remanso. Esa es la verdad, y lo sé. ¿Por quién me toman esos viejos locos de soledad, esas lenguas ponzoñosas y esos eternos ofendidos que arrojan su furor en un plato de la balanza y no saben lo que pesa en el otro? (31)

El tormento de un deseo insaciable es manifestado por el personaje, quien como el don Juan legendario, o como Fausto, no consigue alcanzar satisfacción alguna, si bien es consciente de que ella puede llegar a existir en términos humanos ("¡Felices los que reposan junto a su agua inagotable!"). La culpa por las víctimas, que esta búsqueda enloquecida ha provocado, lo acosa en la forma de las voces de sus antiguas amantes malogradas que él no logra acallar, hasta que en medio del delirio escucha la voz de Inés que canta una especie de villancico repitiendo simbólicamente el motivo del agua y la sed.

Inés, la hija de don Luis un terrateniente vecino, responde al tópico de la mujer-ángel, por medio de la cual se le revelará al seductor compulsivo una belleza espiritualmente trascendente. La función de Inés en la obra es coincidente con la idea de Marechal de que la belleza actúa como vínculo privilegiado entre el hombre y la divinidad²²⁵. En este sentido, es posible establecer un paralelismo entre Inés y la Margarita del *Fausto*, ambas representan para el personaje masculino la belleza, la inocencia y la pureza que los atrae irremediabilmente por ser aquello de lo que han estado lejos. Ambas

²²⁵ - En su ensayo estético-metafísico inspirado en el neoplatonismo cristiano, *Descenso y ascenso del alma por la belleza*, el autor sostiene: "La Belleza no entra como un componente de las obras creadas, sino se sitúa por encima de ellas; la Belleza posee pues un valor anagógico, iniciático y trascendental" (Marechal 1965: 106)

figuras representan también una religiosidad ingenua, no intelectualizada, inmune a las artimañas de lo diabólico, "¡Criatura, el mal no encontraría palabras con que hablarte!" (59), repite varias veces don Juan ante Inés. Hay, sin embargo, una diferencia radical entre la actitud de Fausto y la de don Juan; éste último de ningún modo intenta seducir a Inés, ni mucho menos llegar a una relación erótica con ella. La actitud de don Juan ante Inés es de carácter místico-religioso y excluye absolutamente el plano sexual, incluso ante la manifestación del deseo por parte de Inés, don Juan lo rechaza, escandalizado:

Inés. – ¡Las cosas maduran! ¡Se cuajan de frutos que pesan demasiado! ¡Por eso desearía un viento ladrón que las despojase!

Don Juan. – (Despavorido). ¡Fatalidad mía! ¡No lo he querido, no lo quiero! ¿Qué sería yo para usted? (61)

Alejada del plano del deseo carnal, se convierte así Inés en la propiciadora de la redención final de don Juan, a la vez que en el personaje trágico por excelencia de la obra.

La tragedia de Inés se desencadena cuando su padre, don Luis, considera que don Juan ha seducido a su hija y en consecuencia ha manchado el honor de su casa. Encarnación del honor hispánico, don Luis reta a duelo a don Juan, pero inexplicablemente, debido a un mal movimiento termina clavándose el cuchillo que sostenía don Juan y muriendo sin que aquél hubiese intentado asesinarlo en realidad. Toda esta confusa situación representada en *Don Juan* de Marechal posee una clara afinidad con la escena del duelo entre Fausto y Valentín en la obra goetheana y tiene también una muy similar función dentro del encadenamiento argumental. A partir de este duelo fallido, don Juan se aleja de la escena y no presencia el trágico suicidio de Inés, quien, enloquecida por el dolor, se arroja al río con su vestido de novia.

En el tercer acto don Juan, ajeno a lo sucedido, es guiado por Aymé hacia el lugar donde se realizará el ritual del Sabath o Salamanca. Aymé, que desde el primer acto ha deseado a don Juan, ve ahora la posibilidad de entablar una relación con él, de sellar un pacto, ofreciéndole un despliegue de goces terrenales. El personaje de Aymé está configurado por oposición al de Inés, es la otra cara de lo femenino: lo terrenal, lo sensual y lo diabólico. También en el orden social ambos personajes se oponen, Aymé es una

muchacha del pueblo, como lo confirma su nombre guaraní, y es dueña de un poder de atracción sensual sobre don Juan. En Aymé se conjugan dos acciones que en el *Fausto*, durante la *Noche de Walpurgis*, son llevadas a cabo por personajes distintos: como Mefistófeles conduce al protagonista hacia el aquelarre²²⁶, como la bruja danzarina, lo seduce mientras bailan. La equiparación entre el personaje de Aymé y Mefistófeles es, no obstante, relativa pues entre don Juan y ella no se establece ningún pacto, a no ser el de la seducción. Se trata en todo caso de un pacto donjuanesco por el cual Aymé le promete a don Juan que si la posee logrará anular su pasado, "¡Déjalo que arda! ¡Y que otros pisoteen la ceniza!" (92); pero ni siquiera este tipo de pacto llega a concretarse pues en el momento de la seducción interviene la voz de Inés desde el más allá para deshacer el hechizo y hacer que la Salamanca se desintegre y don Juan reniegue de Aymé y del ritual satánico. Hacia el final los hombres de don Luis, que habían salido a vengar a su patrón, encuentran a don Juan ya muerto en lugar del aquelarre y mientras uno afirma que en semejante situación "¡Se ha condenado!", el otro observa en el rostro una sonrisa, "Como si, antes de morir, hubiese visto la cara de un ángel." (94).

Sobre este motivo de la redención de don Juan a través del eterno femenino, representado por la voz de Inés, se ancla la más íntima relación entre la obra de Marechal y el *Fausto* de Goethe; no obstante también a partir de este elemento pueden visualizarse las diferencias entre ambas. Si el Fausto goetheano es el prototipo del hombre moderno redimido no a pesar de su accionar en el mundo, sino gracias precisamente a él, por el empeño puesto en la acción misma – el famoso "*Streben*" goetheano – aun cuando ello lo arrastre por los rincones más negativos de la experiencia vital; en el *Don Juan* de Marechal predomina un esquema mítico según el cual la salvación se revela a partir del contacto directo con una manifestación o reflejo de la fuerza divina, en este caso, la belleza y la pureza de Inés y no a partir de un accionar siempre equívoco sobre la realidad del mundo. Don Juan sería así el héroe mítico que emprende la vía oscura, contrapuesta a la vía clara de la santidad, para llegar al mismo fin trascendente, según establece la tradición del dualismo cristiano²²⁷. Incluso es interesante referir cómo, según Maturo, este

²²⁶ - En su análisis de la obra Maturo interpreta que existe un pacto entre el protagonista y el demonio y que Aymé obraría como instrumento del mal, sin embargo, en nuestra lectura no pudimos reconocer que el motivo del pacto se haga explícito en *Don Juan*, si está obviamente la visita final al aquelarre: "El pacto con el diablo tiene un plazo, y llegada la hora es impostergable llegar allí y entregarle el alma. Ésta parece ser la función de Aymé: Conducir a Don Juan ante el Demonio y entregarlo." (Maturo 1984: 100)

²²⁷ - "En el mito tradicional, la vía riesgosa es señalada como desobediencia o violación, pero también como cumplimiento y destino. El héroe infractor protagoniza una aventura de notable proyección psicológica, histórica y cultural: es buscador de

paradigma mítico cristiano representado por don Juan tendría un correlato en el plano político: el don Juan marechaliano sería la figuración literaria de una personalidad histórica, Juan Domingo Perón, cuyo regreso del exilio era esperado por sus partidarios en la década de 1960, cuando Marechal concibe la pieza. Si bien esta sugerente relación con el plano político-histórico es altamente significativa y puede entablar una conexión entre la obra de Marechal y la de Pedro Orgambide que se analiza más adelante (Cf. 3.4.2), Maturo no da mayores precisiones acerca de qué aspectos en la conformación de la pieza la llevan a esta conclusión, más allá de la obvia coincidencia del nombre de ambas figuras y una breve escena durante el último acto en la que aparecen tres caudillos alegóricos en forma de cordero, búho y león que claman poder político a Satanás sobre los que don Juan resaltaría con una dimensión de heroico desprendimiento.

Sin embargo, como se dijo anteriormente, el motivo literario principal que enlaza esta obra de Marechal con el asunto fáustico se encuentra en la escena final y es el problema de la redención del pecador, que se va elaborando por otra parte a lo largo de toda la pieza. La solución que da el autor argentino a este problema de vieja raigambre teológico-religiosa tiene, no obstante, su fundamento en concepciones católicas antes que en una correlación directa con la obra de Goethe²²⁸. Si bien Marechal adopta la estructura o esquema argumental del motivo, es decir, el pecador se redime a través de la figura de una mujer que representa, por oposición a él, la pureza, la belleza y la inocencia, su fondo conceptual es divergente. Para don Juan, como ya aclaramos, es una prerrogativa principal la amputación de la experiencia erótica con Inés, aun cuando ella misma la requiera. Semejante excepcionalidad en el comportamiento del seductor compulsivo responde a un reflatamiento del dualismo cristiano entre cuerpo y alma que la figura de Inés, a través de su belleza, tiene el valor de evocar en él; sólo mediante esta amputación el personaje accede a la experiencia metafísica de la trascendencia, o de una unidad cósmica, siempre ubicada en un más allá que tiene como condición la negación

progreso y conocimiento [...] No rehusa reconocer al Enemigo como fuerza actuante en el mundo. Esto nos lleva a la incorporación de Mefistófeles a la economía de la salvación." (Maturo 1984: 107) En esta afirmación Maturo parece reconocer la presencia del asunto fáustico en la obra que nos ocupa, aunque se trate de un comentario de carácter general.

²²⁸ En un estudio comparativo del tema de la relación con el Diablo en el catolicismo y el protestantismo Strosetzki sostiene: "El pacto con el diablo no lleva en la leyenda de Teófilo, adaptada a la escena en el siglo XV, a la condenación eterna, pues, según la doctrina católica, el pecador puede disolver el pacto con el diablo y ascender a los cielos por medio del sacramento de la penitencia y la confesión. *El mágico prodigioso* de Calderón es un ejemplo del punto de vista católico-jesuita. [...] Tanto los santos como el sacramento de la confesión se eliminan de la doctrina protestante, de forma que en este marco, las asociaciones con el diablo llevan inevitablemente al infierno. El trasfondo teológico-protestante del *Faustbuch* de 1587 es la idea de un Dios colérico que castiga al Fausto del *Urfaust* (sic) a la condenación eterna por sus delitos." (Strosetzki 2009: 162)

de lo real y de lo material. Este es el fondo conceptual cristiano que en la obra de Marechal posibilita la redención del pecador don Juan. La muerte trágica - la de don Juan y la de Inés - significa sobre todo el aniquilamiento del cuerpo deseante, devenido en obstáculo para esa trascendencia. Tal es la idea en la que se funda el sentido trágico del amor en *Don Juan* y no el complejo entramado simbólico de reminiscencias históricas y filosóficas de la obra goetheana.

3.2 “Todos Pactan”: Alberto Adellach reescribe el *Fausto* de Goethe

En el año 1975 el dramaturgo argentino Alberto Adellach²²⁹ concluye su obra *Buenas noches, doctor Fausto*, pocos meses antes de iniciar un exilio por cuestiones políticas que lo llevaría a abandonar su país para siempre. Para esta época Adellach ya había desarrollado en la Argentina una importante trayectoria como dramaturgo, guionista televisivo, ensayista y periodista; también en 1975 recibió el premio “Martín Fierro” por su labor como guionista y el “Argentores” por su trabajo teatral. Sin embargo, como lo relata su hijo, Esteban Creste, en el prólogo a sus obras completas, a partir del golpe de Estado de 1976 sus posibilidades laborales en el país se agotaron:

“... tan pronto se dio el golpe del 24 de marzo del 76, encontró otro país. Estaba prohibido. Gente que conocía por años de repente lo esquivaba. Alguno que otro se portó bien, aceptando trabajos suyos bajo seudónimos. Pero el miedo se impuso, la

²²⁹ Alberto Adellach (seudónimo de Carlos Creste, Buenos Aires 1933 – New Jersey 1996) fue un importante dramaturgo, guionista, ensayista y periodista argentino. Su presentación en el ambiente teatral de Buenos Aires se produjo en 1966 con el estreno de dos piezas breves *Vecinos y amigos* y *Criaturas*, inscriptas en la estética del absurdo, promovieron la inclusión del autor en el teatro de vanguardia. Le siguió la trilogía *Homo dramaticus* (1968). A partir de la década de 1970 su teatro evoluciona hacia una mirada político-social de la realidad, con una fuerte tendencia al compromiso ideológico. En esta década escribe alrededor de cuarenta piezas entre las que se destacan: *Chau Papá*, *Esa canción es un pájaro lastimado* (1971), *Sabina y Lucrecia*, *Historia de desconocidos*, *Álbum de familia*, *Buenas noches, doctor Fausto* (1975), *Arena que la vida se llevó* (1976), *Job y Cordelia de pueblo en pueblo*, obra ambientada durante el Cordobazo, y la trilogía *Por amor a Julia*, que sería terminada en el exilio. Su última y única pieza concebida totalmente durante su estadía en el extranjero es *Romance de Tudor Place* (1985).

Adellach recibió varios premios por su trabajo como dramaturgo y guionista, entre otros, Fondo Nacional de las Artes (1968), el del Centro Editor de América Latina (1969) por su ensayo *Breve historia del teatro argentino*, y ya en el exilio el premio Casa de las Américas en Cuba en 1981.

La datación cronológica de las piezas teatrales de Adellach es especialmente difícil debido a que la gran mayoría no fue publicada en vida del autor, a excepción de la trilogía *Por amor a Julia*, y la recopilación de las mismas en vista a la publicación de su obra completa recién fue realizada en 2004 a iniciativa del Instituto Nacional del Teatro en Buenos Aires.

represión creció y las puertas se cerraron del todo.” (Creste, prólogo tomo 1, en Adellach 2004^a: 3)

En estas condiciones extremas (dos de sus hijos se quedaron en el país con los consabidos riesgos de represalias) el autor inicia su itinerario por el extranjero que lo llevará a vivir en tres países. Primero se radica en España entre 1976 y 1981, luego se traslada a México donde vive entre 1981 y 1984, aquí toma contacto con un activo grupo de intelectuales argentinos exiliados, entre los que se encontraba Pedro Orgambide, e inicia con ellos un proyecto editorial²³⁰. A partir de 1985 y hasta su muerte en 1996 vive en New Jersey (EE.UU.), y, por decisión propia, no regresó nunca a la Argentina. Según testimonio de Esteban Creste, Adellach padeció el exilio y sintió que el alejamiento del público argentino era “una pérdida” que lo limitaba a la hora de escribir para la escena. El teatro que compuso en el extranjero fue la culminación de proyectos iniciados en la Argentina. La única pieza que gestó íntegramente lejos de su tierra, *Romance de Tudor Place* (1985), tiene como protagonista a una Madre de Plaza de Mayo.

Tal como lo señala Elio Gallipoli en el prólogo al tomo tercero de la obra completa, el teatro de Adellach se encuadra en el rico ambiente teatral de Buenos Aires durante fines de la década de 1960 y comienzos de la siguiente. Entonces se dio en la capital argentina una fuerte polémica entre el teatro de tendencia vanguardista, más precisamente el teatro del absurdo, y el teatro de raigambre realista, cercano a la temática social. Adellach participó de ambas corrientes estéticas y en sus obras más logradas de los ´70 logra una conjunción original de las dos tendencias²³¹. El propio autor dejó constancia del modelo teatral que su trabajo proponía en el programa de *Arena* que la vida se llevó (1976): “Había que extraer un poema de nuestra inmediatez. Pintar sucesos conocidos sin ser costumbrista. Aferrarse a la realidad sin ser realistas. Decidirse a ser corrosivos sin ser crueles. Volver a la ternura sin ser simples. Gustar de lo nuestro sin ser tolerantes...” (Adellach 2004b: 3).

²³⁰ “El proyecto editorial *Tierra del Fuego*, organizado por Pedro Orgambide, David Viñas, Humberto Constantini, Alberto Adellach y Jorge Boccanera. Entre otros textos, editaron en 1977 la antología *20 cuentos del exilio*, con relatos de exiliados latinoamericanos y prólogo de Gabriel García Márquez.” (de Diego 2000: 145)

²³¹ “Adellach es un autor, podría decirse, paradigmático de los años ´70 de la Argentina, lo que de hecho lo instala en medio de una tormenta histórica que ciertamente sigue arrastrándonos en sus vientos, y su obra preserva la rara conjunción de tres elementos sustanciales de lo creativo: procedimiento artístico, entorno situacional y toma de posición.” (Gallipoli, prólogo al tomo 3, en Adellach 2004c: 3)

Para una propuesta estética que pretende desarrollar plenamente el aspecto poético de la teatralidad, sin por ello descartar la alusión concreta a lo situacional, la reescritura del mito, traspuesto a un determinado ámbito histórico, ofrece posibilidades más que productivas, como efectivamente se constata en *Buenas noches, doctor Fausto*. Esta pieza fue concebida por Adellach como un auténtico drama musical, lamentablemente el manuscrito conservado no cuenta con la partitura porque no pudo ser hallada²³². Sin embargo, el texto de lo que su autor nominó “espectáculo musical” abunda en indicaciones coreográficas y sonoras. Por ejemplo, la obra comienza con una “obertura” que consiste en una extensa descripción coreográfica y musical (Cf. Adellach 2004^a: 246-247). Este uso del texto didascálico-narrativo que se repite al comienzo de casi todas las escenas, así como la presencia de personajes representativos de lo popular y la intención de crítica social²³³, acercan la pieza de Adellach a la estética brechtiana.

3.2.1. La transposición del mito a la historia política

Buenas noches, doctor Fausto enuncia ya desde su título el hipotexto a partir del cual se reescribe el asunto fáustico. En efecto, la obra de Adellach ejecuta una de las reescrituras más precisas del Fausto de Goethe entre las piezas teatrales que forman este corpus. La transposición del esquema argumental es casi completa y además están presentes todos los motivos principales que ofrece la versión goetheana del asunto fáustico. No obstante, la originalidad en el tratamiento del esquema mítico está dada porque esta auténtica reposición teatral²³⁴ ha sido contextualizada en un ambiente histórico y social argentino.

²³² Rubens Correa al prologar el tomo segundo de la Obra completa se refiere a las dificultades de catalogación y establecimiento de los textos originales que enfrentaron los recopiladores: “No fue fácil reunir estas Obras Completas. Entregas generosas, viajes, exilios, hicieron que muchos originales se perdieran. [...] Algunas [obras] están inconclusas o faltan, como *¿Entonces qué?* (1967), *Vení que hay amor y bronca* (1970), *Operación masacre* (1972), *El mundo de Roberto Arlt*, *La Celestina* y *Giles de Piets*. Algo similar ocurre con la partitura del espectáculo musical *Buenas noches, doctor Fausto*. Por esta razón es que en la edición no se respetó un orden cronológico, ya que iban apareciendo de forma desordenada.” (Correa en el prólogo al tomo 2, Adellach 2004b: 4)

²³³ Estas características quizás se conjuguen de manera ejemplar en el personaje de Crisanto Puóppolo (Cf. Adellach 2004^a: 312) que tiene una única y significativa aparición hacia el final de la pieza. En su discurso se mezclan la crítica social, el tipo popular del inmigrante y las carencias de las clases bajas, expresado, todo, en un tono tanguero cercano al lenguaje poético de Enrique Santos Discépolo.

²³⁴ Al analizar la transposición dramática de un hipertexto también teatral, Genette admite que los cambios sustanciales se dan fuera del nivel estrictamente argumental: “De hecho, la verdadera fuente dramática, sobre la cual se ejerce con preferencia el trabajo de transposición, es de nuevo la “teatralidad” en sí misma, es decir, la parte extratextual de la representación. [...] Lo esencial de la transposición dramática, que se llama generalmente reposición, pasa por ello: nueva distribución, nueva puesta en escena, nuevos decorados, a veces nueva música en escena.” (Genette 1989: 365)

La obra se divide en dos partes cada una precedida por una cita del Fausto de Goethe a manera de epígrafe. La primera parte, titulada El Pacto, consta de catorce escenas y la segunda parte, La contrición, de dieciocho escenas. La acción transcurre en la Buenos Aires de 1927, en un país que todavía gozaba de cierta pujanza económica durante la presidencia de Marcelo T. de Alvear, pero donde también se insinúan los primeros brotes del fascismo nacionalista que tres años después conducirían al derrocamiento del presidente Irigoyen mediante un golpe de Estado.

En el barrio porteño de Barracas, en la dura marginalidad de un conventillo, vive el doctor Fausto, un inmigrante europeo de nebuloso origen, sumido en la miseria y en la frustración. Fausto arrastra una existencia indigna que no se condice con su profesión de médico y con su preparación intelectual de primer orden. La descripción escenográfica de la pieza en que habita el extraño doctor no ahorra ninguno de los tópicos que la tradición literaria asignó al gabinete de Fausto, desde las montañas de libros hasta el atanor de alquimista y los grabados esotéricos. El personaje es perseguido por un perro negro cuyo "espantoso olor, se confunde con el de los frigoríficos..." (Adellach 2004^a: 247) y más tarde entona el célebre monólogo fáustico con ritmo de milonga y acompañamiento coral:

Fausto: Filosofía,

psicología

puras teorías

sin emoción.

[...]

Materialismo,

positivismo

iluminismo,

¿qué más me da?

oscurantismo,

y agnosticismo,

van a lo mismo:

nada es verdad (251)

La inserción de cada motivo del hipertexto en el paisaje urbano y social de Buenos Aires es la tónica constante de la obra. Con este fin se apela al fondo musical (tango) y al lenguaje lunfardo que utilizan los personajes populares y especialmente Mefistófeles, presentado como un ambiguo ser cercano tanto al hampa como a los círculos burgueses, aunque nunca pierde "su estilizado aire de cajetilla" (254). El humor es otro elemento importante: la escena del pacto, que en el drama goetheano está preñada de dramatismo y simbología tradicional, manifiesta aquí un tono paródico y humorístico (Cf. 258-259).

La contextualización de Fausto en ambientes populares de la gran ciudad, el humor y especialmente el uso del lunfardo hacen que la obra de Adellach se inscriba en la fructífera tradición de reescrituras fáusticas de la literatura argentina iniciada por el poema de Del Campo. Con la salvedad de que en este caso lo gauchesco es reemplazado, pero también al mismo tiempo aludido, por la cultura del suburbio urbano marginal. El criollismo que destilan ambientes y personajes es aquel que se dio en la década de 1920 en Argentina, impulsado por el desarrollo de los medios masivos y la industria del espectáculo y que sirvió a la integración cultural de la masa inmigratoria. No es extraño entonces que Mefistófeles presente al rejuvenecido Fausto ante las esperpénticas prostitutas de un cabaret como: "amigo de Gardel, compinche de Carlos de la Púa²³⁵,..." (263). Por lo demás esta recurrencia al color local constituye, como vimos, una verdadera tradición en las recreaciones fáusticas del teatro argentino y es una de los muchos nexos que la pieza de Adellach tiene con la de Orgambide que se analiza más adelante. El impulso a pactar con Mefistófeles está dado por la necesidad que tiene el viejo doctor de superar su profunda frustración vital; sin embargo, no se trata solamente de recuperar la juventud y vivir las experiencias que aporta la pertenencia a la clase dominante. Hay en este Fausto de Adellach una insatisfacción existencial que las artimañas de Mefistófeles no llegan a colmar y que va a ser decisiva hacia el final. La primera manifestación de este tenor es la atracción que Fausto siente por la joven Margarita y el rechazo que le producen las vulgares prostitutas que le presenta Mefistófeles:

Fausto: ¡Me entretenés con turras! ¡Me distraés con porquería!

Mefistófeles: Y vos querés corromper esa carne purísima ¿verdad?

²³⁵ Carlos de la Púa (1898-1950) poeta popular, cultivó la poesía lunfarda de Buenos Aires, fue letrista de tangos y uno de los más íntimos amigos de Carlos Gardel.

Fausto: ¿Corromper? (baja la cabeza). Yo la quiero para mí... eso es todo. (264)

A medida que avanza el proceso de seducción de Margarita, Fausto va introduciéndose, en calidad de nuevo miembro, en los círculos del poder político y económico. Mefistófeles hace que tome contacto con el señor Juárez, un hacendado que ostenta el monopolio de la comercialización de la carne a los frigoríficos ingleses. Juárez será el nexo que le permitirá a Fausto acceder al poder económico, pero es también el padre de Helena Juárez, la mujer que conjuga belleza con refinamiento cultural; la que, a diferencia de la ingenua Margarita, puede sostener una relación intelectualmente igualitaria con Fausto. La relación del protagonista con ambas mujeres aparece superpuesta en el tiempo; Fausto seduce a Margarita mediante los ardides preparados por Mefistófeles, pero se relaciona con Helena Juárez a través del diálogo adulto, presidido por la franqueza. Son dos experiencias contrapuestas de la seducción y del amor; aunque el personaje masculino las vivencia como complementarias. Al mismo tiempo constituyen intromisiones a través de la mujer en la intimidad de dos clases sociales diferentes. Mientras Helena Juárez aparece acompañada por un círculo de intelectuales que representan la vanguardia en el pensamiento y el arte con un discurso que gira permanentemente en torno a las "novedades" culturales provenientes de Europa; Margarita es una muchacha ingenua hasta lo infantil, perteneciente a un hogar empobrecido por las crisis económicas que vive acompañada por su madre y su hermano Valentín, un obrero de frigorífico con ideas anarquistas. De esta manera aparecen planteadas argumentalmente las relaciones entre los personajes del asunto fáustico en su nuevo contexto social. A partir de la escena VII, que recrea el paseo del Fausto goetheano por las afueras de la ciudad, se desencadenarán los acontecimientos. Fausto y Mefistófeles pasean aquí por la Avenida de Mayo, donde ven primero a Helena Juárez y su grupo de amigos y, más tarde, una manifestación obrera de la que participa Valentín. Frente al reclamo obrero Mefistófeles encarna una postura de cínico escepticismo y connivencia con los poderes fácticos de la sociedad; confiesa que no sólo apoya a los empresarios sino que él mismo ha incentivado a los jóvenes de la "Liga Cívica", un grupo de choque destinado a reprimir cualquier levantamiento que alude a la histórica "Liga

patriótica argentina”²³⁶: “Mefistófeles: Los de la Liga Cívica. Yo los entusiasmé para que se tiren con los otros... así revientan todos de una buena vez...” (270). El cinismo de este Mefistófeles porteño sólo en apariencia prescinde de las ideologías y propende a la violencia destructiva para que toda manifestación humana desaparezca “de una buena vez”. Sus acciones, y las que pretende motivar en Fausto, están encaminadas al sostenimiento del poder político y económico utilizando todos los mecanismos de explotación económica y manipulación política que la sociedad pone a su disposición. Luego de consumada la relación entre Fausto y Margarita, se produce la muerte de la madre de la joven por envenenamiento y el duelo entre Valentín y Fausto, con la confusa muerte del hermano de Margarita. Inmediatamente después, tanto Fausto como Mefistófeles deciden utilizar estratégicamente la desaparición del obrero anarquista para acusar de ella a Juárez y de esta forma obligarlo a negociar a favor de Fausto frente a los frigoríficos ingleses. La representación de la clase dirigente burguesa que aparece en la escena VIII de la primera parte responde en gran medida al imaginario marxista, aunque, en este caso, está reforzado por un elemento mítico. Mefistófeles revela a un sorprendido Fausto que, sin excepción, todas las grandes personalidades del país han debido realizar un pacto con él, como condición previa a su relevancia social. Es decir, el prestigio en la sociedad capitalista sólo es posible mediante un pacto con el mal, todo logro en ese contexto es esencialmente una inmoralidad:

Mefistófeles: Los bacanes
los grandes señores,
los gobernadores
y algún maricón...
Los rufianes,
las regias putitas
y las milonguitas,
son nuestra legión.

²³⁶ La *Liga Patriótica Argentina* fue un grupo de ultraderecha creado a partir de las huelgas de fines de 1918 y principios de 1919. La Liga incluía tanto organizaciones paramilitares, como círculos sociales formales; actuaba hostigando mediante la violencia y el crimen a residentes extranjeros, organizaciones sindicales y grupos huelguistas. Esta organización tuvo una gran actuación en la represión de los peones rurales de la Patagonia, levantados en huelga entre 1920 y 1922. Además entre 1923 y 1924 patrocinó, en el Teatro Coliseo de Buenos Aires, junto al *Círculo Tradición Argentina*, las cuatro conferencias donde Leopoldo Lugones expresó su viraje político hacia el fascismo y el militarismo. De hecho, su participación y su apoyo al Golpe militar de 1930 fue importante. La Liga comenzó su decadencia política luego del Golpe y a mediados de los años '40 con la llegada del Peronismo su conservadurismo político hizo que fuera perdiendo terreno.

Porque todos
con nuestro acomodo,
llegan a su modo
de satisfacción...
Y la vía
que toman los guía
hasta el "no hay tutía"
DE LA PUNICIÓN. (mayúsculas en el original, 273)

A partir del asesinato de Valentín, Fausto comienza a vivir en la vorágine de su carrera política y, como ocurre en la obra de Goethe, parece dejar atrás todo lo relacionado con Margarita. Inmerso en el sistema del fraude electoral, es conducido por Mefistófeles hacia Fornaro, un activista de comité, auténtico lumpen, que vende sus servicios de extorsionador profesional al doctor Fausto, el ascendente político. Fornaro es un antihéroe, dueño de una aguda conciencia de la realidad social; su cinismo se acerca al de Mefistófeles, aunque en él responde a la necesidad de sobrevivir en una sociedad en la que el entramado de corrupción y privilegios le deja poco espacio para obrar dignamente. Su condición de lacra moral y víctima de ese sistema lo habilita para dar serios consejos al futuro candidato a senador, el doctor Fausto:

Fornaro: [...] En un país serio y organizado, se roba únicamente desde acá para arriba... (Marca un nivel) Le cuesta menos al Estado y... ¡si no es un relajo, che! Sexto: no cambie nada. Cache la manija y devuélvala tal cual, como don Marcelo. El que se mete a hacer cambios siempre la liga y después se patina los beneficios. Séptimo: (Engola la voz) Escúcheme bien... No olvide en ningún momento que el pueblo es una porquería.

Fausto: ¿De dónde sale usted?

Fornaro: Del pueblo. (Pausa). ¿Y qué soy? (301)

Los consejos de este servidor de Fausto encierran en sí una amarga crítica social y una visión desesperanzadora que tornan amigable la figura de Fornaro ante los ojos del doctor Fausto y hacia el final, cuando Fornaro muera abatido por unos cuchilleros, el candidato político sentirá verdaderamente su deceso.

En la segunda parte de la obra se representa una evolución en Fausto, pero, en este caso, es una evolución individual, independiente de los deseos de Mefistófeles. En la

escena X, Fausto se acerca a una comisaría para retirar a un aliado político y descubre, espantado, que en un sórdido calabozo se encuentra Margarita acusada de filicidio y trastornada psicológicamente. Si bien Fausto no intenta hacer nada para librar a Margarita de su triste condición, sólo sale aturdido a la calle sin poder asumir la realidad que acaba de ver, comienza en este punto a cuestionarse el sinsentido de la corrupción moral y vital que le propone Mefistófeles. El cansancio moral del pactario se va haciendo más y más denso a medida que se precipitan los acontecimientos finales. En la escena XII, el candidato Fausto es invitado a una selecta reunión pseudo-política en la que se prepara la conspiración para promover un futuro golpe de estado contra el recién electo presidente Irigoyen²³⁷. El coro de los conspiradores, entre los que están Fausto, Mefistófeles y Juárez, entona una canción que rezuma el ideal conservador de la élite dirigente que no dudó en aprovecharse de las primeras manifestaciones del fascismo político que iba a tener su auge en Europa a partir de la década siguiente:

Coro:

El movimiento necesita
de una mano prestigiosa
que maneje bien la cosa
y al final no se encandile,
que respete a los civiles,
y en la hora de la espada
no se pierda en la parada,
que reparta bien los cargos
y después siga de largo,
que nos deje preparada
la porción de la empanada. (Las cursivas son nuestras, 307)

La cita del título de la conferencia que Lugones pronunciara en 1924 en Lima con motivo del centenario de la batalla de Ayacucho, La hora de la espada, es indicativa de la intención de Adellach de recrear críticamente un momento importante de la historia argentina. En la escena participan todos los sectores involucrados en el desarrollo del

²³⁷ Las alusiones continuas a la situación política permiten precisar cronológicamente la ubicación de las acciones en *Buenas noches*, ... La historia comienza en 1927 durante el último año de la presidencia de Marcelo T. de Alvear (1868-1946) y hacia el final los hechos acontecen ya en 1928 al inicio de la segunda presidencia de Hipólito Irigoyen (1852-1933) que se vería interrumpida por el Golpe de Estado de 1930.

golpe de Estado, desde los militares, pasando por los terratenientes hasta los intelectuales. De hecho, el propio Lugones, como el intelectual fascista más prestigioso de la época, fue encargado de redactar la proclama inicial del presidente de facto José F. Uriburu en septiembre de 1930. De este modo, si tenemos en cuenta la fecha y las circunstancias en que fue compuesta *Buenas noches, doctor Fausto*, la estrategia de la alusión histórica, es decir, de la recreación de un momento histórico más o menos lejano con la intención de aludir al presente se torna significativa. La recreación teatral de los momentos previos al primer golpe de Estado en Argentina, se relaciona directamente con el año 1975 y la situación de caos y violencia política que desembocarían en el último golpe militar de marzo de 1976²³⁸. Esta obra de Adellach, junto a la novela *Abaddón el exterminador*, constituye uno de los primeros ejemplos de una serie de reescrituras fáusticas argentinas (Cf. Orgambide, Sabato, Castillo, Martínez) en las que el asunto del pacto con el mal permite encarar en el análisis político de una realidad histórica violenta y trágica, más o menos cercana al momento de la producción.

3.2.2. El sentido de la rebelión

La repugnancia moral de Fausto se acentúa a medida que los beneficios que le otorga su pacto con Mefistófeles se van haciendo esquivos o van revelando su costado más siniestro. Hacia el final de la escena XII, la misma de la conspiración política en casa de Juárez, Fausto se encuentra con Helena por última vez. Ella le comunica que partirá de viaje pues ya no tiene esperanzas en que la relación que sostienen la conduzca a la felicidad. Helena Juárez advierte que algo incontrolable y maligno rodea al hombre que ama: "Helena: No sé. No entiendo... Terrenos que se inundan, acciones que bajan, gente que se muere... Todo, para beneficiarte. Siempre para beneficiarte. Una espantosa serie de coincidencias que... ¿Qué significa eso? (309)". El reproche de Helena es un resumen de los acontecimientos ocurridos en el ascenso social de Fausto y es también una alusión

²³⁸ En Argentina se realizaron seis golpes de Estado durante el siglo XX, en 1930, 1943, 1955, 1962, 1966 y 1976. Los cuatro primeros establecieron dictaduras provisionales en tanto que los dos últimos establecieron dictaduras de tipo permanente según el modelo de Estado burocrático-autoritario. El último impuso una guerra interna en la línea del terrorismo de Estado, en el que se violaron masivamente los derechos humanos. En los cincuenta y tres años que transcurrieron desde el primer golpe de Estado en 1930, hasta que cayó la última dictadura en 1983, los militares gobernaron 25 años, imponiendo 14 presidentes *de facto*. En este período todas las experiencias de gobierno elegidas democráticamente (radicales, peronistas y radical-desarrollistas) fueron interrumpidas mediante el mecanismo del golpe de Estado.

intertextual a la segunda parte del *Fausto* de Goethe. De las obras analizadas en este trabajo, la de Adellach es aquella donde más presentes están los motivos de la segunda parte del drama goetheano (entre ellos el del Homúnculo, en la escena V de la segunda parte). Incluso la figura de Helena Juárez tiene una densidad simbólica y una función en la obra más relevantes aún que las de la propia Margarita. Fausto, seduce y desea a Margarita, pero es deslumbrado por la personalidad de Helena. Al final de la despedida, ella resume el sentido de la relación que los unió:

Fausto: Estás dando lo nuestro por terminado.

Helena: ¿Lo nuestro? Nunca existió. (Se pasea por el lugar. Pretende mantener un aire ausente, o divertido). Es como el infinito, la nada y algunas genealogías. Mal puede terminar lo que jamás empezó. (309)

El carácter ilusorio y fantasmal que la tradición literaria atribuye a la relación de Fausto con Helena de Troya desde la *Historia...* renacentista, es rescatado en esta obra argentina a partir del hipotexto goetheano. En este caso Helena Juárez representa un ideal social de cultura, refinamiento y *savoir-vivre* propio de la elite porteña de principios del siglo XX; un ideal, por lo tanto, ajeno al inmigrante Fausto, que éste observa deslumbrado, como el germánico Fausto de Goethe ve encarnada en Helena de Troya a la amada e inalcanzable cultura de la Grecia clásica. La mujer como un objeto de deseo dividido en dos manifestaciones socialmente antagónicas es un núcleo importante en la obra del clásico alemán²³⁹ y es captado en sus más sutiles matices por la reescritura de Adellach, una situación muy poco frecuente en las obras fáusticas argentinas.

Después de la desgracia de Margarita, de la muerte de Fornaro y de la partida de Helena Juárez, Fausto se enfrenta al vacío moral y afectivo de su existencia en la que sólo queda el poder económico merced a la capacidad de extorsión y explotación que le provee Mefistófeles. Este hastío vital es el que lo lleva a contradecir cada propuesta del demonio, "Quiero terminar con todo, ¿entiende?... Con todo. Lo antes posible" (317) dice un atribulado Fausto a Mefistófeles antes de echarlo de su vista. Así el pactario rompe el

²³⁹ "Die Aufteilung der literarischen Liebesobjekte in das naive, einfache Mädchen aus dem Volke (Gretchen) und in die überirdische Königin (Helena) entspricht dabei nicht nur der privaten Triebdisposition des Autors, sondern vermischt persönliche Konflikte mit gesellschaftlicher Problematik. Das dualistische Frauenbild – Erniedrigung zum Lustobjekt und Erhöhung zur göttliche Seele – entspricht der realen, zeitgenössischen Rollenzuordnung." (Jasper 1998: 65)

pacto y devuelve a los campesinos las tierras de las que se había apoderado, se deshace de los bienes bursátiles con los que había especulado y renuncia a toda ambición política. Su rechazo al Diablo se traduce en rechazo a los mecanismos de la sociedad burguesa y en el sinsentido del puro materialismo rapaz se le revela lo auténticamente diabólico. Pero a pesar de la decisión de romper su pacto con Mefistófeles, no será la última vez que el protagonista deba enfrenarse a su antiguo aliado demoníaco. En la penúltima escena, Fausto regresa al inquilinato del barrio de Barracas, ahora convertido en un burdel; decide entrar aunque los vecinos ya no lo reconozcan como el viejo doctor que allí vivió. En el prostíbulo, en medio de los obscenos requerimientos de las pupilas, encuentra nuevamente a Mefistófeles que abandona su lenguaje lunfardo y orillero por un tono de seriedad mítica, "me llaman Mil Artificios... y Señor de las Moscas y los Ratones..." (321) y, por momentos, utiliza frases bíblicas como irónica respuesta a las cuestiones más triviales de la vida prostibularia. La escena llega a su clímax cuando Fausto ve tras una puerta una figura parecida a la de Margarita, apuntada por todos como la más requerida prostituta del local. Fausto, desesperado, intenta alcanzarla pero la fantasmal aparición se pierde en medio del baile alucinado de los concurrentes. La escena termina en un Sabbath o aquelarre donde las prostitutas ofician de brujas y Mefistófeles, en calidad de jefe, entona un discurso de neto corte ritual dirigido a los concurrentes y hacia el final específicamente a Fausto que ya ha huido del lugar:

¡Estoy en ti y estás en mí, porque has besado el ano hediondo del carnero!...
¡Padecerás en el goce!... ¡Morirás en el delirio!... [...] ¡Es tu día y mi día! ¡Es tu noche y mi noche! ¡Yo te consagro porque sos mi hermano, y porque sólo faltan mis alas de ángel negro, para iniciar el vuelo en tus negras espaldas!... (324-325)

Además de la evidente ritualidad del discurso mefistofélico que remite a las tradiciones demonológicas de los siglos XV y XVI²⁴⁰, está presente la clara intención de expresar que un vínculo indisoluble lo une a Fausto, "sos mi hermano", y por extensión al ser humano en general. A esta reelaboración de la *Noche de Walpurgis* goetheana, le sigue la representación de la muerte de Fausto en la escena final. En este caso el discurso

²⁴⁰ "El aquelarre ha sido inventado por los demonólogos a partir del siglo XV. En cuanto al pacto es la producción más reciente de la imaginación erudita. Al abarcar todas las viejas creencias populares difusas y las imágenes relacionadas con la alquimia o la astrología de los magos instruidos del Renacimiento, la demonología erudita se concentra en una nueva visión de las relaciones del hombre con Mefistófeles; como Fausto, la bruja inaugura una relación personal con el diablo. En su doble dimensión literaria y criminal, el mito del pacto demoníaco invadió la representación imaginaria occidental..." (Muchembled 2003: 81)

ritual es puesto en boca del protagonista quien se ve a sí mismo integrado en la ciudad moderna y proyectado en su futuro desarrollo. Una Buenos Aires futurista envuelve al moribundo doctor y en ese espacio social utópico se produce la trascendencia de su ser: "¡Reniego de mi tiempo y de mi edad. Reniego de mi mundo y de mi sombra! [...] ¡Reniego de mí mismo en función de otros hombres, de otra luz, de otro tiempo y de otras sombras!" (325).

Incluso en esta escena final, que a su modo recupera el carácter alegórico de la segunda parte del *Fausto* de Goethe, no deja de estar presente el contenido histórico que Adellach supo imprimir a la pieza. Este doctor Fausto argentino corporiza al inmigrante con su carga de frustraciones y sus ansias de equiparación social para lo cual tiene que "pactar" con los mecanismos de poder "diabólicos" de una clase burguesa y terrateniente, y llega, en última instancia, a traicionar su propio origen e identidad, reflejados en el personaje de Margarita. No obstante, en el momento de su muerte, puede entrever sus errores, renunciar al mal y percibir que de su sacrificio podrá conformarse en un futuro utópico una urbe que "cambia y crece a su alrededor" (325). La transposición que Adellach realiza del hipotexto goetheano implica no sólo un trabajo de reordenamiento minucioso de los motivos literarios en un nuevo contexto mediante ampliaciones y supresiones, sino también una reinterpretación, contextualizada históricamente, de las temáticas más profundas planteadas por la obra de Goethe tanto en la primera como en la segunda parte.

3.3. El Diablo y el tiempo según Julio Ardiles Gray

La verdadera historia del Doctor Fausto y como fue vencido por el Señor del Tiempo (et.al. *LvhDFyST*), redactada en 1989 por el escritor y periodista argentino Julio Ardiles Gray²⁴¹, y aún no estrenada en los escenarios, nos ofrece un tratamiento original del

²⁴¹ - Julio Ardiles Gray (Monteros, Tucumán, 1922 – Buenos Aires, 2009) es un autor argentino relacionado por la crítica tanto con escritores de la importante Generación del 40 en el NOA (junto a Manuel Castilla, Raúl Aráoz Anzoátegui y Raúl Galán fundó en 1943 el movimiento *La Carpa*, grupo cultural que editó una revista literaria que marcó la década), como también, por las características de su producción, con la Generación del 50, a la que pertenecieran, entre otros intelectuales, David Viñas, Marco Denevi, Antonio Di Benedetto, Beatriz Guido, y que experimentó el convulsionado mundo político posterior a la Segunda Guerra Mundial (Cf. *Historia de la Literatura Argentina*, Bs. As.: Centro Editor de América Latina: 457-480). Ardiles Gray fue docente y periodista en su provincia natal, tuvo a su cargo la sección Espectáculos de *La Gaceta* de Tucumán (1946-1966), trabajó también en los periódicos *Primera Plana* y *La Opinión* (1970-1978), en 1961 obtiene una beca del gobierno de Francia para perfeccionarse en su profesión periodística; en el terreno literario se destacan, entre otras obras, sus novelas *Los amigos lejanos* (1947), *La grieta*, *Los médanos quietos* (1957), *El final del camino* y *Elegía* (1952),

asunto fáustico. La breve pieza en tres actos tiene como personajes principales a los que aparecen en la primera parte del Fausto de Goethe, salvo Mefistófeles que aquí se manifiesta como el misterioso “Señor del Tiempo”.

Para contactar a las fuerzas demoníacas Fausto indaga, paradójicamente, en las Sagradas Escrituras, en aquellos pasajes en que los cabalistas buscaban el nombre divino, él encuentra el que le permitirá invocar al demonio: “Zabulor”, una denominación ambigua que contiene en sí la referencia a lo sagrado en sus dos formas antagónicas, la positiva y la negativa²⁴².

La historia se ubica cronológicamente en la Alemania del siglo XVI, contemporánea del Fausto histórico. En el primer acto Fausto, ya de sesenta años, desea recuperar los años dedicados a la indagación intelectual, que considera malgastados, y busca casarse con una joven mujer: Margarita, a cuyo padre va a pedir la mano. No obstante Margarita rechaza cortésmente la propuesta de Fausto porque está vinculada afectivamente a un hombre de su misma edad. Este rechazo reaviva la profunda frustración vital que siente el viejo Fausto y que expresa frente a un estudiante que lo admira y desea seguir su camino: “Si yo tuviera su edad gozaría de la vida” (Ardiles Gray 1993: 87), replica.

Fausto decide entonces recurrir a los poderes ocultos que aparecen primeramente en la forma de un perro negro, para luego ser conjurados previo diálogo con las brujas. El tradicional motivo del perro negro adquiere en *LvhDFyST* una recurrencia especial, si en la obra de Goethe aparece en la escena “Frente a las puertas de la ciudad” para conmoción del criado Wagner²⁴³, en Ardiles Gray sigue al estudiante cuando va a visitar al Doctor, y

sus cuentos: *Cuentos amables, nobles y memorables* (1964), *La noche de cristal* (1990), *El casamiento y otros cuentos con viejos* (1997). También incursiona en la lírica con *Cánticos terrenales* (1951) y *Acentos para una balada* (2003) y en la dramaturgia con *Égloga, farsa y misterio* (1961), *Vecinos y parientes* (1970), *Fantasmas y pesadillas* (1983), *Situaciones y personajes* (1989), además de *La sombra del padre* y *Los comediantes*, obras publicadas con la que nos ocupa en el libro *Delirios y Quimeras. Teatro* (1993), Bs.As.: Corregidor.

²⁴² - Lo que en *LvhDFyST* es llamado “Zabulor” (sic), se refiere a Zabulón (del hebreo *Zebulom*) patriarca de Israel, sexto hijo de Jacob y Lía, que dio nombre a una de las doce tribus israelitas establecida en Galilea, en este ámbito es una denominación sagrada proveniente de la fuente bíblica (Números). No obstante a comienzos de la Edad Moderna europea empezó a designar también a un demonio, caracterizado por la gula, además de ser un incubo lascivo. Zabulón es una manifestación demoníaca especialmente frecuente en las culturas latino-católicas, en 1633 encabezó la posesión de las monjas de Loudon, Francia. Tuvo varias apariciones en casos de posesión contemporáneos, en la Italia de 1950 y en más recientemente en España. (Cf. Koning, F Diccionario de demonología: 230 y www.wikipedia.org/demonologia/zabulon, 21-12-2009)

²⁴³ - En la obra de Goethe el perro aparece en la escena “*Vor dem Tor*” de la primera parte, y, a semejanza de lo que ocurre en la obra argentina, el perro camina en círculos lo que provoca asombro e inquietud en los personajes: “Faust: Bemerkst du, wie in weitem Schreckenreise/ Er um uns her und immer näher jagt? / Und irr’ ich nicht, so zieht ein Feuerstrudel / Auf seinen Pfaden hinterdrein. Wagner: Ich sehe nichts als einen schwarzen Pudel; / Es mag bei Euch wohl Augentäuschung sein. Faust: Mir scheint es, daß er magisch leise Schlingen, /Zu künftigem Band, um unsre Füße zieht.” (Goethe 1923: 34)

aparece nuevamente en la escena II, del segundo acto frente a Margarita y sus acompañantes; hacia el final de la pieza en la escena de la taberna vuelve a surgir para perseguir a Fausto y su amada en su desesperada huida. Esto puede ser leído como un signo de la importancia que adquiere el motivo en *LvhDFyST*. En Goethe, el perro en su calidad de emisario maligno va dejando un remolino de fuego (*Feuerstrudel*) tras sus pasos, en la obra del autor tucumano el fuego también acompaña al perro pero en sus ojos rojos y ardientes. Este detalle relaciona el motivo del perro con una leyenda tradicional del noroeste argentino, la del Familiar. La leyenda surge a fines del siglo XIX en la época de la industrialización de la producción azucarera en el NOA, especialmente en Tucumán. El Familiar no era otro que el mismo demonio que tenía un trato o pacto con los dueños de los ingenios azucareros, quienes le ofrendaban vidas humanas a cambio de la prosperidad de sus establecimientos; casualmente las víctimas de este terrible demonio eran quienes cuestionaban el brutal sistema de explotación laboral al que eran sometidos los obreros. Según relatos de los propios trabajadores, el Familiar es el Diablo en persona bajo la forma física de un gran perro negro, con grandes garras para destrozarse a sus víctimas y grandes ojos color rojo o que despiden fuego. Su temible presencia está marcada por signos típicamente diabólicos, como el olor a azufre y el sonido de cadenas que se arrastran. La presencia de leyendas y mitos de la zona natal del autor²⁴⁴, engarzan motivos autóctonos en una reescritura del asunto fáustico que en apariencia elude cualquier rasgo de color local, puesto que está ambientada en la Europa del siglo XVI. Es notable entonces que incluso bajo estas condiciones la tendencia a la nacionalización del mito fluya de una forma alusiva evitando lo directamente referencial.

Otro elemento de la obra de Goethe que Ardiles Gray adapta de una manera particular en su texto es la escena de la "*Taberna de Auerbach*" ("*Auerbachs Keller in Leipzig*") de la primera parte. En *LvhDFyST* la escena, ubicada hacia el final de la obra, transcurre en la posada donde se refugiaron Fausto y su amante, allí llegan los gendarmes que buscan al prófugo Fausto, y, mientras esperan que pase una tormenta de nieve, se distraen entre copas y canciones de acentuada vulgaridad. La popular "*Canción*

²⁴⁴ - Con respecto al origen y versiones de la leyenda del Familiar Cf. la obra de Adolfo Colombres (1999) *Seres sobrenaturales de la cultura popular argentina* Bs.As.: del Sol; por otra parte los ojos llameantes y fogosos parecen ser un atributo ancestral de lo maligno en los mitos del NOA, como por ejemplo en la figura del Cachirú o Cacharú, un lechuzón de fuertes garras y enormes ojos fosforescentes (Cf. Agüero Vera, Juan *Divinidades Diaguitas*, s/e)

de la pulga", entonada por Mefistófeles en el texto goetheano²⁴⁵, se reelabora como la *"Canción de la ladilla"*, cantada por el grupo de gendarmes, acentuando su tono sexual y picaresco, que contrasta brutalmente con el amor trágico de la pareja de Fausto y Margarita.

En la pieza de Ardiles Gray lo diabólico no aparece como un personaje corpóreo y definido (el Mefistófeles de la leyenda tradicional) sino primeramente como una "voz" y al final como un "enviado", en ambos casos vinculados al tiempo, expresión máxima de la finitud y limitación humanas. La voz que Fausto oye, dice:

¡Soy el dueño del tiempo!... ¿Me llamabas?... ¡Soy el dueño del tiempo!... La eternidad es la ausencia del tiempo... La condición humana debe soportar el paso de los siglos, de los años, de los meses, de los días, de las horas, de los minutos, de los segundos ... La memoria del tiempo es el castigo de la raza humana por su soberbia... Ni los animales, ni las plantas recuerdan más allá del instante... Tal vez la felicidad no sea otra cosa que la ausencia de memoria... (91)

El segundo acto reproduce otra de las situaciones típicas de la obra goetheana: la fiesta en las afueras de la ciudad, pero aquí Fausto, que ha recuperado su juventud merced al pacto con "el Señor del tiempo", seduce a Margarita quien se siente mágicamente atraída por él, y asesina a su anterior pretendiente. En el último acto Fausto y Margarita, perseguidos por la autoridad, buscan refugio en una posada. Logran evadir a los gendarmes que los acusan de asesinato, pero no al "enviado" que se presenta en la posada para comunicarle a Fausto que su plazo de tiempo se ha agotado y que lo que a él le pareció unas pocas horas han sido en realidad muchos años, y, como prueba de esto, aparece Margarita, convertida en una anciana de gran fealdad; entonces el "enviado" le aclara a Fausto cuál será su castigo:

Además, quien me envía me encargó que le dijera que Usted ya está en su reino. En él será siempre joven. Vivirá Usted en un eterno presente pero no se podrá enamorar nunca más de otra mujer sino de aquella que fue joven y hermosa en su juventud. Nadie podrá regresar en el tiempo como usted lo ha hecho. (93)

²⁴⁵ - La canción en el texto clásico alemán expresa apenas cierto cinismo diabólico, sin llegar a la obscenidad explícita: : "Mephistopheles (singt) Es war einmal ein König, / Der hatt' einen großen Floh, / Den liebt'er gar nicht wenig, / Als wie seinen eignen Sohn" (Goethe 1923: 62)

El juego de paradojas implica que el don tan ansiado por Fausto, la juventud, será también su castigo eterno. El tiempo como condena del hombre a la finitud, y también como condición para que posea la conciencia de su grandeza y de su fin; más allá de la forma en que lo expresa esta obra, es una temática que, asociada al asunto fáustico, fue retomada, como ya señalamos, en varias ocasiones por la literatura argentina, por ejemplo en los cuentos de Adolfo Bioy Casares *Las Vísperas de Fausto* (1953) y *El Relojero de Fausto* (1986)²⁴⁶ en los cuales el planteamiento metafísico alrededor de la historia fáustica tiene puntos en contacto con el de Ardiles Gray. Además el motivo del envejecimiento repentino de Margarita, una de las añadiduras más originales de esta pieza a la estructura del asunto literario, evidencia un singular paralelismo con otro relato fáustico argentino, *La tragedia del Doctor Fausto* (1966) de Marco Denevi (Cf. Capítulo 5, 5.2.). En este microrrelato el que envejece abruptamente es el propio Fausto y, como en la obra de Ardiles Gray, en este hecho se concentra el sentido trágico de la historia.

Según lo testimonia el propio autor la lectura de las obras de Christopher Marlowe y Johann W. Goethe sirvieron de base argumental para su pieza, sin embargo la insistencia en el problema del tiempo y la vejez, es un elemento que surge de su propia vivencia personal de la contradicción entre el tiempo subjetivo de la memoria y el tiempo cronológico²⁴⁷. Además la contraposición entre la belleza juvenil de la mujer y la súbita fealdad horrorosa a la que la somete el tiempo, como sucede aquí con Margarita, es una imagen de enorme poder evocador y aleccionador sobre la cual se formó una larga tradición en el arte europeo de los siglos XV y XVI²⁴⁸, es decir en el mismo espacio temporal y geográfico en el que Ardiles Gray ubica su recreación fáustica la que, por otra parte, no parece ajena a esta intención moralizante.

En la literatura argentina, que como toda literatura latinoamericana se caracteriza por la capacidad para asimilar y transformar elementos culturales foráneos, la historia

²⁴⁶ -El primer cuento de Adolfo Bioy Casares aparece en su libro *Historia Prodigiosa*, México: Obregón, 1953; mientras que el segundo en *Historias Desaforadas*, Bs. As.: Emecé, 1986.

²⁴⁷ - Garnica de Bertona comenta "en una entrevista personal, Ardiles Gray afirmó haber leído los Faustos de Goethe y Marlowe, el primero en la traducción de Silvetti Paz, publicado por la Editorial Sudamericana en 1970" (Garnica de Bertona 2008: 178) y luego reproduce una carta del autor en la que relata cual fue la experiencia que lo llevó a la idea de escribir su obra: el encuentro con viejos compañeros de estudios, a quienes no había visto en años, y la impresión que le produjo el envejecimiento que podía percibir en los demás y no en su propia persona (Cf. Op. cit.: 179).

²⁴⁸ - Muchembled al analizar este tema en la obra de artistas flamencos y alemanes (Cranach, Baldung Grien, Holbein, Schwarz, etc.) sostiene que "El cuerpo magnífico de una mujer joven era en este caso la ocasión para meditar sobre la vanidad de las cosas, en contraste con el de una anciana, presentada incluso de manera más espectacular bajo el abrazo de un horrible esqueleto-cadáver. [...] creo que el arte alemán traduce entonces una reflexión creciente sobre el lugar del segundo sexo en el universo, sobre todo en sus relaciones con lo sobrenatural." (Muchembled 2003: 64)

fáustica es generalmente algo que se ve “desde afuera” y que motiva reflexiones de todo orden, pero especialmente morales y metafísicas. En concordancia con esta afirmación de carácter general, se puede observar en este Fausto de Ardiles Gray la presencia de dos grandes reducciones, la primera una reducción temática que, como se dijo al comienzo de este capítulo, consiste en tomar la línea argumental de la primera parte de la obra de Goethe, con sus motivos y personajes incluidos, y la segunda una reducción en lo que respecta a la motivación del personaje fáustico que aquí, lejos de tener la profundidad monumental del modelo clásico en el que Fausto aspira a la experiencia total de la vida humana, incluido el conocimiento y el uso del poder, se restringe a una motivación afectiva-sexual. El Fausto de Ardiles Gray busca en el trato con el demonio recuperar la juventud con el único fin de conquistar a la mujer amada, Margarita, a quien conoce con anterioridad a la escena del conjuro y que constituye la principal meta de todo su accionar. Esta simplificación de lo motivacional, ya percibida por la crítica (Cf. Garnica de Bertona 2008: 180-181), además de ser un rasgo caracterizador del tratamiento que se hace de la materia fáustica en muchas obras argentinas, determina también el sentido trágico del final, que es la tragedia del amor y del deseo burlado por el paso del tiempo, o, en otros términos, el amor se enfrenta finalmente al crudo cinismo diabólico del Señor del Tiempo quien, como moralista, y como el Mefistófeles goetheano, sólo ve allí la demostración de la necedad humana.

3.4. El complejo “fáustico” de Edipo en Pedro Orgambide

3.4.1 Los protagonistas

En junio de 1995 se estrena en Buenos Aires *Don Fausto*²⁴⁹, una obra teatral que Pedro Orgambide había redactado el año anterior. Se trata de una reescritura del asunto fáustico de considerable complejidad dramática, tanto en lo formal como en lo temático, que reelabora la materia fáustica en combinación con las temáticas propias de la obra de

²⁴⁹ - *Don Fausto* se estrena en el Teatro Municipal Presidente Alvear de Buenos Aires, bajo la dirección general de Emilio Alfaro (a quien está dedicado el texto) y Oscar Araiz, la protagonizaron, entre otros, Alberto de Mendoza (Don Fausto), Danilo Devizia (Juan Sombra), Mónica Galán (la madre), Perla Santalla (Doña Prudencia) y Victoria Onetto (Margarita); la música fue de Chango Fariás Gómez y el vestuario de Renata Schussheim. Ese mismo año, en octubre se publica el texto teatral: Orgambide, Pedro (1995) *Don Fausto*, Buenos Aires: Asociación Amigos Complejo Teatral Enrique S. Discépolo.

este autor argentino²⁵⁰. *Don Fausto* es una pieza dividida en dieciocho escenas²⁵¹, con muchos elementos musicales, entre los que predomina un ritmo de vals (Cf. Santa Cruz: 5), aunque son muy importantes los recitativos con fondo de milonga del personaje de Juan Sombra que introducen y cierran la obra. Además, el juego de máscaras y voces, así como la música del candombe, forman el núcleo de las escenas centrales que transcurren durante el carnaval.

La inclusión de *Don Fausto* en la tradición de versiones criollas del asunto europeo se justifica desde varios puntos de vista, como lo ha establecido la crítica (Cf. Bujaldón, Santa Cruz), más allá de que en ella predomine una temática existencial y no se recurra a las fuentes gauchescas (Del Campo, Fernández Medina, Mujica Láinez) en el planteo del argumento; en este aspecto, como en muchos otros que analizaré más adelante, se torna evidente las intersecciones entre esta pieza de Orgambide y la de Adellach ya comentada anteriormente. La conexión con el criollismo se da en la caracterización del propio protagonista, Don Fausto, una especie de caudillo político, hijo de la clase dirigente porteña, que habita en su casona familiar en el Buenos Aires de principios del siglo XX. Este Fausto porteño y patricio, sobrevive, cargado de los ideales de su clase, en una ciudad que ha sido fuertemente transformada social y culturalmente por la inmigración

²⁵⁰ -Pedro Orgambide (Buenos Aires 1929 – 2003) es, al igual que Ardiles Gray, un autor que comienza su producción en la década de 1950 y por lo tanto su trayecto biográfico e intelectual abarca toda la segunda mitad del siglo XX con sus profundas convulsiones políticas y sociales. Orgambide trabaja durante los años 50 como periodista en *Noticias Gráficas*, periódico de la capital argentina, y en 1954 debe cubrir un hecho histórico, el bombardeo a la Plaza de Mayo y la caída del gobierno peronista. Paralelamente a su labor periodística se dedica a la literatura y escribe poemas, narraciones, teatro y ensayos. En 1974, por presiones políticas debe exiliarse en México donde permanece hasta la restitución democrática en 1983; en este país recibe el Premio Nacional de Novela y trabaja como docente de Literatura en la UNAM. Su vastísima producción que abarca todos los géneros literarios comienza en 1942 con la publicación de unos poemas en el periódico *Orientación*, dirigido por Raúl González Tuñón. Respecto a las características y motivación central de su obra Guillermo Saccomanno expresa: “Orgambide, en su práctica, como modelo autoral, corresponde a una generación que, en su urgencia por cambiar el mundo –volverlo más justo, más solidario, más inventivo – no vacilaba en abordar toda manifestación artística, confiando, además de en su potencial expresivo, en su capacidad para reflejar las contradicciones sociales, contrapunteando la historia íntima con la colectiva” (Saccomanno, G. *Pedro Orgambide (1929-2003)* en *Página 12*, 20/01/03).

Algunas de sus obras narrativas más relevantes son: *El encuentro* (1957), *Las hermanas* (1959), *Memorias de un hombre de bien* (1964), *Historias cotidianas y fantásticas* (1965), *Los inquisidores* (1967), y a partir de los años 80 retoma la labor narrativa con: *El arrabal del mundo* (1983), *Hacer la América* (1984), *La convaleciente* (1987), *Un amor imprudente* (1994), *Crónicas del Nuevo Mundo* (1995), *Un caballero en las tierras del sur* (1997), *Buenos Aires: la novela y La bella Otero: reina del varieté* (2001). Entre sus ensayos de temática literaria e histórica se encuentran: *Horacio Quiroga: el hombre y su obra* (1954), *Crónica de la Argentina* (1962), *Yo, argentino* (1968), *Radiografía de Ezequiel Martínez Estrada* (1970), *Borges y su pensamiento político* (1978), *Un puritano en el burdel. Ezequiel Martínez Estrada o el sueño de una Argentina Moral* (1997). La producción de obras teatrales recorre todas las décadas de su biografía: *La vida prestada* (1949), *La buena familia* (1961), *Concierto para caballero solo* (1963), *Un tren o cualquier cosa* (1967), *Juan Moreira Supershow* (1972, comedia musical), *Eva* (1986, musical), *Discepolín* (1989).

²⁵¹ - Estas escenas llevan un título que alude al acontecimiento central o a los personajes que participan en cada una: 1- Prólogo de Juan Sombra (milonga). 2- Las tribulaciones de Fausto. 3- Dúo de amor ausente (vals del amor ausente). 4- Dúo de Margarita y Fausto. 5- Prudencia y Margarita. 6. Margarita y Diego. 7- Las cartas sobre la mesa. 8-Conversaciones con mamá. 9- El remedio. 10- El padre de Fausto. 11-Hablando del Diablo. 12- Milonga de Quitapenas. 13- Las vísperas. 14- Candombe de amor y celos. 15- Baño de Fausto. 16- Aire de familia. 17- Transformaciones. 18- Fausto y sus mujeres.

masiva. Él es perfectamente consciente de representar un mundo que está en vías de extinción y este hecho, al mismo tiempo que bloquea sus ansias vitales, lo empuja al pacto con lo diabólico:

Había Patria, sí. Y alguien como yo, alguien de buena familia, no tenía porqué preocuparse. Tenía asegurado su lugar. Su casa, sus campos, su apellido. Todo estaba en orden. Su sillón en el Congreso y su tumba en La Recoleta. Hasta sabía qué iban a decir después de muerto. (Orgambide 1995: 22)

Esta descripción del orden conservador imperante en la Argentina desde la segunda mitad del siglo XIX, es algo refrendado por su interlocutor, el mefistofélico Juan Sombra, que jamás pone en duda la naturalidad de esa estructura social. Una definición que, sin embargo, Don Fausto llegará a desarticular desde su propia base familiar.

Juan Sombra es el otro personaje de netos rasgos gauchescos, a través del cual se infieren referencias intertextuales con el tradicional género de la poesía argentina. Su nombre remite al de "Juan Sin Ropa" del poema de Rafael Obligado *Santos Vega* (publicado en 1885). Además ambos personajes diabólicos coinciden en su lugar de procedencia: "Fausto: ¿De dónde me dijo que era?/ Juan Sombra: del Tuyú. / Fausto: Como Santos Vega. / Juan Sombra: o el Otro." (12). No obstante, hay diferencias fundamentales entre este Juan Sombra y el personaje de Obligado. Juan Sin Ropa representa al inmigrante, a lo nuevo frente a lo tradicional y criollo, encarnado por el payador Santos Vega. Por el contrario, el Juan Sombra de Orgambide se identifica con un criollismo conservador; es más, afirma ser solamente un aspecto de la conciencia de Don Fausto, es decir, el autor recurre al tópico de la identidad entre Fausto y Mefistófeles: "yo nada soy, sólo espejo / del que me llama y me nombra / en la milonga del Tiempo" (11). La oposición planteada en el *Santos Vega* entre un criollo representante de la tradición ancestral y un demonio, Juan Sin Ropa, inmerso en la vorágine del "progreso" y la inmigración, se ve neutralizada en *Don Fausto*. El criollismo de Juan Sombra aparece reforzado también por el conocimiento que expresa del mundo de los payadores de comienzos de siglo XX, en su conversación con Don Fausto nombra a Betinotti y a Gabino

Ezeiza²⁵², sacando a relucir, incluso, sus tendencias políticas (Cf. 22). Por otro lado, la construcción del personaje demoníaco a partir de caracteres criollos que a su vez abrevan en la cultura popular, es una nota repetida en la producción de P. Orgambide²⁵³.

La acción comienza con un don Fausto envejecido e impotente que desea con fervor recuperar la vitalidad del pasado, entonces aparece Juan Sombra que viene a ofrecer sus servicios como asesor del viejo caudillo. La escena tercera comienza a mostrar las ensoñaciones simbólicas en las que cae don Fausto, en este caso baila con su difunta esposa, Felicitas, y revive de manera fantasmal una felicidad ya irrecuperable; el ansia de juventud se convierte así en la motivación central que llevará a don Fausto a interesarse cada vez más por la propuesta de Juan Sombra. La escena cuarta finaliza con un monólogo de don Fausto, en el que expresa una última resistencia a ceder ante el pacto inminente para refugiarse en lo intelectual:

No quieras, Fausto, contrariar al Tiempo.
Lo que pasó, pasó:
el deseo, las noches encendidas, las amantes,
los bailongos feroces.
Eso pasó.
Mejor los libros,
la sabiduría negada a un hombre del Sur, autodidacta,
a un criollo que se interroga por el misterio de los astros. (17)

La relación de don Fausto con el conocimiento es ambigua e imbuida siempre por una conciencia de inferioridad. Su condición de argentino hace que sea “una sabiduría negada a un hombre del Sur”. El conocimiento no se constituye en un incentivo apremiante para establecer el pacto con el demonio; hasta el mismo Juan Sombra ironiza en varias ocasiones sobre la incompatibilidad entre la vida política de don Fausto y su vocación científica. Cuando entra en el despacho del caudillo y ve su nutrida biblioteca,

²⁵² - Gabino Ezeiza (Buenos Aires, 1858 – 1916) payador célebre en su época, apodado el Negro Ezeiza, conoció a Carlos Gardel a través de la actividad política y fue su amigo.

José Betinotti (Buenos Aires, 1878 – 1915) payador y autor de letras de famosos tangos como *Pobre mi madre querida*. También perteneció al círculo de Gabino Ezeiza y el joven Carlos Gardel.

²⁵³ - “Otra de las explicaciones que están en la base del éxito fáustico en la Literatura Argentina se halla en el lugar importante que ocupa la figura del diablo en los relatos folklóricos. En su novela *El arrabal del mundo* (1983), Pedro Orgambide hace aparecer reiteradamente al diablo en los cuentos nocturnos de los viajeros que cruzan la pampa, en las travesías por Tierra Adentro.” (Bujaldón 2007: 170)

telescopio y microscopio, exclama: "¡Qué interesante, Don Fausto! Por lo visto, usted es amigo de las ciencias, además de político. Algo muy exótico en la Argentina. O somos gauchos o cajetillas..." (12). En el transcurrir de la acción esta propensión hacia la ciencia va a desaparecer, y a ser reemplazada por el conflicto político, cruzado por el deseo en sus dos variantes, el deseo de poder y el sexual.

En la escena séptima, "*Las cartas sobre la mesa*", se decide la relación contractual entre los protagonistas. Don Fausto trata infructuosamente de elaborar un discurso político, entonces Juan Sombra se acerca a él para dictarle las palabras necesarias. El discurso de Juan Sombra es un ejercicio descarado de cinismo manipulador, "¿No es grandioso tener palabras que digan lo contrario de lo que se piensa?" (20); no obstante el mefistofélico personaje se justifica en la necesidad que tiene don Fausto de controlar a los jóvenes que ansían ocupar su lugar con nuevas ideas. Juan Sombra pone en práctica su teoría de la manipulación precisamente con el viejo caudillo, al unir hábilmente en el diálogo, la impertinencia de las jóvenes generaciones en política con la misma audacia en el terreno de la seducción: don Fausto se entera por boca de su servidor que la mujer que él desea, Margarita, su sirvienta, es cortejada por Diego, un joven con ideas revolucionarias.

En la escena décima don Fausto sostiene una intensa conversación con el fantasma de su padre muerto. Éste, una figura entre fantasmal y mítica, es el perfil exacto de un gran burgués liberal de la Generación del 80, descrito como "hombre del siglo XIX, totalmente trajeado de blanco. Luce medallas militares en su chaqueta." (26). El discurso paterno impone los mandatos patriarcales y, en esencia, no se diferencia de lo que ya había esbozado Juan Sombra. Él demuestra a su hijo la necesidad apremiante de conservar los privilegios de clase, que le corresponden por una especie orden natural. La propiedad se encuentra amenazada por los extranjeros: "¡Esos gringos que vienen en los barcos, se van a apoderar de todo, hijo!" (26). Y la propiedad se hace extensiva también a los cuerpos femeninos, por lo que don Fausto puede (y debe) hacer valer su derecho de uso sobre el cuerpo de la sirvienta Margarita. La defensa de ese derecho implica la lucha contra el extranjero, el revolucionario, los que se identifican fácilmente con el joven capaz de usurpar el objeto deseado, así don Fausto debe también matar a Diego. Como en

varias de sus obras narrativas²⁵⁴, aquí Orgambide recrea, a partir de un conflicto íntimo, la compleja situación histórica de la clase dirigente argentina durante las primeras décadas del siglo XIX, para la cual la inmigración europea pasó de representar un recurso civilizador a significar un grave peligro de desintegración del orden político, y este proceso coincidió, en lo cultural, con una recuperación conservadora y reaccionaria de la cultura criolla, o lo que por ello se entendía en este contexto ideológico.

Pero la insistencia de Juan Sombra y El Padre en la peligrosidad representada por los jóvenes posee aún otra alusión histórica, en este caso, mucho más reciente; al describir al joven que pretende a Margarita, Juan Sombra dice: "Diego. Es un *revoltoso*, un mal nacido, uno de esos que perturban el orden que usted defiende, Fausto. Un *imberbe*, un *infiltrado* en la Patria que construyeron sus mayores." (23, la cursiva es nuestra). El infrecuente adjetivo "imberbe" no es una palabra neutra en la historia argentina contemporánea, y mucho menos para un intelectual políticamente comprometido como fue Orgambide. "Imberbes" y "estúpidos" fue la forma en la que Juan Perón calificó al ala izquierdista de su partido, formada mayoritariamente por jóvenes, durante su discurso del 1 de mayo de 1974, meses antes de morir²⁵⁵. Este discurso del líder argentino marca, según los historiadores (Cf. Pigna 2005: 209 y ss y Page 1984: 281 y ss), un punto de no retorno en la violencia política que caracterizó a esa década entre quienes exigían reformas sociales radicales y los sectores conservadores, aliados a factores de poder.

La progresiva identidad entre el mandato paterno y las propuestas de Juan Sombra en pos del sostenimiento de un orden social, pero también moral y psicológico, basado en altas dosis de hipocresía, sometimiento y violencia, hace que lo diabólico, tal como se configura en Don Fausto, se relacione estrechamente con la figura del demonio que aparece en las obras literarias modernas a partir de Goethe; es decir un demonio

²⁵⁴ - En muchas de sus obras Orgambide demuestra un especial interés por la reconstrucción de diversos momentos de la historia argentina, quizás en este sentido se destaque la trilogía formada por las novelas *El arrabal del mundo*, *Hacer la América* y *Pura memoria*, aparecidas en 1983, 1984 y 1985 respectivamente (Cf. Bujaldón 2007: 160 y ss)

²⁵⁵ - El historiador Joseph Page relata con dramatismo literario la escena del discurso frente a la Plaza de Mayo colmada de jóvenes: "Lo que siguió fue un diálogo de sordos, con Perón prodigando alabanzas a los líderes gremiales de otras épocas que habían sido asesinados y la J.P. lanzando insultos contra Rucci y Vandor. Perón denunció a los "mercenarios al servicio del dinero extranjero". Los muchachos seguían con sus estribillos. Perón los llamó "estúpidos" e "imberbes". Su cara estaba ahora desfigurada por la ira, perdía la compostura. Mientras el líder arrojaba todo su veneno, los contingentes de la J.P., que posiblemente constituían la mitad de una masa de 100.000, le dieron la espalda y se alejaron de la plaza." (Page 1984: 285)

crudamente realista, positivista y, a veces, ateo, representante y defensor de las jerarquías del poder²⁵⁶.

3.4.2 Carnaval y parricidio

Hacia el final de la escena decimotercera, *"Las Vísperas"*, la voces de vivos y muertos que don Fausto ha venido escuchando hasta este momento se yuxtaponen caóticamente y cada una descarga sobre el protagonista demandas de diferente índole: amorosas (su esposa muerta), políticas (Juan Sombra), machistas (el padre), de preocupación por el futuro del niño (la madre). Además, también se intercala un diálogo entre Margarita y Diego. Se crea de esta manera un ambiente de confusión y delirio en el que don Fausto está inmerso, tal como su antecesor literario el Fausto goetheano en la cocina de la bruja, antes de su rejuvenecimiento.

Ya durante el desarrollo del carnaval, en la escena siguiente, don Fausto es acosado por los celos al ver la forma en que Diego corteja a Margarita, y, en su desesperación, pide a Juan Sombra que le entregue el brebaje de la juventud a cambio de su alma. La fiesta del carnaval preserva en la literatura de Orgambide todo su valor ritual y en ella tienen lugar los acontecimientos fundamentales de la trama, como es el motivo del pacto y la seducción de Margarita²⁵⁷. Mientras don Fausto consuma su unión amorosa con la joven e ingenua sirvienta, Juan Sombra observa entre bambalinas y, siguiendo el tradicional tópico mefistofélico, no se priva de hacer escépticas consideraciones sobre el amor humano y la volatilidad del deseo. Juan Sombra considera a la sexualidad como "locura" y cuando sube el tono erótico de la descripción de lo que está presenciando el freno moralizante irrumpe abruptamente en "las vibraciones que recorren la geografía / de los condenados a morir." (38). Entremezclada con esta actitud que apela al silencio

²⁵⁶ - El filósofo Peter Sloterdijk, en el marco de su teoría del cinismo, otorga gran importancia al personaje de Mefistófeles al que describe de la siguiente manera: "El demonio es el primer realista poscristiano [...] si incluso se le despoja de los cuernos y las pezuñas, entonces de Mefistófeles no queda otra cosa que un filósofo burgués: realista, antimetafísico, empírico, positivista", y luego agrega: "Inevitablemente, el sarcasmo y un frío cinismo constituyen atributos esenciales del moderno diablo "inmanente", al igual que el cosmopolitismo, la habilidad lingüística, la formación y la razón jurídica." (Sloterdijk 2002: 248-249)

²⁵⁷ - Bujaldón analiza el sentido clave del carnaval en esta obra y rescata el hecho de que "se trata de un motivo novedoso en la temática fáustica tradicional, pero central en toda la obra literaria de Pedro Orgambide. [...] También Pedro Orgambide apela al carnaval como metáfora de la existencia humana, en el sentido de que cada hombre tiene designado o elige un papel para representar en el mundo, papel para el cual necesariamente debe colocarse una máscara o disfraz." (Bujaldón 2007: 159)

frente al sexo, en pos de la decencia y el buen gusto, aparece la valoración de esa misma realidad como un efectivo medio para la manipulación, ya sea incentivando o reprimiendo, un instrumento que Juan Sombra no se priva de utilizar.

En la escena, titulada sugestivamente "*Transformaciones*", suceden efectivamente varios cambios en la conducta de los personajes. Por un lado Margarita ingenuamente ya se cree convertida en la nueva dueña de la casa, a raíz de su reciente relación con don Fausto. No obstante la transformación más profunda tendrá lugar en don Fausto, quien en la plenitud de su vitalidad es incitado por Juan Sombra a matar a su rival, Diego. Pero en el instante mismo del enfrentamiento emerge el fantasma del Padre y se produce un curioso cambio de roles, pues la discusión y la lucha se entablan entre la figura tiránica del Padre y un joven don Fausto, que a semejanza de Diego, posee una decidida rebeldía. Reproduciendo fielmente el discurso político de Diego, don Fausto critica sin miramientos a su padre, pone en duda tanto su pregonado valor como su hombría de bien. El otrora admirado patriarca es ahora "un viejo crápula" al que se le echa en cara su "podrido honor de matador de indios" a la vez que su actitud sumisa frente a "los imperios que usted no tuvo vergüenza en servir" (43). La escena alcanza su clímax cuando don Fausto exige que el Padre le pida perdón por las humillaciones a las que lo sometió desde niño y ante la negativa lo reta a duelo. Juan Sombra interviene en este instante a favor del Padre alcanzándole un sable, pero don Fausto lo hiere de muerte, no sin expresar en el último instante un sentimiento profundamente ambivalente: "Siempre quise que me quisiera, padre." (44).

Este acontecimiento de importancia capital en la obra de Orgambide, desarma todas las relaciones entre los personajes tal como se venían dando desde principio para reorganizarlas de manera original. En primer lugar se refuerza la identificación entre el Padre y Juan Sombra, no sólo comparten una idéntica visión política, sino que en el momento decisivo Juan Sombra no ayuda a don Fausto en su pelea, por el contrario, le acerca el arma al Padre. Se hace evidente que el verdadero pacto está sellado entre estos dos personajes, idea que se ratifica en el final. Este es un pacto basado no en la tentación carnal o en la desesperación humana por el paso del tiempo, sino en el sostenimiento del poder a través de la defensa a ultranza de un determinado orden social y cultural. En segundo lugar, don Fausto, imbuido de la fuerza que le da el rejuvenecimiento, además

del impulso sexual, recupera también la capacidad de rebeldía y cuestionamiento y esto lo acerca decididamente a Diego, ambos terminan compartiendo una visión del mundo y una necesidad de transformar la realidad. Una realidad externa social en el caso de Diego, una realidad interior, psicológica en el de don Fausto que son, sin embargo dos aspectos fuertemente entrelazados.

Todo este proceso, que tiene lugar en un ámbito onírico, es la rememoración a su vez de un drama ancestral: el asesinato del padre, con las connotaciones freudianas que a él pueden atribuírsele. El personaje de don Fausto experimenta a lo largo de la obra un complicado proceso identitario que comienza con la adaptación acrítica al legado paterno (privilegios de clase, machismo, ejercicio amoral del poder) del que se siente partícipe y heredero. Pero gradualmente va gestándose la rebelión, inducida en parte por la juventud recuperada, y en mayor medida aún por el recuerdo del sufrimiento psíquico que exigía tal adaptación a las reglas del padre. Si don Fausto usufructuó los beneficios de esa situación de privilegio representada por los valores paternos, fue un poder respecto al cual, no obstante, siempre estuvo en situación de hijo, es decir, en posición inferior y marginal, tal como lo explicita el Padre cuando le dice: "¡Payaso! Te disfrazaste de mí. Y del padre de mi padre. Pero no sos un guerrero. Nunca mataste a un hombre." (42). La rebelión, o la posibilidad de ella, surge entonces con la consciencia de esa posición subalterna respecto de un despotismo que, no obstante, ofrece privilegios y ventajas²⁵⁸.

Freud en *Tótem y Tabú* (1913) elabora una teoría antropológica y psicoanalítica a partir del hipotético asesinato del padre entre los humanos primitivos. Más allá de las polémicas acerca de la verosimilitud histórica del relato freudiano (Cf. Kristeva 1998: 31 y ss.), no hay dudas de que brinda un marco interpretativo coherente para entender varios fenómenos religiosos y sociales y de que, por otra parte, ha tenido una recepción fecunda en el arte occidental moderno. Freud describe la importancia de este asesinato, luego ampliamente ritualizado por las religiones, y los sentimientos contrapuestos de euforia y culpa que genera, como se señaló a propósito de *Don Fausto*.

²⁵⁸- Kristeva explica en los siguientes términos el proceso de lo que ella llama "la revuelta" a propósito de la hipótesis freudiana del asesinato del padre: "'yo' estaba asociado/a a ese poder, 'yo' no estaba excluido/a; 'yo' formaba parte de quienes le obedecen y se satisfacen con ello. Pero se da el caso de que esa identificación con el poder deje de operar, de que 'yo' me sienta excluido/a, de que 'yo' no localice el poder [...] ¿Qué sucede entonces?" (Kristeva 1998: 35)

El psicoanálisis nos ha revelado que el animal totémico es, en realidad, una sustitución del padre, hecho con el que se armoniza la contradicción de que estando prohibida su muerte en época normal, se celebre como una fiesta su sacrificio y que después de matarlo se lamente y llore su muerte. [...]

Además, el violento y tiránico padre constituía seguramente el modelo envidiado y temido de cada uno de los miembros de la asociación fraternal y al devorarlo se identificaban con él y se apropiaban de una parte de su fuerza.

La comida totémica, quizá la primera fiesta de la Humanidad, sería la reproducción conmemorativa de ese acto criminal y memorable que constituyó el punto de partida de las organizaciones sociales, de las restricciones morales y de la religión.” (Freud 1943: 102)

También en la pieza de Orgambide el asesinato del padre ocurre durante la fiesta de carnaval, casi confundiéndose con ella. De este modo el autor argentino refleja, incluso en ese detalle, la interpretación freudiana del acontecimiento ritual, es decir, estamos frente a la concomitancia de la rebelión y la fiesta. Sin embargo no se puede dejar de apuntar una conexión más estrecha aún entre este texto freudiano y el *Fausto* de Goethe. El asesinato es interpretado por Freud, ante todo, como un acto, en el sentido de un accionar previo a toda reflexión o conceptualización, desencadenado por profundos motivos emocionales y por la necesidad imperiosa de liberación. La contradicción insalvable entre liberación y culpabilidad sobrevendría en un estadio posterior y cada cultura, a lo largo de la historia, ensayaría diversas formas, siempre precarias, de suturar la herida psíquica por la muerte del padre (Cf. Freud 1943:104). Así es como, al mismo tiempo que se puede concebir una progresión histórica en los intentos de conciliar liberación y culpa, también hay un fondo inmovible, fundado en la acción inconsciente, primigenia que conduce a Freud a concluir su tratado con el célebre verso de Goethe en el que Fausto decide la traducción del primer versículo del *Evangelio* de San Juan: “En el principio era la Acción” (Freud 1943: 117)²⁵⁹. No sorprende entonces que la

²⁵⁹ - Este pasaje de la obra goetheana se desarrolla en la escena del “Cuarto de estudio” (*Studierzimmer*). Fausto abre las *Sagradas Escrituras* con la intención de traducir el *Evangelio* para intentar buscar allí una revelación auténtica (“Das heilige Original / In mein geliebtes Deutsch zu übertragen” Goethe 1923: 36). Pero el primer versículo del escrito joánico lo enfrenta a múltiples dilemas de interpretación, optando al final por una versión ciertamente fáustica y moderna: “Geschrieben steht: “Im Anfang war das Wort!” / Hier stock’ ich schon! Wer hilft mir weiter fort? / Ich kann das Wort so hoch unmöglich schätzen, / Ich muß es anders übersetzen, / Wenn ich vom Geiste recht erleuchtet bin. / Geschrieben steht: Im Anfang war der Sinn. / Bedenke wohl die erste Zeile, / Daß deine Feder sich nicht übereile! / Ist es der Sinn, der alles wirkt und schafft? /Es sollte stehen: Im Anfang war die Kraft! / Doch, auch indem ich dieses niederschreibe, / Schon warnt mich was, daß ich dabei nicht bleibe. / Mir hilft der Geist! Auf einmal seh’ ich Rat / Und schreibe getrost: Im Anfang war die Tat!” (Goethe 1923: 36)

obra de Orgambide se proponga escenificar, en un espacio temporal y cultural determinado –la Argentina del Centenario – esa acción primigenia que Fausto pone en palabras y Freud explicita analíticamente²⁶⁰.

3.4.3 El final o La construcción de la subjetividad

Una vez que el fantasma del padre, y todo lo negativo que él representaba, es combatido, el protagonista, que a esta altura ha pasado de encontrar un reflejo de la propia consciencia en el mefistofélico Juan Sombra a acercarse definitivamente a la actitud de Diego, debe superar un segundo y fundamental enfrentamiento para completar la estructura edípica que propone la trama: el encuentro con el fantasma de la madre.

Ella, que aparece por primera vez en la escena octava, "*Conversaciones con mamá*", produjo en don Fausto una escisión insalvable. Los valores maternos también estaban constituidos en el conservadurismo aunque, a diferencia de los del Padre, eran de un tono moralizante y religioso. El don Fausto niño, que revive continuamente estas ensoñaciones con su madre muerta, se ve tironeado entre dos mundos tan asfixiantes como irreconciliables: "Necesitaba unir la ciencia de papá con tus oraciones" (Orgambide 1995: 24), dice el adulto protagonista recordando su niñez inmersa en esa contradicción que desgarró a la clase burguesa en la que nació.

En la última escena don Fausto emprende una discusión con su madre, como antes lo había hecho con la figura paterna, en la que aparecen otra vez los reproches por las exigencias maternas, pero sobre todo se saca a la luz la alta cuota de hipocresía que implicaba la moral cristiana de la Madre. La piedra de toque es, por supuesto, la sexualidad materna, tema inabordable desde el lenguaje que sin embargo el Fausto niño era capaz de percibir en sus insinuaciones, dobleces y ocultamientos:

Fausto.- (irónico) Un poco de respeto para la Dama de Beneficencia ... para la Señora de Tal ... para la que guardaba las cartas bajo llave para que no las leyera su marido ...

²⁶⁰ -Al analizar el uso de citas extraídas del *Fausto* de Goethe que hace Freud, Marando explica que la función más común es la de ilustrar un concepto de forma condensada y estéticamente relevante: "En estos casos, la relación semántica que vincula el concepto con la cita es similar a la existente entre sentido figurado y metáfora." (Marando 2009: 103)

para la dama que en el palco del Teatro Colón restregaba su pierna con el acompañante ...Un poco de respeto, por favor, para una honorable señora de su casa..." (47)

El enfrentamiento con la madre gira en torno al problema de la verdad, de lo decible o indecible de esa verdad frente a la que la madre siente horror. "La verdad da miedo" (47) afirma don Fausto y su madre le responde sólo con llanto, sin palabras, incluso cuando el hijo le revela que mató a su marido. Pero el embate final de la Madre contiene una acusación y la negación del derecho a vivir de su hijo criminal: "¡Mató a su padre! ¿Cómo puede vivir?" (48). Al romper el código del silencio frente a la madre, don Fausto desarticula la estructura de la familia patriarcal, que lo había cobijado y que ahora lo expulsa violentamente. En este punto aparece de nuevo Juan Sombra para restañar la herida provocada por la rebelión e intentar apelar al sentimiento de culpa de don Fausto respecto de su madre: "¡No exageres, Fausto! Recuerda que es tu madre. Es lo que decimos en el infierno: "Hasta los hijos de puta tienen madre." (48).

En la dolorosa soledad culpable en la que se ha sumido, don Fausto intenta, sin embargo, la reconstrucción de su ser como sujeto autónomo, exige al fantasma materno que se retire, que vuelva a la muerte, para poder él nacer de nuevo "limpio de culpas para siempre." (48). Juan Sombra, utilizando un argumento teológico, se encarga de afirmar que eso es imposible, ya que el hombre es esencialmente un ser culpable e inmediatamente vuelve a incitar a don Fausto para que elimine a Diego aludiendo a la peligrosidad de la juventud para el país; pero en el momento preciso del duelo el personaje de Prudencia, alegórico nombre de la criada de don Fausto, advierte a su patrón, en nombre de Dios, que no cometa aquel crimen, no ya simbólico sino real. Finalmente don Fausto despierta de esa especie de sueño o irrealidad en que se encontraba y admite ante Juan Sombra que no mató a Diego porque: "no tuve fuerzas... ni ganas" (51). El acto final de don Fausto, la renuncia a cometer el crimen en nombre del honor y el sostenimiento del poder, es consecuencia no sólo de la falta de vitalidad y la vejez que nuevamente lo embarga, sino fundamentalmente de la propia voluntad que se ha modificado radicalmente. Ante esto Juan Sombra admite su derrota, "Alguien torció

mis planes” y decide desvincularse de don Fausto, por lo tanto anula el pacto que los unía: “No hay contrato. Está libre. Haga lo que quiera.” (50-51). En los momentos finales don Fausto recita un poema, de neto estilo borgeano, en el que se lamenta no haber sido “el otro Fausto”, es decir el personaje monumental de Goethe, aunque admite haber logrado la propia individualidad con la carga de dolor y hasta tragedia que ello implica. Asistido por Prudencia, el protagonista vive lo que parecen ser sus últimos momentos y consciente de la cercanía de la muerte ruega ver la luz del día repitiendo la famosa frase final atribuida a Goethe: “¡Luz! ¡Más luz!” (51).

Esta referencia intertextual potencia uno de los juegos de identificaciones propios de la pieza de Orgambide; en este caso entre el personaje de don Fausto y la figura del autor clásico alemán que ya había sido esbozada por Juan Sombra en la escena decimotercera cuando Fausto, angustiado por el paso del tiempo, recita el poema de Hölderlin *A las Parcas*²⁶¹ y su acompañante lo compara, por el contrario, con Goethe por haber ambos llegado a la ancianidad después de una larga vida. Esta comparación puede tener un sentido más rico que el mero alarde de erudición literaria si se la considera a la luz de la evolución del personaje protagonista. Don Fausto en el transcurso de la trama experimenta una evolución de su conciencia a través del enfrentamiento con los fantasmas del pasado, en especial, como ya vimos, con el padre y la madre, que lo conduce a abandonar las fantasías de juventud eterna y anula en él el ansia de conservar la situación de poder gozada (y padecida) a lo largo de sus años juveniles. Don Fausto se enfrenta a la realidad profunda de su existencia y por ende a los límites que la determinan, sobre todo el límite de la falibilidad moral y la finitud temporal que son asumidos por él con la cuota de tragedia, pero también de madurez, que implican. La problemática de los límites, de su traspaso y también de su aceptación, es un tema fundamental en la obra de Goethe, como lo testimonia el célebre poema *Límites de la Humanidad (Grenzen der Menschheit)* escrito alrededor de 1781 y publicado en 1789²⁶², por si no bastara, para ilustrar la complejidad de este tema, el propio *Fausto* que brinda el hipotexto literario básico a la pieza del autor argentino.

²⁶¹ - Don Fausto recita en castellano los dos primeros versos de *An die Panzen*: “Solo un verano me otorgáis vosotras, las Poderosas / y un otoño para dar madurez al canto” (Orgambide 1995: 31) (“Nur einen Sommer gönnt, ihr Gewaltigen! / Und einen Herbst zu reifem Gesange mir”)

²⁶² - La muerte se erige en el himno goetheano como el verdadero límite para el hombre, aquel que lo diferencia sustancialmente de los dioses, y frente al cual sólo cabe la aceptación: “Was unterscheidet Götter von Menschen? / Daß viele Wellen / Vor jenen wandeln, / Ein ewiger Strom: / Uns hebt die Welle, / Verschlingt die Welle, / Und wir versinken.”

En su estudio dedicado al tema fáustico en la literatura argentina Inés Santa Cruz interpreta este paradójico final de la obra de Orgambide en relación con la concepción de impotencia o parálisis emocional del ser argentino elaborada por Ezequiel Martínez Estrada en *Radiografía de la Pampa* (1933)²⁶³. Martínez Estrada es un autor importantísimo para Pedro Orgambide, quien escribió dos ensayos histórico-literarios sobre su obra y biografía; sin embargo la traslación directa de los conceptos de Martínez Estrada a la obra *Don Fausto* implican, en gran medida, leer el final sólo como la frustración de don Fausto que, desengañado de la solución mágica, renuncia a su nueva vida en el momento decisivo, sin poder integrar a esa escena la profunda transformación que, mientras tanto, ha sufrido el personaje. ¿No podría ese final significar también la madurez final de un Fausto que decide prescindir del demonio y de todas las fantasías vengativas y omnipotentes, porque ya ha aceptado su humanidad limitada y puede, trágica y heroicamente, dar acogida a la propia muerte?

3.5 Paralelismos y divergencias entre las obras de Adellach y Orgambide

En los análisis realizados sobre las obras de Alberto Adellach y Pedro Orgambide fueron surgiendo una serie de elementos en común, creo que ello se debe a causas más relevantes que la mera coincidencia. En una primera instancia se debería tener en cuenta que ambos autores pertenecen a la misma generación²⁶⁴ (Adellach 1933-1996, Orgambide 1929-2003), en consecuencia compartieron una serie de experiencias históricas y sociales. Ambos comienzan con su producción teatral más relevante en la década de 1960 y se ven

²⁶³ -"El texto de Orgambide [...] asume otra colisión: la de la leyenda de impotencia y el mito de la parálisis emocional que trabaja Martínez Estrada y que el mismo Orgambide ha revisado en su estudio *Radiografía de Martínez Estrada*. Aunque tome distancia de su metodología, la indecisión de su *Don Fausto* podría explicarse en la frondosa tipología humana que perfiló el autor de *Radiografía de la Pampa*. Fuerzas contradictorias por un lado lo empujan a la ensoñación de querer abarcarlo todo en un instante sobre la base de una solución mágica, pero, a la vez el miedo a la exposición, lo recluye como espectador de la vida. Orgambide bosqueja un Fausto en el contexto de una tradición criolla, pero no es ajeno al entramado de los discursos que de alguna manera acercan el desasosiego fáustico con las versiones literaturizadas de nuestra idiosincracia nacional." (Santa Cruz: 5)

²⁶⁴ Me remito en este punto al concepto más generalizado de "generación" en los estudios literarios y culturales, aun conociendo lo problemático del mismo. La definición de una generación de intelectuales no reside meramente en el hecho de compartir un mismo espacio cronológico en el que se desarrolla la biografía, sino que implica una serie de condiciones materiales y culturales en común a partir de las cuales puede hablarse de cierta homogeneidad generacional. Por otra parte este concepto sociológico no puede ser extensivo a todo el cuerpo social sino sólo a un grupo de individuos que hayan compartido una determinada serie de "habitus socio-culturales" sobre los que pueda establecerse la homogeneidad. (Cf. Martín Criado, Enrique acápite *Generaciones / Clases de edad* en *Diccionario Crítico de Ciencias Sociales* (Román Reyes, dir.) consultado en <http://www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/G/generaciones.htm>, 02/09/2010)

involucrados en el clima cultural de esos años en Buenos Aires, así como en la progresiva politización de los intelectuales durante la década siguiente. La polémica desatada entre una estética teatral vanguardista y una corriente de compromiso socio-político tuvo también en ellos a dos protagonistas, aunque a partir de los años '70 sus obras retoman temáticas sociales sin renunciar a la riqueza experimental que proponía la vanguardia, como ya lo comenté a propósito de Adellach. Pero el acontecimiento fundamental que conectará biográfica e intelectualmente a los autores será el exilio por causas políticas. Tanto Orgambide como Adellach se vieron forzados, bajo distintas circunstancias, a abandonar el país. El primero se debe ir de la Argentina en 1974 durante el último gobierno peronista cuando ya se había montado un aparato de persecución ideológica desde el seno mismo del Estado, a través de la denominada Triple A (Alianza Anticomunista Argentina)²⁶⁵. En el caso de Adellach la censura y las amenazas comienzan luego del Golpe de Estado realizado por los militares en marzo de 1976. Estamos, por lo tanto, ante ejemplos concretos de las dos grandes causas o momentos políticos que motivaron el exilio de intelectuales argentinos durante la convulsionada década de 1970, así lo considera también de Diego en su análisis sociológico del exilio de intelectuales argentinos durante el período (Cf. de Diego 2000: 142 y ss). Orgambide vive todo su exilio en la ciudad de México (1974-1983), mientras que Adellach se traslada a varios países extranjeros, aunque ambos comparten la estadía en México durante un lapso de tres años entre 1981 y 1983. Allí se conformó uno de los núcleos más activos de exiliados argentinos y, en el caso de los intelectuales, trabajaron en proyectos de difusión cultural y política, como ya lo mencioné al hablar de la obra de Adellach. Durante este período, a causa de la amistad y de la labor común de ambos autores en la editorial *Tierra del Fuego* (Cf. de Diego 2000: 145), es muy probable que Orgambide haya tenido acceso a las obras redactadas por Adellach en Argentina inmediatamente antes de su exilio y nunca escenificadas ni publicadas, entre ellas, por supuesto, *Buenas noches, doctor Fausto*. Y aunque el *Don Fausto* de Orgambide haya sido redactado de forma definitiva recién en 1994 y escenificado y publicado al año siguiente, las similitudes permiten conjeturar que

²⁶⁵ La Alianza Anticomunista Argentina (AAA) fue un grupo parapolicial de la extrema derecha peronista que llevó a cabo cientos de asesinatos y persecuciones contra políticos opositores, incluso de los del ala izquierda de su propio partido, además de amenazar a artistas e intelectuales. La Triple A fue organizada por José López Rega y Alberto Villar desde el año 1973 y continuó su accionar en 1974 y 1975 bajo el gobierno de Juan D. Perón y la posterior presidencia de María E. Martínez de Perón. Desde el año 2006 sus acciones fueron catalogadas judicialmente en Argentina como "delitos de lesa humanidad".

en la concepción de la reescritura del asunto fáustico pudo haber estado presente la obra de su compañero de exilio.

Los paralelismos implican aspectos tanto formales como conceptuales. El primer punto a destacar es que en ambas piezas teatrales se ha realizado una transposición del hipotexto goetheano a unas circunstancias histórico-geográficas parecidas, el Buenos Aires del primer centenario (1910) en *Don Fausto* y el Buenos Aires de la segunda presidencia de Irigoyen (1928) en *Buenas noches*,.... La relevancia de lo musical, estrechamente ligado al ambiente cultural de la Argentina durante las primeras décadas del siglo XX, es otro elemento compartido que además se relaciona con el uso de la canción y la redacción de extensos tramos de las obras en verso. El trasfondo político es determinante en el accionar de los protagonistas en los dos casos. La representación de las posturas ideológicas conservadoras como expresiones de un cinismo rayano en lo diabólico surge tanto en el discurso de Mefistófeles o Fornaro en *Buenas noches*,... como en el de Juan Sombra, el diablo de *Don Fausto*. Estos personajes mefistofélicos funcionan, a manera de alegorías, como representantes del grado de corrupción moral e injusticia social en que se sostenía la estructura política de la Argentina opulenta y conservadora de las primeras décadas del siglo XX. Con esos diablos criollos, imbuidos en los valores de la oligarquía terrateniente, pactan los Faustos de estas obras, si bien lo hacen en cada caso con motivaciones distintas y desde lugares sociales diametralmente opuestos. El doctor Fausto de Adellach es un inmigrante que ve en el pacto la posibilidad de escapar a su frustración existencial y de ascender en la escala social del país que lo acoge; por el contrario, el don Fausto de Orgambide es hijo de la clase dirigente y pacta en primer término para evitar la decadencia física de la vejez y, consecuentemente, el deterioro de su posición de dominio social y sexual. Los personajes que se configuran como oponentes a estos Faustos muestran también una caracterización parecida; Valentín es el joven de clase obrera e ideas anarquistas contra quien lucha el ascendente doctor en la obra de Adellach, mientras que Diego, el joven pretendiente de Margarita en *Don Fausto*, sostiene el discurso libertario del socialismo. Pero en la obra de Orgambide, Diego se aleja progresivamente de la función de oponente de Fausto, para llegar a convertirse en una especie de reflejo de sus más auténticos ideales y deseos de liberación. En las dos obras argentinas hay una coincidente intención de revisión crítica de la historia desde una lectura ideológica de izquierda. En la pieza de Adellach, el análisis a partir de categorías

marxistas es evidente; el concepto de clase, por ejemplo, permite explicar el juego argumental de ayudantes y oponentes, así como las motivaciones que impulsan a la acción a los personajes. En este sentido, la tragicidad del doctor inmigrante está contenida en la traición a su origen social que implicó su ascenso a los círculos de poder; traición patentizada especialmente en las víctimas de su diabólico triunfo: Margarita y Fornaro. En Orgambide estos elementos sociológicos siguen presentes, pero se intersectan con otro discurso que pretendió dar cuenta de la realidad humana, el psicoanálisis freudiano. Don Fausto es un personaje atravesado por los mandatos y las contradicciones de su clase social e intenta heroicamente superarlos mediante un análisis introspectivo que incluye el enfrentamiento con los aspectos fantasmáticos de su psiquismo. Si al comienzo consideré el factor generacional como un vínculo importante a partir del cual relacionar estas dos reescrituras fáusticas, los elementos ideológicos presentes en ellas hacen que esa hipótesis sea más consistente, pues tanto el marxismo como el psicoanálisis freudiano constituyeron los recursos discursivos por excelencia de aquella generación de intelectuales argentinos que comenzaron su producción en torno a la década de 1960. En relación a esto, un último aspecto a considerar es la resolución del conflicto fáustico que se produce en ambos casos. Estamos ante dos Faustos que deshacen su pacto con el diablo, lo que quiere significar, que se rebelan contra un statu quo social y cultural sedimentado por siglos de tradición y por relaciones de poder naturalizadas. El rechazo tardío, aunque visceral, de la propuesta diabólica es un intento por la propia restauración moral y emocional, además es también una apuesta contra la injusticia y la inhumanidad aun cuando el precio a pagar sea el de la propia vida.

4. FAUSTO EN LOS CUENTOS ARGENTINOS

4.1. Un preludio borgeano

“¿No te parece que es el mayor *bluff* de la literatura?” Preguntaba Borges a Bioy Casares a propósito del *Fausto* de Goethe un día de octubre de 1971 según consigna el segundo en su diario²⁶⁶. Un juicio aparentemente tan lapidario, sin embargo, no fue una expresión circunstancial y aislada del gran escritor argentino, por el contrario, opiniones semejantes emergen también en uno de sus ensayos y en un cuento. Casi con dos décadas de anterioridad a esta declaración informal, Borges publica su volumen ensayístico *Otras Inquisiciones* (1952) que luego reeditará en 1974 agregándole un nuevo texto redactado en 1965 titulado *Sobre los clásicos*. En él trata de explicitar su postura sobre la controvertida definición de lo clásico en la literatura. Para el más clásico de los escritores argentinos el valor y la perdurabilidad de una obra literaria no responden a ningún elemento esencial presente en la obra misma, sino más bien adhiere a la tesis de que la permanencia se debe al posicionamiento en una tradición y a las circunstancias históricas y culturales en la que ese posicionamiento se sostiene: “Clásico no es un libro (lo repito) que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad.” (Borges 1998: 292)

Lo clásico es un concepto que está entonces determinado por una doble dimensión, la variabilidad temporal y la histórico-cultural. Desde esta perspectiva puede entenderse el juicio de valor que en el mismo escrito formula Borges sobre el *Fausto* de Goethe cuando dice: “Para los alemanes y austríacos el *Fausto* es una obra genial; para otros, una de las más famosas formas del tedio...”, para más adelante concluir que “una preferencia bien puede ser una superstición.” (290-291). A pesar de la intención crítica que evidentemente encierran estas frases ¿puede atribuírseles una mera búsqueda del

²⁶⁶ Bioy Casares reproduce el comentario casual de Borges, en el que con su habitual ironía ensaya una reducción al absurdo de la obra goetheana, incluso citando de manera deformada un célebre verso del *Fausto*:

“Yo creo que hemos hablado de esto. ¿No te parece que es el mayor *bluff* de la literatura? Ninguna luz, como diría Ibarra. No hay versos memorables. ¿Las ideas? ‘*Toda teoría es gris, la vida es verde.*’ Los personajes no dejan un recuerdo muy profundo. Mefistófeles resulta ser bastante burgués. Y Fausto consigue que lo perdonen porque hace un puente: la obra social. Muy interesante desde luego. Los doctores angélicos elevan himnos cuando lo ven llegar al paraíso.” (Bioy 2006: 1412)

escándalo a través del cuestionamiento de lo consagrado? El propio Borges lo aclara unas líneas más adelante: "No tengo vocación iconoclasta" (291). Interpretando estos juicios en el contexto de la teoría que se esboza en el ensayo, que no son sólo adversos al *Fausto* goetheano sino a otros clásicos de la literatura europea (Milton, Rabelais), se puede inferir que lo que Borges pone de relieve es justamente el distanciamiento cultural que lo separa como argentino de esos monumentos literarios europeos. No en vano la estructura misma de la frase contiene esa dicotomía: "Para los alemanes y austríacos... ; para otros,...". Ese *para otros* bien podría significar también un *para nosotros*, los que no somos ni alemanes, ni austríacos. El distanciamiento habilita la crítica irónica, la posibilidad de rebelarse contra una consagración formulada desde otro paradigma literario y cultural, y, por supuesto, también hace posible una recepción activa y transformadora del texto original. Lo que no constituye ningún descubrimiento borgeano en lo que al asunto fáustico se refiere, baste mencionar las obras primigenias de Echeverría y Del Campo donde este fenómeno ya se produce plenamente.

Ahora bien, del aparente desdén y de la desestimación de que es objeto el drama de Goethe no puede deducirse que la materia fáustica sea absolutamente ajena a Borges. Al contrario, aguzando la percepción, se descubre que el hecho mismo de que lo critique se debe a que se ocupó reflexivamente del asunto. Y, además, esa misma preocupación crítica está reflejada en uno de sus cuentos, *Deutsches Requiem*, que forma parte del volumen consagratorio de la literatura borgeana *El Aleph* de 1949.

En *Deutsches Requiem* un nazi, Otto Dietrich zur Linde, confiesa sus crímenes y narra la historia de su vida momentos antes de ser ajusticiado, indicando sus antepasados y su historia personal. Se trata de un discurso autodiegético del protagonista que, en la víspera de su fusilamiento, redacta el texto. Sin embargo, Borges introduce también un editor que relativiza en parte las afirmaciones de zur Linde, seguramente con la intención de incluir otra perspectiva de la historia. Este recurso sirve, a su vez, para conferirle efecto de objetividad al discurso. Si bien no puede afirmarse que el militar alemán ideado por Borges recorra nuevamente la peripecia de Fausto (aquí no hay pactos, ni demonios sobrenaturales), el asunto fáustico no deja de estar presente en el discurso de zur Linde y se erige en un elemento central a partir del cual explicar su carácter, incluso su definición política. La crítica más reciente, por otra parte, ha analizado comparativamente esta

narración de Borges y la novela de Thomas Mann *Doktor Faustus*, encontrando significativos paralelismos en lo referido a la revisión del pasado nazi de Alemania y a la construcción de una personalidad “fáustica” definitoria de la cultura alemana del período nacionalsocialista. Me refiero al artículo de Natalia González de la Llana, que plantea similitudes en el proceso de “mitologización de la historia” presente en ambas obras²⁶⁷. Proceso inducido preferentemente a través del mito fáustico, símbolo por excelencia de la cultura germánica, y aparecen asociados a él los elementos de esa cultura que ambos personajes, zur Linde y Leverkühn, admiran y cultivan: la música, la metafísica y, cuando jóvenes, la teología. Además ambos comparten, junto a una fina sensibilidad artística, el imperativo de negar todo sentimiento, todo vestigio de humanidad, lo que constituye el meollo de un destino trágico también similar. Pero a pesar de estos rasgos compartidos, la novela de Mann y el cuento de Borges poseen divergencias notables; en primer lugar, Leverkühn no vive durante la época nacionalsocialista propiamente dicha, sino en el período de su gestación histórica, por otra parte en *Doktor Faustus* hay una reelaboración explícita del asunto fáustico, que incluye cada uno de sus motivos legados por la tradición, revisitados y hasta analizados desde una perspectiva histórica contemporánea. Cosa que no ocurre de esa manera en *Deutsches Requiem*, al menos no en el nivel primario de la historia que se relata²⁶⁸.

Aunque en *Deutsches Requiem* no se desarrollen entonces los motivos fáusticos propiamente dichos, sí pueden señalarse, como lo apunté anteriormente, rasgos fáusticos en la conformación del personaje protagonista, zur Linde. Se trata de una forma indirecta y analógica de retomar temáticas filosóficas goetheanas por parte de Borges, tal como la describe Quintana Tejera a propósito del cuento *El Aleph*²⁶⁹. Algunas de estas analogías entre zur Linde y Fausto según su orden de aparición en el relato son:

²⁶⁷ González de la Llana Fernández, Natalia “La memoria de la Segunda Guerra Mundial en *Deutsches Requiem* de J.L. Borges y *Doktor Faustus* de Thomas Mann”, consultado en: www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/viewFile/405/283, 19/12/2010.

²⁶⁸ Esta diferencia fundamental entre las dos obras es percibida también por González de la Llana en su artículo: “Es cierto, por otra parte, que zur Linde no aparece nunca explícitamente nombrado como Fausto, aunque sí hay una alusión directa a este personaje en el cuento y, además, encontramos diversos elementos en el relato que señalan una posible vinculación con él.” (p.7). Cabe aclarar que esos “diversos elementos”, como lo dije arriba, no reproducen los motivos de la historia de Fausto, empezando por el principal: el pacto con el demonio.

²⁶⁹ “Como dominadores del concepto a través del signo lingüístico, ambos pensadores [Goethe y Borges] aquí expuestos manifiestan su escepticismo no sólo en el terreno del conocimiento que es búsqueda y realidad, sino también en el arranque mismo cuando deben ocupar los términos verbales a los que el propio escritor alemán no se atrevía a llamarles “palabra” e intentaba encontrar un sinónimo más adecuado que sintetizara el verdadero saber. Jorge Luis Borges halla en el símbolo persistente de su prosa un modo de sustituir –al menos parcialmente– la avaricia del logos.” (Quintana Tejera “La filosofía de Goethe y su relación con el pensamiento borgesiano: limitación e imperfección de la palabra” en revista *Especulo*, Universidad Complutense de Madrid, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero19/fausto.html>, 09/12/2010)

En primer término, el militar alemán de *Deutsches Requiem* dice haber profesado un interés por la teología en la juventud hasta que el descubrimiento de la filosofía borra en él toda huella de adhesión al cristianismo: “de esa fantástica disciplina (y de la fe cristiana) me desvió para siempre Schopenhauer, con razones directas” (Borges 1997: 95). En segundo lugar zur Linde comparte con Fausto la idea de que en el fondo del ser humano habita una ambición ilimitada por experimentar la vida, aunque (y esto es un claro matiz borgeano) esa totalidad de la experiencia incluya la negatividad y la desilusión: “No hay hombre que no aspire a la plenitud, es decir a la suma de las experiencias de que un hombre es capaz; no hay hombre que no tema ser defraudado de alguna parte de ese patrimonio infinito.” (101). Por último ante la derrota sufrida por Alemania en la guerra, zur Linde se ve compelido a unificar en una misma realidad última los conceptos de redención y castigo que él interpreta como la caída militar de su país y el descubrimiento para el mundo de una verdad esencial contenida en la ideología nacionalsocialista, dados al mismo tiempo y un único hecho histórico. El momento de la toma de conciencia de la unicidad de tan brutal paradoja está elaborado literariamente por el autor como un eco de la escena “*Nacht*” del *Fausto* de Goethe en la que el doctor decide suicidarse y se detiene al escuchar el cántico religioso²⁷⁰. De forma análoga Otto zur Linde confiesa: “Yo me creía capaz de apurar la copa de la cólera, pero en la heces me detuvo un sabor no esperado, el misterioso y casi terrible sabor de la felicidad” (101). Si bien en *Deutsches Requiem* “la copa de la cólera” se trata de una metáfora de la desesperanza y la violencia y quizás no de un suicidio, ambas escenas culminan con una revelación de índole metafísico. Pero más allá de estos someros paralelismos entre el asunto fáustico y el cuento borgeano cabe preguntarse de qué manera entonces se hace presente la materia fáustica en el cuento de Borges. Según mi entender, mediante un

²⁷⁰ FAUST: (...) “Hier ist ein Sanft, der eilig trinken macht;
Mit brauner Flut erfüllt er deine Höhle.
Den ich bereit, den ich wähle,
Der letzte Trunk sei nun, mit ganzer Seele,
Als festlich hoher Gruß, dem Morgen zugebracht!
(Er setzt die Schale an den Mund.)

Glockenklang und Chorgesang.
CHOR DER ENGEL: Christ ist erstanden!
Freude dem Sterblichen,
Den die verderblichen,
Schleichenden, erblichen
Mängel umwandeln.

FAUST: Welch tiefes Summen, Welch ein heller Ton
Zieht mit Gewalt das Glas von meinem Munde? (Goethe 1923: 23-24)

procedimiento de referencia intertextual, que Genette definió como el “pseudo resumen”²⁷¹, es decir el resumen de un texto simulado ficcionalmente. Un recurso definitorio de la escritura borgeana y del proceso constructivo de sus ficciones. En un párrafo esencial para el asunto que nos ocupa zur Linde introduce el tema fáustico mencionando a uno de los intelectuales alemanes que pretendió elaborar una teoría de la cultura europea a partir de ese mito moderno:

Hacia 1927 entraron en mi vida Nietzsche y Spengler. Observa un escritor del siglo XVIII que nadie quiere deber nada a sus contemporáneos; yo, para liberarme de una influencia que presentí opresora, escribí un artículo titulado *Abrechnung mit Spengler*, en el que hacía notar que el monumento más inequívoco de los rasgos que el autor llama fáusticos no es el misceláneo drama de Goethe sino un poema redactado hace veinte siglos, el *De rerum natura*. Rendí justicia, empero, a la sinceridad del filósofo de la historia, a su espíritu radicalmente alemán (*kerndeutsch*), militar. En 1929 entré en el Partido. (95-96)

Zur Linde esboza su concepción de lo fáustico en contraposición con la idea que Oswald Spengler propone en *Der Untergang des Abendlandes* (1918-1922), aparentemente no porque cuestione las características definitorias del hombre fáustico tal como las presenta Spengler, sino porque se niega a verlas representadas por el personaje de Goethe²⁷². En su monumental morfología de las culturas humanas Spengler considera que estas se desarrollan en un relativo aislamiento y tendrían un paralelismo con el ciclo de los organismos biológicos: “Kulturen sind Organismen. Kulturgeschichte ist ihre Biographie” (Spengler 1920:150)²⁷³; en consecuencia las culturas presentarían una evolución tendiente a su apogeo y posterior decadencia. El historiador de la cultura alemán distingue tres tipos de sociedades: la apolínea (*apollinische Seele*), la mágica (*magische Seele*) y la fáustica (*faustische Seele*). En un célebre pasaje establece las

²⁷¹ Genette caracteriza este original procedimiento como un “pseudo-resumen” al que define como “el resumen simulado de un texto imaginario, tal como lo ha ilustrado, por ejemplo, Borges, pertenece en su espíritu al orden de la *forgerie*, puesto que una de sus funciones es acreditar la existencia de un texto inexistente...” (Genette 1989: 324). En esta categoría puede encuadrarse el artículo que se atribuye zur Linde: *Abrechnung mit Spengler*.

²⁷² Oswald Spengler (1880 – 1936) publica su obra *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte* en dos volúmenes, el primero aparece en Viena en 1918, el segundo en Múnich en 1922. La traducción que realizó García Morente entre 1923 y 1926, con prólogo de Ortega y Gasset, contribuyó a difundir ampliamente el libro entre los intelectuales hispanoparlantes; pero la relación tensa y ambigua que el conservador Spengler mantuvo con el nazismo hizo que esa admiración inicial fuera relativizada. Aunque en el cuento de Borges el protagonista vea en Spengler a su mentor e introductor en el nazismo, la postura profascista del filósofo no estuvo exenta de contradicciones.

²⁷³ “Las culturas son organismos, la historia de la cultura es su biografía” (traducción del autor)

diferencias fundamentales entre la sociedad apolínea, que se corresponde con la Antigüedad Clásica, y la fáustica, que sería la Modernidad europea considerando también sus raíces medievales, la sociedad mágica, por su parte, se corresponde con las culturas orientales, especialmente el mundo musulmán:

Ich will von nun an die Seele der antiken Kultur, welche den sinnlich-gegenwärtigen Einzelkörper zum Idealtypus des Ausgedehnten wählte, die apollinische nennen. Seit Nietzsche ist diese Bezeichnung jedem verständlich. Ihr gegenüber stelle ich die faustische Seele, deren Ursymbol der reine grenzenlose Raum und deren "Leib" die abendländische Kultur ist, wie sie mit der Geburt des romanischen Stils im 10. Jahrhundert in den nordischen Ebenen zwischen Elbe und Tajo aufblühte. (Spengler 1920: 254)²⁷⁴

Spengler ve en el personaje creado por Goethe no únicamente al representante de una época determinada sino al prototipo de un modelo cultural que se extiende varios siglos antes de su aparición y que sigue vigente en el siglo XX; por lo tanto también crea el concepto del hombre fáustico (*faustischer Mensch*) que comprendería los rasgos fundamentales del europeo de la edad moderna. El hombre fáustico spengleriano debe en gran medida su conformación al pensamiento de Nietzsche, al menos a la forma como la obra de este filósofo fue entendida en las primeras décadas del siglo. Esta conformación del hombre fáustico a partir de conceptos muy caros al nacionalismo germánico de la posguerra es postulada por Dabiezies²⁷⁵, entre otros comentaristas de *La decadencia de Occidente*.

Zur Linde califica al drama goetheano de "misceláneo", es decir una obra en la que se tratan muchas materias de manera inconexa y mezclada. Sin embargo en la única nota a pie de página del narrador protagonista (las demás son todas del editor ficcional) atenúa su postura sobre Goethe, reduciendo su crítica específicamente al *Fausto*. El poeta

²⁷⁴ "De ahora en adelante deseo llamar apolínea a el alma de la cultura antigua, que escogió el cuerpo individual, presente y sensual, para elevarlo a la categoría de ideal imperecedero. Desde Nietzsche esta caracterización es comprendida por todos. Frente a ella contrapondré el alma fáustica, cuyo símbolo primigenio es el espacio ilimitado y su "cuerpo" la cultura occidental, tal como floreció con el nacimiento del estilo románico en el siglo X en la planicies del Norte entre el Elba y el Tajo."

²⁷⁵ "Spengler est parfaitement conscient d'hériter d'une longue tradition, éminemment allemande, quand il se réfère finalement à "la morale des Seigneurs de ce dernier romantique", Nietzsche, et à l'héritage de Schopenhauer, Marx et Darwin, en somme de "toute la philosophie du XIXe siècle, dont le thème unique est la volonté de puissance [...] L'homme faustien est l'homme d'après Nietzsche." (Dabiezies 1972: 166). No obstante el autor remarca el recorte parcial y tendencioso que Spengler realiza de conceptos nietzscheanos como el de voluntad de poder: "On peut douter aussi que l'homme faustien réponde réellement à la vision de Nietzsche: mais elle répond bien à un certain infléchissement des idées du maître dans le nietzschéisme courant." (Dabiezies 1972: 167)

clásico representaría la conciencia del mundo prototípica de la cultura alemana, no obstante zur Linde añade: "pero no veo en él al hombre fáustico de la tesis de Spengler" (95).

A partir de estas declaraciones del personaje surgen dos cuestiones a dilucidar respecto de la visión de lo fáustico que nos brinda Borges a través de este texto; en primer lugar qué origen puede tener esa crítica estético-formal que lo lleva a ver la obra de Goethe como algo inconexo, y, en segundo término, a través de qué paradigmas culturales zur Linde considera que está representado el prototipo humano definido por Spengler como "fáustico". Se trataría ni más ni menos que de reconstruir, a partir de la densa síntesis conceptual que propone el "pseudo-resumen", las bases ideológicas y culturales de ese hipotético artículo en el cual zur Linde entabla un ajuste de cuentas (*Abrechnung*) con Spengler.

En lo que respecta al primer punto, la tradición crítica que ve serios impedimentos de orden estético y formal a la hora de considerar al *Fausto* de Goethe como expresión máxima de la literatura del Clasicismo alemán se remonta, en el ámbito germánico, a Friedrich Theodor Vischer (1807-1887) quien fue el primero en realizar una crítica del *Fausto*, en plena época de su encumbramiento como gran obra nacional alemana, desde una sólida base estética asentada en la filosofía hegeliana, tal como aparece en su obra más importante *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen* (1846-1857). Vischer expresa sus reparos acerca de la unidad del drama goetheano en una serie de artículos críticos²⁷⁶ y cohesiona su visión negativa, especialmente de la segunda parte del *Fausto*, en la redacción de una parodia *Faust. Der Tragödie dritter Theil. Treu im Geiste des zweiten Theils des Goethschen Faust gedichtet von Deutobald Symbolizetti Allegoriewitsch Mystifizinski* (1862/1886)²⁷⁷ que provocó no pocos escándalos en la época. Ahora bien, Borges llega a tener conocimiento de estos cuestionamientos de Vischer - y cabría agregar, de la línea crítica que él inicia en la germanística desde fines del siglo XIX - muy probablemente a través del pensador italiano que más respeto le mereció al escritor argentino y que influyó en sus ideas durante las décadas de 1930 y 1940: Benedetto

²⁷⁶ Estos artículos sobre el *Fausto* en los que Vischer deniega la unidad de la obra y ve sólo como valiosa la primera versión de la primera parte, es decir el *Urfaust*, se recogen en su volumen *Kritische Gänge* (Tübingen: 1844, volumen II: "Literatur über Goethes Faust", Stuttgart: 1861, volumen III: "Zum zweiten Theile von Goethes Faust", 1863, volumen IV: "Pro domo"). Esta postura adversa se intensifica en su libro *Goethes Faust, Neue Beiträge zur Kritik des Gedichts* (Stuttgart: 1875)

²⁷⁷ La ironía cáustica ya es expresada por Vischer desde el título: *Fausto. Tercera parte de la tragedia. Compuesta con fidelidad al espíritu del Fausto goetheano por Deutobald Symbolizetti Allegoriewitsch Mystifizinski*.

Croce (1866-1952). La importancia del pensamiento de Croce para Borges puede rastrearse tanto en sus escritos ensayísticos de la primera época²⁷⁸, como en sus ficciones. En el cuento *El guerrero y la cautiva* de *El Aleph*, la lectura de Croce se hace evidente, más aún llega a citar la edición italiana de su obra que en los volúmenes XII-i y XII-ii²⁷⁹ contiene todos los ensayos polémicos de Croce sobre la crítica de Vischer al *Fausto* de Goethe: “En la página 278 del libro *La poesía* (Bari, 1942), Croce, abreviando un texto latino del historiador Pablo el Diácono, narra la suerte y cita el epitafio de Droctulft” (55).

Croce se ocupó intensamente, durante varios años, en reflexionar sobre las censuras que la crítica alemana infirió al *Fausto*, desde su artículo “*Il secondo Faust*” de 1918 hasta sus últimos escritos sobre la obra de Vischer, “*Ricordo de un vecchio critico tedesco del Goethe: Federico Theodor Vischer*” de la década de 1940. En el primero de estos artículos Croce acepta como válidos muchos de los aspectos negativos de la segunda parte del drama goetheano señalados por la crítica germana, entre otros, su tendencia excesivamente alegórica, la heterogeneidad del material poético y la presunción filosófica. Además sugiere que en el segundo *Fausto* predomina una estructura operística que hace superficial cualquier intento de profundización dramática o poética; no obstante atenúa el juicio negativo al considerar que es la crítica alemana la que exige de la obra una estructura dramática y una estética que no se condicen con los propósitos de Goethe cuando elaboró la pieza ya en su vejez y que, por otra parte, el poeta era libre de cambiar la línea conceptual de su drama. Luego de enumerar todos los reproches lanzados contra el segundo *Fausto*, dice Croce:

Tutto ciò sia detto non a censura del Goethe, ch'era libero d'immaginare e fantasticare e ipperbolizzare e scherzare come gli piaceva, ma a censura di coloro che fraintendono il suo fare e trattano il secondo *Faust* con una serietà che non è quella che questo poema richiede, e non è conforme al modo in cui esso nacque nella mente del poeta. (Croce, 1946a: 118)²⁸⁰

²⁷⁸ “El autor se la planteó [a la cuestión del lenguaje] desde sus primeras páginas ensayísticas. En ellas, principalmente en *El idioma de los argentinos*, es visible la huella del pensamiento de Croce sobre la naturaleza del lenguaje literario...” (Oviedo, José M. “El estatuto borgeano” en: <http://www.jornada.unam.mx/1996/06/16/sem-oviedo.html>, 9/12/2010).

²⁷⁹ Croce, Benedetto “*Goethe. Con una scelta delle liriche nuovamete tradotte*” en *Scritti di Storia Letteraria e Politica*, XII-i y XII-ii, Bari: 1946.

²⁸⁰ “Todo esto no significa una censura de Goethe, que era libre de imaginar, de fantasear, de hiperbolizar y de bromear como lo deseara, sino una censura de aquellos que entendiendo equivocadamente su trabajo tratan la segunda parte del *Fausto* con una seriedad que el poema no requiere y que no es acorde al modo en que nace de la mente del poeta.” (Croce 1946^a: 118) (La traducción es propia).

Esta tendencia del filósofo italiano a reseñar las críticas a la unidad del *Fausto*, para luego desestimarlas por considerar que tras ellas se ocultan prejuicios ideológicos o filosóficos, se va a manifestar también respecto a la obra de varios germanistas contemporáneos (Rickert, Burdach y especialmente Wilhelm Böhm²⁸¹) a quienes ve como seguidores del camino iniciado por Vischer. Sin embargo Croce en "*Ricordo...*" concede al trabajo de Vischer, especialmente a su parodia, el valor de haber lanzado una mirada irónica sobre un texto consagrado y haber logrado establecer una separación tajante ("chirurgica operazione risanatrice" en palabras del italiano) entre la feliz obra juvenil, el *Urfaust*, y la segunda parte considerada "un intrico di allegorie e di enimmi." (Croce 1946b: 145). Pero Croce no deja de enmarcar semejante denegación de todo valor a la segunda parte del *Fausto* en el contexto de la teoría estética de Vischer en la que, según su análisis, se acusa un exceso de hegelianismo conceptualizante que, unido a ciertas tendencias nacionalistas del siglo XIX, condujeron al autor a reafirmar un estilo realista y progermánico cuyo prototipo era Shakespeare y al que no se adaptaba el alegorismo frondoso de la segunda parte del *Fausto*. Para Croce, en consecuencia, la postura crítica de Vischer dice en realidad mucho más de la ideología del crítico y de las tensiones de época que de la obra de Goethe considerada en sí misma²⁸². Borges, por su parte, si juzgamos a partir de sus referencias someras (y negativas) al *Fausto* de Goethe, parece haber realizado una lectura de las reseñas de Croce en la que recorta la crítica estetizante a la falta de unidad estructural y conceptual del drama, soslayando el esfuerzo de contextualización histórica de esas visiones críticas que hace el filósofo napolitano. Un procedimiento borgeano que privilegia la libertad y hasta la arbitrariedad en el uso de las fuentes y que es la marca original de su concepción de la creación literaria.

La libertad y la arbitrariedad en el manejo de los textos de la tradición literaria, y de sus correspondientes interpretaciones, aparecen también en el segundo punto que nos plantea la cita de *Deutsches Requiem*, es decir, la concepción de lo fáustico que sugieren las palabras de Otto zur Linde. Ellas remiten en el tiempo y el espacio la primera manifestación de lo fáustico, "el monumento más inequívoco de los rasgos que el autor

²⁸¹ En el artículo "*Recenti lavori tedeschi di critica del Faust*" (Croce 1946b: 96-103), el filósofo reseña minuciosamente los estudios de Rickert *Goethes Faust. Die dramatische Einheit der Dichtung*, 1932, de Burdach *Das religiöse Problem im Goethes Faust*, 1932, y de W. Böhm *Faust der Nichtfaustische* de 1933.

²⁸² "Per questo io dicevo che, se fossero stati davvero ripensati e criticati i presupposti teorici del Vischer, si sarebbe ottenuta l'intelligenza del secondo Faust, verso la quale egli si era avviato, ma alla quale avevano posto un ostacolo insormontabile, le doctrine da lui accettate e professate." (Croce 1946b: 147)

llama fáusticos”, al célebre poema *De rerum natura* del escritor latino Tito Lucrecio Caro (99-55 a.C.) y con esto se aparta definitivamente de la tesis de Spengler que, como comenté anteriormente, concebía una total separación entre la Antigüedad Clásica, de alma apolínea, y la modernidad europea, de alma fáustica. El antiguo poema latino, una extensa exposición literaria de la filosofía epicúrea, es interpretado por zur Linde según una típica operación borgeana que propone leer un texto, en este caso de la Antigüedad Clásica, según paradigmas culturales que le son extemporáneos. La propuesta no deja de ser en extremo sugerente pues en varios pasajes de la obra de Lucrecio se manifiestan para el lector moderno esos rasgos esencialmente fáusticos. Por ejemplo en el Libro I, cuando el poeta latino presenta a su interlocutor Memmio la honrosa figura del filósofo griego Epicuro cuyo pensamiento, materialista y fundado en cuestiones éticas, da sustento intelectual a su exposición:

Humana ante oculos foede cum vita iaceret
In terris oppressa gravi sub religione,
Quae caput a caeli regionibus ostendebat
Horribili super aspectu mortalibus instans,
Primum Graius homo mortalis tollere contra
Est oculus ausus primusque obsistere contra,
Quem neque fama deum nec fulmina nec minitanti
Murmure compresit caelum, sed eo magis acrem
Inritat animi virtutem, effringere ut arta
Naturae primus portarum claustra cupiret. (*De rerum natura*, Liber I: 62-71)²⁸³

En la imagen que brinda Lucrecio, Epicuro fue el primer griego en desafiar el poder opresivo de los dioses, o mejor dicho, de la religión y, más aún, pretendió abrir las puertas cerradas de la naturaleza, es decir, el conocimiento científico del universo. Tal figura, descontextualizada de las tensiones filosóficas de la Antigüedad en que vivió, bien podría ser equiparada a Fausto. Para la ética epicúrea el conocimiento de la naturaleza estaba íntimamente relacionado con el autoconocimiento del sujeto, lo cual determinaba

²⁸³ “Cuando el género humano se hallaba de forma vergonzosa, visiblemente abatido en tierra, abrumado por el grave peso de una superstición religiosa que mostraba su cabeza desde las regiones celestes, amenazando con su horrible aspecto a los mortales, un hombre de Grecia se atrevió el primero a levantar frente a ella sus percederos ojos y hacerle la guerra. A éste ni las leyendas sobre los dioses ni el rayo, ni el cielo con su amenazador bramido pudieron contenerle, sino que estimularon aún más el ardiente vigor de su espíritu en su deseo de ser el primero en romper los apretados cerrojos que obstruyen las puertas de la naturaleza.” (traducción de Ismael Roca Meliá (ed.) T. Lucrecio Caro. *La Naturaleza*, España: Akal, 1990: 103.)

sus límites y posibilidades. Foucault diferencia claramente este modelo ético-filosófico al que llama “el cuidado de sí”, del platonismo y del cristianismo posterior (Cf. Foucault *Hermenéutica...*, 82-83). El conocimiento racional de la naturaleza permite al sujeto epicúreo encontrar su lugar en medio de un sistema inmanente y, en consecuencia, afrontar desde allí los avatares del existir humano. El epicureísmo antiguo, del que Lucrecio es un original exponente, posiciona al individuo frente a los desafíos cambiantes de vida real, introduce el concepto de libertad en el seno mismo de la voluntad humana y en el sistema físico del universo, por lo tanto produce respuestas que se apartan radicalmente del concepto de ley, propio de los monoteísmos semíticos²⁸⁴. En este punto, considero que no se debe obviar el posicionamiento ideológico del personaje borgeano: Otto zur Linde es un nazi convencido de su misión y del contenido de verdad de la misma, consecuentemente toda la sugerida reconstrucción interpretativa de lo fáustico se elabora a partir del cedazo ideológico del nacionalsocialismo. En este sentido los materiales culturales que menciona se someten a una dura tergiversación. De modo que la crítica de Lucrecio a la religión olímpica antigua²⁸⁵, aislada de su contexto histórico-cultural, puede ser trasvasada a una actitud de rechazo hacia cualquier rasgo de semitismo en la Europa occidental. Zur Linde rescataría lo fáustico del poema de Lucrecio porque ve en su crítica a la religión una primera manifestación de resistencia²⁸⁶, que, a paso seguido, será tergiversada de manera aberrante en resistencia “fáustica” al monoteísmo judeocristiano, lo cual constituye parte esencial de su misión como soldado: “El mundo se moría de judaísmo y de esa enfermedad del judaísmo, que es la fe de Jesús; nosotros le enseñamos la violencia y la fe de la espada.” (102-103). En *Deutsches Requiem*

²⁸⁴ “El conocimiento de uno mismo y el conocimiento de la naturaleza no se encuentran, por lo tanto, en una especie de oposición alternativa, sino que están absolutamente ligados en el sentido de que el conocimiento de la naturaleza nos revelará que no somos más que un punto cuyo único problema consiste precisamente en situarse a la vez allí donde se encuentra y aceptar el sistema de racionalidad que lo ha insertado en ese lugar del mundo.” (Foucault *Hermenéutica del sujeto*: 77).

“Una de las mayores aportaciones del epicureísmo fue la defensa de la libertad de la voluntad humana; esta libertad no sólo será introducida en la ética, sino también y de manera dominante en la física. El poema de Lucrecio es un canto épico cuyo héroe es el hombre: los átomos son importantes por tener en sí la promesa y la potencia de la libertad” (Alcalá 2002: 141)

²⁸⁵ “La crítica de Lucrecio no se dirigió exclusivamente, ni siquiera esencialmente, contra la superstición popular, sino que su objeto fue principalmente la religión del estado, en cuanto sostenedora y promotora de las supersticiones; sus ataques encontraron en las circunstancias de su tiempo un incentivo particular” (Alcalá 2002: 144)

²⁸⁶ Cabe aclarar que la actitud de “resistencia” de la obra de Lucrecio no tiene absolutamente nada que ver con el significado que pudiera darle el personaje nazi; en primer lugar porque el epicureísmo no negaba la existencia de los dioses, sino el hecho de que estos rigieran los destinos del universo y, en segundo lugar, porque su crítica iba dirigida contra la religión como recurso para la dominación política y contra todo aquello que atentara contra la libre voluntad del individuo: “El objeto específico del poema de Lucrecio, tal como lo hemos declarado desde un principio, es luchar contra la superstición, contra la metafísica, la ideología, la religión: contra todo lo que se mantiene “por encima” de la estricta observación, por encima “de lo que existe”.” (Alcalá 2002: 150)

Borges utiliza una serie de recursos paratextuales con el fin de producir un distanciamiento irónico respecto del antisemitismo del protagonista. En primer lugar están los datos develados por el editor ficcional quien nos informa que zur Linde ha omitido mencionar a un antepasado hebraísta (Cf. 93) y además el cuento tiene como epígrafe una cita del libro Job (Job 13:15) que bien puede ser interpretada irónicamente por el lector, sin diluir su contenido trágico. El nazismo es un prisma a través del cual se proyectan las obsesiones intelectuales del personaje, esto ocurre tanto con el texto clásico de Lucrecio, como con la filosofía de Schopenhauer²⁸⁷ y, por supuesto, con la reinterpretación del concepto del "hombre fáustico" de Spengler.

Ahora bien, determinar cuánto hay de las opiniones del propio Borges en esta recreación literaria es una ardua tarea, pues en el discurso mismo del personaje se cuelan ideas y obsesiones del autor argentino. No otra es cosa su desdén crítico hacia el "misceláneo" drama de Goethe, la consideración del *De rerum natura* como el germen primitivo de lo que llegará a ser la Modernidad en Occidente o su peculiar juego con los conceptos filosóficos de Schopenhauer²⁸⁸. La tergiversación ideológica de zur Linde y la reinterpretación borgeana de textos tradicionales son, en estos puntos, dos superficies diferentes de un mismo espacio textual. De hecho, en un diálogo mantenido con Osvaldo Ferrari en la década de 1980, sostiene en nombre propio parte esencial de la tesis referida a lo fáustico que en *Deutsches Requiem* adjudica al protagonista; es decir, que los atributos señalados por Spengler para su hombre fáustico ya habían sido elaborados en la Antigüedad Clásica por Lucrecio:

²⁸⁷ Alexander Üstündag al analizar la representación de la filosofía de Schopenhauer que surge del discurso de zur Linde advierte también una larga serie de inconsecuencias filosóficas: "Auch wenn Borges uns hier offensichtlich mit einer unter schwerer ideologischer Verwirrung leidender (und vielleicht tatsächlich auch, bedingt durch die Kriegsverletzung, psychisch kranker) Figur konfrontiert, wird uns dieselbe auch als sensibel und intellektuell hochbegabte vorgestellt, was allein schon durch ihre sublimen und intelligenten Ausdrucksweise klar wird. Glaubwürdig ist deshalb auch die profunde philosophische Bildung, die „zur Linde“ für sich in Anspruch nimmt. Ist es dann aber, unter Rücksichtnahme auf alles bisher Erörterte, auch nur irgendwie als plausibel anzusehen, dass die angeblich so prägende Schopenhauer-Verehrung zu solch inkonsequenten, den Einsichten des philosophischen Meisters zur Gänze widersprechenden lebenspraktischen „Inkonsequenzen“ führt? (Üstündag 2008: 24-25)

²⁸⁸ Üstündag analiza esta lejanía entre la teoría filosófica de Schopenhauer y la presentación que de ella realiza Borges en *Deutsches Requiem*: "Man kann sich nun bei dieser Vorgangsweise oft nicht des Eindrucks erwehren, dass Borges dabei dem interpretierten Philosophen seine eigene innerste „Position“ unterstellt, was oft deshalb so skurril wirkt, weil dieser Standpunkt sich allzu oft als philosophisch völlig unverständlich herausstellt, in vielen Fällen sogar im kreischenden Widerspruch zu den Urteilen des vereinnahmten Philosophen steht.

Vervollständigt man das obige Zitat aus *Deutsches Requiem* [se refiere un a párrafo de la página 97 en que se menciona *Parerga und Paralipomena*] , sollte es klar werden, dass es darin für den Nichtkenner Schopenhauerscher Philosophie unmöglich wird, zu erkennen, was darin noch Schopenhauer – sofern darin überhaupt Schopenhauer ist – oder was darin bereits, wenn man so will, bloß Borges' Auffassungsgabe von Schopenhauer ist." (Üstündag 2008: 23)

Yo recuerdo, cuando leí *La decadencia de Occidente* de Spengler, que él se refiere a la cultura apolínea, a la cultura de la caverna, a la cultura fáustica; y señala como típico de la cultura fáustica ese hecho, bueno de entusiasmarse con un mundo infinito, con infinitas posibilidades. Y todo eso estaba ya en Lucrecio, mucho antes de que existiera el autor de *Fausto*, o de que se pensara en ese espíritu. Pero me parece que los alemanes, cuando escriben... - todo alemán que escribe tiene la obligación de fingir que todo lo que él ha escrito estaba realmente en la obra de Goethe - ; entonces es natural que se llame "fáustica" a esa forma actual de la cultura. (Borges / Ferrari 2006: 110)

Paralelamente a la aguda lectura del poema de Lucrecio, Borges manifiesta, una vez más, ese esfuerzo de distanciamiento irónico con respecto de la obra de Spengler y de la cultura alemana en general, representada en este caso por Goethe. En el epílogo a *El Aleph* su autor hace una declaración hiperbólica que define sus intenciones al concebir el relato: "En la última guerra nadie pudo anhelar más que yo que fuera derrotada Alemania; nadie pudo sentir más que yo lo trágico del destino alemán; *Deutsches Requiem* quiere entender ese destino, que no supieron llorar, ni siquiera sospechar, nuestros "germanófilos" que no saben nada de Alemania." (200). Para entender ese destino nacional, Borges hace el esfuerzo de apartarse de la mera actitud laudatoria o admirativa propia de los que ignoran todo sobre la cultura alemana; es decir, decide comprender desde un distanciamiento cultural y geográfico que le permita rearmar críticamente distintas tradiciones interpretativas ya se refieran a lo fáustico, a la filosofía del idealismo alemán o a Schopenhauer. Esta deconstrucción interpretativa, más sugerida que efectivamente concretada en el artículo ficticio de zur Linde, implica un acto creativo a partir del libre juego intelectual con materiales culturales heredados de la tradición occidental. Tal procedimiento constituye, como lo afirma Sarlo²⁸⁹, el andamiaje de muchos textos borgeanos. Su relación ambigua y lúdica con las literaturas extranjeras está íntimamente vinculada a una posición en el margen de ese canon. Posición histórica y geográfica, que no es otra que la de la cultura en que nació. La reinterpretación de lo

²⁸⁹ "Borges reinventa un pasado cultural y rearma una tradición literaria argentina en operaciones que son contemporáneas a su lectura de las literaturas extranjeras. Más aún: puede leer como lee las literaturas extranjeras, porque está leyendo o ha leído la literatura rioplatense. En Borges, el cosmopolitismo es la condición que hace posible una estrategia para la literatura argentina; inversamente, el reordenamiento de las tradiciones culturales nacionales lo habilita para cortar, elegir y recorrer desprejuiciadamente las literaturas extranjeras, en cuyo espacio se maneja con la soltura de un marginal que hace libre uso de todas las culturas." (Sarlo 2007: 7-8)

fáustico que hace Borges – crítica, irónica, y no por ello menos dramática – a la vez continúa y marca una línea dentro de la literatura argentina.

4.2. El Fausto gauchesco en Manuel Mujica Lainez

En 1951 se publica *Misteriosa Buenos Aires* un volumen de cuentos de Manuel Mujica Lainez²⁹⁰ en el que se representa la historia de la capital argentina desde los inicios fundacionales hasta el comienzo del siglo XX. El devenir histórico de la ciudad, que llega a identificarse con el de la alta burguesía porteña, se despliega desde *El hambre* (1536) – basado en el relato del lansquenete alemán Ulrich Schmidl que acompañó a Pedro de Mendoza en la primera fundación de Buenos Aires – hasta *El salón dorado* (1904) que ensaya una pintura de la decadencia del patriciado porteño en los albores del Centenario. El libro contiene además un poema gauchesco, *Una aventura del Pollo* (1866), que es una continuación del *Fausto* de Estanislao del Campo, es decir de la primera versión argentina del asunto fáustico que conocemos de forma completa. El carácter esencialmente narrativo del género gauchesco hace que *Una aventura del Pollo* no desentone en un volumen de cuentos, antes bien se armoniza perfectamente con el afán de evocación histórica que caracteriza *Misteriosa Buenos Aires*.

De esta forma la segunda mitad del siglo se inicia literariamente con un homenaje al texto fundacional de del Campo. Mujica Lainez ya había demostrado una especial inclinación por el autor del *Fausto* criollo cuando en 1947 publica *Vida de Anastasio el*

²⁹⁰ - Manuel Mujica Lainez (Buenos Aires 1910 – La Cumbre (Córdoba) 1984), escritor, biógrafo, ensayista y periodista argentino. Descendiente de una familia de la alta burguesía porteña, formó parte del círculo de intelectuales reunidos en torno a la revista *Sur*, dirigida por Victoria Ocampo, que incluía, entre otros, a Jorge L. Borges, Adolfo Bioy Casares y José Bianco. Mujica Lainez ingresa en 1932 como redactor al diario *La Nación* de Bs.As., actividad que desempeñó hasta fines de la década de 1960. En 1956 fue designado miembro de la Academia Argentina de Letras, en 1963 recibe el Premio Nacional de Literatura por su novela *Bomarzo*, además de otras importantes distinciones en Italia y Francia.

La prosa de Mujica Lainez ha sido caracterizada como fluida, culta y preciosista. Es un escritor hábil para reconstruir ambientes de diversas épocas, en lo que se evidencia su formación como crítico de arte. En sus grandes novelas se percibe la presencia de un simbolismo esotérico, especialmente ligado al problema del tiempo. En su narrativa pueden establecerse dos corrientes principales: el tema argentino (*La casa*, *Los viajeros*, *Invitados en el Paraíso*, *Gran Teatro*, etc.) y las novelas de ambientación histórica (*Bomarzo*, *El unicornio*, *El laberinto*, *El escarabajo*) (Cf. *Historia de la Literatura Argentina* 1986:C.E.A.L.).

En su producción como biógrafo y ensayista se destacan: *Glosas castellanas* (1936), *Miguel Cané (Padre)* (1942), *Vida de Aniceto el gallo*, *biografía de Hilario Ascasubi* (1943), *Vida de Anastasio el pollo*, *biografía de Estanislao del Campo* (1947), *Héctor Basaldúa* (1956) y *Los porteños* (1979). También fue autor de las traducciones de los *Sonetos* de Shakespeare (1962) y de *Fedra* de Racine (1972). Su vasta obra narrativa incluye cuentos y novelas y se extiende por cuatro décadas, los títulos más destacables son: *Don Galaz de Buenos Aires*, novela, (1939), *Aquí vivieron*, cuentos, (1949), *Misteriosa Buenos Aires*, cuentos (1951), *Los ídolos*, novela (1953), *La casa*, novela (1954), *Los viajeros*, novela (1955), *Invitados en el Paraíso*, novela (1957), *Bomarzo*, novela (1962), *El unicornio*, novela (1965), *Crónicas reales*, cuentos (1967), *Cecil*, novela (1972), *El laberinto*, novela (1974), *Sergio*, novela (1976), *Los cisnes*, novela (1977), *El brazaletes*, cuento (1978), *El gran teatro*, novela (1979), *El escarabajo*, novela (1982), *Un novelista en el Museo del Prado*, cuentos (1984).

Pollo, una biografía novelada de Estanislao del Campo, en la que Mujica Lainez valora el *Fausto* de 1866, diferenciándolo sustancialmente de la literatura del romanticismo tardío, convencional y retórica, que predominaba en la producción culta de ese momento: “fue una *meraviglia*, una pequeña maravilla que sigue entusiasmándonos y sorprendiéndonos por su lozano verdor entre la farragosa producción literaria de la época.” (Mujica Lainez 1966: 259).

El novelista y crítico argentino destaca así la particularidad del poema que sobresale por su originalidad no sólo frente a la poesía culta y de tono romántico, sino incluso dentro del propio género gauchesco en el que se inscribe; en este sentido Mujica Lainez analiza las múltiples repercusiones críticas que brotaron en torno a la obra de del Campo (Cf. Mujica Lainez 1966: 251 y ss.) y que se dividieron entre aquellas de tono laudatorio y otras que negaban cualquier valor al texto, acusándolo de traicionar las convenciones del género gauchesco. Entre estas últimas, la interpretación de Lugones en *El Payador* (1916) dejó establecida la idea del *Fausto* como una burla hacia el gaucho, fundada en un género literario menor, la parodia:

Facilidad, y hasta algún colorido superficial, tenía del Campo: otro ensayista infortunado que, desde luego, insistió en el mismo género. Su conocida composición es una parodia, género de suyo pasajero y vil. Lo que se propuso fue reírse y hacer reír a costa de cierto gaucho imposible que comenta una ópera trascendental cuyo argumento es un poema filosófico. Nada más disparatado, efectivamente, como invención. (Lugones 1944: 221).

En la interpretación lugoniana la crítica a la inverosimilitud de la situación presentada en el poema es central e impide cualquier tipo de valoración positiva de la parodia. La mezcla de lo gauchesco y rural con lo urbano y culto es absolutamente imposible desde un punto de vista realista y no aporta nada provechoso al tradicional género gauchesco, según el autor de *La guerra gaucha* (Cf. Castillo, C. 2002). Otra repercusión negativa, esta vez contemporánea a la aparición del poema, es la carta dirigida a del Campo por Juan Carlos Gómez lamentando el equívoco en que había incurrido el autor al trasladar el drama goetheano a un ámbito campestre, tan alejado culturalmente del original. También en el caso de Gómez el cruce entre la cultura europea (modélica para la élite argentina) y lo gauchesco es un pastiche incomprensible. La figura

del gaucho esbozada por Gómez en su carta representa una concepción romántica y, a la vez, utilitaria del hombre de campo argentino. El gaucho es "caballeresco y aventurero" y sirve como recluta en los ejércitos que se disputan la política nacional "se encaramaba en la tiranía de Rosas". En consecuencia un gaucho que se inmiscuya en el templo de la cultura letrada, el Teatro Colón, para comentar con otro una obra operística europea es no sólo inconcebible, sino también inadmisible: "Arroje, pues, lejos de sí la guitarra del gaucho"²⁹¹ se atreve a aconsejarle a del Campo.

No obstante ya durante el siglo XIX hubo voces críticas que entrevieron el valor literario del poema, como, por ejemplo, Ricardo Gutiérrez o Carlos Guido Spano que alaba la capacidad de del Campo para conjugar en la parodia los muy diferentes lenguajes del gaucho y de la alta cultura, logrando un efecto coherente y estéticamente aceptable: "Preciso es, amigo, que su numen sea el mismo Mefistófeles para haberle inspirado a Vd. la más estrafalaria de cuantas ideas puedan venir a la mente, y sobre todo haberle sacado airoso del berenjenal en que se había metido."²⁹² Incluso el autor del *Martín Fierro*, José Hernández, tuvo consideraciones sobre el poema de del Campo y su intención paródica tan ajena al poema de Hernández.

Toda esta efusión crítica desatada en torno al *Fausto* criollo, minuciosamente comentada por Mujica Lainez en su biografía de del Campo es aprovechada y puesta en escena en su reescritura del año 1951²⁹³. *Una aventura del Pollo* (1866) relata una especie de continuación de lo acontecido al gaucho Anastasio el Pollo en el texto de del Campo. El paisano recluido ahora en la "sierra tandilera" escribe a su amigo Laguna una carta en verso donde relata la continuación de la peligrosa aventura vivida en Buenos Aires que involucra al doctor Fausto, a la rubia Margarita y al mismo Diablo. Después de finalizada la representación de la ópera en el Colón, al día siguiente, Anastasio ve a los cantantes dirigirse a la selecta confitería París de la capital. Por segunda vez el gaucho no distingue entre personajes de ficción y personas reales y piensa que Margarita ha sido engañada por Fausto y Mefistófeles quienes la han seducido llevándola a un lugar tan elegante. Decidido, Anastasio el Pollo, se propone defender a "la rubia" de tan perversa compañía y arma un escándalo de proporciones en la confitería, terminando en la cárcel por alterar el

²⁹¹ - Los fragmentos de esta carta de Juan Carlos Gómez aparecen reproducidos en el estudio preliminar de Julio A. Herrero Mayor que acompaña la edición de 1950 de *Fausto* de Estanislao del Campo, Buenos Aires: Ciorda y Rodríguez, p: 24-25.

²⁹² - Idem, p. 26.

²⁹³ - Al respecto comenta Santa Cruz que el texto de Mujica Lainez "en su estilización paródica involucra al género, al autor, a sus exégetas." (Santa Cruz: 4)

orden público. Al final es liberado gracias a los oficios del doctor "Ño Estanislao", introduciéndose así la figura del propio Estanislao del Campo en esta nueva aventura del Pollo.

En este texto Mujica Lainez refuerza todos los elementos paródicos y el cruce de registros que ya estaban presentes en la obra del siglo anterior (Cf. Santa Cruz). El Pollo en esta oportunidad no relata oralmente a su amigo Laguna lo acontecido sino que escribe una carta: "le lleva esta carta fiera / que he sudao al componer, / mi amigo el Rengo Soler, / pa que sepa que ando juido / y que mi desgracia ha sido / asunto de Lucifer." (Mujica Lainez 1994: 288). La parodia tensa al máximo el efecto de inverosimilitud, tan criticado por Lugones, el gaucho analfabeto escribe una epístola y lo hace en el estilo y la métrica concebida por del Campo para su *Fausto*. La ironía sobre las "fallas" estilísticas del relato del Pollo se agudiza hacia el final de la anécdota cuando aparece el propio Estanislao del Campo y le dice a su rústico amigo: "...Estáte tranquilo, / no seás bruto, guardá estilo, / vi a hablar con el Coronel. / Salí una hora más tarde, / y el propio Ño Estanislao / se riyó y dijo: -Cuñao, / pucha que el Diablo es cobarde..." (p. 298). El propio autor recomienda a su personaje que "guarde estilo" que abandone frente a la autoridad policial su lengua campera, como la crítica "culto" de la época se lo recomendó al propio del Campo. Hacia el final el Pollo le recomienda a Laguna que se aleje de la infernal Buenos Aires y "monte en su overo rosao" (p. 298), el mismo animal que tanta controversia despertara entre los tradicionalistas que señalaban los errores en el texto del *Fausto*²⁹⁴.

Si el poema gauchesco de 1866 transgrede la convención del compromiso político partidario definitoria del género durante la primera mitad del siglo XIX (Cf. Ludmer 2000: 220 y ss.), la reescritura de Mujica Lainez ensaya una restitución del aspecto político partidario, aunque, ya desde el siglo XX, pueda ser leída como meramente histórica: "- ¡Viva Mitre!- en su vecina / mesa gritaba el mamao, / y yo que ya estaba alzado / le retribuqué: -¡Viva Alsina!" (p. 297). En la consigna política expresada en medio de la urbana confitería porteña, el Pollo, al igual que del Campo, se pone del lado del partido alsinista. Pero la expresión política tiene también un sentido más amplio, que excede lo partidista, y expresa la conciencia del personaje sobre su situación de marginalidad social: "Quise

²⁹⁴ -Entre las muchas críticas que recibió el autor estaba la de su supuesto desconocimiento de la vida rural puesto que hacía montar al paisano en un "overo rosao" un tipo de animal sólo apto para las labores más rudas del arado y no para ser ensillado.

ablandarlo al milico, / pero la razón del pobre / ¡ya se sabe! vale cobre / y vale oro la del rico." (p. 297).

El choque entre la cultura europea letrada y el lenguaje gauchesco constituye también en esta versión de Mujica Lainez el recurso humorístico por excelencia; pero la apuesta es doble pues aquí Anastasio el Pollo no está frente a una representación teatral, sino frente a los cantantes en su vida real, lo que eleva el malentendido a su máxima potencia: "Visto de cerca, Mandinga / es petiso, no usa barba, / tiene el pelo como parva / y un airecito de gringo." (p. 294). El encuentro cara a cara con los protagonistas de la tragedia provoca una hilarante confusión propiciada también por la incomunicación frente a una lengua extranjera: "Don Fausto estiró una mano / y soltó una chillería, / en algo que parecía / francés, inglés o italiano." (p. 296).

En *Una aventura del Pollo* su autor, a partir de un certero análisis sobre los procedimientos literarios del poema de del Campo, brinda una reescritura del asunto fáustico atravesada inevitablemente por la parodia y por la lengua gauchesca, es decir, por la tradición de la literatura argentina; entendiendo a ésta como un continuo recurso a la hibridación cultural y al extrañamiento lingüístico²⁹⁵, manifestados en este caso a partir del humorismo. La reescritura de Mujica Lainez recupera las potencialidades literarias y devela nuevamente la complejidad de las operaciones semánticas que se llevan a cabo en el *Fausto* de del Campo, que fueron estudiadas por la crítica especializada recién en las últimas décadas del siglo XX.

Para Josefina Ludmer²⁹⁶, el poema que hace ingresar la materia fáustica en la literatura gauchesca significa una innovación radical en el género, al punto que solamente después de la inversión provocada por *Fausto* es posible el surgimiento de la obra máxima de la gauchesca el *Martín Fierro* (1872-1879) de José Hernández. En contraposición a la producción gauchesca de los inicios, dice que:

El otro extremo lo ocupa Estanislao del Campo. Es el que da vuelta al género por primera vez, el que lo parodia y entonces marca el primer punto, o agujero, en

²⁹⁵ - Los conceptos de hibridación, transformismo y extrañamiento, que tienen su origen en la teoría de Bajtín, son aplicados al texto de del Campo por Santa Cruz quien en su análisis sostiene que a través de ellos: "se ha apurado el proceso de apropiación del discurso ajeno sintetizando dos movimientos, el de la traducción a una cultura diferente y la hipótesis de una dificultosa divulgación. El procedimiento no hace colisionar dos consciencias lingüísticas, sino tres: la que se orienta en el texto extranjero, la de un auditorio culto que lo recepciona y la de la perspectiva popular que asimila a su modo" (Santa Cruz: 3)

²⁹⁶ - Josefina Ludmer publica su fundamental estudio sobre la gauchesca *El género gauchesco. Un tratado sobre la Patria* en 1988.

que el espacio exterior y el interior del género son lo mismo. [...] Del Campo es el primero que lee el género como "literatura" y por lo tanto el primero que toma a sus escritores como escritores. (Ludmer 2000: 108)

Este proceso de literaturización, según sostiene Ludmer, es concretado por del Campo a través de varios procedimientos. En primer lugar, mediante la parodia y una modalidad irónica en la narración que separa el registro verbal (lo gauchesco) de la intencionalidad autorial (mirada culta o europeizada) "separa el ojo de la lengua", sostiene Ludmer y explica "divide enunciación y enunciado: lo que dice la primera es contrario a lo que dice el segundo. El resultado es que el encuentro de los dos gauchos aparece tan ficticio y teatral como la ópera" (Op. cit.: 215).

El segundo procedimiento es la despolitización del texto gauchesco. *Fausto* es el primer poema del género que se desliga del periodismo militante, que no es publicado al calor de una contienda política y que toma su núcleo argumental de un asunto literario extranjero. Esta exclusión de la política partidista "cambia así la representación del sistema de relaciones del gaucho con la ciudad, y por lo tanto el vínculo y alianza de las dos culturas en el género" (Op. cit.: 212). No obstante la ausencia de militancia partidista explícita en el texto, no inhabilita la lectura política profunda del mismo. Lo político, no textualmente explícito, antes bien es un "gesto" que se puede interpretar en las sutiles alusiones sobre la guerra del Paraguay²⁹⁷ (hacia allí se iría, según Anastasio, el personaje de Valentín, hermano de Margarita); para Ludmer "en *Fausto* se contaría qué ocurre a los que no van a la guerra (a las mujeres y doctores), a los que quedan en la ciudad mientras militares y gauchos luchan" (Op. cit.: 220).

Finalmente el poema narrativo fáustico-gauchesco integra en su textualidad una modalidad poética universal²⁹⁸, derivada de la actividad de su autor como poeta culto. Esto permite la inclusión de todos los tópicos líricos tradicionales del romanticismo tardío, como las largas reflexiones de Anastasio sobre el amor contrariado de Margarita (Canto VI, v. 1125-1165), sobre la belleza del paisaje, incluso de un paisaje tan alejado de lo

²⁹⁷ - La guerra del Paraguay o guerra de la Triple Alianza, es decir de Argentina, Uruguay y Brasil contra el Paraguay se desarrolló entre 1864 y 1870, fue en consecuencia un acontecimiento contemporáneo a la publicación de *Fausto*. El gesto político del autor se marca aún más fuera de la obra pues dona los ingresos que de ella se deduzcan para los hospitales de heridos en la guerra.

²⁹⁸ - Al respecto Ludmer afirma: "La poesía culta introduce en *Fausto* un gesto universalizante (otro cambio de lugar, esta vez de los universales) que distancia al género de la coyuntura y del acontecimiento puntual." (Ludmer 2000: 220)

gauchesco como es el marino (Canto III, v. 433-464), además de múltiples referencias líricas al amor humano y al tiempo desplegadas en varios pasajes del texto.

Estas tres características generales señaladas por la crítica en el texto inaugural de del Campo – procedimiento paródico-irónico, elusión de lo político coyuntural y tendencia universalizante – van a seguir siendo descriptivas, con las lógicas variaciones de época y autores, para algunas de las reescrituras argentinas del asunto fáustico durante todo el siglo XX, como lo demuestra el breve poema narrativo de Mujica Lainez.

4.3. Juventud y vejez en el microrrelato fáustico de Marco Denevi

La historia de Fausto también tuvo su recepción en el género de la narración breve, que va del microrrelato al cuento. Desde fines de la década de 1950 autores como Denevi y Bioy Casares, entre otros, abordaron la materia fáustica en sus colecciones de cuentos, conjugándola con las temáticas que caracterizan sus relevantes producciones literarias, el aislamiento y el fracaso existencial, en Denevi, y el transcurrir del tiempo y la posibilidad de su interrupción, en Bioy Casares.

Ya en la primera edición de *Falsificaciones*, en 1966, Marco Denevi²⁹⁹ incorpora un microrrelato de temática fáustica *La tragedia del Doctor Fausto*. El microrrelato es un subgénero narrativo que se caracteriza por su brevedad y concisión, que puede extenderse desde una frase hasta unas pocas páginas, y fue ampliamente cultivado por los escritores hispanoamericanos a partir de la década del '50. Borges, Cortázar, Monterroso, entre otros, fueron autores de microrrelatos (Cf. Alonso 2006). *Falsificaciones*, como alude su título, se trata de una serie de reescrituras en forma de microrrelato de los más variados textos de la tradición cultural occidental, entre ellos se encuentran

²⁹⁹ - Marco Denevi (Tres de Febrero, 1922 – Buenos Aires, 1998). Su primera y siempre recordada novela, *Rosaura a las diez*, obtuvo el Premio Kraft en 1955, iniciándolo en el camino de la literatura. Posteriormente recibió el Primer Premio de la revista *Life* en castellano en 1960 por la nouvelle *Ceremonia secreta*, y el Premio Argentoires en 1962 por *El cuarto de la noche*. A partir de allí, conquistó un justo prestigio internacional basado en una obra profunda y deslumbrante. También quiso ser dramaturgo. *Los Expedientes*, obra estrenada en el teatro Cervantes, recibió el Premio Nacional de Teatro. Siguió después otras obras -*El emperador de la China*, *Cuando el perro del ángel no ladra*-, pero Denevi dijo haberse dado cuenta de que no tenía otras condiciones para el teatro y no volvió a insistir. Desde 1980 practicó el periodismo político, actividad que, según él, le ha proporcionado las mayores felicidades en su oficio de escritor. Entre su vasta producción como cuentista se destacan: *Falsificaciones* (1966), *Salón de Lectura* (1974), *Hierba del cielo* (1991), *El jardín de las delicias* (1992), *El amor es un pájaro rebelde* (1993), entre otros cuentos editados póstumamente. Algunas de sus novelas, como *Rosaura a las diez* y *Ceremonia secreta*, fueron llevadas al cine.

referentes históricos, míticos, religiosos, filosóficos y literarios. Según ha establecido la crítica este libro fue ampliamente trabajado por su autor a lo largo de varias ediciones durante las décadas del '70 y '80 (la última edición es de 1984); por lo tanto hay en él una continua y precisa reelaboración de los más variados asuntos literarios³⁰⁰. La concepción de la literatura que anima desde su base este ejercicio escritural de Denevi se condensa en las nociones de falsificación y traducción. La falsificación propone una relación de tensión permanente con el "original" es decir el hipotexto, real o ficticio, a partir del cual emerge el microrrelato y requiere del lector la capacidad para establecer la conexión con el original, cuando éste es real y ampliamente reconocido (Fausto, Hamlet, Nietzsche, La Biblia, etc). Por otro lado, la traducción, que implica, en este caso, la traducción a la lengua personal del escritor, exige una profunda reducción del asunto tratado a sus motivos centrales, o considerados centrales en esta nueva versión deneviana, lo que implica una transformación no sólo estructural, sino temática. De esta manera la obra, especialmente cuando se trata de una obra clásica, accede a otra dimensión significativa, su "verdad original" se ve trastocada, es convertida en una cantera significativa de la que pueden extraerse nuevas visiones de esa verdad establecida por el hipotexto³⁰¹. Traducción y falsificación, concebidas en este peculiar contexto de reescritura, son en definitiva concepciones que acercan mucho la literatura de Denevi a la de Borges, sobre todo a libros borgeanos como *Historia Universal de la Infamia* (1954). Una relación que se manifiesta más cercana que la de cualquier otro escritor de su generación.

Para Cristina Piña los microrrelatos de *Falsificaciones* no sólo representan una demostración de erudición enmarcada en un sutil juego intelectual, sino, sobre todo, permiten a Denevi expresar su propio pensamiento y concepción del mundo a partir de esas reelaboraciones de textos clásicos, y, precisamente, en ello radicaría su mayor valor pues en la concentrada reescritura de otros textos se fundamentaría una original concepción filosófico-metafísica³⁰². En este sentido es relevante destacar ciertas

³⁰⁰ -"Es obvio que *Falsificaciones* es un gran homenaje al hecho mismo de leer y, por esta razón, debe relacionarse con otros microrrelatos argentinos. Pero más que nada es un texto que celebra la lectura y la reescritura como mecanismo creativo." (Navascués 1999: 1056); Cf. también Delaney 2006: 86.

³⁰¹ - "El suceso, categoría básica de la narración, se presenta descarnado y abierto, meramente mencionado como huella de una historia *in absentia* aunque presupuesta por el horizonte cultural que se requiere del lector. Por ello el microcuento es, frecuentemente, una literatura de segundo grado, apela a operaciones transtextuales, pone en juego la inclusión de motivos propios del asunto conocido que trata, pero desestabilizándolos, invirtiéndolos, completándolos en clave irónica o paródica, multiplicando lúdicamente sus interpretaciones posibles." (Massa 2009: 262-263)

³⁰² -Con respecto al valor filosófico que encierran los microrrelatos, Piña argumenta: "Nos interesa muy especialmente destacar esto, porque salvo honrosas excepciones, la crítica argentina ha considerado a estas muestras de "miniliteratura" como meros *divertimenti*, a mitad de camino entre el alarde erudito y la ingeniosa pirueta intelectual, sin percibir que,

concepciones de lo religioso, más específicamente de lo demoníaco, que el autor revela en varias de sus Falsificaciones y que tendrán una conexión bastante directa con el asunto fáustico.

En el relato titulado *Tratado de demonología* (Denevi 1966: 67-68) el narrador ensaya una suerte de ficción teologal, sorprendiéndose de que Giovanni Papini no mencionara en su libro *El Diablo* (1958) la extraña hipótesis planteada por un autor cristiano del siglo IV, Ecumenio de Tracia, hipótesis que, no obstante, el propio Ecumenio adjudica a otro ignoto teólogo del cristianismo primitivo de dudosa existencia, Sidonio de Egipto. En medio de este juego de citas y remisiones bibliográficas hipotéticas, el narrador pasa a explicar, de manera concisa y con una estructura silogística, la teoría de Ecumenio que consiste en una interpretación casi perversa del mito bíblico. En un principio Satán tenía por misión espiar y controlar a los hombres para delatar sus flaquezas morales frente a Dios; cuando Dios decide que uno de sus hijos se encarne como ser humano, opta, naturalmente, por el fiel Satán. Pero cuando éste puede sentir el mundo y la vida como un hombre, "se alió a los hombres e hizo causa común con ellos" (Denevi 1966: 68). Es así como la figura mítica del Diablo representa una experiencia profunda de lo humano y se opone de manera definitiva a la divinidad a la que había servido, de modo tal que "desobedeció los planes divinos, obligando a Dios, en la segunda elección del Mesías, a elegirse a sí mismo en la persona del Hijo para no correr el riesgo de una nueva desobediencia" (68). Esta curiosa contorsión teológica que trata de explicar el motivo subyacente en la rebeldía satánica contra el poder de Dios, se repite, de diversas maneras, en otros relatos de Denevi que abordan el tema demonológico y tiene como objetivo, por un lado, demostrar, muchas veces irónicamente, la naturaleza de construcción argumental que posee todo relato de lo trascendente y, por otro, rescatar la figura demoníaca como especialmente ligada a la experiencia humana³⁰³.

Esta cercanía del Diablo a los sentimientos y necesidades humanas revela, no obstante, su costado oscuro y negativo en *La tragedia del Doctor Fausto*, uno de los

justamente, en tales fragmentos, el autor plantea no sólo su actitud ante el arte y la cultura en general, sino la médula misma de su postura filosófico-religiosa." (Piña 1983: 312)

³⁰³ - Piña analiza la forma en que se produce esta distorsión de argumentaciones religiosas ortodoxas en tres fragmentos del libro *Parque de diversiones* (1970): *Sobre el Diablo*, *Sobre el Anticristo* y *El Diablo*. En todos ellos se postula una inversión total de los roles de Dios y el Diablo; Satán es la fuerza creadora y Dios la rebelde, sus posiciones y sus nombres han sido intercambiados para confundir la conciencia de los hombres, y agrega la comentarista: "Además, Denevi aprovecha para sugerir, con toda sagacidad, un rasgo propio de la naturaleza humana: la tendencia a identificarse con quien se rebela contra el poder constituido. Reflexiona, entonces, que la jugada maestra del Diablo es hacernos creer que el ángel rebelde es él y no Dios, pues de esa manera se gana nuestra adhesión" (Piña 1983: 382)

microrrelatos más extensos del autor argentino. El relato fáustico de Denevi se reduce, en una ajustada cohesión, a la escena del pacto entre Fausto y Mefistófeles. Comienza con un diálogo entre ambos que, ha deducir por ciertos detalles compositivos, representan dos épocas y dos actitudes diferentes. El Doctor Fausto es aquí un anciano extremadamente avejentado, que parece vivir en un época casi medieval: "agobiado por los achaques, lee a la luz de una vela" (27); también utiliza un lenguaje arcaico que se corresponde con esta idea de un pasado remoto. En contraposición, Mefistófeles, que irrumpe sin mayores preámbulos en casa del anciano, parece más cercano a la modernidad ya que viene "con un portafolios" (28) y se expresa con modismos informales, de una insolente familiaridad:

- Ya habrás adivinado quién soy. ¿O necesito presentarme?
- No. Sentaos. (28, el subrayado es nuestro)

La acción se desarrolla en un ámbito europeo germánico, el Diablo recuerda haber visitado "la feria de Wolfenstein" (28). Mefistófeles, además, conoce perfectamente los sentimientos y deseos del anciano, concretamente su amor hacia Margarita y la imposibilidad de concretarlo a causa de su avanzada edad. Comienza entonces una negociación merced a la cual Fausto entregará su alma a cambio de un cuerpo joven y vital. La magia diabólica presenta aquí un novedoso procedimiento pues Mefistófeles no propone un rejuvenecimiento del viejo Fausto, "Yo no fabrico hombres. Esa es la labor del Otro." (28), sino que va a trasladar su alma avejentada a otro cuerpo juvenil y la de éste al cuerpo de Fausto, logrando que el alma joven trasplantada de esta forma opere el milagro. Sin reparar en lo ilógico del procedimiento el angustiado anciano acepta y se enfrenta al problema de buscar y elegir a un muchacho apuesto para el trasplante de almas. Mefistófeles le muestra un álbum de fotografías para que se decida por un candidato sano y fuerte y Fausto elige el cuerpo de un atleta de feria llamado Grobiano³⁰⁴, de increíble belleza y fortaleza. Mientras firman el pacto, suenan las campanas de la

³⁰⁴ - El nombre de este personaje posee reminiscencias literarias que nos llevan a la literatura alemana del siglo XVI. La época en que aparece la *Historia del Doctor Juan Fausto* (1587) fue pródiga también en otro tipo de literatura que, en oposición al rigor moralista tanto católico como protestante, exaltaba los llamados "vicios", es decir los aspectos más lúdicos y carnales de la existencia humana. Contemporáneo al *Till Eulenspiegel* son las obras de Dedekind [ca. 1525-1598] que tienen por héroe a *Grobianus*, una representación de los excesos corporales. (Cf. Muchembled 2003:113-114)

medianoche. Denevi recupera este motivo tradicional del texto de Goethe³⁰⁵, sólo que invirtiendo su significado: el sonido de las campanas en este relato está siempre en relación con la presencia demoníaca de Mefistófeles ya sea para reafirmarla o para anunciarla.

Una vez producido el trasvase de almas, Fausto siente un cuerpo pleno de vitalidad y de deseo; en su delirio fantasea con violar “salvajemente” a Margarita, sin embargo su auténtico y más profundo deseo sigue orientado antes a lo intelectual que a lo concretamente sexual y es así como entra en un estado de indecisión que le impide salir al mundo exterior:

Se dirige hacia la puerta. Al pasar delante de los anaqueles colmados de libros se detiene. Los mira, toma uno, lo hojea, lo coloca en su sitio, se encamina hacia la salida, vuelve sobre sus pasos, coge otro libro, da vuelta las páginas, lee, con el libro entre las manos va hacia la mesa. (29)

Finalmente el alma, y el intelecto de Fausto, no pueden desprenderse de los libros y “encorvándose, achicharrándose, arrugándose” sobre ellos vuelve a ser el anciano decrepito del principio. El fracaso de la operación mágica es atribuido por Mefistófeles al propio protagonista: “Has acabado con ese cuerpo inundándolo del dolor de la ciencia, de la bilis de la memoria, de la mala sangre del conocimiento.” (29). En el texto de Denevi la vitalidad y lo intelectual aparecen como opuestos mutuamente excluyentes; el ser humano está de un lado o del otro e incluso el intento demoníaco de transplantar las almas, no tiene efecto sobre el fondo de la personalidad. En esta férrea oposición, representada por las figuras de Fausto y Grobiano, subyace el efecto humorístico del relato, pero, al mismo tiempo, se encuentra el núcleo de la tragicidad, anunciada en el título y consumada en el final cuando Fausto muere desplomándose sobre uno de sus amados libros.

Cristina Piña en su estudio sobre la narrativa de Denevi considera que la soledad existencial es un tema básico que atraviesa toda su producción de novelas y cuentos y establece una tipología de personajes que la representan, sobre todo el tipo del

³⁰⁵ - Este motivo aparece en la escena de la primera parte del *Fausto* titulada *Nacht*. En el preciso momento en que el protagonista decide suicidarse bebiendo un veneno suenan las campanas asociadas a un coro de ángeles (*Glockenklang und Chorgesang*) y Fausto ante esta manifestación de la divinidad desiste de su intento: “Was sucht ihr, mächtig und gelind, / Ihr Himmelstöne, mich am Staube? / Klingt dort umher, wo weiche Menschen sind. / Die Botschaft hör´ ich wohl, allein mir fehlt der Glaube” (Goethe 1923: 24)

condenado o diferente cuyos rasgos coinciden, en líneas generales, con el del protagonista de *La tragedia del Doctor Fausto*. Piña establece un esquema narrativo modélico para esta clase de personajes (Cf. Piña 1983: 318-319) que se inicia con una situación de aislamiento frente al medio social a causa de una personalidad con carencias: "Hace años que no salgo de casa. Estoy dedicado a la lectura." (28), confiesa el doctor. Luego se presenta un factor que altera esta situación a través del reconocimiento de un sujeto amado (Margarita) y la intervención del azar o la providencia (en nuestro ejemplo, la magia de Mefistófeles). Finalmente se produce una reintroducción en el plano de lo real (Fausto vuelve a ser viejo) y la inmolación ritual o ceremonial del personaje devenido en víctima expiatoria (muerte y condena de Fausto). Además en lo que respecta a la conformación psicológica de estos personajes, está ligada a un rasgo físico o psíquico que marca una peculiaridad o diferencia que es vivida con angustia: "Dicha diferencia puede manifestarse de dos maneras fundamentales, la fealdad en sus diversos grados y el homosexualismo." (Piña 1983: 315). En el microrrelato que nos ocupa la primera característica apuntada es evidente debido a la vejez de Fausto y Mefistófeles la expresa con extrema crudeza:

Eres viejo, te gustaría ser joven. Eres aborrecible, quisieras ser hermoso. Amas a Margarita, Margarita no te ama. Miserias concéntricas y simultáneas que te tienen prisionero sin posibilidad de escapatoria.(28)

En cuanto a la segunda característica, surge de forma indirecta sin relacionarse con la persona del protagonista, a no ser por un probable malentendido y la consecuente condena social. Cuando Mefistófeles le comunica que debe buscar un hombre joven y atractivo para concretar el rejuvenecimiento, Fausto replica:

¿Qué me proponéis? ¿Qué recorra el mundo? ¿O tendré que hacerlos desfilar por mi cuarto, uno por uno, a todos esos buenos mozos, hasta que los vecinos murmuren y me denuncien a la policía? (28)

El trabajo que hace el autor sobre la trama del asunto fáustico se concentra especialmente en la modificación del significado de los motivos, como, por ejemplo, el motivo del rejuvenecimiento que aquí es central. La original reelaboración de este motivo que culmina con el envejecimiento repentino del protagonista, no dejó de tener ecos en

otras obras argentinas que toman el asunto fáustico, como ya comentamos al tratar la pieza teatral de Ardiles Gray (Cf. Capítulo 4, 4.1.).

La suma de estos procedimientos constituye una forma en que Denevi reafirma su autoría a partir de un escrito sostenido en la referencia intertextual a un texto clásico o canónico. Estas modificaciones de la estructura del hipotexto, a veces abruptas otras sutiles, son señaladas por la crítica³⁰⁶ como ejemplificadoras de su actitud de apertura radical a nuevas lecturas de lo tradicional y a una continua reelaboración que, no obstante, no se desentiende de la marca autorial y de la originalidad.

4.4. Tiempo y repetición en los cuentos de Adolfo Bioy Casares

El primer relato de temática fáustica que Bioy Casares publica en 1949³⁰⁷, titulado *Las vísperas de Fausto*, bien podría inscribirse también en el género del cuento breve. En él asiste el lector a los dramáticos momentos finales de la vida del personaje, el relato de Bioy Casares pareciera retrotraernos a la antigua *Historia von Doktor Johann Fausten* de 1587, a ello contribuyen la ubicación cronotópica del relato, la caracterización del protagonista y el sentido trágico que lo embarga. No obstante, se trata de una reescritura de la que emanan las temáticas propias del mundo narrativo del escritor argentino³⁰⁸.

La acción comienza una “noche de junio de 1540” (Bioy Casares 1956: 149), en el marco de la Alemania de la Reforma en que vivió el Fausto histórico. Con la única compañía de Wagner y un perro, sugestivamente llamado “Señor”, el doctor espera que

³⁰⁶ -“Así pues, Denevi no se resigna a no dar su versión particular. Quiere dejar constancia de que hay añadidos, inapreciables al principio, pero que son vitales para él [...] con estas “dudas” se pone en tela de juicio la fiabilidad del narrador o la seguridad con que el ingenuo lector asume el relato. Y además se salva la originalidad del autor, a la que Denevi no está dispuesto a renunciar ni siquiera de forma explícita.” (Navascués 1999: 1058)

³⁰⁷ - Este breve relato de Bioy Casares fue publicado de manera aislada en el año 1949: *Las vísperas de Fausto*, Buenos Aires: Editorial Arturo J. Álvarez (Colección *La Perdiz*). Siete años más tarde será incluido en el volumen de cuentos *Historia Prodigiosa*, México: Obregón, 1956. Esta circunstancia acarreó cierta confusión por lo que se suele datar el cuento *Las vísperas de Fausto* en 1956, en lugar de hacerlo en el año de su publicación primitiva.

³⁰⁸ -Adolfo Bioy Casares (1914-1999) es uno de los escritores argentinos más destacados de su generación, hijo de una familia de la alta burguesía de Buenos Aires, perteneció al círculo de intelectuales agrupados en torno a la revista *Sur*, dirigida por Victoria Ocampo, su cuñada. Fue íntimo amigo de Jorge Luis Borges con quien escribió obras en colaboración. Su prestigio literario comenzó con la publicación de la novela *La invención de Morel* (1940) y siguió consolidándose en las décadas siguientes, siempre en el terreno de la narrativa, con varias obras: *Plan de evasión* (1945), *El sueño de los héroes* (1954), *Diario de la guerra del cerdo* (1969), *Dormir al sol* (1975), entre otras. Su literatura se caracteriza por un peculiar sentido del humor y la ironía, además de un cuidado estilo narrativo. En la década del '80 fue distinguido con el Premio Cervantes.

se cumpla el plazo establecido por el pacto demoníaco. Embargado por el miedo, Fausto se debate entre comunicar a Wagner lo que tanto teme que suceda esa noche o, por el contrario, no decirle nada ya que su fámulo "era una persona supersticiosa (creía en la magia), con una plebeya afición por lo macabro, por lo truculento y por lo sentimental." (150). En esta curiosa atribución de la creencia en la magia a su criado, que el protagonista desliga de su propia experiencia, surge el primero de los desplazamientos con respecto a la figura tradicional del pactario que conformarán la sutil visión del dilema fáustico que se recrea en el relato. Este Fausto responde antes a la figura del erudito humanista que a la del nigromante, para calmar sus nervios se dedica a la lectura de la obra del historiador y filósofo griego Jenofonte y, en su desesperación ante el fin inminente, cita uno de los versos que sobrevivieron de Agatón de Atenas³⁰⁹: "Ni el mismo Zeus puede alterar lo que ya ocurrió" (151).

El otro acompañante de Fausto en su última noche es el perro; un simbólico animal que en los textos fáusticos tradicionales (desde la *Historia* a Goethe) representa justamente una de las primeras manifestaciones de la presencia diabólica. Sin embargo, el perro no siempre adquiere un carácter negativo; por el contrario, en *Las vísperas de Fausto*, el animal es una de los pocos seres que mitigan la angustiante soledad del protagonista. Es una figura mítica y a la vez un reflejo de la humanidad, del aspecto sensible, de Fausto: "El perro miró a su amo con ojos en que parecía arder, como una débil y oscura llama, todo el amor, toda la esperanza y toda la tristeza del mundo." (150). En la presencia silenciosa de "Señor" se cifra la paradójica situación del pactario³¹⁰: es un recordatorio de su humana sensibilidad y una confirmación de la realidad inevitable del condenado: "La inocente respiración del perro afirmaba, tranquila y persuasiva como un amanecer, la realidad del mundo. Fausto pensó en el Infierno." (149). "Realidad del mundo" e "Infierno" no son espacios necesariamente contradictorios, sobre todo si tenemos en cuenta la estrategia que el protagonista pretende poner en práctica para

³⁰⁹ - Las citas de textos clásicos demuestran la condición intelectual de este Fausto humanista, de Jenofonte (ca.431-354aC) lee las *Memorabilia*, dedicadas a la figura de Sócrates y de Agatón (n 445aC.) cita un célebre verso, conservado gracias a una mención de Aristóteles.

³¹⁰ - Bernardo Ruiz indaga en este simbolismo ambiguo del perro y las sucesivas manifestaciones que presenta en la obra de Bioy Casares: "Así aparece en Bioy una de las oposiciones más importantes: paraíso e infierno. El punto de intersección es el perro, uno de los símbolos al que el hombre ha recurrido con mayor frecuencia durante su historia. Sin embargo, el símbolo del perro tanto en la historia como en la literatura tiene varias significaciones. Para griegos y egipcios su simbolismo era claro: una expresión mitológica de los infiernos o de la vida en los infiernos. En las primeras manifestaciones literarias de Bioy las referencias parecen preferir esta significación. En narraciones más tardías el simbolismo del perro crece, y adopta otros significados. Los mismos que adquirió históricamente el perro para los alquimistas y ocultistas de la Edad Media: el mercurio filosófico; la forma del cambio; el símbolo del iniciado." (Ruiz 1974: 31)

engañar a Mefistófeles: retrotraerse al pasado para postergar indefinidamente el cumplimiento del plazo de 24 años, establecido por el pacto. Semejante repetición indefinida de lo mismo constituiría en sí misma algo infernal: "Miró el reloj. Faltaba poco para la media noche. Quién sabe desde cuándo, se dijo, representaba su vida de soberbia, de perdición y de terrores." (151). Además la identidad entre la realidad y el Infierno se ve confirmada también por ciertos detalles, como el nombre de los espacios cercanos a la casa de Fausto, desde su ventana, por ejemplo, se ve "el camino a Finsterwalde", nombre de una ciudad de Brandenburgo que significa literalmente "bosque de tinieblas o bosque sombrío".

El final abierto del relato no confirma ninguna de las numerosas hipótesis que se plantea el viejo erudito: ¿Consiste su castigo precisamente en la repetición infinita de la propia vida? ¿Vendrá esta vez Mefistófeles a reclamar su alma y no podrá engañarlo de ninguna manera? ¿Es la desesperación parte del castigo o debe adoptar una actitud de serena indiferencia?... de todas estas elucubraciones pareciera ser la primera, la del castigo de la repetición eterna, la que se desmiente en la reflexión final de Fausto, "Su última reflexión fue, sin embargo, de fidelidad hacia la vida; pensó que en ella, no en la muerte, se deslizaba, como un agua oculta, el descanso." (151). El aplazamiento del final trágico, de la condenación inevitable, es una temática característica de la producción narrativa de Bioy Casares, especialmente durante la década que sigue a la Segunda Guerra Mundial (Cf. Nitsch 2008: 257-269), que llega a transformarse en una verdadera obsesión observable en sus novelas *La invención de Morel* (1940) o *Plan de evasión* (1945) y a la cual, sin duda, el tema fáustico brinda un argumento rico en situaciones; al comentar en su diario los temas medulares de la literatura de Borges, de Silvina Ocampo y de la suya propia, acota: "Dicen que cada uno de nosotros tiene un tema, al que siempre vuelve: Borges, la repetición infinita; ella, los diarios proféticos; yo, la evasión a unos pocos días de felicidad, que eternamente se repiten" (Bioy Casares 2006: 31).

La fidelidad hacia la vida por la que opta Fausto al final del cuento parece coincidir con esa "evasión a unos pocos días de felicidad" de la que habla el autor. Pero en el juego de infinitos sentidos contradictorios que plantea el texto de Bioy Casares, también esta posibilidad queda relativizada pues Fausto no se propone ya huir, pero tampoco quedarse cuando suene la hora señalada.

El desplazamiento de la significación de ciertos motivos tradicionales, como la relación de Fausto con la magia o el simbolismo del perro; la configuración de un tiempo circular en el que la repetición infinita es experimentada como castigo y finalmente el final abierto que deja irresueltos los enigmas que plantea el protagonista, son los elementos configuradores de esta versión del asunto fáustico, que tan atractivo resultó para Bioy Casares, al punto tal de que años más tarde ensayará otra reescritura del mismo. Reescritura que conserva la irresolución final, aunque en esta ocasión atravesada por el humor y la ironía.

Un carácter diferente, aunque con una temática de fondo similar, tiene el segundo cuento de este autor dedicado al tema fáustico, publicado décadas después del anterior. En *El relojero de Fausto* (1986)³¹¹, se narra la extravagante historia de Olinden, un burgués porteño acosado por los primeros signos del envejecimiento que se expresan especialmente en la pérdida del vigor sexual, situación que lo conducirá a iniciar una conversación en medio de un baile de disfraces con un extraño de aspecto poco confiable y disfrazado de diablo, quien le promete un “suplemento de años” a cambio de su alma. El marco en que se produce el encuentro y posterior pacto con la figura demoníaca está teñido de un tono grotesco y hasta ridículo³¹², y el protagonista no le da más importancia que la de una broma; no obstante Olinden se dirige al consultorio del Dr. Sepúlveda, guiado por un antiguo amigo. La terapia de rejuvenecimiento, que parece ser un secreto compartido por un grupo selecto de personajes, se concreta finalmente en su faz sexual y afectiva a través de la relación de Olinden con Viviana, una joven enfermera tucumana que trabaja en la clínica. La narración sigue con las peripecias del rejuvenecido y fáustico personaje, su desengaño amoroso, la chatura burguesa de su existencia y el fin del efecto del tratamiento. Para renovar su juventud, Olinden debe ir nuevamente al consultorio del Dr. Sepúlveda quien, paradójicamente, ya ha muerto y sólo queda, entonces, la posibilidad de que Viviana, su antiguo amor, practique en él los precarios conocimientos que adquirió en su trabajo como enfermera. La historia termina con una especie de

³¹¹ - *El relojero de Fausto* forma parte del libro de cuentos *Historias desaforadas*, Buenos Aires: Emecé, 1986.

³¹² -El humor está presente a lo largo de todo el cuento, sin embargo es un procedimiento que no llega a marcar definitivamente el sentido final del texto, sino que es usado como procedimiento, como conducto una ironía escéptica: “En los [textos] de Bioy Casares o Borges [...] el humor distrae al lector de los efectos de la ficción para que la verosimilitud sea completa. Pero en uno u otro, el humor se presenta como un ingrediente que conduce al corazón de la ficción sin estar necesariamente inscripto ni inscribirse en ella” (De Santis, 2000:493)

renovación del pacto fáustico cuyos beneficios Olinden sigue gozando aunque en un nivel cada vez más degradado e inseguro.

A partir de este resumen argumental no es difícil percibir que, más allá del desarrollo de varios de los motivos tradicionales del asunto fáustico (el pacto, el rejuvenecimiento, la relación con la mujer), el texto de Bioy Casares es una especie de reescritura de un cuento de otro autor argentino, Alberto Gerchunoff. Los paralelismos argumentales, la caracterización de personajes y ambientes, así como también el tono humorístico-satírico, permiten relacionar *El relojero de Fausto* con *La clínica del Dr. Mefistófeles* (1937) de A. Gerchunoff³¹³. No obstante esta estrecha relación, aparecen marcadas diferencias entre ambas obras. En el cuento de Bioy Casares el protagonista no es dado a reflexiones existenciales o políticas, antes bien parece rechazarlas; incluso, cuando debe justificar ante el mefistofélico Dr. Sepúlveda su interés en el rejuvenecimiento, apela al mero deseo de seguir vivo, sin fundamentaciones intelectuales de ningún tipo, lo que su interlocutor encuentra muy atinado: "Una respuesta adecuada. Que no me vengan a mí con grandes obras y con descubrimientos salvadores, para un mundo que tarde o temprano desaparecerá. Un deseo espontáneo, directo, como el suyo, es otra cosa. Merece atención." (Bioy Casares 1986: 86). El escepticismo del Dr. Sepúlveda se expresa con diabólica ironía mediante el uso de una cita bíblica: "Está en el Eclesiastés: todo trabajo es ilusorio" (86-87); sin embargo el simple Olinden aparentemente no llega a entender el filosófico planteo acerca de la esterilidad de la existencia humana y su deseo, por el contrario, se agota en la mera posibilidad de seguir viviendo. El escepticismo irónico del Dr. Sepúlveda³¹⁴, quien rechaza su propio tratamiento y de esa forma muere porque, según sus palabras, seguir vivo "no valía la pena" (101), aunque no sea adoptado por el resto de los personajes, va a marcar el devenir de la historia, especialmente hacia el final cuando la narración adquiere un matiz cada vez más prosaico y paradójico. En el diálogo final entre Viviana y Olinden, la ambigüedad semántica permite entender todo el

³¹³ - Remito en este punto al análisis de la obra de Gerchunoff realizado por Bujaldón de Esteves *La clínica del Dr. Mefistófeles de A. Gerchunoff. Otro texto fáustico argentino en el siglo XX* (Bujaldón, 2007: 55-66). Varios de los comentarios sobre este cuento podrían aplicarse directamente al de Bioy Casares, especialmente cuando se habla de la relación ambigua entre magia, ciencia y superchería (pág. 61 y ss.) o sobre las motivaciones del rejuvenecimiento: "el deseo de disfrutar de la vida que incluye centralmente el amor de una mujer" (pág. 62).

³¹⁴ -En este aspecto la figura mefistofélica creada por Bioy Casares es opuesta a la presentada en el texto de Gerchunoff: "el genio diabólico se ha transformado en el mentor de una humanidad a la deriva. Su aceptación y opción por el cambio, por el progreso de la humanidad, tanto en el plano individual como en el social, hacen que Mefistófeles, el protagonista diabólico, adquiere en esta obra el rol prometeico que encarna tradicionalmente el hombre fáustico." (Bujaldón, 2007:65)

desarrollo de lo anteriormente relatado de dos maneras diferentes que sin embargo acaban en el mismo (sin) sentido:

Olinden se inclinó hacia delante, como dispuesto a rebatir lo que había oído. Calló y por último dijo:

-No vale la pena.

-¿Qué? ¿Seguir viviendo?

-¿Cómo se te ocurre? Yo, por mí, no me voy del cine hasta que la película acabe. (101)

Una posibilidad de entender la frase final es que Olinden mencione metafóricamente los acontecimientos reales de su vida como "la película" y en ese caso, sin abandonar su chatura espiritual, sólo quiera seguir adelante sin cuestionamientos existenciales, aspecto que lo diferenciaría radicalmente del Dr. Sepúlveda; o, por el contrario, si el sentido de sus palabras es literal todo se reduciría a una ficción cinematográfica, aunque también en este caso la autenticidad de los cuestionamientos filosóficos del Dr. Sepúlveda se encapsularía en una ficción sin consistencia real. El escepticismo frente a lo humano es compartido aquí tanto por el personaje mefistofélico, el Dr. Sepúlveda, como el fáustico, Olinden, y, aunque conduce a decisiones opuestas, el suicidio en uno, el mero existir sin desarrollo reflexivo en el otro, hay en ambos casos una perspectiva escéptica o restringida a la mera sobrevivencia individual.

Si se tuviera que definir un elemento en común en ambas versiones fáusticas de Bioy Casares, además de la obvia presencia del asunto literario, éste sería la repetición circular de ciertos acontecimientos en el tiempo que garantizan a los protagonistas el mantenimiento de sus condiciones de vida; la supervivencia de una realidad que para ellos es vital: el sereno contacto intelectual con la erudición en *Las vísperas de Fausto*, el mantenimiento de un cuerpo biológicamente apto para la sexualidad y el amor en *El relojero de Fausto*. En su análisis de las grandes narraciones de Bioy Casares escritas en la década del '40, Wolfram Nitsch considera fundamental la función de medios técnicos para lograr esa reproducción acotada en el tiempo de una determinada realidad vital. Esta repetición se daría a través de la pura técnica, en *La invención de Morel*, a través de lo corporal o somático, en *Plan de evasión* o por medio de la ritualidad, como ocurre en *El perjurio de la nieve* (1944)³¹⁵. En el caso de las obras que nos ocupan, lo técnico, lo

³¹⁵ - "Aparato material, aparato sensorial, aparato ritual: cualquiera sea el factor predominante, en cada una de las tres obras la invención fantástica produce una realidad artificial bajo el signo de la repetición." (Nitsch 2008: 258)

corporal y lo ritual funcionan, con diversos grados de significación, en los procedimientos de la repetición circular.

En *Las vísperas de Fausto* predomina, de manera evidente, cierta ritualidad religiosa que se expresa en los preparativos para la espera del demonio y el posible descenso al infierno por parte del protagonista. Tiene este sentido de cena ritual, el refrigerio que Wagner alcanza a su señor y que éste toma como si fuera su última comida en este mundo, al igual que la ya mencionada presencia del perro y la recorrida por la numerosa biblioteca. Aunque, a pesar de este predominio de lo ritual, el elemento que marcará el instante decisivo en el que todo puede concluir o volver a repetirse es un artefacto característico de la técnica del siglo XVI, el reloj que hace sonar sus doce campanadas al final del cuento³¹⁶.

En *El relojero de Fausto* –nótese la recurrencia a la metáfora mecanicista del reloj, asociado a la postergación del fluir temporal – el medio técnico, en este caso la cirugía del Dr. Sepúlveda, incide directamente sobre el cuerpo para lograr la repetición biológica de la juventud. Sin embargo, como ocurre en otras narraciones del autor, estos procedimientos, tarde o temprano, se revelan inseguros o precarios; aquí la muerte de Sepúlveda obliga a Viviana a repetir la cirugía sin ser ella misma médica y con menos probabilidades de éxito. El medio técnico, por alguna causa inesperada, ve alterada su funcionalidad y puede sobrevenir el peligro de fracaso³¹⁷.

El final abierto, presente en ambos cuentos, refuerza aún más, sin llegar a confirmarla categóricamente, la posibilidad de falla de los procedimientos rituales y técnicos de la repetición. No obstante, más allá del probable resultado y de las encrucijadas existenciales que desate, se mantiene imperturbable la motivación profunda de los protagonistas que los lleva a ensayar semejantes procesos de reproducción de la realidad y que es, esencialmente, una motivación fáustica. Bioy Casares compartía con Borges la consideración negativa sobre el *Fausto* de Goethe, si bien para él había un elemento de orden existencial muy bien expresado en la materia fáustica: el temor al envejecimiento. Como en otros autores argentinos, en Bioy Casares la significación del

³¹⁶– Lo mecánico, en la obra de Bioy Casares, se infiltra subrepticamente en la repetición ritual, tal como lo aclara Nitsch a propósito de *El perjurio de la nieve*: "la repetición ritual se presenta de antemano bajo el signo de la reproducción mecánica." (Nitsch 2008: 268)

³¹⁷– Nitsch interpreta esta funcionalidad alterada de la técnica en los relatos de Bioy Casares a partir del uso que se hace de ella en diversos contextos culturales y recurriendo a la oposición centro/periferia, concluye que: "Su uso se inscribe en una confrontación entre la cultura europea, de donde proviene, y la cultura hispanoamericana, donde se la emplea de un modo imprevisto. La acción se sitúa siempre en la frontera entre las dos culturas." (Nitsch 2008: 258)

mito fáustico se reduce esencialmente al problema de la finitud y a la necesidad de detener el paso inexorable del tiempo y acción corrosiva sobre las funciones biológicas. En uno de los muchos diálogos con Borges sobre lo fáustico que se conservan en sus diarios, se atreve a rescatar este aspecto de general significación humana y esboza en 1962 lo que será años más tarde el argumento de *El relojero de Fausto*: "La leyenda de Fausto tuvo mayor fortuna que la que merece. Desde luego, a cierta edad, jugamos con la idea de encontrar un Mefistófeles que nos restituya lo desgastado." (Bioy Casares 2004: 783)

4.5. El Diablo en tiempos modernos: Los relatos fáusticos de Rodolfo Modern

...El Fausto goetheano no es para todos. Y a nosotros, en los comienzos del siglo XXI, apenas si puede rozarnos con su grandeza que trasciende los tiempos históricos. El mundo de Goethe ha fenecido, sus ideales han caducado y nuestras preocupaciones y anhelos corren por otros andariveles. Para decirlo de otro modo, su personalidad nos abruma con su riqueza de espíritu y nos desborda. Sólo así, me temo, puede leérselo en nuestro tiempo. (Modern 2007: 689)

Con estas palabras se refiere a la obra clásica de Goethe el escritor y académico argentino Rodolfo Modern³¹⁸, y, a través de ellas, esboza su postura respecto a la recepción contemporánea de la obra alemana que se traduce también en las reelaboraciones del asunto fáustico que él mismo emprendió en su vasta producción como cuentista.

³¹⁸ - Rodolfo Modern (Buenos Aires 1922) es un destacado académico, traductor, ensayista y escritor. En el ámbito universitario fue Profesor de Literatura Alemana en las Universidades de Buenos Aires y La Plata. Publicó diversos ensayos y estudios sobre autores de lengua alemana y tradujo obras de Grillparzer, Hebbel, Hesse, Rilke y Trakl. Su producción literaria abarca la poesía: *Rueda en el espejo* (1972), *Andanzas de Odiseo* (1975), *Asedio del Ángel* (1980), *Tiempo de espera* (1988), *Intermitencias de la nada* (1999), *La fina tela del silencio* (2004), *Moneda de intercambio* (2005); la narrativa: *Sostenido por bemoles* (1977), *El día que no murió nadie* (1981), *Fin de temporada* (1987), *La Señora Hellgaarth sale de paseo* (1989), *El libro del Señor Wu* (1991), *El hombre de confianza* (1997) *Cóctel de camarones* (1999), *Invencciones varias* (2004), *La salsera de Meissen* (2005); además piezas de teatro como *Paseo con Clara* (1995), *Interludio celeste* (1999), *La mancha de Arequito* (1999) y *El niño* (2001). También por su producción literaria obtuvo el Primer Premio Municipal (Buenos Aires) en 1997, y el Primer Premio Nacional de ensayo en 1998, entre otras distinciones. Actualmente es miembro de número y secretario general de la Academia Argentina de Letras y miembro correspondiente de la Real Academia Española.

Modern retoma al menos en cuatro oportunidades ciertos motivos del asunto literario; lo hace desde diversas perspectivas y con diferentes propósitos. En 1999 se publica su libro titulado *Cóctel de camarones y otros cuentos* que contiene dos narraciones breves, *Una vida a contrapelo* e *Informe sobre Nicomedes Chaves*, en las que se alude de manera bastante indirecta a motivos puntuales de la tradicional historia de Fausto. *Una vida a contrapelo* relata la curiosa historia del extravagante Fausto Contreras, personaje que se destaca por hacer las cosas exactamente al revés de lo que dicta el sentido común, puesto que este infortunado Fausto “había nacido, vaya a saber por qué anomalía genética, con el cerebro al revés.” (Modern 1999: 24). Fausto Contreras, un personaje a medio camino entre lo fantástico y lo surrealista, aparentemente sólo tiene en común con el nigromante alemán el nombre de pila; sin embargo el hecho de que literalmente viva al revés, no deja de emparentarlo con quien hizo un pacto con el demonio, reverso maléfico de la alianza entre el hombre y la divinidad. Por otra parte, estos detalles demasiado generales, que no autorizarían una asociación entre ambas figuras, adquieren mayor consistencia hacia el final del cuento, cuando Fausto Contreras muere y su cadáver sufre una involución extraña, deviniendo un cuerpo infantil, para convertirse finalmente en “una sustancia blanca y vaporosa, que en absoluta libertad y fiel a su destino, se perdió en un cielo muy alto y muy azul.” (Modern 1999: 27). El final de Fausto Contreras simboliza una especie de redención trascendente, una ascensión al cielo que, al igual que en el gran personaje goetheano, significa la superación de todas las contradicciones que arrastró y padeció en vida.

En *Informe sobre Nicomedes Chaves* estamos también ante un personaje extravagante, una especie de eremita quien, influenciado por la doctrina búdica, “se propuso llegar a las esencias, más allá de la cobertura de la apariencia.” (Modern 1999: 59). Para lograr su objetivo, Nicomedes, vive en un estricto ascetismo que lo aísla de cualquier actividad social y, consecuentemente, del contacto con otros seres humanos. Su única relación es la que establece con un perro que posee “una expresión melancólica e implorante en los ojos oscuros” (Modern 1999: 60); sólo en la mirada humanizada del animal encuentra el personaje una posibilidad de diálogo, al punto tal que entre ellos se “estableció un pacto” (Modern 1999: 60). El motivo del perro es tratado en este relato de una manera original; en este caso, como vimos antes al analizar el cuento de Bioy Casares, el animal no es simplemente una manifestación del demonio, sino la representación de

algo sagrado en que el protagonista ve reflejada su propia humanidad. La identificación entre Nicomedes y el perro llega al grado en que ambos se entregan a la meditación y al ayuno, y sólo se interrumpe con la muerte del eremita, visiblemente sufrida por el perro que, en su desesperación, se come un dedo del cadáver de su amo en un intento final de comunión con él.

Estos relatos toman un motivo aislado (la salvación final, la presencia mítica del perro) y se sirven de ese motivo para presentarlo en un contexto argumental que no se corresponde con el del asunto fáustico. No obstante, esta descontextualización no significa una ruptura total con las significaciones que las grandes obras de la tradición, especialmente la de Goethe, asignaron a la trama fáustica; de hecho, las breves narraciones abordan temáticas, como una vida transitada en contraposición con toda lógica social y moral o la búsqueda del conocimiento esencial a cualquier precio, que muy fácilmente pueden ser calificadas de fáusticas.

En otros dos cuentos de este autor, *La entrevista* de 1997 y *Una decisión demoníaca* de 2005³¹⁹, si bien se mantiene el procedimiento de basar el relato en un motivo aislado del asunto fáustico, la cercanía de los personajes y ambientes a la trama fáustica tradicional es mucho más evidente. Entre ambos relatos hay una marcada unidad argumental, estilística y temática, fundamentada especialmente en la figura del protagonista de las dos historias: Mefistófeles. El Diablo aparece aquí en la figura de un importante empresario capitalista, capaz de hacer sentir su influencia en todos los rincones del planeta, ya sea mientras se dedica al deporte en una zona elegante de Buenos Aires, como en *La entrevista*, o cuando trabaja en su lujoso despacho sobre una célebre avenida neoyorquina en *Una decisión demoníaca*. En las dos historias, este moderno y eficiente Mefistófeles, rechaza con displicencia el pacto propuesto por desesperados personajes fáusticos dispuestos a entregarle sus almas por convicción idealista o por necesidad económica. Tanto *La entrevista* como *Una decisión demoníaca* son relatos planteados centralmente en el motivo del pacto con el demonio; sin embargo introducen modificaciones radicales: aquí son los personajes humanos, Nuño Núñez en el primer caso y el pintor Lupercio Argemundo, en el segundo, quienes intentan "tentar" o, al menos convencer, a Mefistófeles para que acceda a firmar un pacto con ellos. Nuño, a

³¹⁹ - *La entrevista* forma parte del libro *El hombre de confianza*, Buenos Aires: Vinciguerra, 1997; mientras que *Una decisión demoníaca* aparece en *La salsera de Meissen*, Buenos Aires: Sudamericana, 2005.

causa de su férrea convicción ideológica en el poder supremo del mal, y Lupercio, por su extrema necesidad de dinero para sobrevivir, necesitan imperiosamente que Mefistófeles acepte sus almas como pago; sin embargo, en ambos casos, por diferentes causas, el demonio rechaza el pacto y, en cierta medida, desprecia el valor de las almas de los oferentes; por lo tanto los dos relatos concluyen con esta negativa de Mefistófeles a relacionarse con estos hombres. Semejante inversión de los elementos estructurales de la narración fáustica podría actuar como metáfora del agotamiento de la capacidad simbólica del asunto, un eco literario de las consideraciones del autor que se reproducen al comienzo de este análisis: "El mundo de Goethe ha fenecido, sus ideales han caducado y nuestras preocupaciones y anhelos corren por otros andariveles".

A pesar de esto, es posible reconocer en las narraciones de Modern una intencionalidad que va más allá del hecho de mostrar la esterilidad simbólica a la que puede llegar un tema literario bajo determinadas circunstancias socio-históricas. El conocimiento de las múltiples interpretaciones, que, desde los más variados ángulos ideológicos, se han hecho sobre el célebre asunto literario es algo que se supone presente en este autor a partir de su labor académica; en consecuencia, su reescritura literaria de la materia fáustica – sobre todo la que se lleva a cabo en *La entrevista* –, que alude a un posible agotamiento de la misma, se focaliza, con mayor énfasis aún, en representarla a la luz de concepciones contemporáneas, especialmente del ámbito metafísico, como trataremos de demostrar en las líneas siguientes.

En *La entrevista*, el autor pone en juego, en la configuración de los dos personajes protagonistas, lo que es un recurso general de su producción cuentística: la conjunción en un mismo personaje de rasgos incompatibles que terminan conformando una figura extravagante y esperpéntica, elemento que, junto con la ironía de los diálogos, contribuye a fundamentar el humorismo presente en muchas de sus narraciones³²⁰. El personaje destinado a cumplir un curioso rol fáustico, en *La entrevista*, se llama Nuño Núñez y en su descripción los rasgos físicos demuestran una franca incompatibilidad con su temple moral:

³²⁰- Esta nota definitoria de los cuentos de Modern es aclarada por el propio autor en una entrevista concedida a Carlos Prebble: "Del cuento, me atrae la aptitud para plasmar una situación a través de un personaje desmesurado (de allí el humor que suele manifestarse en mi prosa narrativa) y que me permite destacar la ridícula tragicidad de nuestra especie, vista a través de un meridiano más universal." (Prebble 1988)

Detrás de los ojos azules, redondos, inocentes, del rostro rubicundo, de la nariz chica, algo carnosa, de los labios en los que la caridad y la bonhomía se aunaban, Núñez sentía que una voluntad firme, lineal, irresistible, en procura de la victoria última del Mal era su guía, su estrella conductora. (Modern 1997: 39)

Pero la idea del mal que tiene Nuño hunde sus raíces en las más arcaicas tradiciones del Cristianismo medieval e incluso en las cosmologías dualistas que lo precedieron, como el Zoroastrismo. Tan venerables concepciones provocan en él una adhesión fanática, Nuño expresa ante Satán que él es “el Amo al que respeto, admiro [...] y ansío servir, sin condición alguna, sin pactos ni plazos.” (42). Esta actitud de índole religiosa choca brutalmente con el escepticismo materialista de Mefistófeles, quien ni siquiera en su aspecto físico responde a tan elevadas expectativas, pues se aparece ante Nuño enfundado en moderna ropa deportiva. La fe de Nuño en el Diablo es más bien premoderna y se complementa a la perfección con su nacionalismo hispanófilo y conservador que le hace sentir cierta repulsión ante el lenguaje plagado de anglicismos que utiliza Satán³²¹. Desde un punto de vista psicológico, la fascinación de Nuño con el mal, considerado un valor absoluto y cósmico, se relaciona con su necesidad de indagar en un plano de verdades descarnadas y descaradas, que se sitúe por encima del cúmulo de convencionalismos de la vida burguesa; de esta forma él trata de pactar con Mefistófeles “en beneficio del imperio absoluto de una Verdad sin tapujos.”³²² (39).

El diablo al que se enfrenta Nuño le revelará algunas de esas verdades “sin tapujos”, y aunque no sean las que el idealista Nuño esperaba, igualmente él estará dispuesto a escucharlas. Este Mefistófeles, que posee la disciplina y el lujoso ascetismo de un empresario capitalista, es también una figura contradictoria. Por un lado sostiene una visión del mundo rígidamente materialista y pragmática: “La mente no puede dissociarse del cerebro donde se contiene, que es materia.” (40), explica a su asombrado interlocutor; pero, en contraposición, su figura no deja de conservar un halo mítico, de él dice el narrador que “está de vuelta de todo” y Nuño se siente perturbado ante “la energía densa

³²¹ - La caracterización ideológica del personaje, el nacionalista hispanófilo argentino, se evidencia ya desde el nombre mismo y contribuye al carácter extravagante del personaje. Este recurso al ridículo para mostrar cierto estereotipo ideológico no es un caso aislado en la obra del autor, se puede citar también la figura del Profesor Xavier Farragut en el cuento *Fonología de La salsera de Meissen*.

³²² - Peter Sloterdijk descubre en esta clase de actitudes de búsqueda de la verdad oculta uno de los orígenes más claros del cinismo en las sociedades modernas: “En una cultura en la que se miente regularmente, no se pretende saber sólo la verdad sino también la verdad desnuda. Allí donde no puede ser lo que no debe ser, tiene que aducirse qué apariencia tienen los hechos “desnudos” independientemente de lo que la moral diga al respecto.” (Sloterdijk II 1989: 10)

que emanaba de Satán" (40). El primer núcleo temático que se aborda en la conversación entre los dos personajes gira en torno a la inadecuación entre la aparición real del Diablo, que Nuño tiene frente a sí, y las visiones legadas por una tradición de siglos; Mefistófeles pregunta a su confundido admirador: "¿O acaso ignora que lo demoníaco no supone también una adecuación al medio? *When in Rom – añadió – do what the romans do.*" (41). Esta adecuación al medio implica una minuciosa adaptación al punto de vista, al lenguaje y en definitiva a la lógica del empresariado capitalista, al extremo de que Mefistófeles rehúsa el ofrecimiento que le hace Nuño de ponerse a su servicio sin condiciones, a la manera de un siervo o esclavo. Una relación semejante fuera de un contexto legal, contractual es inaceptable, pues el demonio "admira el orden" (42).

A partir de este punto el diálogo retoma uno de los tópicos más característicos de la historia fáustica: el deseo del pactario de conocer a fondo la naturaleza verdadera del mal, del infierno y del castigo. Nuño, embargado por la admiración, asigna a Mefistófeles la omnipotencia sobre el devenir de la humanidad y de la naturaleza, haciéndolo responsable de todas las catástrofes, guerras y plagas que asolan el mundo. El Diablo, con la precisión de un filósofo o un teólogo, le brinda una aclaración decepcionante:

De nuevo te engañas, Nuño. Confundes el curso de la naturaleza, un proceso dialéctico puro, en el que poco o nada tengo que ver, con mi actividad, que es de un orden totalmente distinto, y mucho más limitado, por cierto. (43)

El campo de acción del Diablo, lejos de ser la vastedad del Universo, se reduce a la interioridad, al espíritu humano. Satán, y en consecuencia el mal, es un atributo del espíritu cuyo punto flaco es la conciencia moral: "¿Qué pasaría si la gente pudiera andar siempre erguida, con la conciencia limpia? ¿Qué sería de mí, entonces?" (48), se pregunta compungido Mefistófeles. Consecuentemente la forma y naturaleza del infierno también difieren radicalmente de lo legado por la tradición medieval. Con argumentaciones impecablemente lógicas, Mefistófeles demuestra la inconsistencia de esas visiones del infierno como un espacio físico en el que predomina un fuego eterno, en contraposición, aclara: "El Infierno es el lugar más ordenado y de mayor coherencia que existe en el Universo. Nada está fuera de órbita o sitio, nada sobra, nada falta. Todo allí se reduce a la nada." (44). En este discurso mefistofélico el infierno y el castigo, categorías de orden espiritual, se identifican con el nihilismo. Por ejemplo, el castigo que Satanás concibe para

los pecadores es la imposición de un placer extremo y continuado sobre el alma, hasta que ésta no pueda tolerarlo y estalle, desapareciendo en la nada absoluta. Estas consideraciones de orden teológico son expresadas aquí por el demonio como es habitual en la tradición fáustica³²³. Sin embargo estos no son los únicos aportes de los que se vale el autor para rearmar el discurso mefistofélico sobre el mal, también aparece la “banalidad del mal”, tal como la definió Hanna Arendt, es decir cierta cotidianeidad y hasta vulgaridad inherentes a los responsables de los hechos más atroces³²⁴. Mefistófeles relata a un apasionado Nuño que en su infierno se dan cita a menudo grandes personalidades históricas, entre otros, Atila, Genghis Khan, Hitler y Stalin, pero, lejos de describir una grandeza monumental, aclara que “sus opiniones son pedestres, sus prejuicios, fantásticos. La ignorancia los consume” (49).

Si desde el punto de vista narrativo, los textos de Modern inhabilitan el desarrollo del asunto tradicional debido a la inversión de los roles del tentador y tentado y, especialmente, gracias a la negativa rotunda del Diablo a consumir cualquier clase de pacto, bloqueando el desenvolvimiento ulterior del esquema argumental. En lo temático, por el contrario, se evidencia una preocupación por establecer conexiones entre el asunto fáustico y problemáticas teológico-filosóficas muy afines históricamente a él³²⁵. Esta asociación del asunto fáustico con lo filosófico aparece nuevamente en una de las últimas piezas teatrales escritas por Modern, *Del cielo al infierno y vuelta* (2011) que repite la inversión de roles y llega a adquirir un tono claramente grotesco. En este caso un personaje humano insiste en ingresar al Infierno ante la reticencia de Mefistófeles. Hacia el final se produce en la obra un curiosísimo pacto entre Mefistófeles y el Vicario (representante del poder divino) con el fin de no ser aniquilados por el creciente materialismo reinante en el mundo que los ha relegado a cumplir un papel secundario,

³²³ - En este sentido la novela de Thomas Mann brinda los ejemplos más célebres en lo que respecta a las especulaciones teológico-morales puestas en boca del mismo diablo.

³²⁴ - En 1961 Hannah Arendt fue la encargada de cubrir para el semanario estadounidense *The New Yorker* el juicio contra Adolf Eichmann en Jerusalén. Esta minuciosa crónica se recopiló años después en un libro cuyo título, que suscitó largas polémicas, enuncia una de las ideas básicas de Arendt: *Eichmann en Jerusalén: un estudio sobre la banalidad del mal* (edición en castellano traducida por Carlos Ribalta, Barcelona: Lumen, 1999). Al hablar de la banalidad del mal, Arendt se refiere a la irreflexión de quien comete crímenes actuando bajo órdenes. La admisión fácil y natural de los hechos más atroces es prueba de una conciencia inmersa en un sistema de poder, del que no puede tomar distancia. El criminal más sanguinario, en este contexto histórico-ideológico, no se diferenciaría de un hombre común y hasta vulgar. En cierta medida, a esto alude la muy somera mención que se hace en el texto de Modern de dos dictadores paradigmáticos del siglo XX, Hitler y Stalin, presentándolos en sus facetas más corrientes y ordinarias.

³²⁵ - En realidad esta intención de conectar el material narrativo con cuestiones de índole moral y filosófica es un rasgo general de la obra de Modern, tal como lo expresa el propio autor: “El cuento permite explayarme, cuidando la economía verbal todo lo posible, tachando y modificando mucho”, y en cuanto a los personajes prefiere actuar sobre “actitudes de otros seres, generalmente exageradas o distorsionadas, para responder a una problemática, en el fondo, de tipo ético-satírico.” (Prebble 1988)

casi museístico. Ambos responden también aquí al estereotipo del empresario capitalista, hábil para negociar y llegar a acuerdos convenientes incluso con sus más férreos enemigos. La alianza entre el Diablo y Dios, sólo es entendible en el contexto de una cultura secularizada para la cual esas entidades otrora antagónicas dejaron de tener significado y se devela, fatalmente para ellos, que no funcionan uno sin el otro, que son parte de un sistema de creencias y nada más que eso. Todo esto los obliga a deponer antagonismos y hacer causa común, en este caso para defenderse de la ambición humana (fáustica) pronta a destruirlos. En el fondo se evidencia una concepción del mal como mera privación del bien y, acorde a la concepción teológica, no existiría una "esencia" determinante de un mal absoluto, por lo tanto el diálogo grotesco e irónico, pero diálogo al fin, entre el Diablo y Dios es posible y representable³²⁶.

La relación con la especulación metafísica, presente en estas obras de Modern, se enmarca dentro de una rica tradición presente en las obras que tomaron al asunto fáustico como eje simbólico estructurante, tanto en la tradición germánica como en la hispánica. Especialmente en estos relatos es clara la intención de revitalizar, y al mismo tiempo cuestionar, la figura del Diablo devenido una especie de "fósil teológico"³²⁷.

³²⁶ "El hecho de que el diablo pueda actuar libremente no depende en último término de si el mal goza de autonomía o si está supeditado al bien. En este último caso, se trataría, como en Tomás de Aquino, de una privación del bien, una *privatio boni*. Hasta hoy, la teología católica ha rechazado la existencia de un principio trascendente del mal, un mal sustancial, con el fin de rebatir las falsas doctrinas dualistas que cuestionarían la bondad de la creación en su conjunto. [...] El motivo de la rebelión del diablo se vio sobre todo en la soberbia intencionada, *superbia*, que no se conformaba con la semejanza a Dios, sino que aspiraba a la igualdad con Dios (Atanasio, Basilio), esto es, sobreponía el amor a sí mismo al amor a Dios (Ireneo, Agustín)." (Strosetzki 2009: 163)

³²⁷ - La expresión "fósil teológico" para referirse a la concepción del demonio hacia fines del siglo XX es utilizada por el historiador R. Muchembled, quien también agrega: "La evocación de la doctrina [del Mal] por Paulo VI en 1972, Juan Pablo II en 1984 y 1998, o en el *Catecismo de la Iglesia Católica* publicado en 1992, es un testimonio de la voluntad de no dejar caer en el olvido un tema importante pero muy controvertido. Relativizar el Mal o percibirlo de manera subjetiva socava la enseñanza de la jerarquía." (Muchembled 2003:272)

5. FAUSTO EN LA NOVELA ARGENTINA (1948-2000)

Las décadas de 1940 y 1950 marcaron un nuevo rumbo en la historia de la Argentina y por ende también en su desarrollo cultural. Una serie de factores externos, como la Segunda Guerra Mundial y la consecuente posguerra, sumados a cambios políticos importantes, como la irrupción del primer gobierno peronista, modificaron la estructura social a través de la alfabetización, la ampliación de la educación superior y el crecimiento de la población lectora, en consecuencia, el mercado editorial experimentó un enriquecimiento inusual. Las importantes editoriales que surgen por estos años demandan no sólo una producción literaria local de calidad, sino también estimulan fuertemente la traducción de grandes obras extranjeras para el mercado hispanohablante. Baste mencionar en relación al tema que nos ocupa que la traducción castellana de Eugeni Xammar de la novela de Thomas Mann *Doctor Faustus* fue publicada en el año 1959 por Editorial Sudamericana en Buenos Aires³²⁸ y que habría de tener una recepción tan profunda como productiva entre los narradores argentinos a partir de la década de 1970 en adelante (Sabato, Castillo, Martínez, sólo por nombrar a los aquí estudiados). También cabe mencionar que en la década anterior, más precisamente en 1944, la editorial Lautaro de Buenos Aires publica una traducción de la fuente primigenia del asunto fáustico; se trata de una versión francesa de la *Historia* renacentista elaborada por Pierre Saintyves bajo el título de *La légende du Docteur Faust* y traducida en la Argentina por Alberto Horovitz como *La leyenda del Doctor Fausto*. Este libro contiene sólo una versión y de ningún modo una traducción en sentido estricto de la Historia. Saintyves actuó con un criterio absolutamente liberal a la hora de manejar las fuentes y así ejecutó una refundición de dos ediciones de la historia fáustica aparecidas en alemán en el siglo XVI: la publicada en 1587 por Spiess en Fráncfort y la publicada en 1595 por Widman en Hamburgo. El propio autor explicita sus criterios de trabajo alejados del rigor filológico, pues cambió el orden de las acciones y suprimió párrafos y hasta capítulos enteros de los originales: "No queda, pues, otro camino que el de hacer una adaptación inspirada en los dos textos originales más importantes [el de Spiess y el de Widman] y en datos más o

³²⁸ Blas Matamoro al analizar la recepción de la obra de Mann en España y el mundo hispanohablante reseña: "Hay, luego, avatares políticos que afectan a Mann entre nosotros: la guerra civil y la censura franquista impiden la edición española de sus textos entre 1937 y 1945, fechas en que la tarea es seguida por los emigrados en Buenos Aires: Francisco Ayala traduce *Carlota en Weimar* (1941) y *Las cabezas trocadas* (1942), y españoles son los editores porteños de Sudamericana y Losada que las ponen en el mercado." (Matamoro 1985: 155)

menos legendarios de las crónicas, eliminando tonterías y ordenando las anécdotas y las ideas con un criterio de unidad y armonía.” (Saintyves 1944: 8). En novelas argentinas del período abordado en las que el hipotexto renacentista está presente, como por ejemplo en *Bomarzo* de Mujica Lainez o *Crónica de un iniciado* de Castillo, a falta de otras versiones castellanas, seguramente debemos contar con esta traducción como la fuente principal que estuvo al alcance de los escritores.

Es en este período cuando la narrativa argentina inicia un diálogo fecundo y polémico con la tradición occidental, especialmente a través de la obra borgeana, que le da un nuevo empuje a la literatura nacional y se perfila también una nueva forma de concebir el trabajo del escritor, tal como lo afirma Silvia Saítta en el prólogo al volumen noveno de la *Historia Crítica de la Literatura Argentina* que no casualmente se titula “El oficio se afirma” (Cf. Saítta: 2004: 7-14).

Los aspectos políticos internos dejaron también su marca en las grandes producciones novelísticas del período; en referencia a esto las voces de la crítica señalan una correspondencia entre la resistencia al peronismo en los sectores medios y altos y la elaboración de una refinada literatura fantástica cuyos representantes destacados serían Borges y Bioy Casares³²⁹. Por otro lado también está la producción de autores adherentes a la política del peronismo, por ejemplo Leopoldo Marechal, que dejan una obra importante centrada en el problema de redefinir “lo nacional” a través de la relación entre los elementos de la cultura popular argentina y lo universal, entendiendo esto último, frecuentemente, como “occidental” o más específicamente aún como “europeo”³³⁰.

Dos de las grandes novelas argentinas del período que va de fines de la década de 1940 a comienzos de la de 1960 incluyen en su configuración narrativa ecos de motivos fáusticos, estamos hablando de *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal publicada en 1948 y *Bomarzo* de Manuel Mujica Lainez, publicada en 1962 pero cuya elaboración se remonta a la década anterior. Sin embargo la distancia que separa a ambas obras es mucho más que meramente temporal; estas novelas representan posicionamientos ideológicos antagónicos dentro del campo literario del período. Por un lado está la ya

³²⁹“El avance de los totalitarismos y de la Guerra Mundial en el plano internacional, y la irrupción del peronismo en el nacional, reformularon las relaciones entre literatura y sociedad, entre literatura y política. [...] Se trató de una literatura que se reivindicó como autónoma frente al caos político y a la realidad social, apelando a los procedimientos del género fantástico y del policial, alejados del realismo, la novela psicológica o la literatura social.” (Saítta: 2004: 13)

³³⁰“En *Adán Buenosayres* lo nacional se define por una relación entre lo alto y lo bajo, donde lo primero imprime su sello sobre lo segundo, [...] Pese a su prosa barroca, *Adán Buenosayres* es siempre, sobre todo, una novela didáctica en lo referido a lo nacional y a las problemáticas vinculadas a problemas estéticos.” (Rocco-Cuzzi 2004: 471)

mencionada adscripción al peronismo militante por parte de Marechal y su intento de redefinición de la nacionalidad a partir del aporte de las variadas voces que conforman la nueva sociedad argentina, aunque tamizadas por el cedazo de la tradición latino-católica³³¹; por el otro lado, la monumental novela histórica de Mujica Lainez se aparta radicalmente de este programa para reconstruir literariamente un episodio del Renacimiento italiano. Reconstrucción que no apunta meramente al realismo de los ambientes o a la erudición histórica sino que incide en ella un viraje hacia lo fantástico e incluso hacia la problemática existencial³³².

5.1. *Adán Buenosayres*

La materia fáustica no está ausente en la primera novela de Marechal, si bien adquiere la forma de la alusión y de la reelaboración de motivos aislados que nunca llegan a cohesionarse en el desarrollo de un “asunto” propiamente dicho. Por otra parte semejante procedimiento ilustra la forma en que el narrador argentino trabaja los motivos heredados de la tradición occidental (Dante, Homero, Shakespeare) y los incorpora a un mundo narrativo propio, de marcado carácter local, fluctuante de manera continua entre el lirismo refinado del lenguaje y la ironía o el grotesco.

La primera referencia textual al personaje de Fausto aparece en el Libro I, durante el diálogo entre Adán y el metafísico Samuel Tesler (Marechal 2000: 54-60). El personaje del filósofo, abrumado por una situación amorosa irresuelta, expone ante Adán su teoría de lo femenino, intercalándola con reflexiones sobre la condición de Buenos Aires como “un archipiélago de hombres-islas incomunicados entre sí” (p. 56). La dificultad insalvable que supone el juego amoroso para Samuel, ahondada aún más si cabe por su visión dualista y patriarcal de la mujer, y el carácter “triste” de capital argentina conforman un ámbito propicio para la melancolía que sustenta la identificación momentánea del filósofo de origen judío con Fausto; cosa que él mismo explicita sin ahorrar la cuota de

³³¹ “Este gesto monumental que es *Adán Buenosayres* se perfila como la puesta en escena de una batalla por el predominio de una voz. Así toda la novela funciona como una especie de gran coro de voces –contemporáneas pero también pasadas – que disputan en torno del perfil de la nacionalidad, en realidad, hay un doble registro (el del narrador y el del propio Adán, que comparten el “humorismo angélico”) que califica y ordena para terminar imponiéndose sobre los demás.” (Rocco-Cuzzi 2004: 469)

³³² “La aparición de *Bomarzo* en 1962 supone la renovación de la novela histórica en nuestras letras [...] el voluntario anacronismo (que deja de ser tal y pervierte su propia calidad), eje de torsión de la perspectiva realista, transforma la novela histórica en una suspensiva novela fantástica de eterno personaje central.” (Gallo 2004: 492-493)

ironía y humorismo: "Todo me convidaba entonces a ese grato ejercicio de la Filografía práctica: el ángel de cemento, mi posición de Fausto aburrido, las noches aromáticas de Saavedra..." (el subrayado es nuestro, 58)

El humorismo se conjuga con la erudición en esta primera alusión a la materia fáustica que contiene la novela de Marechal. Samuel Tesler relaciona con su Fausto "aburrido" el ejercicio de la "filografía práctica", un concepto tomado de la filosofía renacentista que fue cultivado por el gran neoplatónico judío León Hebreo (Yehuda Abrabanel). La filografía proponía una amplia descripción de los efectos universales del Amor platónico³³³, considerado la fuerza de atracción cósmica que determinaba tanto la materia como el espíritu. Estas concepciones neoplatónicas buscaron, en tiempos del Fausto histórico y en los albores de la Modernidad occidental, una alternativa a la escolástica tardomedieval³³⁴ peligrosamente cercana al paganismo. El eclecticismo de Tesler, equidistante tanto del epicureísmo como del estoicismo antiguos, define también lo que el autor consideraba esencial en el "humorismo angélico" que impregna la novela y tiene cierta cercanía con las concepciones neoplatónicas renacentistas que reflataron el pensamiento clásico sin renunciar al trascendentalismo judeocristiano: "Risibles han sido los esfuerzos de la crítica por encasillar a Samuel Tesler entre los filósofos cínicos, epicúreos o estoicos: el metafísico villacrespense fue un "ecléctico" de primera agua, y los que así no lo entiendan se pelarán la frente hasta el Día del Juicio." (62)

El segundo motivo fáustico emerge en el Libro Tercero de la novela y se trata de la aparición del Espíritu de la Tierra, en la forma de un animal prehistórico de la pampa argentina: el Gliptodonte. El grupo de amigos de Adán, el protagonista, lo invocan en medio de un descampado suburbano siguiendo, mitad en serio, mitad en chiste, lo que parece ser un antiguo ritual, tal como lo hace Fausto en la escena titulada *Noche (Nacht)* de la obra goetheana (Cf. Goethe 1923:17-18): "Sea cual fuere la intención que llevaban los expedicionarios al iniciar su viaje, nunca debieron proferir en aquel sitio y aquella hora

³³³ Según lo indica José Biedma, para León Hebreo "una filografía es una descripción de los efectos universales del Amor. En ella se enseña que esa fuerza magnética que mantiene unido al todo es la que mueve incluso a la materia prima, pues la materia, como "meretriz", apetece sin cesar, y per se, ser abrazada por formas nuevas." Para Biedma el autor de *Diálogos de amor* "renueva la erótica de Platón buscando armonizarla con otras tradiciones (el realismo peripatético, la teología y la mística judaicas) y la dota de una trascendencia considerable" (Biedma, José *León Hebreo*, en <http://cibernous.com/autores/biedma/teoría/filrenac/hebreo.html>)

³³⁴ La cercanía entre el pensamiento neoplatónico con las consideraciones sobre el amor de Marechal y con su propio proyecto intelectual han sido ampliamente estudiadas por la crítica (Cf. Coulson, G. *Marechal: la pasión metafísica*, Secchi, V. *Leopoldo Marechal: una estética unitiva*); por lo tanto el discurso de Samuel Tesler, impregnado de conceptos neoplatónicos, no hace más que reproducir en clave humorístico-satírica las propias fuentes filosóficas del autor entre las que estaba León Hebreo (Portugal, fines del siglo XV, Italia, circa 1534).

palabras cuyo valor mágico fuera capaz de abrir en la negrura los invisibles portales del misterio." (175). La aparición del Gliptodonte en *Adán Buenosayres* supone para el grupo de intelectuales el enfrentamiento con el pasado más remoto del país que da pie a una larga serie de reflexiones sobre la nacionalidad y su carácter "ancestral", verdadero leit motiv que recorre todo el texto. El mamífero del Plioceno dará paso luego a apariciones más modernas y, por supuesto, ya del orden humano, representativas de lo americano: el indio, el gaucho, el "neocriollo".

Es precisamente hacia el final de esta serie de apariciones simbólicas que se encuentra otra importante conexión con los motivos fáusticos, muy mediados en este caso por la tradición de la literatura gauchesca. La mítica figura de Santos Vega se aparece como una sombra ante Adán y sus amigos, pero sólo la ven fugazmente porque tras él viene la encarnación del demonio, Juan sin Ropa, quien sí entabla un prolongado diálogo con el grupo (Cf. 184-187). Los personajes del poema *Santos Vega* (1887)³³⁵ de Rafael Obligado reeditan en el contexto de *Adán Buenosayres* la reflexión en torno a la identidad nacional y su trabajosa construcción histórica. Santos Vega, el payador mítico, no es ciertamente un pactario, pero la compulsión poético musical que sostiene con el mismísimo Diablo otorga a su leyenda reminiscencias fáusticas que no pasan desapercibidas para Marechal. Juan sin Ropa aclara burlonamente a sus interlocutores que no vino a "comprarles el alma, ¡ya la tienen vendida!" (185); lo cual sin embargo intentará más tarde a cambio del "progreso" que semejante pacto significaría en estas tierras, es decir el pacto con el demonio permitiría una ventajosa incorporación a la civilización occidental. El personaje que se le enfrenta decididamente es el astrólogo Schultze, quien con un interés fáustico, pretende interrogar a fondo al Diablo: "mal podía venirles ahora con la pretensión de comprar un alma. Y como Juan sin Ropa gruñera entre dientes, lo intimó Schultze a que contestara lo que se le preguntase, amenazándolo, si se negaba, con encerrarlo en una botella de whisky escocés." (185).

³³⁵ R. Obligado publica por primera vez los tres primeros cantos de *Santos Vega* en 1885 y en 1887 la obra se publica en forma completa incluyendo el cuarto canto "La muerte del payador", donde Vega es derrotado por el demonio. El personaje está tomado por el autor de una larga tradición de la poesía gauchesca, con probables orígenes en la oralidad; la primera composición escrita en que aparece es el volumen *Rimas* (1854) de Bartolomé Mitre y posteriormente Hilario Ascasubi publica en París su célebre poema *Santos Vega o Los mellizos de La Flor* (1872). Corresponde a Obligado, sin embargo, el haber introducido el motivo de la muerte de Vega luego de su duelo poético con el Diablo, pleno de significaciones respecto al ocaso de formas culturales propias de la sociedad criolla anteriores a la gran inmigración masiva de fines del siglo XIX; así, por lo menos, lo ha entendido la historiografía literaria: "A la salutación lírica de Mitre –primero en utilizar la leyenda del cantor prodigioso – y a la actitud de Ascasubi, que sólo lo utiliza como narrador, dio Obligado una bella y original versión al presentar a Santos Vega como una sombra que desaparece, simbolizando con ella la extinción de toda una romántica etapa gaucha y nómada de nuestra historia." (Berenguer Carisomo 1962: 180)

La interpretación tradicional según la cual el poema de Obligado reelabora una vez más la dicotomía entre civilización y barbarie bajo un signo romántico que ve en la cultura gauchesca los restos de un modo de vida que desaparece irremediamente ante la progresiva europeización de la Argentina a fines del siglo XIX, es repetida y discutida por los personajes del *Adán Buenosayres* e incluso Juan sin Ropa la refrenda cuando aclara "el vocablo Progreso es el nombre que uso cuando viajo de incógnito" (186). La idea de progreso en sus múltiples formas (social, técnico, científico, cultural) deviene en valor de cambio que Juan sin Ropa ofrece frenéticamente a los parroquianos mientras va mutando su figura en los más diversos estereotipos de lo extranjero: "Y la figura legendaria de Juan sin Ropa, que había sufrido ya dos mutaciones, cobró en adelante la fisonomía de todos los pueblos, el ademán rampante de todas las ambiciones, la tristeza de todos los exilios, el color de todas las esperanzas." (187). Los múltiples pactos que el Diablo propone a Adán y sus amigos aluden directamente a los costos que debió pagar la sociedad argentina del siglo XIX a cambio del ideal europeizante con el que ciertamente pactó la clase dirigente local. Sin embargo más allá de cualquier crítica de índole estrictamente histórico-política en el trasfondo del texto marechaliano sigue primando el esfuerzo por definir las marcas que cada período histórico ha dejado en la conformación de una identidad propia.

En el séptimo y último libro de la novela se narra el viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia, episodio pletórico de simbología escatológica, estrechamente conectado a la obra dantesca, que, sin embargo, también posee intertextualidad fáustica, sólo que en este caso se proyecta en el rico campo de la brujería y las tradiciones populares a ella relacionadas.

Adán y el astrólogo Schultze inician su mítico viaje "el sábado 30 de abril de 192., en el bajo de Saavedra y a medianoche" (397), lo cual coincide con la fecha que la tradición señala como el día en que tiene lugar la Noche de Walpurgis, en el monte Blocksberg, recreada en la obra de Goethe en la escena "Walpurgisnacht"³³⁶. Las escenas de brujería son un elemento recurrente en la obra de Marechal, como ya lo señalara al

³³⁶ O. Caeiro en su recensión de esta novela marechaliana apunta éste y otros detalles que son indicios de la presencia fáustica en *Adán...*: "La recorrida que hacen los siete amigos [...] una turbulenta noche de borrachera por las afueras de Buenos Aires posibilita en el libro tercero varias visiones dantescas sobre el destino nacional; se entremezcla en la particular parodia, por medio de conjuros al Espíritu de la Tierra y la proyección ficticia de la brujería, sobre la realidad, una evocación fáustica. Y no ha de ser coincidencia que, según relato del libro séptimo, el descenso de Adán junto con el astrólogo Schultze se produzca la noche del 30 de abril (es decir, que celebren su noche de Walpurgis)" (*La Gaceta de Tucumán*, 23/10/1994, página 2, sección 4ta.)

hablar de *Don Juan* (Cf. cap. 4.1.2); sin embargo en el caso particular de *Adán ...* las brujas se destacan por un uso especial del lenguaje que despliega un tono vecino a la copla popular y está plagado de retruécanos, juegos de palabras y dobles sentidos (Cf. 402-404), todo lo cual evoca la célebre conformación del lenguaje brujeril en la escena "Hexenküche" del *Fausto* goetheano. Finalmente, en medio del descenso a la oscura ciudad, Adán sueña con un episodio de la realidad exterior, una visita a la taberna Royal Keller³³⁷, que viene a entrelazar las alusiones a dos grandes obras literarias, *La Divina Comedia* y *Fausto*:

Soñaba que nos encontrábamos Franky Amundsen y yo en el sótano del "Royal Keller" ante grandes copas de vino Mosela. Tan vivo era mi sueño, que dudo ahora qué tiene más realidad, si este disparatado Helicoide o aquella copa de vino que yo saboreaba en el sótano.

- Son dos planos distintos de una misma realidad – me contestó Schulze. (p. 485)

El vino de tierras germánicas y la ubicación del protagonista en el sótano conducen directamente a la escena "Auerbachs Keller in Leipzig" del *Fausto* goetheano, además del hecho de que este espacio sea un conducto entre el exterior y el mundo mágico-fantástico de Cacodelphia.

Toda esta serie de motivos fáusticos aludidos o directamente insertados en *Adán...*, como mencioné anteriormente, no tienen el propósito de articular un asunto o argumento que esté en la base de la narración. Pero sirven, sin duda, en la caracterización de determinadas situaciones y se transforman en núcleos simbólicos importantes a la hora de actualizar la reflexión sobre el tema central de la novela, la identidad cultural colectiva de un país diverso y complejo en un período especialmente relevante de su conformación histórica.

5.2. Bomarzo

Si en la novela de Marechal los motivos fáusticos están al servicio de la indagación de un "ser" colectivo y nacional, en *Bomarzo* de Mujica Lainez, por el contrario, narran la

³³⁷ El *Royal Keller* fue un lugar concreto de Buenos Aires, un café ubicado en Corrientes y Esmeralda donde se daban cita los miembros más destacados de la vanguardia literaria porteña de la década de 1920, Marechal entre ellos, y en su célebre sótano se presentó entre 1925 y 1926 uno de los órganos de difusión literaria de esa vanguardia: *La Revista Oral*.

épica de la supervivencia de una individualidad contra todos los obstáculos sociales que propenden a su aniquilación. El protagonista, Pier Francesco “Vicino” Orsini, es un personaje creado por Mujica Lainez a partir de una somera referencia histórica: la del duque del mismo nombre que vivió en la Italia del siglo XVI y que construyó en el solar familiar de Bomarzo su célebre sacro bosco poblado de esculturas tan monumentales como inquietantes. El autor argentino visita por primera vez el lugar en 1958 acompañado del pintor Miguel Ocampo y el escritor Guillermo Withelow³³⁸; a partir de esta experiencia se consolida su idea de reconstruir la vida del duque de Bomarzo. La narración nos sitúa pues en la biografía de un personaje casi contemporáneo del Fausto histórico (ca. 1480 – 1540) y atravesado por todas las problemáticas y contradicciones del Renacimiento europeo, incluida la arcana posibilidad de pactar con las fuerzas del mal. Si bien los principales motivos fáusticos se concentran en el capítulo tercero, sugestivamente titulado “Aparición de la magia”, Pier Francesco Orsini es en sí mismo un auténtico carácter fáustico, entendiendo “carácter” como construcción ficcional y como tipo temperamental. Las contradicciones signan la existencia del protagonista y están prematuramente plasmadas en el horóscopo encargado por su padre. Nacido en el privilegio de la clase aristocrática deberá sobrellevar el estigma de la deformidad física y la diferencia sexual que lo apartan definitivamente del ejercicio del poder. Condenado a la extinción, el vaticinio astrológico le augura, no obstante, la eternidad puesto que “los monstruos no mueren” (Mujica Lainez 1967: 217). La relación con las fuerzas demoníacas, vehiculizada a través de la magia, la alquimia y la astrología, se convierte en un elemento central para la supervivencia de Francesco. Lo demoníaco, debido a que lo aparta de las coordenadas sociales adversas, le permite superarlas y le abre la posibilidad de experimentar la vida en sus múltiples facetas, incluso aquellas que por su condición le estaban negadas de antemano. Pero al mismo tiempo lo pone en contradicción con la fe cristiana y sus valoraciones morales, el duque resuelve esta tensión adoptando una posición fáustica vacilante entre la distancia intelectual y la credulidad supersticiosa:

Yo constituyo, de todos modos, la prueba viva de que los planteos aparentemente lógicos que rigen al mundo, para tranquilidad de sus habitantes, son susceptibles de

³³⁸ Jorge Cruz narra este primer contacto de Mujica Lainez con el castillo de Bomarzo y reproduce sus reflexiones luego de la visita, “tuve la desazonante impresión de que regresaba a casa, después de años, acaso siglos...” (Cruz: 1978: 139). En esta declaración ya se percibe que el interés del novelista incluye primordialmente sus propias obsesiones y temáticas existenciales antes que la consumación de una reconstrucción histórica precisa.

modificarse de súbito, violando las leyes de reputación más sólida. Y no hay que olvidar que yo he visto al Diablo, *vu, de mes yeux vu*. (p. 126).

El joven aristócrata en su educación vital adjunta a la magia, el antropocentrismo renacentista poniéndolos en el mismo plano como factores de fortalecimiento de la individualidad frente a una realidad adversa. La creencia en el valor de lo puramente humano aparece inculcada en primera instancia por su amada abuela, Diana Orsini, quien “debía transmitirle las esencias de un vigor que se afirmaba no en lo divino sino en lo humano, y que confería a lo humano la calidad de lo divino...” (169). Sin embargo la vulnerabilidad del joven Francesco no puede ser sorteada solamente gracias al amor de su abuela paterna quien no logra salvarlo de la agresión constante de sus hermanos y de su propio padre que ven en su persona una molesta prueba de la degeneración del linaje familiar. En un pasaje inicial del acto tercero, uno de los hermanos del protagonista, Girolamo, impreca a la abuela diciéndole que la degeneración de Francesco es su culpa, pues se trataría una de deformidad heredada de su rama familiar como lo atestigua un pariente llamado Carlotto Fausto, el otro jorobado de los Orsini (Cf. 178). En qué medida esa degeneración es física, moral o ambas cosas queda indefinido, pero es sugestivo que se relacione al protagonista directamente con otro miembro de la familia llamado “Fausto” y que ambos compartan el estigma. Carlo Fausto Orsini fue un pariente lejano del Duque de Bomarzo, casi de su misma edad; aunque en los comentarios genealógicos consultados no se menciona que padeciera alguna deformidad física o tara mental. Se podría deducir entonces que la relación establecida en la novela a partir de este detalle es significativa para la ficción narrativa y el dato del segundo nombre no sería aleatorio³³⁹.

El primer contacto de Francesco con el mal se produce justamente en esta parte del relato a través de un animal que prefigura el poder demoníaco. No se trata aquí del tradicional motivo del perro negro que persigue a Fausto en la obra de Goethe, sino del caballo del mismo color sobre el que está montado su iracundo hermano Girolamo; el contacto entre Francesco y el caballo es visual y él siente como si el animal quisiera hablarle de una muerte que será la del propio Girolamo cuando repentinamente caiga de la montura. Ésta es la primera de una serie de muertes, incluida la de su padre, que serán

³³⁹ “Carlotto Fausto (+ 1587), Signore di Mugnano, Cottanello, Camporese e Foglia dal 1554 e Nobile Romano; lascia eredi i cugini di Bomarzo ma la uccisione non ha esito a causa di un conflitto per l’eredità con la linea di Bracciano” (www.genmarenostrum.com/pagine-lettere/letterao/Orsini/orsini-mugnano.htm, 5/08/2010)

beneficiosas para el protagonista y despejarán para él un espacio vital propio. A partir de este episodio los acercamientos al demonio se acrecientan así como el rechazo a toda posible vinculación con la conciencia cristiana de la culpa, como cuando Francesco deja irse a Zúñiga, un español muy religioso, porque “me estorbaba como una encarnación de mi conciencia descartada a la cual me negaba a oír” (184). En contraposición la posibilidad del pacto se hace cada vez más cercana y atractiva durante la peregrinación que emprende junto con su abuela a la ermita de San Silvestre, un antiguo Papa que según la leyenda “vendió su alma al Diablo para obtener el trono de San Pedro” (185). Pero en la vida de Francesco aún no ha aparecido quién será el nexo entre sus ansias de sobrevivir y la fuerza demoníaca, me refiero al personaje de Silvio de Narni, un hechicero que cumple en el contexto de la novela una función claramente mefistofélica. La primera noticia sobre este inquietante personaje le es dada al joven aristócrata por Angelo Manzolli (Palingenio), un astrólogo que existió históricamente y fue autor de diversos tratados. Diana García Simón, al estudiar la presencia de la cultura renacentista en *Bomarzo*, descubre que en este pasaje del encuentro con Palingenio (187-189) hay alocuciones del personaje citadas casi literalmente de la traducción castellana de la obra de Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1860)³⁴⁰; lo cual demuestra, por una parte, las fuentes históricas en las que abrevó el autor y la liberalidad con que insertó estos datos en un universo narrativo ficcional. El diálogo entre Francesco y Palingenio es un breve catálogo de la frondosa demonología del siglo XVI, en él no falta la mención a un demonio que “había sido encerrado por un alemán en una redoma de duro vidrio, hasta que un monje le devolvió la libertad” (188), así como también van surgiendo los nombres de Martín Lutero, Jean Wier, Marco A. Bragadini, Gerolamo Cardan o Jean Bodin. Más adelante, hacia el final del capítulo quinto titulado “*El duque de los gatos*”, en una conversación entre estudiantes emergerán las figuras de Paracelso y Trithemius (Cf. 302-307), ambos, al igual que los anteriormente nombrados, contemporáneos del Fausto histórico e incluso algunos, Lutero, Paracelso o Jean Wier, dieron noticias de su accionar mágico y de su pacto con el Diablo. Pero a pesar de la lista de ocultistas y demonólogos que se dan cita en *Bomarzo*, el pactario alemán está elidido. Estos nombres célebres del

³⁴⁰ “En *Bomarzo* Silvio de Narni es el encargado de introducir la magia en la vida de Pier Francesco. La primera referencia sobre Silvio de Narni, la obtiene el duque en un encuentro fortuito con Palingenio (Angelo Manzolli, llamado Palingenius). El fragmento ha sido “tomado prestado” de la traducción española de la obra de Jacob Burckhardt, quien a su vez lo tomó del *Zodiacus Vitae* de Palingenius.” (García Simón, D. en: www.ucm.es/info/especulo/numero22/bomarzo2.html, 22/07/2010)

ocultismo renacentista comparten muchas de las características atribuidas al Fausto histórico, y están más cerca aún del personaje literario creado a partir de la *Historia* de 1587, algo que se puede comprobar repasando someramente sus datos biográficos³⁴¹.

La llegada de Silvio de Narni significa para Francesco el contacto con una dimensión de lo maléfico no ya meramente especulativa sino concreta. Y sobre todo posibilita la satisfacción de sus ansias de experimentar la vida en todas sus facetas, el poder político, el conocimiento intelectual, la sensibilidad artística y la seducción amorosa.

La relación entre ambos personajes se acerca en muchos puntos a la desarrollada por Goethe entre Fausto y Mefistófeles, aunque no se puede dejar de observar una diferencia importante; Silvio no es un demonio, sino un mago que realiza el conjuro y el pacto siguiendo los procesos del clásico ritual satánico (Cf. 202), no directamente en pos del propio beneficio sino como acto de servicio a su señor, el duque de Bomarzo. Así la conexión con lo maléfico está mediada por Silvio y usufructuada por Francesco; lo que constituye un juego de desplazamiento de las funciones actanciales constitutivas del motivo del pacto con el Diablo que dice mucho acerca de la manera en que se reelabora el asunto fáustico en *Bomarzo*. El intercambio entre el mago pactario y el joven aristócrata implica la aceptación del parámetro de clase, según el cual Silvio es un servidor y Francesco su amo, pero también su contracara, es decir, la dependencia del poderoso respecto de las artes mágicas de Silvio: "Pensaba yo que lo dominaba a él, que paso a paso lo transformaba en mi juguete, y lo que en realidad acontecía es que Silvio iba asentando sobre mí su imperio." (192). La magia abre una paradoja para el poderoso, la libertad para transgredir los límites sociales está unida a la férrea dependencia del nigromante, y el individualismo fáustico de Francesco no termina de aceptarlo. Silvio de Narni se convierte, cual Mefistófeles, en un ser necesario y peligroso "que ni aun en las

³⁴¹ -*Bragadin, Marco Antonio*: alquimista y capuchino veneciano, decapitado en Múnich en 1593 por sus costumbres inmorales y porque se jactaba de elaborar oro con la ayuda liberal del Diablo. Junto a él se ejecutó también a dos perros negros, reconocidos como sus demonios familiares.

-*Bodin, Juan*: (+1596) sabio y filósofo angevino, entre sus obras se destaca *Demoniomanía de los brujos* (París, 1581)

-*Cardan, Jerónimo* (Pavía 1576 - ¿?) médico, astrólogo y visionario, sus obras más singulares son *Variedad de las cosas* y *Tratado de los sueños*.

- *Paracelso (Theophrast Bombast von Hohenheim)*, célebre médico y ocultista suizo vivió entre 1493 y 1541; autor de numerosos tratados que le dieron una gran fama en toda Europa.

-*Trithemius, Johannes*, abad y ocultista alemán, vivió entre 1462 y 1516, fue en muchos aspectos un antecesor de Paracelso; conjugó, no sin un alto grado de riesgo y crítica, su condición de sacerdote con el estudio de la magia y la astrología.

-*Wier (o Weyer, Wierus, Piscinarius), Juan*: médico y demonólogo belga nacido en Grave en 1515 y muerto en Tecklenburgo (Westfalia) en 1588.

Datos obtenidos de: Collin de Plancy, M. *Diccionario Infernal*, Valladolid: Maxtor, 2009.

oportunidades de entrega más total al vértigo apasionado se despojaba de su alarmante y vigilada lucidez.” (192); si bien no alcanza las cimas de cinismo que definen al demonio goetheano, sí puede irritar a su amo al punto de hacer surgir en él la duda y la culpa cristiana reprimida.

La culpa y el castigo correspondiente a la osadía del individualismo renacentista son el tema central que ocupa todo el capítulo undécimo cuyo título, *“Mi Lepanto”*, alude tanto a la batalla histórica como a la lucha interna del protagonista-narrador. En este capítulo final se acentúa un procedimiento narrativo que, insinuado a lo largo de toda la novela, define en gran medida su pertenencia al género fantástico. Me refiero al uso de los anacronismos y a los juicios testimoniales e ideológicos de un narrador en primera persona que excederían ampliamente las posibilidades cognoscitivas del protagonista, hombre del siglo XVI, y que, a la vez, acercan ese narrador a la época y a la figura del propio autor. Y desde esta amplia omnisciencia histórica Francesco puede autoexaminarse: “El hombre de la Edad Media, el viejo Orsini esencial, cristiano, cargado de culpas, desplazaba al hombre del Renacimiento y a su pagana indiferencia orgullosa” (632), y más adelante podrá también determinar cuál será su castigo: “internarme en las sombras de un futuro sin término [...] porque lo requería la penitencia de mi pecado.” (633). La autoproclamación de su propio castigo no tarda en ser reconocida como parte de su soberbia al proceder como si fuese Dios (641). Por ello en las páginas finales Francesco Orsini muere y relata su deceso en primera persona; voz narrativa que se bifurca en un segundo yo, el del narrador autorial que termina identificado con la figura del duque agonizante, por lo que el final aleccionador se ve matizado por este recurso a una identificación que prolongaría en el presente la voz y la experiencia vital de un hombre en el cual “asomaba la mueca del Demonio” (616).

La catalogación de *Bomarzo* como novela de reconstrucción histórica ha sido relativizada por investigaciones recientes (Buch 2003, Gallo 2004) con consideraciones que van más allá de la identificación final entre la figura del duque Orsini y la persona del propio Mujica Lainez³⁴², para indagar de qué modo los materiales históricos y culturales son apropiados por el texto ficcional. En primer lugar las referencias históricas sobre Pier Francesco Orsini que manejó Mujica Lainez en Italia fueron escasas, puesto que no pudo

³⁴² Este juego estético de identificación fue propiciada por el autor en sus declaraciones como éstas de 1962: “Mi duque tenía que ser inmortal, porque el duque era yo, que ahora contaba esa vida mía del siglo XVI y seguía siendo el mismo” (Citado por Diana García Simón, en: www.ucm.es/info/especulo/numero22/bomarzo2.html, 22/07/2010)

acceder a los archivos de la familia Orsini sino solamente a un escueto trabajo académico, y de allí se derivaría toda una serie de modificaciones, agregados y desplazamientos que se produjeron a partir de esos datos mínimos. Y quizás lo más destacable en este aspecto es que los atributos físicos y psíquicos que definen a Francesco en la novela no se corresponden con los del personaje histórico; hecho constatado por Esteban Buch en su investigación *The Bomarzo Affaire*, especialmente el capítulo IV, sugestivamente titulado “A Vicino Orsini, Duque de Bomarzo, el verdadero, el del siglo XVI, el que no tenía joroba”³⁴³. Las modificaciones introducidas van desde el cambio en la fecha de nacimiento y muerte (el personaje histórico vive entre 1523 y 1585, mientras que el literario lo hace entre 1512 y 1572, es decir fallece después de la batalla de Lepanto ocurrida en 1571), hasta su deformidad física, su bisexualidad o el involucramiento en la muerte de su padre, detalles sobre los que no existe ninguna referencia histórica comprobable. En consecuencia la figura del Duque de Bomarzo se revela como un personaje claramente anafórico, construido a partir de un nombre histórico sobre el que se adosan múltiples materiales literarios, un complejo ficcional en el que la intertextualidad fáustica, como he tratado de analizarlo, cumple un rol no menor.

Bomarzo no constituye la primera vez que Mujica Lainez se propone el abordaje de la materia fáustica. Tal como lo analicé en el capítulo dedicado a los cuentos (Cf. cap. 5.2) ya a principios de la década de 1950 emprendió una especie de continuación del *Fausto* criollo de del Campo, y, aunque las dos obras presentan intenciones absolutamente diferentes y se corresponden a períodos distintos en la producción del escritor, puede señalarse, no obstante, cierta similitud en los procedimientos de construcción utilizados. Si en *Una aventura del Pollo* (1951) se llevaba al extremo la intención paródica presente en el *Fausto* de Del Campo mediante la hibridación de códigos culturales, y el extrañamiento respecto a las fuentes centrales del asunto literario europeo; por su parte se encuentra en *Bomarzo* un desplazamiento semántico de los motivos que, aun cuando no tenga una intención paródica, se corresponden con lo apuntado a propósito del texto gauchesco en lo referido a su función de distanciamiento respecto del asunto literario del que provienen. La sustitución del perro negro por un

³⁴³ Si bien el libro de Esteban Buch (*The Bomarzo Affaire*, Bs. As.: Adriana Hidalgo, 2003) está específicamente dedicado a investigar la prohibición de la ópera Bomarzo de Alberto Ginastera con guión de Mujica Lainez en el contexto de la dictadura de Onganía durante la década de 1960 y sus consecuencias políticas y culturales, el capítulo IV se centra en la forma en que el autor construye el personaje del Duque, no ha partir de constataciones históricas comprobables, sino privilegiando la creatividad literaria.

caballo también negro, el desplazamiento de la dupla Fausto/Mefistófeles por una relación triádica entre el Diablo/Silvio de Narni/ Francesco Orsini, la conformación del carácter absolutamente fáustico del protagonista, con las continuas menciones a personajes que pactan con el Diablo (excluyendo prolijamente cualquier referencia directa a Fausto) y finalmente el desenlace ambiguo que superpone la muerte del Duque, impuesta como castigo, y su reencarnación salvífica en un narrador autorial, signan un modo alusivo y desplazado de establecer la relación intertextual. Una especie de elisión del hipotexto fáustico que paradójicamente lo hace legible en sus articulaciones más profundas. Tal procedimiento, sin embargo, no será exclusivo de Mujica Lainez, pues también se percibe con fuerza en otra novela argentina, muy alejada de la estilizada escritura de Bomarzo y entregada al experimentalismo narrativo más extremo, me refiero a *Abaddón, el exterminador* de Ernesto Sabato.

5.3 Claves fáusticas en *Abaddón el Exterminador* de Ernesto Sabato

En 1974 el escritor argentino Ernesto Sabato publica su tercera novela *Abbadón el Exterminador*, que vino a completar lo que la crítica especializada considera una trilogía, cuyos antecedentes son *El Túnel* (1948) y *Sobre héroes y tumbas* (1961). Los factores que le dan coherencia a esta trilogía son, por un lado, el espacio de la ciudad de Buenos Aires donde transcurren las acciones y cierta temática central relacionada con la incomunicación y la presencia metafísica del Mal en la vida humana. Por otro lado, también hay ciertos motivos recurrentes, e incluso personajes que repiten su aparición, especialmente en *Sobre héroes y tumbas* y *Abaddón*³⁴⁴. La conexión estrecha entre *Abaddón* y la novela que la antecede, se debe al hecho de que en ella parecen profundizarse problemáticas y obsesiones que ya habían sido planteadas en *Sobre héroes y tumbas*, especialmente en el *Informe sobre ciegos*, texto fundamental para comprender el mundo narrativo sabatiano y su obsesión por el mal, como esencia metafísica³⁴⁵.

³⁴⁴ -"La obra novelística del autor se compone de tres libros, que escribió, en intervalos de 13 años [...] y que forman, como lo afirma el propio Sábato, una trilogía. Los elementos unificadores de las tres novelas son sobre todo el lugar de la acción, que siempre es Buenos Aires, y el tema central, que es la falta de comunicación, entre los protagonistas." (Weitzdörfer, 2000: 169)

³⁴⁵ -"Con la aparición de *Abaddón el exterminador* quedó aclarado el problema definitivamente. Ya no hay duda de lo que quiso decir Sabato. [...] *Abaddón* no es una simple continuación de *El Informe* sino una detallada explicación del modus

En su esquema argumental más simplificado, la novela comienza narrando tres acontecimientos ocurridos el 5 de enero de 1973: la visión apocalíptica de un alcoholico, Natalicio Barragán, el descubrimiento de Nacho Izaguirre de que su hermana, a quien lo une una pasión incestuosa, tiene como amante a un rico empresario, y los sucesos finales en la vida de Marcelo Carranza, un hijo de la alta burguesía porteña vinculado a la guerrilla urbana, que morirá torturado por parapoliciales. En la parte central del texto, compuesto por 108 fragmentos narrativos de muy diversa índole temática, lingüística y formal, se presentan varios hechos anteriores a estas tragedias. Entre ellos cabe destacar la abundancia de episodios aparentemente autobiográficos en los que aparece "Sabato" como personaje novelesco que se explaya sobre las dificultades escriturales de la novela, además de referir múltiples episodios de su pasado, tanto de su infancia en Rojas, como de su adolescencia en Buenos Aires y de sus años de becario en París en 1938³⁴⁶.

El fragmentarismo extremo de la novela, la variedad asombrosa de registros lingüísticos y el quiebre constante de la acción con la aparición de más de 150 personajes (Weitzdörfer, 2000: 174), han llevado a considerar a *Abaddón* como un ejemplo de exceso formal y temático, un texto que desbordaría los límites genéricos de la novela con la consecuente falencia estructural que impide a su autor llegar a la altura de sus obras anteriores, en especial *Sobre héroes y tumbas*³⁴⁷. No obstante este reproche reiterado por parte de la crítica, se sostiene también que la tercera novela de Sabato es fundamental para conocer el trasfondo conceptual de su mundo narrativo, las claves y los fundamentos ideológicos de su manera de entender el arte y el hombre. Por otra parte, no se le puede reprochar al autor de *Abaddón* falta de coherencia pues el desborde temático y formal de su novela es consecuente con la concepción que Sabato tiene del arte en general y del arte narrativo en particular, tal como lo expresa, por ejemplo, en su ensayo *El escritor y sus fantasmas*:

operandi y la finalidad de los poderes oscuros y, al mismo tiempo, una búsqueda desesperada de un punto firme donde aterrizar." (Polankovic, 1981: 18)

³⁴⁶ -"En realidad cuando aparezco en primera persona [en *Abaddón*] no hay casi ningún hecho que sea real: todo es ficticio y hasta delirante..." (Barone, 2007: 184). Aunque el verdadero valor autobiográfico de estos episodios haya sido relativizado por el propio autor en este reportaje, no deberían, a mi juicio, desestimarse los paralelismos evidentes entre la biografía y su recreación novelesca, especialmente aquellos episodios que relatan la vida de Sabato en París y los conflictos que le acarrearó su abandono de la investigación científica.

³⁴⁷ -"Coinciden la mayoría de los críticos en que la tercera novela, *Abaddón el exterminador*, no alcanza el nivel de la segunda" (Weitzdörfer, 2000: 173)

"... en *Abaddón el exterminador* la presión de los problemas acumulados hace estallar la estructura de la obra. De las tres novelas de Ernesto Sabato, *Abaddón* es la más ambiciosa, la más ávida, quiere expresar toda la realidad, contar todo sobre el hombre contemporáneo y el mundo que lo rodea [...]. Las intenciones de esta novela exceden las posibilidades de la narrativa en general y por eso apenas halla lugar en los marcos del género." (Kühn, 1983: 778)

El hombre de hoy vive a alta presión, ante el peligro de la aniquilación y de la muerte, de la tortura y de la soledad. Es un hombre de situaciones extremas, ha llegado o está frente a los límites últimos de su existencia. La literatura que lo describe e indaga no puede ser, pues, sino una literatura de situaciones excepcionales. (Sabato 2006: 86)

Más allá de lo que pueda encontrarse de referencia al contexto histórico en la descripción de esa situación de "alta presión" enunciada en 1963, el discurso sabatiano nunca deja de aludir a un plano metafísico y a una experiencia básica de la condición humana, al menos en su variante occidental y moderna. El escritor tiene entonces, según Sabato, el objetivo de indagar ese plano metafísico. Su arte se conecta en este punto con la magia, tiene mucho de rebelión contra la realidad establecida, y deriva fatalmente en un contacto con lo demoníaco: "La tarea central de la novelística de hoy es la indagación del hombre, lo que equivale a decir que es la indagación del Mal. El hombre real existe desde la caída. No existe sin el Demonio: Dios no basta." (Sabato 2006:189). La recurrencia a un vocabulario metafísico-esencialista, en el que la palabra "Mal" siempre se escribe con mayúsculas, responde en Sabato, antes que a un énfasis tremendista, a la convicción, nacida de su conflictivo contacto con la racionalidad científica, de que lo mítico y metafísico contiene un cúmulo de experiencias humanas que han sido reprimidas por la cultura occidental desde la Ilustración hasta nuestros días y que, con la fuerza destructiva de lo negado, exigen una expresión que sólo el arte, equiparado en este punto con la magia, puede transmitir y hacer aprehensible:

Cuando la razón quiso desconocer a las Furias, cuando los filósofos del pensamiento ilustrado las echaron por la puerta, a puntapiés, entre carcajadas, volvieron a entrar por la ventana. No sólo con la magia, también con la novela, que es un fenómeno moderno. (Barone 2007: 209)

Es así entonces como la novela sabatiana se adjudica la tarea de ser el medio que tiene nuestra civilización moderna para indagar en los saberes sobre lo oculto, lo reprimido, lo maléfico. Desde este punto de vista se rehabilitan, a través del arte narrativo,

todo el bagaje de antiguos conocimientos que la humanidad guardó en los saberes míticos y religiosos, a la vez que el mal se erige en tema insoslayable y fundante³⁴⁸. Sin embargo el desafío que semejante programa artístico conlleva es el de no dejar de ser, al mismo tiempo, expresión del mundo contemporáneo y de un hombre situado histórica, política y socialmente.

5.3.1 El asunto fáustico

En la tercera novela de Sabato el problema del mal está introducido ya desde el título que nombra directamente al “Ángel del Abismo”, mencionado por el *Apocalipsis* de San Juan (*Apocalipsis* 9:11) y de larga tradición en textos veterotestamentarios, así como también en la demonología medieval, en los círculos herméticos y en la masonería mística³⁴⁹. El análisis del mal y lo demoníaco, y la conexión de esta temática con la metafísica y la gnosis en *Abaddón* ha sido, en consecuencia, un tema ampliamente desarrollado por la crítica literaria consultada (Cf. Castillo Durante, Ciarlo, Chavarri, Lojo, Polakovic, Roberts, Teodorescu); sin embargo, la relación de la novela con lo fáustico no ha despertado, curiosamente, el mismo interés por parte de los analistas del corpus sabatiano. A excepción de comentarios de carácter muy general y no vinculados específicamente con el argumento de *Abaddón* o restringidos a motivos secundarios de la novela³⁵⁰. Probablemente una de las causas de esta situación sean las escasas referencias

³⁴⁸ -“Mediante este enfoque [de lo demoníaco] Sabato anima, o reanima –es notoria su idea acerca de que los ritos o cultos religiosos han asesinado las verdades primordiales de la religión – la parafernalia judeocristiana” (Castillo Durante, 2004: 507)

³⁴⁹ -“Abadón o Abaddón (del hebreo אבדון *Avadon*: ‘destrucción’ o ‘perdición’) es el destructor jefe de los demonios de la 7ma. Jerarquía, según los demonólogos, tal es el nombre que San Juan da en su *Apocalipsis* al rey de las langostas, algunos le miraban como el ángel exterminador. Es el Destructor, en el libro del Apocalipsis, es el ángel o estrella del abismo sin fondo que encadena a Satán por mil años. En el *Antiguo Testamento* es un nombre esencialmente poético o simbólico para el mundo de abajo. En los libros veterotestamentarios de *Job*, *Salmos* y *Proverbios* denomina simplemente la morada o lugar donde están los muertos (similar a “Seol”). Sin embargo en la literatura rabínica designa específicamente el lugar de los muertos donde los inicuos sufren condenación y castigo. Es a causa de este último enfoque que se le emplea como nombre propio de “Ángel del Abismo” en *Apocalipsis* 9: 11.

En la Masonería escocesa, un alto grado, fundado según se supone en 1118 por los Caballeros de Occidente y los Masones de Oriente, emplea el nombre de Abadón como “palabra sagrada”. Los miembros de este grado se proclaman los únicos discípulos auténticos de San Juan Evangelista. Según ellos, Abadón es el ángel exterminador, un mensaje celeste del Cristo del Juicio Final.” (Foulkes, R., 1983, entrada “Abadón” en *Diccionario ilustrado de la Biblia*)

³⁵⁰ -Como ejemplo del primer caso nos remitimos al breve comentario de Ciarlo que al comparar las obras de Sartre y Sabato dice: “... mientras Sartre recalca más en el ámbito de la lógica racional, Sabato lo hace en el difícil terreno de la lógica poética, ese otro orden del mundo al que sólo puede penetrarse, como Fausto, al precio de su alma” (Ciarlo 1983: 90). En el segundo caso se puede mencionar el análisis que hace Roberts del motivo del homúnculo relacionándolo con el *Fausto* de Goethe: “En este caso, también, podríamos percibir una resonancia de la escena segunda del acto segundo del *Fausto* de Goethe...” (Roberts 1983: 533).

intertextuales que ofrece la novela en relación a la temática fáustica y que contrasta con la abundancia de referencias interdiscursivas que establece con los más variados ámbitos de la cultura.

La primera mención explícita a Fausto aparece en el fragmento titulado *No Silvia, no me molestan tus cartas*, ubicado inmediatamente después de aquel que relata la muerte de Ernesto “Che” Guevara, aquí el personaje “Sabato” justifica su interés por los temas metafísicos frente a las acusaciones de Araujo, un marxista dogmático, que considera sospechosa su inclinación por lo oculto y que es comparado con “aquellos cazadores de brujas que trataban de encontrar la marca del demonio en los pliegues más secretos” (Sabato 2006: 212). Para “Sabato” sólo el mito y la poesía son capaces de explicar el absoluto, al que irremediabilmente todo pensador debe enfrentarse, y le dice a su interlocutora: “pensá en los mitos de Platón y recordá a Hegel recurriendo a los mitos de Don Juan o de Fausto para hacer intuible el drama de la consciencia desdichada” (p. 213). El autor devenido personaje reconoce en la temática fáustica su carácter de mito y establece la tradicional relación con otro mito de la Europa moderna, Don Juan, ambos insertos en el pensamiento hegeliano. Una mención tan somera no justificaría la presencia efectiva del asunto fáustico en la novela, sin embargo unas páginas después en el fragmento *Otro dato que debe tomarse en cuenta* surge la segunda mención a Fausto a través de la copia textual de un párrafo del demonólogo flamenco del siglo XVI Jean Wier³⁵¹. En este texto se definen los rasgos de dos clases de demonios que tienen una vinculación directa con los sucesos de la trama novelesca y con las obsesiones del mundo sabatiano: los demonios subterráneos que “habitan grutas y cavernas” (p. 236) y aquellos que se podría relacionar con la ceguera “los Lucífugos, los que huyen de la luz...” (p. 237). Los demonios consagrados a la ceguera y a las tinieblas de la noche tienen nombre propio:

Entre ellos, Leonardo es el gran maestro de las orgías sabáticas y de la magia negra; y Astaroth, que conoce el pasado y el porvenir; es uno de los Siete Príncipes Infernales que se presentaron ante el doctor Fausto. (p. 237)

³⁵¹ -“Wier (o Weyer, Wierus, Piscinarius), Juan: médico belga nacido en Grave en 1515 y muerto en Tecklenburgo (Westfalia) en 1588. Fue discípulo del célebre Cornelio Agripa; estudió medicina en París y allí trabó amistad con el médico de Francisco I, quien le confió la educación de sus hijos [...]. Combatió duramente la superstición y el curanderismo, consiguió demostrar que gran número de supuestos hechos diabólicos son casos de neurosis e histerismo. Sus obras más importantes son: *De praestigiiis daemonum et incarnationibus ac veneficiis* (Basilea, 1563), *Medicarum observationum rarum liber unus* (Basilea, 1567), *Liber apologeticus et pseudomonarchia daemonum* (Basilea, 1577), sus *Opera Omnia* se publicaron en Amsterdam en 1660. (Enciclopedia Espasa-Calpe, 1930: 221)

Tanto el Sabbath propiciado por Leonardo, como la figura del Doctor alemán que abandona la luz de la ciencia para introducirse en el tenebroso mundo de Astaroth, actúan en el contexto novelesco de *Abaddón* como símbolos, a mi entender fundamentales, para comprender la peripecia de los personajes y para realizar una lectura coherente de la obra que no renuncie a su carga simbólica. Mientras que la cita del texto de Wier demuestra la intención del autor de anclar su obra en una genealogía fáustica remontándose a una de sus fuentes más antiguas, pues el libro del autor flamenco, *De Praestigiis Daemonum*, cuya primera edición se da en Basilea en 1563 (aunque Sabato la feche en 1568 en concordancia con la aparición de las traducciones francesa y alemana), constituyó una de las fuentes cultas que tomara el autor anónimo de la *Historia von D. Johann Fausten* de 1587, origen literario del mito de Fausto en la literatura occidental. Además, tanto la obra de Wier como la *Historia* asumen una postura crítica frente a la caza de brujas y se inclinan por la participación de la voluntad individual y el ansia de poder en la realización de toda clase de pactos con las fuerzas malignas³⁵². Por su parte el personaje "Sabato" en *Abaddón* también intenta deslindar cuáles son las manifestaciones realmente demoníacas en medio de una cultura que confunde charlatanería con metafísica. La sesión de espiritismo de la que "Sabato" participa, lo enfrenta a la cháchara sobre lo trascendente que "es como un carnaval siniestro: disfrazados de payasos hay también monstruos" (p. 236). Es sumamente significativo que a continuación de esta experiencia confusa se sigan las menciones a la Cábala y la cita del libro de Wier, como un intento de acercamiento auténtico al problema de lo maligno.

5.3.2 La articulación de los motivos

Como lo mencioné anteriormente es difícil postular la presencia del asunto fáustico en *Abaddón* de una manera directa, es decir una manera que respete el encadenamiento narrativo propio de la historia de Fausto, con una inclusión ordenada de

³⁵² -El posicionamiento contrario de Wier frente a la caza de brujas y su concepción "moderna" del accionar diabólico es un rasgo de su obra ampliamente analizado por los historiadores: "He still relieves in the Devil and in magic, but he rejects the possibility of witchcraft and compacts with the Devil. He boldly accuses monks and clergymen of being, under the pretext of serving religion, most zealous servants of Beelzebub." (Carus 1900: 373). También se destaca en la obra del demonólogo belga su intento por "ordenar" o racionalizar la concepción de lo demoníaco, hasta darle una estructuración política: "Al finalizar el siglo XVI, Juan Wierus esboza perfectamente el derecho político, social y administrativo de las regiones infernales. Se trata de una monarquía. El Infierno es un gran imperio cesarista, absolutista." (Urbano 1990: 65)

sus motivos y temas. No obstante, sí se puede analizar la presencia contundente de varios de esos motivos, si bien ordenados según la estructura propia de esta narración, que como lo establece Kühn es más bien onírica antes que lógica³⁵³. El sentido, en una novela como ésta, se establece por el mecanismo básico de la alusión que opera a partir de la yuxtaposición de fragmentos que sólo en apariencia es arbitraria, pues cada fragmento alude al inmediatamente anterior, exigiendo del lector una reconstrucción simbólica.

El primero de estos motivos que aparece, siguiendo el orden dispositivo del texto, es el del pacto. "Sabato" se siente, desde las primeras páginas, acosado por fuerzas innominadas, siempre en relación a la conclusión de su novela. En el plano de la realidad cotidiana esta coerción está representada por la figura de su editor de quien afirma el narrador: "En mayo de 1961 vino hasta mi casa Jacobo Muchnik a arrancarme (el verbo no es excesivo) el compromiso de los originales." (p. 14); con el progreso de la narración estas fuerzas que actúan sobre el artista en sentidos contradictorios "porque cuando escribo ficciones operan sobre mí fuerzas que me obligan a hacerlo y otras que me retienen o me hacen tropezar" (p. 17), van a adquirir una multiformidad diabólica, encarnándose en tres personajes claramente mefistofélicos: Schneider, Schnitzler y R.

Schneider, que aparece en la vida de "Sabato" siempre en momentos decisivos en los que está por concluir una novela, es una "presencia" que a la vez lo deprime y lo empuja a escribir. Este oscuro doctor de origen centroeuropeo mantiene una vida errante, casi de fugitivo, acompañado de una mujer no menos misteriosa, Hedwig von Rosenberg, una aristócrata atrozmente sometida y degradada por este extraño personaje. La presencia del Dr. Ludwig Schneider en Sudamérica, entre Buenos Aires y Brasil, pareciera deberse a la necesidad de escapar de Europa tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, los pocos datos que sobre él tiene "Sabato" le son brindados por Nene Costa un personaje que a causa de su "germanofilia y su antisemitismo" podía tener una relación más fluida con Schneider. El enigmático doctor, cuyos antecedentes académicos nadie puede precisar, expresa en sí mismo una ambigüedad maligna: por un lado se lo supone un nazi refugiado en Sudamérica, por otro su descripción física conjuga rasgos tradicionalmente demoníacos con una estereotipada apariencia semítica:

³⁵³ - "...*Abaddón* es una exégesis particular. No explica demasiado en categorías racionales. Hace aclaraciones que no soportan su traducción total al lenguaje de las ideas. Aquí se puede apelar únicamente a una comparación en la esfera del sueño. Existe una continuidad de sueños en los cuales el siguiente "aclara" el anterior" (Kühn 1983: 775)

Me pareció uno de esos individuos del Medio Oriente, que tanto pueden ser sefarditas, como armenios o sirios. Era muy corpulento, cargado de hombros, hasta el punto de parecer medio jorobado. De anchísimas espaldas, con brazos poderosos y manos velludas, con pelos muy negros en el dorso. [...] de todos lados le salían pelos negros, gruesos y rizados. De las orejas, por ejemplo. [...] la nariz era aguileña pero muy ancha. (p. 54)

Lo contradictorio del personaje se revela también en su compleja personalidad, por momentos parece un "charlatán de feria" aunque su semblante se asocia con el "esquemático y reservado rostro del infierno". "Sabato" no duda tampoco en relacionar a Schneider con uno de los personajes más ambiguos de la historia alemana del siglo XX, el profesor Karl Ernst Haushofer³⁵⁴, fundador de una sociedad secreta, la Secta de la Mano Izquierda, con la cual Hitler estuvo relacionado en los comienzos de su vida política. Schneider niega haber conocido en Zúrich al profesor Haushofer cosa que "Sabato" no cree y sus elucubraciones sobre esa ligazón política, ideológica y metafísica van a ocupar varias páginas de la novela (p. 60-64), concluyendo lo siguiente: "Me inclino a creer que Haushofer era de verdad un instrumento del Demonio y que Hitler era su médium, simple pero horrorosamente su médium." (p. 63).

Para reforzar aún más la definición mefistofélica de Schneider, después que "Sabato" indaga sobre su probable presencia en Buenos Aires con el fin de acosarlo, su mujer M sufre una serie de pesadillas reveladoras en las que se observa un homúnculo encerrado en una botella que emite un "terrible grito inaudible" y que ella asocia con el personaje de Patricio Duggan³⁵⁵, transposición literaria que "Sabato" hace de Schneider. Como se puede observar, rodean al personaje de Schneider un cúmulo de referencias fáusticas de manera similar a como aparecen en la obra de Goethe; sólo que aquí el homúnculo es una aparición de pesadilla percibido sólo por M, la mujer del protagonista-narrador, la que, como la Margarita goetheana, tiene una especial sensibilidad para captar la cercanía del maligno Schneider.

³⁵⁴ -Karl Ernst Haushofer (Múnich 1869 – Pähl 1946) político, militar, geógrafo e historiador alemán, tuvo estrechas, aunque contradictorias vinculaciones con el nacionalsocialismo. Fue uno de los principales ideólogos de la teoría del Lebensraum. (www.wikipedia.es / 20/05/09)

³⁵⁵ -Duggan, derivación del verbo inglés *dug-dig-dugging*: cavar, excavar, abrir, extraer, desenterrar, comprender. Obsérvese la simbología del apellido de este personaje que remite nuevamente a una de las obsesiones del mundo novelesco de Sabato, la cueva y lo subterráneo como ámbitos del mal.

El segundo personaje mefistofélico, que surge en aparente contradicción con Schneider, es el del Dr. Schnitzler que toma contacto con "Sabato" hacia la segunda mitad de la novela, mediante unas cartas en las que se esfuerza por introducirlo en el simbolismo de la derecha y de la izquierda, conceptos que rebasarían un significado estrictamente político para indicar los ámbitos de la racionalidad científica, la derecha, y del peligroso inconsciente, la izquierda. El Dr. Schnitzler aparece configurado con elementos típicos de un estereotipo: el del académico alemán. Su autodisciplina y apego a la razón lo hacen ser un ferviente defensor de la ciencia que se empeña en llamar a "Sabato" por su título de Doctor en Física, aún cuando éste haya abandonado esa profesión, esto lo induce a meditar que: "Si un alemán descubre que uno ha sido doctor; aunque más no sea en alguna encarnación anterior, ya nada podrá obligarlo (excepto el gobierno, claro) a silenciar ese título." (p. 293). El académico germano es descripto como "flaco, consumido por años entre libros", de una pulcritud que se hace extensiva al medio que lo rodea "mantenía sus libros en la biblioteca alineados como un ejército germánico, limpios y desinfectados, numerados." (p. 292). El aspecto burgués, que rezuma el Doctor, no tarda en revelar, sin embargo, sus tintes siniestros desde el momento en que "Sabato" observa la similitud entre Schnitzler y un retrato de Hermann Hesse, dedicado personalmente, que mostraba: "la misma cara de criminal ascético retenido al borde del asesinato por la filosofía, la literatura y probablemente cierta invencible, aunque secreta, respetabilidad profesoral" (p. 293). El oxímoron que describe a Hesse, y por traslación al propio Schnitzler, es expresión de una dialéctica satánica, que puede manifestarse en las formas más contradictorias. Así, mientras defiende todas las convenciones del pensamiento racional, Schnitzler no deja de esbozar una sonrisa mefistofélica ni de degradar a las mujeres con "ironía satánica". El verdadero trasfondo diabólico de Schnitzler se va a revelar en el fragmento *Al otro día, en La Biela*, donde "Sabato" se encuentra con un estudiante y el aludido Doctor, escena de claras reminiscencias fáusticas, considerada por el propio autor como una de las claves simbólicas de la novela³⁵⁶. En su horror por la "izquierda" y en su opción radical por la "derecha", Schnitzler hace gala de una ideología conservadora rayana en el delirio; para él "las manifestaciones de lo

³⁵⁶ - "... en una escena que se desarrolla en La Biela, un café de La Recoleta perfectamente conocido, describo a los tres personajes esenciales que son un cierto doctor Schnitzler, un estudiante norteamericano y yo. Forman una especie de triángulo cabalístico. [...] porque lo único verdadero son esos tres personajes, en los vértices de un triángulo fundamental." (Barone 2007: 184-185)

vital sobre lo racional” constituyen un peligro inminente y enumera entre esos peligros de la vía izquierda a:

- 1 El aumento de la población mundial.
- 2 La insurrección de las capas inferiores.
- 3 La rebelión de las mujeres.
- 4 La rebelión de la juventud.
- 5 La rebelión de los pueblos de color. (p. 361)

El conservadurismo paranoico de Schnitzler que ve un peligro para Occidente en la “feminización” y en un probable avance del marxismo, de “los negros o amarillos”, hace que su discurso se vuelva progresivamente un calco del nazismo de Schneider, al punto de que ambos son manifestaciones extremas de un mismo fenómeno³⁵⁷. El partidario de las tinieblas y el defensor de la luz de la razón parecían, a juicio de “Sabato”, movidos por la misma potencia maléfica:

La primera palabra que escribió fue SCHNITZLER y casi en seguida, debajo, SCHNEIDER. ¿Cómo era posible que no lo hubiese advertido antes? Los dos empezaban y terminaban con el mismo fonema, y tenían el mismo número de sílabas. [...] ¿Había entonces alguna relación entre los dos hombres? Ambos, como si todo eso fuera poco, podían venir de alguna región entre Baviera y Austria... (p. 362-363)

Merece destacarse entonces de qué forma el escritor argentino se vale de la historia alemana contemporánea, así como de ciertos estereotipos socio-culturales sobre el “carácter alemán”³⁵⁸ para introducir dos personajes mefistofélicos, estrechamente ligados a su propia concepción de la multiformidad de lo demoníaco. Inclusive se podría ir más allá y ver en esta identificación entre nazismo y satanismo la presencia subterránea de la gran novela de Thomas Mann, *Doctor Faustus*, aunque no haya en el propio texto de

³⁵⁷ -“La polaridad día/noche, en su forma extrema, está simbolizada en *Abaddón* mediante la presentación caracterológica de dos estrambóticos y misteriosos personajes, que son como el anverso y el reverso del mismo fenómeno, la radicalización de la existencia, ya sea en dirección de la noche (Schneider) o en la del día (Schnitzler). Ambos están definidos bajo el aspecto de una modalidad existencial que Sabato, jasperianamente, parece considerar como inauténtica. La descripción de ambos, también, apunta sutilmente hacia lo diabólico.” (Roberts, 1983: 528)

³⁵⁸ - En varios reportajes y también en sus ensayos Sabato deja traslucir una admiración auténtica por la cultura alemana, especialmente por la literatura y la música del Romanticismo, y al mismo tiempo una visión más ligada a los estereotipos culturales propios de nuestra sociedad, por ejemplo cuando se refiere a la lengua: “La sensación que yo recibí cuando estudié el poco alemán que descifro fue que me metían en un chaleco de fuerza. Las lenguas analíticas me parecen más flexibles.” (Barone, 2007: 139)

Sabato referencias intertextuales directas. No obstante, los paralelismos temáticos con la novela fáustica de Mann no se agotan en este punto, en ambas obras encontramos un intento, más o menos logrado en el caso de Sabato, de conectar la reflexión ética-metafísica sobre el mal y un determinado contexto histórico, además de otras similitudes estructurales como la presencia de un capítulo dedicado a la conversación entre el protagonista y una fuerza demoníaca, la reproducción de varios discursos sociales, especialmente político-ideológicos, que contribuyen a pintar una época y la inclusión de extensas disquisiciones teológicas sobre la naturaleza del demonio.

El capítulo titulado *Exposición del Doctor Alberto J. Gandulfo*, que se ubica inmediatamente después del último encuentro con Schnitzler, es la más importante de las disquisiciones teológicas que aparecen en la novela. Los bizarros argumentos expuestos por Gandulfo en medio de una reunión social, parecen conectados con antiguas teorías heréticas, y de forma más cercana, no dejan de recordar los dichos de Chaim Breisacher en la novela de Thomas Mann. El teólogo argentino sostiene que, después de una lucha apocalíptica, se invirtió el orden de poderes del Cosmos y entonces, el Príncipe de la Tinieblas ocupó el lugar del Creador y éste fue degradado al papel de eterno rebelde maléfico. Por lo tanto Satanás y Jehová son nombres del mismo ser: "Una audacia que singulariza a esta entidad poderosa e invisible. La de fingirse el Dios Verdadero y hacer que éste aparezca en su lugar, como entidad satánica" (p. 299). De esta idea central Gandulfo deduce la falsedad de todas las religiones, e incluso de la mayor parte de las Escrituras. Como en el discurso de Breisacher lo estrambótico se mezcla con un contenido de verdad: el carácter polimorfo, incoherente y hasta contradictorio de las manifestaciones demoníacas.

El tercer personaje mefistofélico está nominado con una inicial, R, y se trata de una presencia que acosa al protagonista desde su infancia. En el fragmento *Ciertos sucesos producidos en París hacia 1938*, de claras referencias autobiográficas, tiene lugar un diálogo entre "Sabato" y R que reproduce el tópico de la conversación entre el personaje fáustico y el demonio, de larga tradición literaria en la que se destaca la versión de Mann en el célebre capítulo XXV del *Doktor Faustus*. En el diálogo con R, tal como ocurre en la novela manniana, el protagonista también llega a contemplar la posibilidad de que esta aparición, rodeada de la frialdad característica de lo diabólico, no sea más que una

proyección alucinatoria de su psiquis, posibilidad, además, refrendada por el propio R al asegurar que ambos son gemelos astrales: "Somos gemelos astrales, me comentaría después, en más de una ocasión, con aquella risa seca que me helaba la sangre." (p. 238). El personaje de R, por una parte, incita al fáustico "Sabato" a realizar dos acciones centrales, la primera abandonar la ciencia, "el mundo de la luz" (p. 238), el paradigma de la racionalidad, cuyas limitaciones se le tornan intolerables. La insatisfacción con respecto al conocimiento conduce al protagonista a una suerte de desesperación que se expresa en un monólogo de reminiscencias goetheanas:

...Me he pasado la vida yendo de un extremo a otro y equivocándome con furia. Me apasionaba el arte y entonces me lancé en las matemáticas. Y cuando llegué bien al extremo, las abandoné, con una especie de rencor. Y la misma historia con el marxismo, con el surrealismo. Bueno, abandonar... (p. 230)

En segunda instancia, R propicia en el protagonista un contacto directo con esas fuerzas extrañas, en las que supuestamente subyace una realidad esencial que puede satisfacer su desencanto. A través de una ritualidad de raigambre satánico-ocultista emparentada con la Noche de Walpurgis y el Sabbath medieval, R conduce al protagonista hacia María de la Soledad, la enigmática mujer que esconde un ojo en su vagina, al que "Sabato" debe penetrar, en el más esotérico sentido de ese verbo (Cf. p. 367-377). Después de semejante experiencia ominosa el protagonista se ve reducido a una condición fantasmal de murciélago invisible, más parecida a la de R que a la del "Sabato" humano. Esta transformación demoníaca se patentiza en el hecho de que nadie puede ver al nuevo "Sabato" a excepción de su perra: "Entró en su casa y se produjo una sola señal de su presencia: Lolita mudamente ladró con los pelos erizados." (p. 380). La frontera entre lo humano y lo demoníaco pareciera borrarse a través del ejercicio de esa ritualidad ocultista tan temida como atrapante para el escritor; de hecho, la diferencia inicial entre R y "Sabato" se ve transvasada ahora a una escisión insalvable entre los dos "Sabatos", el demoníaco e infernal y el humano. Sin embargo a diferencia del Fausto goetheano que siente dos almas en su pecho, este personaje partido se ve aislado totalmente del mundo circundante, "los dos estaban solos, separados del mundo. Y, para colmo, separados entre ellos mismos." (p. 381). El texto sabatiano parece recurrir de esta forma al procedimiento de unificar los caracteres fáusticos y mefistofélicos en la

interioridad de un mismo personaje; procedimiento que, por otra parte, tiene una larga tradición literaria y contribuye a representar la profunda complejidad emocional e intelectual del artista moderno.

5.3.3. Las Noches de Walpurgis y el testimonio político

Los episodios de *Abbadón* que se relacionan alusivamente con la Noche de Walpurgis son tres, expuestos en una sucesión narrativa que autoriza, según entiendo, una lectura que los interprete como tres planos de un mismo fenómeno ficcionalizado en el texto: la manifestación de la malignidad. Ésta se representa sucesivamente en el ámbito de la vida social cotidiana, a través de la visión, entre picaresca y absurda, de la sexualidad en las sociedades modernas, reflejada en la transcripción de un reportaje de la revista *Playboy* (p. 316-320); en un plano mítico-simbólico en el episodio en el cual "Sabato" es conducido por R hacia la consumación de un ritual iniciático consistente en la desfloración del ojo-vagina de María de la Soledad. Un rito cargado de todas las interpretaciones fóbicas y negativas que distintas tradiciones cristianas han ido tejiendo en torno a la sexualidad como manifestación por excelencia de la materia, de la animalidad y, en consecuencia, de la caída del ser humano y su ceguera metafísica³⁵⁹. Y, finalmente, en el espacio de la historia política contemporánea, cuando se describe la tortura y la muerte de Marcelo Carranza, un militante de la izquierda revolucionaria a manos de un grupo parapolicial de extrema derecha, que puede identificarse claramente con los que actuaron en el último gobierno peronista a través de la organización denominada Triple A (Alianza Anticomunista Argentina). En esta escena, ubicada hacia el final de la novela y antes de la muerte del propio "Sabato", parecen conjugarse todos los significados de las anteriores pues está presente la sexualidad, en la forma de violación, donde la función fálica es ejercida casi siempre por la picana eléctrica que, en calidad de prótesis de valores trascendentales, se ensaña con las zonas más enervadas de la anatomía: la boca, los genitales y el ano. La ritualidad satánica es evidente puesto que la tortura de Marcelo, dividida en tres sesiones, se ejecuta imitando el ritual del Sabbath o

³⁵⁹ - Este episodio de *Abbadón* mereció una especial atención por parte de la crítica, por ejemplo Lojo aduce que "nunca como aquí la ceguera, entrada en la Oscuridad, quintaesencia del Mal, aparece tan claramente vinculada con la cópula, que es, para los gnósticos maniqueos, el pecado que perpetúa por medio de la fecundación de la carne, la esclavitud humana bajo el Príncipe de las Tinieblas, monarca del mundo de la materia." (Lojo de Beuter 1983: 551)

Misa Negra, este ritual de dudosos orígenes históricos que fue, no obstante, fundamental en la conformación del imaginario occidental desde la modernidad más temprana³⁶⁰. Las operaciones que remedan lo sagrado, invirtiéndolo, se llevan a cabo sobre una especie de altar y el cuerpo femenino cumple una función propiciatoria. Al igual que en el aquelarre, lo sexual pasa a convertirse para el torturado en una experiencia del límite del propio cuerpo, de la resistencia y del deseo final de muerte³⁶¹:

Lo pusieron sobre la mesa de mármol, le abrieron los brazos y las piernas como formando una cruz [...] le acercaron la punta de la picana. Se la mostraron y le preguntaron si sabía lo que era. [...] Todo se convierte ya en confuso infierno [...] siente que traen a una mujer, que la desnudan y la ponen encima de él. Los picanean a los dos a la vez, gritan palabras espantosas a la mujer, tiran baldes de agua, después lo desatan, lo golpean en el suelo. [...] Antes de perder el conocimiento siente de pronto una especie de inmensa alegría: VOY A MORIR, piensa. (p. 385, 394-395)

El problema que implica la representación de graves responsabilidades ético-políticas a través de paradigmas míticos no dejó indiferente a la crítica con respecto a esta novela de Sabato (Castillo Durante 2004: 515); sin embargo se puede reconocer que en *Abaddón* el mito, más precisamente las alusiones demonológicas y fáusticas, posibilita la expresión y también la denuncia de una situación de violencia política terminal, tan cercana temporalmente a la redacción de la novela (1973), que el narrador sólo puede inferir que es el comienzo de un proceso histórico trágico. Lo fáustico, por su parte, permite introducir dos temáticas histórico-políticas en la ficción narrativa, por un lado me refiero al nazi-fascismo europeo cuya gestación Sabato puedo ver de cerca en el París de 1938 y, por otro, lo diabólico, expresión del mal absoluto en la cultura occidental. Lo cual lo habilita, sino a definir en términos precisos de lenguaje histórico o filosófico, al menos a (re)presentar una experiencia contemporánea muy difícil de aprehender en todas sus dimensiones, que comportará siempre un resto inmanejable de inexpresabilidad; aun

³⁶⁰ - Históricamente la idea moderna del demonio como representante único del mal absoluto tardó en pasar de los círculos intelectuales monacales a la población en general y en ese proceso, durante el siglo XV fueron utilizadas dos teorías: la de la bruja y la del aquelarre puestas en práctica "por los inquisidores, y más aún por los jueces laicos convencidos de participar en la lucha primordial del Bien contra el Mal. Lucifer llegó a ser tan distante como Dios, inmensamente inquietante y, al mismo tiempo, capaz de infiltrarse en los cuerpos de sus cómplices humanos." (Muchembled 2003: 49-50)

³⁶¹ - En este sentido la escena pareciera ajustarse a lo que se conoce de la tradición medieval, incluso con la inclusión de un cuerpo femenino como eje del ritual: "La mayoría de las brujas [...] declaraba no alcanzar placer alguno en su coito con el diablo. Cuando leemos sus testimonios, todos nos suenan más a una dura prueba de iniciación que a una *partie de plaisir*. El carácter penoso de las orgías era bien conocido..." (Eliade, M. *Ocultismo, brujería y modas culturales*, Bs.As.: Marimar: 1977: 141, citado por Lojo 1983: 554)

cuando el arte nos la presente a través de esas mitologías y cosmogonías que, parafraseando a Borges, han sido creadas por el sueño y el terror.

5.4 La novela fáustica de Abelardo Castillo

La novela *Crónica de un Iniciado* (1991) de Abelardo Castillo es, a mi criterio, una de las variantes más significativas del asunto fáustico en la literatura argentina del período tratado, tanto por su elaboración literaria como por su complejidad temática; se remarcó en ella la estrecha conexión con el *Doctor Faustus* de Thomas Mann, así como las múltiples alusiones a la prolífica tradición nacida del asunto literario de origen alemán (Cf. Caeiro 2001). No obstante, para comprender la obra desde otras dimensiones significativas, es importante reparar en el espacio en que transcurre la peripecia de su fáustico protagonista, el escritor Esteban Espósito, quien permanece poco más de dos días en la ciudad argentina de Córdoba, en octubre de 1962. El despliegue narrativo, una gran retrospectiva que se concentra casi exclusivamente en esa unidad cronotópica, tematiza la ciudad como espacio del recuerdo íntimo del narrador, pero al mismo tiempo también como lugar de memoria histórica³⁶² que abre la posibilidad de evocación y reconstrucción de un pasado lejano desde la circunstancia presente del protagonista. La trasposición geográfica del mito fáustico implica en el caso de *Crónica de un iniciado* un esfuerzo autorial por imbricar los motivos del asunto literario en un contexto histórico y cultural en apariencia muy lejano y recurre para ello a aspectos culturales y circunstancias históricas poco revisadas por la historiografía y la literatura de este período. Además se suma a esto el hecho de convertir el mito fáustico en un medio de exploración crítica de la tradición filosófica y teológica occidental, sin caer en la abstracción sino, por el contrario, integrando plenamente esta exploración a las circunstancias de tiempo y lugar en que transcurre la acción de la novela. En consecuencia, estos dos aspectos que otorgan su densidad conceptual al texto y que en función de una mayor claridad en el análisis he separado, están, de hecho, perfectamente ensamblados en la ficción narrativa.

³⁶² - La expresión *lugar de memoria* se entiende aquí tal como ha sido elaborada por las teorías de la memoria cultural, "un lugar de recuerdo debe comprenderse como metáfora (que remite a la mnemotécnica antigua de los *loci memoriae*) y puede tener naturaleza geográfica, pero estar también vinculado a la literatura o a una persona" (Maeding 2009: 127). Es importante diferenciarlo del concepto de tradición, ya que el lugar de memoria construye su significado en un contexto particular y está ligado a "intereses de interpretación y legitimación" (Op.cit.:127).

El espacio urbano, reconstruido a través del recuerdo de un narrador atormentado por la adicción al alcohol y a los psicofármacos, se torna permeable a los cruces de lugar y tiempo y desde esa subjetividad compleja se excluye toda pretensión de exactitud geográfica o realismo descriptivo: "era como si la ciudad se borrara y en su lugar comenzara a construirse el fantasma de otra, otra que ahora es ésta, en la que no siempre las calles corren en la dirección exacta..." (Castillo 2000: 85). No obstante en el despliegue de la historia de Esteban, se hace perfectamente reconocible la Córdoba de la década de 1960, especialmente su ámbito intelectual y universitario por los que se mueve el personaje y las tensas disputas políticas entre distintos sectores, desde la izquierda revolucionaria a la derecha fascista, a las que Esteban vislumbra como escenarios un tanto ajenos a su problemática individual, a veces incluso desde la ironía (Cf. 161). El devenir del personaje a través de la geografía urbana se conecta, curiosamente, de una manera mucho más íntima con el pasado colonial cordobés. En cada experiencia decisiva que vive en la ciudad, hay una alusión a esa etapa lejana, mediatizada, casi siempre, por algún hito arquitectónico que la rememora: "Como si de algún modo misterioso, la ciudad, mucho antes de mi llegada, ya hubiera dado forma "para siempre" a cualquier cosa que pudiera suceder con nosotros..." (73).

5.4.1 La ciudad y el pacto

Las recurrentes alusiones al período de la fundación de Córdoba (1573) y al de la colonia (siglos XVII y XVIII) se encuentran sutilmente vinculadas en *Crónica...* al asunto literario que da base narrativa al texto, el asunto fáustico, que adquiere su primera formulación literaria en la *Historia von D. Johann Fausten* editada en Fráncfort precisamente en 1587. El protagonista roba de una biblioteca estatal de la ciudad la edición facsimilar de "*Das Volksbuch von Doktor Faust*"³⁶³ que, asegura, le permitirá "completar la documentación para el capítulo central de este libro" (17), es decir aquél en el que Esteban dialoga con el Diablo. La fundación de la ciudad por Jerónimo Luis de Cabrera y la aparición del primer libro sobre Fausto son hechos contemporáneos,

³⁶³ - En la novela, que transcurre en la década de 1960, se nombra a la *Historia...* como "*Volksbuch*" (libro popular), se emplea una denominación utilizada desde el Romanticismo pero que la investigación germanística actual ha desautorizado, porque la *Historia...* no es estrictamente una narración perteneciente al género del libro popular, sino que tiene un autor letrado aunque anónimo (Häuser 1988: 37 y ss.)

separados por algo más de una década, que en el universo novelesco de Castillo adquieren una vinculación particular.

Si la primera narración literaria dedicada a relatar la vida del Doctor Fausto es una muestra de la profunda fe luterana en el poder diabólico y la necesidad de combatirlo - fe heredada del Cristianismo medieval pero reelaborada en la figura del intelectual que suscribe un pacto demoníaco -, no deja de expresar, con igual convicción, la fascinación que ejercía la magia y el ocultismo entre los humanistas de la segunda mitad del siglo XVI (Rupricht 1973: 191 y ss.). Paralelamente en *Crónica...* ya sea el mefistofélico Profesor Urba, o incluso el Diablo mismo se detienen en varios pasajes a describir detalladamente un peculiar episodio de la historia cordobesa: el traslado en 1577 del emplazamiento de la ciudad recién fundada unos kilómetros más al sur que exigió diseñar un nuevo plano, elaborado por Lorenzo Suárez de Figueroa, según un complicado simbolismo hermético, incluso una reproducción de este plano aparece en la primera parte de la novela. Tal como lo explica el Prof. Urba (Cf. Castillo 2000: 182), Suárez de Figueroa creó en la disposición del damero colonial, poblado de casas y templos de una forma para nada azarosa, una compleja alegoría numérico-espacial del universo, en la que predomina el cabalístico símbolo del número siete³⁶⁴ y, de esta forma, da un sustento más definido aún a las palabras del Diablo que antes había afirmado:

En Córdoba todo es posible porque la ciudad es imposible. Fue trazada una medianoche de 1577, mirando al sur, por don Lorenzo Suárez de Figueroa sobre un plano irreal de siete manzanas de base por diez de altura, [...] sólo para cumplir con la armonía preestablecida de los números y el dibujo de los astros. Hay una ciudad fantasma en la base misma de la ciudad real, te lo advierto." (Castillo 2000: 61)

Si la conquista de América fue entendida por sus ejecutores como una expansión del poder imperial español y, en consecuencia, de la fe católica, el relato del acto fundacional puesto en boca del Diablo, interpretado según categorías ajenas a la ortodoxia teológica, adquiere un sentido especial dentro del universo de la novela, aunque es un sentido que proviene de la historia cultural occidental. La imposición del Cristianismo en América significó también la implantación de un sistema de creencias

³⁶⁴ -Como también se remarca en la novela, algo de este simbolismo numérico sobrevive en la ciudad moderna que aún conserva en el centro histórico siete templos coloniales que orientan su fachada hacia el Naciente: Sto. Domingo, Sta. Catalina, La Compañía, Sta. Teresa, La Catedral, La Piedad y San Roque.

estructurado en base a oposiciones jerárquicas (Dios / Diablo, cielo / mundo, alma / cuerpo, etc.). Esta nomenclatura clasificatoria tensa al extremo la relación entre sus componentes positivos y negativos en la modernidad temprana europea, siglos XVI y XVII, a partir de las disputas religiosas entre protestantes y católicos que, entre otras causas, van a desatar la obsesión por lo demonológico y la brujería en un grado aún mayor del que experimentó la Edad Media³⁶⁵.

A lo largo de toda *Crónica...* existe una alusión continuada a ese "polo negativo" del dualismo cristiano traído por la Conquista a través de sus referentes más representativos: el demonio y la brujería. El propio protagonista se identifica en algún grado con la figura del hechicero medieval en su calidad de artista moderno, y mucho más aún con la del hereje y el pactario. Ya en el primer contacto con lo demoníaco que, a la manera de Fausto, experimenta al cruzarse con un perro "monstruo babeante y sardónico" a la vera del Calicanto³⁶⁶, se adjudica, más o menos irónicamente, poderes sobrenaturales: "Trece siglos atrás me habrían dado cinco años de cárcel por causar tempestades. Liber Poenitentialis." (34).

Más contundente es, no obstante, la asociación entre la brujería y los personajes femeninos; como ocurre con Verónica Solbaken por quien Esteban siente una irrefrenable atracción sexual y Graciela Oribe, la enigmática muchacha de la que se enamora. El protagonista experimenta ante ellas, "seres extraordinarios y misteriosos, crueles, versátiles, ambiguos", una especie de temor unido al atractivo que ejercen, y emite un juicio extensivo a todo el género desde su lugar de varón amenazado: "No me extraña que alguna vez se haya discutido con seriedad si tienen alma inmortal o no." (234). La mujer-bruja representa para el machismo del protagonista la experiencia de lo inaccesible, de algo que no logra controlar totalmente, o que no logra controlar de ninguna manera, y que, en tanto ancestral, actúa como metáfora de la ciudad y su pasado. Una fuerza con la cual, sin embargo, está dispuesto a entrar en contacto.

³⁶⁵ -El concepto de "oposiciones jerárquicas" (*hierarchical oppositions*) es elaborado por Stuart Clark en su insoslayable estudio histórico-antropológico sobre el fenómeno de la brujería en los siglos XVI y XVII que ve como producto directo de las reformas religiosas: "The polarizing of religious experience in the same period, with its demonizing of religious opponents and its preoccupation with the Antichrist, also testifies to the formative power of Christian dualism, as well as to the enormous extensión of interest in the demonic that marked the theology and eschatology of the two reformations." (Clark 1999: 81)

³⁶⁶ - Antiguo paredón de cal y piedra mandado a construir por primera vez para contener los desbordes del arroyo La Cañada en 1671 por el gobernador Ángel de Peredo. Desde esas épocas esta zona se convirtió en un espacio urbano plagado de leyendas y aparecidos de la mitología popular (Cf. Dómina 2007: 52)

El pacto con el demonio que realiza Esteban no ocurre en un momento puntual sino que se va desplegando en una serie de encuentros, dos de los cuales tienen lugar frente a la iglesia de Santo Domingo³⁶⁷: “una hoja, volando de su carpeta, planea un instante en el aire y va a dar a mis manos -¡Cuidado!- y yo alcanzo a ver en la cúpula la oscilación de la campana mayor a punto de tañer la primera llamada del Oficio de las nueve...” (50). La hoja recogida por el protagonista contiene una especie de genealogía del Diablo en Occidente y fue elaborada a manera de resumen por el Prof. Urba³⁶⁸. Una invitación a entrar en contacto, plena de ironía diabólica pues se efectúa frente a la iglesia de la orden dominicana que históricamente representó la Inquisición, aspecto al que alude la palabra “Oficio” escrita con mayúscula. La mención al antiguo accionar del Santo Oficio en la ciudad colonial es algo repetido en varias oportunidades por el narrador-protagonista y el Diablo mismo considera este hecho histórico el fundamento principal en la elección de Córdoba como lugar de encuentro:

Bien mirado, nuestro encuentro tenía que ser aquí. ¿Dónde si no? En este preciso instante nuestro Leviatán rueda sobre subterráneas catacumbas más o menos medievales donde se enterraba viva a la gente y hay calabozos con máquinas de tortura. Me siento como en casa. (198)

El carácter herético de Esteban Espósito, joven artista que rechaza las convenciones sociales, políticas e ideológicas de su época, lo acerca a los herejes de siglos anteriores y su comunicación con lo diabólico en el contexto de la ciudad permite que la novela recupere una memoria histórica que, en general, ha sido desplazada de la experiencia de “lo argentino”³⁶⁹. El accionar de la Inquisición en América se remonta al siglo XVI cuando Felipe II crea en 1569 el Tribunal del Santo Oficio en México y Lima, hallándose la Córdoba colonial bajo la jurisdicción del segundo. Las persecuciones comienzan ya en 1614 (Ferrero 1999: 22) y entre sus víctimas predominaron los herejes de toda índole (judaizantes, protestantes, místicos), como el caso de la “alumbrada”

³⁶⁷ -La Orden de los predicadores se instala en Córdoba en 1604; en el solar que ocupa la actual iglesia hubo varias construcciones a lo largo del siglo XVII, hasta la actual de 1861. La Orden de Santo Domingo tuvo a su cargo el comisariado de la Santa Inquisición durante el período colonial (Cf. Dómina, Ferrero).

³⁶⁸ -El personaje del Prof. Urba, que cumple el rol mefistofélico en CI, reúne en sí la historia de la ciudad, de lo cual es un símbolo su propio nombre “Urba/urbe” y el estereotipo del intelectual germano ligado a lo demoníaco, Urba es un políglota presentado como “muy tipo Doktor Urba Herr Professor und Privatdozent” (Castillo 2000: 94)

³⁶⁹ -“Es una necedad negar la existencia de los efectos de la Inquisición en Córdoba. Tres gruesos volúmenes de documentos hay en el Archivo del Arzobispado [...] En verdad, casi siempre se ha tratado de poner a la Inquisición en una zona de olvido, cuando el hecho histórico ofrece un ancho horizonte para ser estudiado.” (Bischoff 1992: 11)

cordobesa Ángela Carranza en la década 1620 (Dómina 2000: 57), aunque ya durante el siglo XVIII la persecución adquiere un cariz más político que religioso (ilustrados y antimonárquicos). La Inquisición tenía el cometido de investigar y castigar los delitos contra la fe, ítem que incluía cualquier clase de disidencia religiosa, ideológica o sexual³⁷⁰ y en los hechos conformaba un formidable sistema de persecución política y racial, cuya concreción fue posible por las características intrínsecas de la sociedad colonial de castas y del régimen monárquico asociado a una religión de estado³⁷¹. Monarquía e Iglesia compartían el manejo del monopolio político, económico y también ideológico; por lo tanto, el control sobre las mercaderías y sobre la administración social se hacía extensivo a las conciencias de los habitantes. La desviación en cualquier ámbito era demonizada con el fin de estigmatizar y destruir emocional y, en lo posible, físicamente a los disidentes. Octavio Paz al analizar la peculiar conformación de las colonias en América del Norte y en Latinoamérica subraya una diferencia fundamental sobre la base común de la importancia de lo religioso en ambos territorios; mientras las colonias protestantes surgieron al calor de la crítica a una ortodoxia y contenían, al menos en germen, la idea de la libertad religiosa que después derivaría en libertad política, la colonia hispánica, por el contrario, “fue una construcción hecha para enfrentarse a la crítica, es decir, a la historia y sus cambios”, la filosofía neotomista, tan importante en la conformación ideológica del Imperio español, fue “una filosofía a la defensiva” que terminó creando “una sociedad cerrada no sólo al exterior sino al porvenir” (Paz 1995: 67).

En la novela de Castillo el recuerdo de la actividad inquisitorial es una constante, siempre asociado a los testimonios monumentales de la religiosidad colonial que conserva la ciudad, y, además, la presencia de las víctimas no se reduce a un dato histórico ambiguo en su generalidad, sino que se distingue su procedencia social y pertenencia racial:

³⁷⁰ -Navarro Santa Ana elabora una minuciosa lista de los delitos castigados por el Santo Oficio en América, entre ellos: herejía, apostasía, blasfemia, bigamia, supersticiones, brujería, adivinación, sodomía, pecados de sacerdotes, etc. (Cf. Navarro Santa Ana 2003: 16-19)

³⁷¹ - Clark trabaja el concepto de “religión de estado” a partir de la clasificación del sociólogo E. Troeltsch en religiones eclesiásticas (*church-type*) y religiones sectarias (*sect-type*). A las primeras se atribuyen tres rasgos definitorios: son universalistas (*universal*) pues tratan de abarcar la vida entera de la humanidad, compulsivas (*compulsory*) pues tratan de imponer sus valores e instituciones a todos los miembros de la sociedad y conservadoras (*conservative*) ya que integran el orden secular y reafirman las jerarquías políticas y sociales, implicándose con el estado y las clases directoras, transformándose en dependientes de éstas. Esta caracterización es válida en la modernidad temprana para el Catolicismo y también para el Protestantismo en sus vertientes oficiales, aunque iniciado el siglo XVIII en el ámbito protestante el respeto a las sectas surgidas conducirá lentamente a la concepción de un estado religiosamente neutro y, en consecuencia, declinará la persecución de brujas y la fiebre demonológica (Cf. Clark 1999: 540-541)

Bien, esto es Córdoba [...] El centro exacto del país. Omphalos. El ombligo peligrosísimo de la Tierra con su Catedral de frente neoclásico y sus cúpulas barroco portuguesas. Con su pasaje Santa Catalina. Que en iglesia comienza y en iglesia termina. Corredores, allá abajo, acaso donde ahora están los cimientos de este mismo hotel, vieron morir a brujas criollas condenadas según la irrefutable prueba del agua.

(37)

Esas “brujas criollas” nombradas por el protagonista remiten, sin duda, a la prolífica práctica de la hechicería por parte de las castas más bajas de la sociedad colonial, es decir, los indios, mestizos y negros. La hechicería indígena, a la que a menudo recurrían también los españoles, constituía una suerte de resistencia cultural, un modo de sobrevivencia de las antiguas religiones autóctonas de índole politeísta que invariablemente fueron interpretadas como “diabólicas” por los europeos³⁷². Si bien la evangelización forzada anuló en gran parte la importancia de los antiguos ritos, estos se hacen presentes en el complejo sincretismo religioso que, al mismo tiempo, posibilitó el Catolicismo. La actuación de la Inquisición sobre la población indígena es, hasta la actualidad, materia de debate histórico; la legislación de Indias exceptuaba a la población nativa del fuero inquisitorial debido, fundamentalmente, a que ésta estaba siendo evangelizada por primera vez y en ello residía gran parte de la misión histórica y espiritual de España (Navarro Santa Ana 2003: 56). Sin embargo, ya en el siglo XVII, una vez concluido el sometimiento militar de los pueblos sedentarios (Comechingones y Sanavirones en la región de Córdoba) comienzan a hacerse apremiantes los pedidos por parte de la jerarquía eclesiástica de un mayor control judicial sobre las prácticas de hechicería entre la población nativa. El propio fundador de la Universidad de Córdoba, Hernando de Trejo y Sanabria, solicita en 1606, siendo Obispo del Tucumán, un control sobre estas prácticas y el Concilio de la Diócesis del Tucumán se expide de la siguiente manera:

Para desterrar del todo la peste de la fe y la religión cristiana de los hechiceros y maestros abominables del demonio [...] proveyó con gran acuerdo el Concilio pasado que todos estos viejos hechiceros los juntasen en un lugar y tuviesen

³⁷² -“La política religiosa del siglo XVI frente a la civilización india fue la de la tabula rasa. Los primeros misioneros querían salvar a los indios, no a sus ídolos ni a sus creencias.” (Paz 1995: 55)

allí encerrados, de modo que no pudieran con su trato y comunicación infeccionar a los demás yndios. (citado en Navarro Santa Ana 2003: 166)

No obstante, según prueban documentos judiciales, el accionar represivo no se limitó a la incomunicación de quienes podían llegar a transmitir una tradición no cristiana a las nuevas generaciones, los “viejos hechiceros”, sino que también se hizo uso del aparato judicial inquisitorial y civil para eliminar físicamente a los posibles transmisores de rituales paganos. Mediante la institución del “comisariado” inquisitorial, se procedía a establecer una denuncia contra estos individuos, especialmente si ejercían sus prácticas en contacto con el estamento español, y posteriormente, para evitar el complicado proceso que debía llevarlos a la sede del Santo Oficio en Lima, se los entregaba a la justicia seglar para que diera cuenta de ellos, y ésta actuaba sin mayores contemplaciones cuando el reo pertenecía a las castas sometidas. El valor aleccionador de estas acciones punitivas no era menor en una población vencida militarmente, en estado de semi-esclavitud y que debía enfrentarse a un proceso severo de aculturación³⁷³.

La figura del disidente, del hereje, no es, sin embargo, en el contexto novelístico de *Crónica...* una mera referencia erudita a un pasado lejano y superado, sino que se ve actualizada en la personalidad misma del protagonista-narrador. Esteban Espósito se identifica en varios planos con esa figura, empezando por el hecho de ser un artista que a cambio de un poder creativo superior busca la ayuda del demonio con plena consciencia de las profundidades del dolor humano a las que será sometido, aunque él lo considere una experiencia inevitable. Por otra parte también se mantiene al margen respecto del caldeado ambiente político que embarga a la ciudad, y al país, en la década de 1960: “a mí qué me importa el peronismo si cuando Perón subió al poder yo estaba pupilo en un internado salesiano y cuando lo bajaron medio que me hice comunista” (122). Esteban tiene una actitud elusiva frente a ideologías que exigen una identificación monolítica – se hizo “medio” comunista - y esto lo enfrenta de manera violenta a otros personajes

³⁷³ - Navarro Santa Ana, que estudia una sentencia a pena capital contra una india acusada de brujería por parte la justicia civil, aunque de carácter netamente inquisitorial, fehacientemente documentada, ocurrida en Catamarca a comienzos del siglo XVIII, describe el efecto social y psicológico de estas ejecuciones: “ Los de los grados superiores de la pirámide social, satisfechos por haberse ejecutado la justicia que era menester, los de abajo, aterrorizados e impuestos a una dualidad esquizofrénica en sus vidas, ya que exteriormente eran cristianos, mientras que en su interior seguían observando y practicando, cuando podían, las creencias religiosas de sus antepasados.” (Navarro Santa Ana 2003: 171)

masculinos, especialmente a Bastián. Su apatía política lo convierte en "hereje" y en un "inmoral" en un contexto de compromiso político compulsivo³⁷⁴.

5.4.2. Walpurgis en el Cerro de las Rosas

El cuarto y último capítulo de la novela se titula "*La Noche de Walpurgis*" y pretende ser, evidentemente, una reescritura en el contexto de *Crónica...* de la célebre *Walpurgisnacht* goetheana. En la última parte del tercer capítulo, inmediatamente antes del comienzo de *la Noche de Walpurgis*, Esteban viaja hacia el Cerro de las Rosas³⁷⁵ pues ha sido invitado a una fiesta en la quinta de Verónica Solbaken que sugestivamente lleva el nombre de "La Salamanca". La búsqueda de la casa de Verónica en la abrupta orografía de ese barrio suburbano se transforma en un remedo grotesco del texto clásico alemán; Esteban es acompañado en la "subida" al Cerro por el Profesor Urba, su Mefistófeles provinciano, y por el Padre Cherubini, que aquí con una linterna oficia de fuego fatuo. En la escena de marcado tono surrealista los personajes se corrigen teatralmente lo que deben decirse, repitiendo de forma literal dos versos de Goethe: "Todavía tengo las piernas fuertes y me basta con este bastón nudoso" dice Esteban y por su parte Urba afirma: "Tengo el invierno en el cuerpo" (217)³⁷⁶.

El grotesco que se percibe en este pasaje, caracteriza gran parte de la descripción de la fiesta en el Cerro, que por otro lado evoca episodios de la historia argentina del siglo XIX. La fiesta, un aquelarre de la década del '60, reúne a artistas como Espósito, intelectuales y miembros del patriciado cordobés, representado por la propia Verónica y, sobre todo, por Lalo Ocampo quien relata durante varias páginas la historia de su antepasado, el tatarabuelo de Verónica y caudillo federal, Laureano Zamudio. Las luchas intestinas de la primera parte del siglo XIX significaron el estallido sangriento de todas las contradicciones sociales, políticas y culturales que habían sido atemperadas por el

³⁷⁴ -Para comprender la importancia de la militancia política en las décadas del 60 y 70 entre la juventud universitaria e intelectual es ilustrativo el testimonio del escritor Martín Caparrós: "La militancia no era algo ni extraño ni sorprendente; en realidad lo sorprendente eran los que no militaban. La militancia [...] se integraba muy bien a tu cotidianidad, te la configuraba, y en ese sentido era muy cómodo, porque daba como un marco de pensamiento" (citado en Pigna 2005: 216)

³⁷⁵ - El Cerro de las Rosas es el nombre de un suburbio del noroeste de la capital cordobesa, tradicional asentamiento de la alta burguesía desde su urbanización a fines del siglo XIX. En las inmediaciones del actual barrio se libró el 22 de junio de 1830 la batalla de La Tablada entre las tropas unitarias de José M. Paz y las montoneras federales de Facundo Quiroga, aspecto histórico que no será ajeno al desarrollo de esta última parte de la novela.

³⁷⁶ - Las frases son una reproducción directa de las que dicen Fausto "Solang' ich mich noch frisch auf meinen Beinen fühle, / Genügt mir dieser Knotenstock.", y Mefistófeles "Mir ist es winterlich im Leibe" (Goethe 1923: 112)

sistema colonial y ubicaron a Córdoba en el centro, no sólo geográfico, sino político del país. No es casual que el ámbito para evocar este período sea un aquelarre, en el que se mezclan simbólicamente provincianos y porteños para rememorar viejas disputas y definir a la ciudad como límite, y en consecuencia zona de contacto, entre el noroeste, criollo, semifeudal y conservador, y la región platense, europeizada, industrial y progresista; entre la civilización y la barbarie, de acuerdo a la dicotomía sarmientina. Esta visión de la ciudad como centro y a la vez frontera, de larga tradición en la literatura argentina, es intensamente percibida por el protagonista que proviene de Buenos Aires: "mientras estoy acá miles de chicos caquéticos en el norte del país, ahí nomás, cruzando Córdoba" (26). Pero esta realidad se trasladará también a la esfera íntima de Esteban cuando inicie su amistad con Santiago, un poeta proveniente de Jujuy; el poeta jujeño es casi el único personaje masculino a quien Esteban se siente afectivamente unido, incluso presiente que sus personalidades son idénticas, sólo que separadas por el abismo geográfico y cultural marcado por sus lugares de origen. En la figura de Santiago se concretará el destino fáustico trágico, similar al sufrido por el Doctor Fausto en la *Historia* renacentista. Santiago se suicida de un disparo en la sien³⁷⁷ y la visión espantosa de su cerebro desparramado en la habitación se corresponde con el capítulo final del viejo libro alemán; Esteban por su parte, sin eludir lo trágico, representará el destino superador asociado al mito fáustico desde Goethe.

La coalición que siguió a la Revolución de Mayo se encarna de manera arquetípica en la figura de Laureano Zamudio, evocada por sus descendientes, que conlleva en sí "la estirpe del Sol incásico y del Toro en la discordia de su sangre apenas amansada en largas tardes del colegio Monserrat"³⁷⁸ (279).

Pero en el contexto diabólicamente paródico de esta noche de Walpurgis, el arquetipo del caudillo sufre una extraña metamorfosis. El personaje de Facundito, presentado como "descendiente de Facundo Quiroga" cuya cara es "el vivo retrato del Tigre" (239), mezcla en su corporalidad la hirsuta cabeza del caudillo riojano, que había

³⁷⁷ -La similitud entre ambos pasajes es notable, especialmente la descripción de los restos mortales, el autor anónimo de la *Historia* refiere que los estudiantes entran a la habitación pero "sie sahen aber keinen Faustum mehr, vnd nichts, dann die Stuben voller Bluts gesprützet, Das Hirn klebte an der Wandt, weil jn der Teuffel von einer Wandt zur andern geschlagen hatte. Es lagen auch seine Augen vnd etliche Zäen allda, ein greulich vnd erschrecklich Spectackel (*Historia von D. Johann Fausten*: 122). La novela de Castillo, por su parte, dice: „El balazo le abrió el cráneo en cuatro, como un gran huevo, y la explosión le salto un ojo. La idea aproximada es esta: un huevo a medio empollar..." (Castillo 2000: 105)

³⁷⁸ -El colegio de Nuestra Señora del Monserrat, fundado por Ignacio Duarte y Quirós en 1687, fue la institución de enseñanza preuniversitaria en la que se formó gran parte de la clase gobernante del interior durante los siglos XVIII y XIX. (Cf. Dómina, Ferrero)

luchado por allí cerca en 1830, con un cuerpo pleno de amaneramientos femeninos. La homosexualidad de Facundito, evidenciada por él mismo sin sobreactuaciones ni culpas, más allá de la obvia intención paródica que mezcla en un solo ser dos estereotipos de género, es una contrastación burlesca del viejo mito del machismo argentino, en la fiesta de una generación, la del '60, que trató de luchar contra atávicos prejuicios sexuales.

Hacia el final de la fiesta Esteban concreta por fin su unión, que al mismo tiempo es despedida con Graciela. Si en el clásico drama de Goethe lo femenino es una de las claves simbólicas fundamentales, resumido en los versos finales "Das Ewig-Weibliche / Zieht uns hinan." (Goethe 1923: 345), el texto de *Crónica...* funde en sus últimas páginas la imagen de la mujer amada, Graciela, y la de Córdoba. La mujer que a lo largo del relato ha sido una visión de angelical belleza y una bruja temible, que se ha mostrado como un misterio insondable y como un ser convencional, se convierte, a través de un arcaico tópico poético, en metáfora de la ciudad misma y su historia: "él mira su cuerpo y sólo ve la ciudad" (Castillo 2000: 346).

En este recorrido interpretativo a través de *Crónica...*, uno de los muchos que habilita la compleja narrativa de Castillo, se ha tratado de demostrar la forma en que ciertos motivos fáusticos (lo diabólico, el pacto, la brujería, el aquelarre, la mujer amada) han servido de anclaje para rememorar aspectos no especialmente canónicos de la historia cordobesa. El periplo fáustico actúa así como hilo conductor a través del denso tejido histórico de una apartada ciudad del Nuevo Mundo.

5.4.3 Diálogo crítico con la tradición en *Crónica de un Iniciado* y *El Evangelio según Van Hutten* de Abelardo Castillo

El pensamiento de Gadamer acerca del lenguaje y la tradición ofrece conceptos muy operativos a la hora de analizar producciones literarias que no sólo eligen reelaborar un asunto tradicional, sino que instalan como tema literario la crítica y problematización de prestigiosas tradiciones religiosas y filosóficas, tal como ocurre con las dos novelas de Abelardo Castillo que aquí abordo. La reflexión en torno a la tradición y el proceso herméutico-crítico en que ésta se sostiene es un punto central en la teoría de H. G.

Gadamer. El filósofo alemán concibe la tradición sobre todo como tradición escrita, es decir como un complejo de variadas producciones textuales, que, sin perder el contacto con los factores históricos y sociológicos, configuran una trama autónoma sobre la que se inscriben las cosmovisiones, tensiones ideológicas y subjetividades de una cultura. La tradición por su carácter textual está indisolublemente ligada al lenguaje que, según lo concibe Gadamer, tiene un "carácter natural", el estado previo a lo lingüístico es humanamente inimaginable y es esa "lingüisticidad originaria" la que funda en última instancia la lingüisticidad del ser (Cf. Gadamer 1992: 146). Es a través del lenguaje como el hombre accede al conocimiento del mundo, pero no sólo en el sentido de usar un instrumento comunicativo, sino en el sentido de instalarse en ese mundo que sale a su encuentro, mediante el lenguaje el hombre es en el mundo; por ello Gadamer, en cierto modo, refuta las teorías funcionalistas del lenguaje. El hombre "se inserta en el lenguaje como en el mundo", pero a la vez el lenguaje sobrepasa la conciencia individual del sujeto, posee un carácter supraindividual, estuvo antes de la formación de esa conciencia y seguirá estando después, portando en su seno una síntesis de esas conciencias múltiples, algo que bien podría entenderse como tradición. Paradójicamente en el lenguaje se opera una especie de "autoolvido de sí mismo" que hace que el acto lingüístico parezca tan espontáneo e inconsciente de la carga histórica. Para Gadamer autoolvido y memoria (tradición) entran en un contraste que define la esencia misma del lenguaje humano: "el autoolvido del lenguaje tiene como corolario que su verdadero sentido consiste en algo dicho en él y que constituye el mundo común en el que vivimos y al que pertenece también toda la gran cadena de la tradición que llega a nosotros desde la literatura de las lenguas extranjeras muertas o vivas. El verdadero ser del lenguaje es aquello en que nos sumergimos al oírlo: lo dicho" (Gadamer 1992:150).

Un aspecto importante de la concepción gadameriana del lenguaje, considerado ya como el contenedor por excelencia de la tradición, es el establecer en él la dinámica del diálogo. Un diálogo que puede ser también una confrontación, pero fundamentalmente mantiene la apertura del lenguaje (y de la tradición) que no constituye ni podría constituir una instancia clausurada. Al comentar las objeciones a su teoría del lenguaje (Habermas, Derrida), Gadamer aduce que las experiencias pre-extra-lingüísticas del ser en el mundo, esto es por ejemplo las relaciones de poder y de trabajo, tienen una vía de inserción en el lenguaje gracias a esta apertura dialógica que permite que todas las

marcas de lo histórico puedan hablar en la memoria de la tradición: "El lenguaje no es una convencionalidad reelaborada ni el lastre de los esquemas previos que nos aplastan. Sino la fuerza generativa y creadora capaz de fluidificar una y otra vez ese material" (Gadamer 1992: 201).

Por otra parte, las opiniones de Abelardo Castillo respecto a la tradición reflejan ciertas coincidencias elementales con la teoría anteriormente expuesta. Para el novelista argentino es también el lenguaje el medio en el que la tradición existe y se desarrolla, "la tradición literaria nacional pasa por el lenguaje antes que por los temas o argumentos" (Castillo 1998: 139). La tradición adquiere también un carácter de apertura ya que incluye la crítica y la reelaboración continuas; para Castillo la literatura es "tradición y herencia" pero no repetición, puesto que en la relectura incide el sujeto social e histórico con sus tensiones, contradicciones y cambios; para sintetizar su pensamiento el escritor recurre a Kierkegaard quien afirma que en la literatura siempre habrá "un modo distinto de ver las mismas cosas". Finalmente Castillo concibe el enfrentamiento del escritor con la tradición como un acto consciente y lúcido; es decir antes que la intención de repetir un esquema existe la intención de modificarlo, de verlo desde un lugar, histórico, ideológico, existencial nuevo: "ser argentino es una fatalidad, eso es lo que dice Borges. Pero argentino y nacional no son sinónimos. Vos elegís el habla como fundamento de tu literatura, y eso se elige desde la lucidez" (Castillo 1998: 138).

Como ya lo vimos anteriormente, *Crónica de un iniciado* es una novela que se estructura a través de un asunto ya tradicional en la cultura occidental: el asunto fáustico. Pero a partir del esquema mítico que tal relato contiene, se plantea la revisión crítica de las cosmovisiones metafísicas que el hombre moderno ha heredado. Por su parte en *El Evangelio según Van Hutten* (1999) el autor mediante la ficcionalización de un hecho arqueológico real –el descubrimiento en la década del 40 de los Rollos del Mar Muerto– esboza una paradójica teoría acerca de la autenticidad de la revelación religiosa judeocristiana, en vista de las múltiples manipulaciones a que ha sido sometida a lo largo de los siglos. En ambas novelas, por consiguiente, la tradición se erige como un problema, algo que constituye interiormente al sujeto que la enfrenta, pero también exteriormente da forma al discurso manipulador del poder.

5.4.4 Un Fausto filosófico

En *Crónica de un iniciado* Esteban Espósito viaja a la ciudad de Córdoba para participar de una reunión de intelectuales en la universidad. Allí se produce el encuentro con el demonio, y con otros personajes de estatura simbólica, el mefistofélico profesor Urba, el angélico padre Custodio Cherubini, Graciela Oribe, la enigmática mujer de la que Esteban se enamora; quedando así establecidos los protagonistas y antagonistas del esquema fáustico. Por otra parte la novela desarrolla los tan tradicionales "motivos" de la historia de Fausto como son la firma del pacto, el diálogo con el demonio, la pregunta por el infierno, el viaje a través del espacio sideral. En el propio texto se mencionan las versiones anteriores que han formado la larga cadena de esta tradición desde *La Historia* del siglo XVI hasta Thomas Mann, pasando por Goethe, son alusiones a los hipotextos europeos no exentas de ironía: "Cuanto miedo y cuanto convencionalismo. Es lo que no le perdono al viejo Mann, esa payasada del fuego frío y los gemidos. Claro que él era un clásico y debía preservar la tradición; eso es lo peligroso de ser un clásico." (Castillo 2000: 299).

En estas palabras del diablo asoma una actitud de desconfianza frente a lo tradicional y clásico –"lo peligroso de ser un clásico"– que será un tema importante en la obra. En una instancia interpretativa más profunda, el discurso diabólico representa la rebelión por excelencia, rebelión mítica contra la ley del Padre, aspecto que está presente en todas las obras de la tradición fáustica, pero que se hace especialmente consciente en las del siglo XX. La rebelión representada en el relato mítico simboliza, desde un punto de vista psicoanalítico ³⁷⁹, el proceso edípico en el que el sujeto se constituye como tal frente a la ley, enfrentándose al sustentador de esa ley, el Padre. Por medio de este enfrentamiento el sujeto se inscribe en la potencia simbólica del lenguaje, y en la corrosión que debe operar sobre el discurso paterno usa como arma la práctica estética, la ambigüedad del sentido, la deconstrucción de la lengua legal. No es extraño entonces que el diablo pueda ser entendido como desdoblamiento de la conciencia del personaje y

³⁷⁹ - Así lo sostiene Julia Kristeva quien extiende el valor y significado del complejo de Edipo de lo estrictamente individual a lo social y a lo histórico, además lo considera la forma por excelencia en la que el proceso de "hacerse sujeto" se manifiesta en las sociedades occidentales "En nuestras sociedades, herederas de Grecia, la Biblia y los Evangelios, pienso en algunas prácticas significantes que constituyen revueltas respecto de la ley y el significante unívoco. Son por ejemplo las prácticas estéticas, las prácticas artísticas que redistribuyen el orden significativo fálico haciendo intervenir el registro preedípico con su conjunto de sensorialidad, de escolalias, de "ambigüización" del sentido" (Kristeva 1998: 154)

que este personaje sea un artista y un intelectual (Adrian Leverkühn o Esteban Espósito) conminado a firmar un pacto con ese elemento rebelde por excelencia, a la vez, interno y objetivado externamente como un ente mítico.

En *Crónica...* el fluir del discurso rebelde, crítico, diabólico se manifiesta a través del diálogo y en este sentido no es casual que estos capítulos de la novela adquieran una forma dramática, incluso con acotaciones escénicas como por ejemplo en el capítulo XVI de la cuarta parte. Lo narrativo da lugar a lo teatral como forma adecuada para escenificar el diálogo entre Esteban y sus interlocutores infernales, el profesor Urba y el Diablo, lo cual a su vez es un hecho que remite a las formas tradicionales de representación de este motivo (Goethe, Mann). El diálogo en *Crónica...* vuelve en cierta manera a representar los roles o posiciones tradicionales que asumen Fausto y Mefistófeles; Esteban pregunta y el Diablo responde a sus inquietudes, pero en sus respuestas está el germen de una provocación, de una crítica radical a determinadas cosmovisiones religiosas o metafísicas que es difícilmente aceptada por Esteban, aunque finalmente el rechazo al discurso diabólico deviene también en un rechazo a lo que son sus propios pensamientos, pues en ese discurso revulsivo no puede evitar identificarse. Este juego de rechazo y tácita adhesión va marcando un viaje a través del cual llega a un progresivo descubrimiento y aceptación de la nada. Un viaje metafísico que en la novela tiene dos estaciones importantes: el monólogo del profesor Urba, apenas interrumpido por el padre Cherubini, en el capítulo X de la cuarta parte y el diálogo entre Esteban y el Diablo en el capítulo I de la tercera parte y en el XVI de la cuarta parte.

El profesor Urba en su monólogo realiza una especie de síntesis histórica de la evolución – para su punto de vista, una degradación – de las cosmovisiones que desde la Antigüedad hasta el siglo XIX produjo la civilización occidental. Su alocución trasunta una cierta nostalgia por las cosmovisiones totalizadoras de las sociedades del pasado, cuando el universo constituía una “casa” para el hombre, construcción mítico-religiosa-teológica que comenzará a agrietarse y desmoronarse progresivamente merced a un uso más intensivo del pensamiento racional y al descubrimiento de las categorías de tiempo y espacio como entes inconmensurables para la mente humana. Urba va señalando hitos en esa evolución histórica y considera que ya en la Edad Media con la racionalización de los

conceptos teológicos³⁸⁰ -menciona a San Agustín, San Anselmo, Nicolás de Cusa- se desata una tendencia del pensamiento que llevará por diversas vías al escepticismo gnoseológico kantiano, al materialismo y al nihilismo en sus variadas formas, “lo fantástico, se interrumpió sonriendo el astrólogo, es que toda esta historia sucediera en las celdas, en los claustros, en las bibliotecas de los conventos” (269).

La lamentación del profesor ante las ruinas de esa “casa del hombre” es aparentemente contradictoria con su carácter mefistofélico, por momentos su posicionamiento respecto de la tradición religiosa y filosófica se acerca a la sensación de pérdida del centro, de corrupción de algo primigenio que debió mantenerse. El carácter conservador de esta postura no deja de ser remarcado por el padre Cherubini quien comenta irónicamente cuáles fueron las consecuencias sociales de esos sistemas totalizadores que, mientras brindaban al hombre un hábitat metafísico sin fisuras, servían de instrumento legitimador para la opresión política y la explotación, ante lo cual Urba responde que “por el momento sólo le interesaba la superestructura espiritual del problema. “Ma”, dijo el padre Cherubini, “non érades marxista?” En cierto modo dijo el profesor Urba.” (266). Para Urba, como lo comentará después, “la superestructura espiritual” es precisamente la metafísica y lo lamentable es su reducción o su directa anulación que produjo la Ilustración europea; es un proceso de vaciamiento en cuyo final, aunque Urba todavía no lo esboce, asoma la nada que será un punto medular en las conversaciones que posteriormente Esteban mantiene con el Diablo.

Este diálogo conserva en gran medida los tópicos que la tradición ha establecido en la relación Fausto-Mefistófeles, trasvasados a los personajes de Esteban y Él en la novela: la duda acerca de si Él es o no una creación de la mente de Esteban, la pregunta por la naturaleza del infierno, el viaje cósmico, la existencia de Dios. Respecto al primero de los problemas el dilema acerca de la existencia independiente del Diablo, independiente se entiende de la mente de Esteban, la ambigüedad y la confusión de las respuestas diabólicas, que siempre acaban en bifurcaciones del sentido y paradojas, parecen no dar lugar a una resolución, aunque también se desliza la posibilidad del

³⁸⁰ -En la novela se considera fundamental en este sentido la teología de San Anselmo de Cantorbery (1033-1109) cuya obra se centra en la argumentación ontológica sobre la existencia y esencia de Dios, en la cual todo está probado por la razón y nada fundado meramente en la Escritura. La parte más fecunda de la obra de San Anselmo consiste en sus demostraciones racionales de la existencia de Dios. Las tres pruebas que presenta tienen en común que parten de una realidad dada y dan razón de uno de los aspectos de la experiencia. Efectivamente existe el bien, existe el ser, existen grados del ser: la existencia de Dios es la explicación necesaria requerida para estos diferentes aspectos de la realidad. (Cf. Gilson 1985: 226-236)

carácter ficcional de todo relato sobre lo trascendente que incluye por supuesto a la figura del demonio: "La diferencia entre ser perseguido por dragones e imaginarlo no modifica para nada la situación. Ni mucho menos modifica a los dragones." (201). Este planteamiento que tiene como conclusión que "todo es una cuestión de fe", niega en realidad las propiedades de esa "fe" pues dirige la visión del protagonista a la falta de fundamento de todo valor supremo establecido por las tradiciones religiosas o filosóficas. El descubrimiento nihilista por excelencia del carácter infundado de los valores supremos sume a Esteban en la desesperación y abre el paso a la angustia; una experiencia que en principio lo desorienta pero que no es definitivamente negativa porque lo obligará a la construcción de ese sentido que se considera perdido, tal como se lo indica el Diablo:

La vida, la vida humana carece totalmente de sentido, es un puro azar y tal vez una enfermedad de la naturaleza. Es sagrada, eso sí, como cualquier otra forma de vida y aun de existencia. Te va a llevar mucho tiempo y unos cuantos botellones borrar de esa jeta la sonrisa irónica y darte cuenta de lo que te estoy diciendo. (325).

Aquí el Diablo plantea el desarrollo de un trabajo existencial, un "darse cuenta", que implica la experiencia del existir previa a toda conceptualización intelectual. La alusión constante al pensamiento nihilista alcanza en la novela su mayor grado de cristalización en la escena del viaje sideral que tiene lugar en el planetario doméstico de la casa-quinta del Cerro de las Rosas. Allí el Diablo intenta mostrar a Esteban la inconmensurabilidad del espacio y tiempo cósmicos, a la vez que la pequeñez inconcebible y la insignificancia del existir humano. Se trata, en definitiva, de una especie de demostración de la nada como realidad última, "en esta broma gigantesca que llaman Universo lo que más abunda es Nada" (320). El mero hecho, sin embargo, de que el universo sea una "broma" indica una intencionalidad, una posible interpretación de esa nada que debería escapar a toda conceptualización. Es una broma para el hombre, porque el hombre existe, en un sentido metafísico es consciente de su existir. En este punto de la reflexión demoníaca surge el problema del Ser, de lo que "es" en permanente contraste con el trasfondo de la nada.

"Vale tanto preguntarse, como los alemanes, por qué hay ser más bien que nada" (322), el interrogante formulado en la novela por la voz demoníaca introduce una dimensión interdiscursiva que es clave para entender algunos aspectos conceptuales de la

experiencia del personaje protagonista. La pregunta es una alusión al interrogante que Heidegger plantea al final de su ensayo *Was ist Metaphysik?* (1929)³⁸¹: "Warum ist überhaupt Seiendes und nicht vielmehr Nichts?"³⁸² (Heidegger 1943:22). El pensador alemán se pregunta por el ente antes que por el ser como totalidad y eso se debe a que su pregunta se atiene rigurosamente a un sistema filosófico en el cual el "abandonarse a la nada" permite librarse de aquellos entes en los que el existir (*Dasein*) se evade y se resuelve en una *existencia inauténtica*, por el contrario la constatación de la nada nos deja en suspenso y desde esa condición puede surgir una y otra vez como interrogante un por qué. Este ensayo de Heidegger, que se ocupa precisamente de la problemática ontológica, trata una serie de puntos que tienen una relación directa con lo que acontece en la novela de Castillo. En primer lugar la concepción de la angustia como el estado que permite la apertura del *Dasein*, el principio de un existir auténtico y no alienado; una angustia que es experimentada también por Esteban y que por un lado reemplaza quizás a la melancolía que la tradición renacentista atribuía a Fausto y por otro se hace síntoma en su alcoholismo y adicción a los psicofármacos. Es también la angustia la que hará patente el existir humano inmerso en la nada, que es la condición gracias a la cual el hombre trasciende lo puramente entitativo³⁸³. A un tiempo, condena a la angustia y condición para la libertad, el descubrimiento y aceptación de la nada tendrán para Esteban un valor sagrado y se constituirán en camino y meta de su existir. En la novela el Diablo se erige en mensajero de la nada, concepto ligado indisolublemente a la negatividad y consecuentemente, en el nivel moral, al mal. Si bien no se elabora una relación estrecha y clara entre nada y mal, la explicación del profesor Urba (Cf. 224 y ss) bosqueja una especie de genealogía histórica del mal y ve en ese principio moral, que recién comienza a ser activo en el judeocristianismo, la causa principal del estado del hombre en la modernidad. Por su parte el ensayo heideggeriano también se dedica a

³⁸¹ -*Was ist Metaphysik?* Surge del texto de una conferencia pronunciada por Heidegger el 24 de julio de 1929 en la Universidad de Friburgo. Ese mismo año es publicada y traducida a diversas lenguas, entre ellas el español, en ediciones posteriores se le agregó un epílogo adquiriendo una forma ensayística. La versión castellana que utilizamos aquí es la de Xavier Zubiri publicada en Buenos Aires en 1956.

³⁸² - "¿Por qué hay ente y no más bien nada?" (Heidegger 1956:37).

³⁸³ - "Sichhineinhaltend in das Nichts ist das Dasein je schon über das Seiende im Ganzen hinaus. Dieses Hinaussein über das Seiende nennen wir die Transzendenz. Würde das Dasein im Grunde seines Wesens nicht transzendieren, d.h. jetzt, würde es sich nicht im Vorhinein in das Nichts hineinhalten, dann könnte es sich nie zu Seiendem verhalten, also nicht zu sich selbst. Ohne ursprüngliche Offenbarkeit des Nichts kein Selbstsein und keine Freiheit." (Heidegger 1943:15-16)

"Sosteniéndose dentro de la nada, la existencia está siempre allende al ente en total. A este estar allende el ente es a lo que nosotros llamamos *trascendencia*. Si la existencia no fuese, en la última raíz de su esencia, un trascender; es decir, si de antemano, no estuviera sostenida dentro de la nada, jamás podría entrar en relación con el ente ni, por tanto, consigo misma. *Sin la originaria patencia de la nada ni hay mismidad ni hay libertad*". (cursivas en la edición original, Heidegger 1956:26)

elaborar una síntesis histórica de las concepciones de la nada en Occidente (Heidegger 1943:19-20). Partiendo de la afirmación latina: *ex nihilo nihil fit* se configura un proceso paulatino en el que la nada adquiere una presencia cada vez más dramática, gracias al rol fundamental de la dogmática cristiana, y que culmina en la frase de la *Ciencia de la Lógica* de Hegel, citada por Heidegger: "*Das reine Sein und das reine Nichts ist also dasselbe*"³⁸⁴ (Heidegger 1943:20).

En *Crónica...* el nihilismo se manifiesta como experiencia definitiva de los personajes, pero es también, sobre todo para Esteban, un punto de partida, un "rito de pasaje" hacia la construcción de un nuevo sentido. ¿Cómo puede entonces configurarse un diálogo entre el nihilismo y la tradición, si el nihilismo niega los valores supremos que esa tradición sustenta?. Es éste un problema que recorre el texto pero que no encuentra la respuesta definitiva, quizás el vínculo se restablezca a través de ese nuevo sentido que se busca. La actitud nihilista es destructiva, pero destruye y critica para poder articular una nueva afirmación³⁸⁵. "Y sólo entonces, y no antes de estas pruebas, serás un hombre, hijo mío." (Castillo 2000: 326), así concluye el Diablo su diálogo con Esteban, las pruebas por las que debe pasar antes de *ser* un hombre no son otras que la experiencia del sinsentido y la negatividad del mundo.

Por su parte, Heidegger, en su libro dedicado al análisis e interpretación del pensamiento de Nietzsche³⁸⁶, estudia el fenómeno del nihilismo como una evolución de los sistemas metafísicos de la cultura occidental y también como un proceso histórico. El nihilismo nietzscheano basado en la caducidad de todos los valores supremos es entendido por el autor de *Ser y Tiempo* como una destrucción necesaria para salvaguardar la búsqueda de un sentido, para mantener de esta forma la "apertura" del ser. El nihilismo no es una mera opinión, parecer o teoría, es la constatación histórica de la caducidad de los valores y del accionar de la voluntad humana en ese proceso³⁸⁷; y es

³⁸⁴ - "El ser puro y la pura nada son lo mismo" (Heidegger 1956:33)

³⁸⁵ - Al analizar estos aspectos del nihilismo Heidegger se pregunta: "Das Nichts ist ein Ziel? Gewiß, denn das Nichts-Wollen wollen verstatet dem Willen immer noch zu wollen. Der Wille zur Zerstörung ist immer noch Wille. Und da Wollen ist sich-selbst-Wollen, verstatet selbst der Wille zum Nichts dem Willen immer noch: er selbst –der Wille – zu sein." (Heidegger 1961: 65)

"¿La nada es una meta? Ciertamente, pues el querer-nada aún le permite querer a la voluntad. La voluntad de destrucción sigue siendo voluntad. Y puesto que querer es quererse-a sí-mismo, incluso la voluntad de nada le sigue permitiendo a la voluntad ser ella misma, ser la voluntad" (Heidegger 2000b: 67)

³⁸⁶ - Se trata de la obra heideggeriana titulada *Nietzsche* y publicada en dos tomos en 1961; la traducción castellana que se maneja aquí es la de Juan Luis Vermal, Barcelona: Destino, 2000.

³⁸⁷ - "Die Werten werden nicht von selbst nur hinfällig, wir ziehen die Werte –vormals von uns eingelegt – wieder aus der Welt heraus. Wir sind bei der Wertsetzung und Wertabsetzung tätig und als Tätige beteiligt. Wer sind die "wir"? [...] Mit "uns" und "wir" meint Nietzsche jedoch den Menschen der abendländischen Geschichte." (Heidegger 1961: 80-81)

también un fenómeno que agota su existencia en la función de vaciamiento, pues el mundo que ya no posee ningún sentido reclama, sin embargo, un sentido. El nihilismo, presentado en *Crónica...*, hace que la tradición haga silencio, cuestionada la veracidad de su discurso, es conducida hacia lo escatológico en el sentido de límite que clausura una serie histórica³⁸⁸, pero no significa la clausura de la historia, ni siquiera de la historia del personaje, pues la evolución que se le predice a Esteban, no narrada en el espacio textual, se proyecta más allá de él en el espacio indeterminado del futuro.

Crítica a la tradición y destitución de sus valores supremos, pero al mismo tiempo la posibilidad de renovación y descubrimiento constituirán el eje temático-conceptual más relevante de la siguiente obra de Castillo, *El Evangelio según Van Hutten*.

5.4.5. Conocimiento diabólico y rebeldía evangélica

El Evangelio según Van Hutten es la tercera novela del autor y aunque su estructura narrativa es muy distinta de *Crónica...*, pues tiene los elementos característicos de la novela policial (intriga, suspenso, misterios a develar y finalmente un asesinato por venganza), la configuración de los personajes y los temas abordados son similares. El protagonista es en este caso también un intelectual, profesor de Historia, que viaja desde Buenos Aires a La Cumbrecita, un pueblo creado por inmigrantes centroeuropeos en la provincia de Córdoba. Allí encontrará la extraordinaria figura de un arqueólogo uruguayo de origen alemán, Estanislao Van Hutten, el cual vive en la clandestinidad pues para el mundo había muerto en 1975, incluso hay una tumba falsa con su nombre en el cementerio del poblado. Van Hutten es el depositario de un secreto peligroso ya que en su trabajo como arqueólogo, en la meseta de Qumram, ha descubierto un rollo con el texto de una epístola evangélica que probaría la pertenencia de Jesús a la secta de los esenios y por ende el carácter políticamente revolucionario de su doctrina. Acompaña a Van Hutten su mujer Hanna, su sobrina Christiane y el enigmático doctor Golo, personaje

"Los valores no caducan sólo por sí mismos, nosotros volvemos a retirarlos del mundo en el que previamente los habíamos introducido. Somos activos en la posición y en la destitución de los valores, participamos como actores. ¿Quién es ese "nosotros"? [...] Con "nosotros" quiere decir Nietzsche el hombre en la historia de Occidente." (Heidegger 2000b: 85)

³⁸⁸ -"Lo escatológico significa el eskhaton, el fin, o más bien el extremo, el límite, el término, lo último, aquello que viene en extremis a clausurar una historia, una genealogía o simplemente una serie nombrable" (Derrida, *Sobre un tono apocalíptico adoptado recientemente en filosofía*, pág. 5)

que, al igual que el doctor Urba o el padre Cherubini en *Crónica...*, es un polígloto de capacidades fantásticas, maneja todas las lenguas de la antigüedad, incluido el arameo en que están escritos los controvertidos pergaminos. El doctor Golo no es ajeno, al igual que el personaje del padre Servando, a cierto aire mefistofélico: "la última luz de la tarde [...] le daba a su cara un matiz discretamente luciferino" (Castillo 2001: 37); detalle que reactualiza en esta novela los motivos del asunto fáustico que sigue siendo consustancial al tema abordado, aunque con una resolución mucho menos directa que en la novela anterior.

La novela construye su ficción a partir de un hecho histórico de la arqueología bíblica, el descubrimiento en la década de 1940 de los Rollos del Mar Muerto; la intriga que se plantea, sin embargo, alude directamente a los problemas reales que desencadenó el descubrimiento, a las situaciones políticas y religiosas que obstaculizaron o retardaron la traducción y más aún la difusión de estos textos. El texto que descubrió Van Hutten, si bien no contradice de forma directa la versión evangélica conservada por la tradición, da lugar a una interpretación divergente del mensaje y esencia del Cristianismo, más bien intuida a través de los huecos textuales que por lo que efectivamente el escrito expresa:

Faltaban en la epístola, la escena del agua transformada en vino durante las bodas de Caná y casi todos los milagros [...] donde Mateo dice "bienaventurados los pobres de espíritu", acá decía simplemente pobres, como en Lucas. (142).

La interpretación de Van Hutten invierte el sentido de muchos de los acontecimientos relatados en los Evangelios, especialmente el hecho de la supuesta traición de Judas, que para el arqueólogo no existió como tal, aunque sí la traición de los primeros cristianos "a la iglesia violenta y catecúmena de Jesús" (25). La teoría elaborada por Van Hutten rechaza de plano todas las concepciones de la tradición cristiana occidental, que durante siglos constituyeron la médula de la sociedad y la cultura: "la Teología es la forma más arrogante y perversa del orgullo demoníaco. Heidegger era un poeta fracasado y Santo Tomás poco menos que un ateo" (25). El pensamiento del arqueólogo, compartido tácitamente por el protagonista, se inscribe también en una larga tradición: la herejía, la heterodoxia. Pero es una herejía encuadrada en el marco ideológico del siglo XX, por lo cual el

mensaje cristiano primigenio es interpretado como “revolucionario” y a la vez como “traicionado” por las manipulaciones del poder, hasta hacer de él un mero instrumento de alienación. En los variados ejemplos de tergiversación textual a través de la traducción que se explican en la novela, subyace la intención de anular el sentido socialmente crítico:

Hasta hoy se ha leído en Habakuc: “Y además el vino es pérfido y el hombre arrogante no da tregua”. Si corregimos según los rollos, la raíz *hyyn* [...] que viene a significar vino, por la raíz *hwn* [...] cuyo significado es riqueza, ¿qué nos da? Que el ricachón es jodido y que el agrandado no te deja en paz. (Castillo 2001:72)

El carácter revolucionario del mensaje cristiano “original”, según Van Hutten, tiene su correlato histórico en el siglo XX con el marxismo: “Yo buscaba un fundamento esenio del cristianismo y encontré el Manifiesto Comunista de Dios” (160), paralelismo que no se agota simplemente en la incitación a la revolución violenta, contenida en Lucas 12.49: “He venido a poner fuego en el mundo, y cómo quisiera que ya estuviese ardiendo”, sino que también se repite la supuesta instrumentalización de ese mensaje a los fines de construir un poder totalitario, la Iglesia en el mundo medieval, el estado estalinista en la época moderna.

El aislamiento en el que vive Van Hutten, muerto para el mundo, se explica (y él se lo explica a sí mismo) por el sinsentido que su descubrimiento tendría a fines del siglo XX; hasta la generación del protagonista, la juventud revolucionaria de las décadas del 60 y 70, ese mensaje original hubiera sido un arma, un fuego que encendiera la lucha y la violencia: “Todos ustedes, todos los de su generación eran zelotes. –Se rió pero como de lejos, sin alegría. – Ya no se trataba de comprender el mundo, sino de transformarlo...” (160). Pero en el final del siglo XX el descubrimiento de Van Hutten se reduce a una curiosidad filológica, se puede hablar abiertamente de su sentido, pero ya no constituye un “mensaje”.

En el decidido enfrentamiento que el arqueólogo mantiene con la tradición cristiana occidental, se plantea una y otra vez el problema de la verdad, verdad histórica de la época de Jesús, pero sobre todo la verdad de la revelación divina a través del libro. Van Hutten tiene posiciones ambiguas, por un lado afirma “Ningún arqueólogo verá

nunca la cara terrible de Dios y, sin embargo, Dios existe. Una verdad que necesita pruebas no es una verdad" (26), sin embargo la meta de su existencia ha sido justamente buscar esa prueba de la verdad, la palabra divina en su expresión pretendidamente pura, oculta en un ajado pergamino. Lo verdadero y lo falso están tan estrechamente anudados en el texto sagrado que la tarea de develamiento de lo original parece imposible; pero esto no significa, para Van Hutten, la negación de esa verdad fundamental. En este punto alude a la frase de *El Anticristo* de Nietzsche "el Evangelio murió en la cruz" entendida como la imposibilidad de recuperar una verdad que siglos de tradición han ido ocultando sistemáticamente. El problema de la verdad es sin embargo más abarcador y se encuentra en el mismo texto evangélico comentado por Van Hutten:

La inquietante escena del último diálogo entre Jesús y Pilato permanecía intacta, en toda su belleza, misterio y ambigüedad. "Para esto he nacido y para esto vine al mundo, para dar testimonio de la Verdad", ha dicho Jesús. "¿Qué es la Verdad?", le pregunta el romano, dándole la espalda. (143)

Nuevamente se hace presente una alusión a *El Anticristo*, donde Nietzsche afirma que esa pregunta de Pilato es la única frase rescatable de los Evangelios y es además la única que plantea la cuestión fundamental de la verdad.

La verdad, como la entendía la tradición filosófica, es la conformidad del enunciado con su referente fenoménico; esta concepción que tantos avances produjo en el conocimiento científico-técnico, nunca pudo dar cuenta acabadamente de otros ámbitos de la verdad como son la metafísica, la religión, la política o en general las ciencias sociales³⁸⁹. Heidegger en su escrito *Vom Wesen der Wahrheit* (1930)³⁹⁰ cuestiona también esta concepción lógica de la verdad como insuficiente en el marco del pensar metafísico, más bien propone el concepto de *desoculamiento* y *desencubrimiento* para una definición más cercana a la experiencia de la verdad³⁹¹. En este sentido la verdad que

³⁸⁹ - Sobre este problema, especialmente sobre la configuración de la verdad en la política y filosofía trata la conferencia de Jaques Derrida *Prolegómenos para una historia de la mentira*, 1995.

³⁹⁰ - Este ensayo heideggeriano también aparece por primera vez en forma de conferencia pública que tuvo lugar en Bremen en 1930 y se repitió en varias ciudades durante este año y el siguiente. Aquí utilizaremos para la versión en castellano la traducción realizada por H. Cortez y A. Leyte.

³⁹¹ - "Wenn wir ἀλήθεια statt mit "Wahrheit" durch "Unverborgenheit" übersetzen, dann ist diese Übersetzung nicht nur "wörtlicher", sondern sie enthält die Weisung, den gewohnten Begriff der Wahrheit im Sinne der Richtigkeit der Aussage um- und zurückzudenken in jenes noch Unbegriffene der Entborgenheit und der Entbergung des Seienden." (Heidegger 1943^a:15)

"Si traducimos ἀλήθεια por "develamiento" en lugar de "verdad" dicha traducción no sólo será "más literal", sino que contendrá también la indicación de volver a pensar o pensar de otro modo el concepto habitual de verdad, en el sentido de la conformidad del enunciado, dentro de este ámbito aún no comprendido del desocultamiento y desencubrimiento de lo

busca Van Hutten y que cree haber descubierto consiste precisamente en ese proceso de desocultamiento de algo ya tapado o al menos disimulado por la historia y la tradición; la verdad ofrecida por la tradición institucional se revela entonces como inesencial. La herejía de Van Hutten pretende inscribir su verdad en el cuerpo de la tradición o contra-tradición que la heterodoxia representa y lo hace en el sentido de que desoculta en su interpretación del texto evangélico la experiencia histórica de la modernidad, del pensamiento revolucionario y su praxis política.

Pero la verdad tiene también un carácter más profundo ligado a lo original, a lo "que realmente fue" y por consecuencia a lo sagrado³⁹². Lo sagrado de la verdad y la verdad de lo sagrado, en términos heideggerianos: el misterio, tiene una relación compleja con el existir humano. Una relación en la que el error –en el sentido de cometer un error y en el de vagar sin rumbo- adquiere una función importantísima, pues confirma a la conciencia humana que nada permanece estáticamente clausurado en una "verdad" monolítica, ya sea de índole religiosa o ideológica: "Die Irre gehört zur inneren Verfassung des Da-seins, in das der geschichtliche Mensch eingelassen ist. Die Irre ist der Spielraum jener Wende, in der die in-sistente Ek-sistenz wendig sich stets neu vergißt und vermißt."³⁹³ (Heidegger 1943a:23)

Esta relación con la verdad de continuo ocultar y desocultar, de un estado de perpetua relatividad, provoca cierta angustia en el fáustico Van Hutten (como la provocaba en Esteban Espósito), expresada en su escepticismo respecto a la importancia que su descubrimiento podría tener en el mundo actual "¿Y ahora, por qué no lo muestro ahora? [...] la respuesta es otra pregunta ¿Para qué? [...] no sería nada raro que alguien demostrara, científicamente, que es un documento falso. O que nunca existió. Todo puede demostrarse." (161), es decir no sería nada raro que "otras" verdades se sigan inscribiendo en la tradición interpretativa, dando lugar a una renovación semántica infinita. La verdad, no obstante, en la experiencia de los personajes no se revela en una universalidad abstracta, siempre válida, sino en un contenido concreto y experiencial que

ente" (Heidegger 2000^a:159)

³⁹²- "El deber de decir la verdad es un imperativo sagrado, Reiner Schürmann hace notar en *L'principe d'anarchie*, y a propósito de la lectura de Heidegger, que dado que la noción de sagrado pertenece al contexto de lo original, sigue siendo histórica: lo sagrado es la huella de los dioses que se han ido, que conduce hacia su retorno" (Derrida, *Prolegómenos para una historia de la mentira*, pág. 9)

³⁹³- "Ese error en el que tiene que caminar en cada caso una humanidad histórica a fin de que su marcha sea errante, se conjuga y encaja esencialmente con la apertura del Dasein. Ese error es el espacio lúdico de todo cambio en el cual la existencia in-sistente de manera continua con facilidad se olvida de sí y se echa de menos" (Heidegger 2000^a:165)

da cuenta de lo que ellos son o han pretendido ser, es una verdad que les otorga un sentido³⁹⁴.

En ambas novelas de Castillo se establece un diálogo arduo con la tradición filosófica y teológica, fuertemente mediado por el pensamiento e idiolecto heideggerianos. Diálogo que se transforma en disputa y refutación, pero al mismo tiempo manifiesta una voluntad de construcción de sentido, ya sea a partir de la experiencia de la nada en el caso de Esteban, ya a partir del desocultamiento de una verdad superior en Van Hutten. La tradición –y lo que ella tiene de Ley paterna– es re-leída y desmontada a partir de una angustia y de una rebelión fácilmente reconocibles como fáusticas, así es posible que otra verdad, es decir otra experiencia del mundo, pueda hacerse oír. Una destrucción y construcción del sentido, una lucha por el sentido, es el proceso que emprenden, cada cual a su modo, los personajes de Esteban Espósito y Estanislao van Hutten, a pesar de que son conscientes de la relatividad de sus empeños, del perpetuo “errar” humano que, en definitiva, ha formado los laberintos intrincados, y a veces contradictorios, de las tradiciones históricas.

5.5. El conocimiento absoluto en *Acerca de Roderer* de Guillermo Martínez

En 1992 el escritor argentino Guillermo Martínez publica su primera novela *Acerca de Roderer*; el autor, nacido en Bahía Blanca en 1962, es representante de una nueva generación de narradores argentinos. Su producción comienza en 1989 con el volumen de cuentos *Infierno Grande* y prosigue, después de la publicación de *Acerca de Roderer*, con su segunda novela *La mujer del maestro*. Además es autor de un ensayo titulado *Borges y la matemática*. Precisamente esta ciencia exacta, a la que Martínez se dedica de manera profesional, es una presencia constante en sus ficciones literarias y en este

³⁹⁴ – “[Sie] möchten darauf hinzeigen, daß das Wesen der Wahrheit nicht das leere “Generelle” einer “abstrakten” Allgemeinheit ist, sondern das sich verbergende Einzige der einmaligen Geschichte der Entbehrung des “Sinnes” dessen, was wir das Sein nennen.” (Heidegger 1943^a:27)

“la esencia de la verdad no es la vacía “generalidad” de una universalidad “abstracta”, sino eso único que se oculta y encubre en la historia también única del desencubrimiento del “sentido” de lo que llamamos ser.” (Heidegger, 2000^a:167).

sentido *Acerca de Roderer* no constituye una excepción³⁹⁵. Martínez pertenece al tipo de escritores que tiene una cierta reserva frente a la innovación formal considerada como un valor en sí misma, tal cual lo expresa en su ensayo polémico *Un ejercicio de esgrima*³⁹⁶, por ejemplo. Para construir sus ficciones apela preferentemente a un arsenal ya instalado en la cultura que cuenta con el apoyo de una tradición. Por esto, sus novelas se proponen una apropiación programática de ciertos textos canónicos que permiten variadas reelaboraciones con alto grado de intertextualidad.

Acerca de Roderer, dividida en diez capítulos y narrada en primera persona, presenta las vicisitudes de un adolescente, el innominado narrador, en un pequeño pueblo de la costa bonaerense llamado Puente Viejo. El narrador, un joven con inclinaciones intelectuales, se siente vivamente atraído por el juego de ajedrez; su desempeño escolar y su calidad como ajedrecista son reconocidos como excelentes en la pequeña comunidad en la que se desarrolla su vida. Hasta que un día llega a Puente Viejo Gustavo Roderer, un joven de su edad, a quien encuentra por primera vez en el club donde se juega al ajedrez y en una partida es vencido por la estrategia brillante de Roderer. Este partido de ajedrez, cuya descripción abarca casi todo el primer capítulo, resume lo que en adelante será la compleja relación entre los dos amigos, signada por la competencia intelectual, el cariño, y la atracción, tan fascinante como misteriosa, que emanaba de Roderer: "¿No fue después también así, en el fondo, toda mi relación con él? Un duelo en el que yo era el único contendiente y sólo conseguía dar golpes en falso." (Martínez 2002:13).

³⁹⁵ Guillermo Martínez (Bahía Blanca, 1962). Se radicó en Buenos Aires en 1985, donde se doctoró en Ciencias Matemáticas. Posteriormente residió dos años en Oxford, como becario. En 1982 obtuvo el Primer Premio del Certamen Nacional de Cuentos Roberto Arlt con el libro *La jungla sin bestias* (inédito). En 1989 obtuvo el Premio del Fondo Nacional de las Artes con el libro de cuentos *Infierno Grande* (Planeta). Su primera novela, *Acerca de Roderer* (Planeta, 1992), tuvo gran recibimiento de la crítica y fue traducida a varios idiomas. Publicó después *La mujer del maestro* (novela, Planeta 1998). En 2003 apareció el libro de ensayos *Borges y la matemática* (Seix Barral) y obtuvo el Premio Planeta Argentina con *Crímenes imperceptibles*, novela que fue traducida a 35 idiomas y ha sido llevada al cine por el director Álex de la Iglesia, con el título *Los crímenes de Oxford*. En 2005 publicó un libro de artículos y polémicas sobre literatura: *La fórmula de la inmortalidad* (Seix Barral). En 2007 apareció su última novela, *La muerte lenta de Luciana B.*. En 2009 publicó en Seix Barral el ensayo *Gödel (para todos)*, en colaboración con Gustavo Piñeiro. Participó del Internacional Writing Program de la Universidad de Iowa y obtuvo becas del Banff Centre for the Arts y de las fundaciones MacDowell y Civitella Ranieri. Colabora regularmente con artículos y reseñas en La Nación y otros medios. Fue jurado de los principales premios literarios: Alfaguara, Planeta, Emecé, La Nación-Sudamericana, Fondo Nacional de las Artes.

³⁹⁶ En este ensayo, Martínez disiente con la postura de un grupo de escritores de su generación que optaron por una literatura experimental, especialmente polemiza con los conceptos vertidos por Damián Tabarovsky en su libro *Literatura de izquierda* (Sudamericana). (Cf. Martínez (2005) "Un ejercicio de esgrima" en *La fórmula de la inmortalidad*, Buenos Aires: Seix Barral, 158-208)

A medida que el narrador va caracterizando a Roderer, por un lado se vuelve más consciente de sus propios atributos psicológicos y por otro surge la figura del amigo de rasgos marcadamente fáusticos, empezando por la melancolía, mezclada con timidez adolescente, que embarga al personaje: "Qué desconcertante me parecía encontrar en otro, y de un modo mucho más intenso, los signos de ese mal que tal vez fuera ridículo pero que yo había considerado hasta entonces mi posesión más exclusiva" (17). Sin duda es la intensidad lo que separa a Roderer del narrador, especialmente en aquellos atributos que parecen compartir, de la timidez melancólica a la inteligencia. Esta relación que se construye entre los dos es al mismo tiempo especular y está marcada por un abismo de diferenciación. Lo que permite una evocación intertextual, además de la ya mencionada con el asunto fáustico, con *Demian* de Hermann Hesse, novela paradigmática dentro de la tradición germánica de la *Bildungsroman*, de la que *Acerca de Roderer* parece reproducir ciertos rasgos tanto en sus personajes como en la trama argumental.

Hacia el final del primer capítulo los dos amigos conversan en las calles del pueblo durante la noche y de pronto se oye el ladrido de unos perros que parecen seguirlos y que, como lo percibe el narrador, inquietan desmesuradamente a su compañero. Éste será el primero de una larga serie de motivos propios del asunto fáustico que la novela reelabora.

En los siguientes capítulos se narra la vida escolar de ambos. En estos pasajes la cercanía de Roderer con el *Demian* de Hesse se torna aún más evidente; para ambos personajes, pero mucho más para Roderer, los conocimientos escolares son materia superada y ninguno logra atraer su atención que está dirigida hacia textos y planteos intelectuales difícilmente comprensibles para sus compañeros, incluso para la mayoría de los docentes. Roderer ocupa su tiempo leyendo la *Lógica* de Hegel, el *Fausto* de Goethe y la *Divina Comedia* de Dante. El lector observa a Roderer y su hambre de conocimiento insaciable a través de la mirada fascinada y un tanto envidiosa del narrador que pronto percibe la imposibilidad de equipararse intelectualmente con su amigo. Los docentes no le despiertan mayor interés, con excepción del doctor Rago que jugará un papel importante hacia el final del relato. Su indiferencia hacia lo escolar se extiende a todo tipo de vínculo social. Roderer vive en un aislamiento que lo desconecta de las circunstancias

propias de la adolescencia; todos los acercamientos afectivos que las muchachas intentan con él terminan en la frustración o en la tragedia. Hasta que finalmente Gustavo Roderer abandona la escuela, y con ella todo ámbito de sociabilidad, para recluirse definitivamente en su cuarto-estudio. En la corta convivencia escolar, no obstante, se consolida el vínculo entre el narrador y su misterioso amigo, y aquél pudo ir descubriendo algunos aspectos de la intimidad de Roderer que confirman su excepcionalidad, como son el hecho de que repita continuamente que está “apurado” pues “le queda poco tiempo”, asegure que se encuentra enfermo, sin que se llegue a saber de qué, mientras deja traslucir una aparente adicción a la droga y una absoluta falta de interés en la sexualidad. A partir de aquí la relación entre ambos se basará casi exclusivamente en el intercambio de libros y en las visitas que el narrador hace a la casa de Roderer, siempre recluso en su cuarto. Entre estos libros que sostienen el vínculo entre los personajes sobresale *La Visitación* de un ignoto autor alemán Heinrich Holdein, que por los certeros datos que se brindan en la novela no es otro que *Doctor Faustus* de Thomas Mann. A la reclusión de Roderer, le corresponde una cada vez más progresiva experiencia del mundo por parte del narrador; y es así como al año siguiente decide ingresar a la universidad para estudiar filosofía, pero luego de una conversación con su amigo, se decide por la matemática pues como afirma Roderer es “el único campo donde la inteligencia logró llegar lo bastante lejos como para quedar a solas consigo misma” (57).

En los últimos capítulos el narrador se aleja de su pueblo natal para estudiar en la capital y los contactos con su viejo amigo se hacen cada vez más esporádicos, aunque conoce que su hermana Cristina ha iniciado con Roderer una especie de relación sentimental que la familia no aprueba por el carácter excéntrico del joven.

En uno de sus últimos encuentros, el narrador le expone a su ávido compañero un teorema matemático, llamado en la novela “Teorema de Seldom”³⁹⁷ que plantearía la imposibilidad de todo sistema filosófico de alcanzar una autonomía, una demostración de sus postulados en el marco de sus propios principios, pues

³⁹⁷ - “Martínez introduce en su novela un teorema ficticio que llama “teorema de Seldom” y que parece estar modelado sobre el de Kurt Gödel (1906-1978). Y así como el teorema de Gödel afirma que dentro de un sistema axiomático hay proposiciones no decidibles dentro de los límites del sistema mismo, el teorema de Seldom inventado por Martínez afirma la existencia de sistemas axiomáticos que generan ellos mismos “sus preguntas sin respuestas”. Aplicado a la filosofía, las consecuencias de este teorema importan la invalidación de todo sistema filosófico.” (Dapía 2004: 420)

o bien son decibles y en este caso no pueden pretender un gran alcance, porque son demasiado simples, o bien, si tienen el mínimo necesario de complejidad, ellos mismos originan sus fórmulas inaccesibles, sus preguntas sin respuesta. (98)

El teorema en cuestión, en su origen un problema lógico-matemático, es extendido por el narrador a todo el ámbito del pensamiento humano, de la religión a la filosofía. Incluso es más importante aún el hecho de que cree que, a través de la imposibilidad de un conocimiento absoluto demostrada ante su amigo, logrará vencer el orgullo intelectual de éste y dar por tierra con sus aspiraciones gnoseológicas. El mismo narrador, reavivando la rivalidad inicial con Roderer, confiesa que habla para cobrarse “una antigua cuenta” (98) y cuando se despiden, caminando por la playa lo asalta una sensación de triunfo y siente “que la vida se basta de nuevo a sí misma” (99). En definitiva el llamado “Teorema de Seldom” no hace otra cosa sino confirmar en la trama argumentativa de la narración, y a través de la lógica, los célebres versos del *Fausto* de Goethe, enunciados por Mefistófeles ante el estudiante y citados en su lengua original en la novela, durante una clase en el colegio, en el capítulo segundo: “Grau, teuer Freund, ist alle Theorie. / Und grün des Lebens goldner Baum.” (pág. 26).

En el capítulo octavo el narrador inicia un viaje de vacaciones al Perú, y a su regreso encuentra dos cartas en su domicilio, la cédula de notificación para cumplir con el servicio militar obligatorio y una misiva de Roderer. Su viejo amigo comenta en ella la impresión que el problemático teorema le había provocado y también cómo cree que ha podido superar esa limitación de orden lógico que Seldom opone a todo pensamiento sistemático. La solución propuesta por Roderer se enuncia de manera general y está marcada por cierta dialéctica hegeliana:

Cuando el pensamiento ha llegado suficientemente lejos, toda nueva oposición es sólo en apariencia oposición: en realidad señala la próxima altura a conquistar y la razón la recoge en sí al pasar y se alimenta de ella, y a la vez la suprime y la conserva. El teorema de Seldom no invalida la posibilidad de un sistema filosófico. (103)

Roderer asegura que “su sistema” ha logrado abandonar la lógica binaria de raíz aristotélica y en este camino ha llegado más lejos aún que Spinoza, Hegel y Lukasiewicz; sin embargo encuentra un obstáculo demasiado grande en la

comunicación de este nuevo modo de pensamiento que no es explicitado en la carta, la cual termina en una especie de efusión mística: "llevo una llama del fuego más guardado, voy sobre regiones vedadas desde siempre al pensamiento humano." (106). El que Roderer se adjudique la posesión de un secreto incommunicable, lleva al narrador a suponer que se trata simplemente de una impostura para no reconocer su fracaso intelectual.

El regreso del protagonista a su pueblo natal se va a ver retrasado por un acontecimiento histórico, el estallido de la guerra de Malvinas a un mes de su incorporación al ejército. Al regresar de la guerra para visitar a su familia, el narrador se entera de que la madre de Roderer sufre un tumor cerebral que está a punto de llevarla a la muerte y decide visitar a su amigo, al que encuentra inmerso en un estado de pavor pues considera que la enfermedad de su madre es un anuncio de su propia muerte y le ruega que aleje a su hermana Cristina de él, ya que todos los que le rodean sufren un destino nefasto.

Por otra parte, la comunicación con Roderer sigue de manera indirecta a través de las cartas que le envía su hermana, en las que le informa de los bruscos cambios anímicos que experimentó su antiguo compañero, cuyo estado depresivo y tendencia al aislamiento parecen haber llegado a un extremo patológico. La casa en donde vive se transforma en una ruina, su descuido personal llega al punto de que se olvida de alimentarse y finalmente decide vender toda su impresionante biblioteca porque como narra Cristina, Roderer le dijo "ya fui el camello en el desierto y el león; sólo me queda la transformación en niño y los niños no precisan tantos libros" (120). La referencia a la parábola de Nietzsche sobre las etapas del espíritu, no es entendida plenamente ni por Cristina, ni por el narrador quien sólo esperaba que la lectura de las cartas le confirmara que su amigo había desistido completamente de su afán de conocimiento absoluto. La alusión a la parábola nietzscheana aparece en dos oportunidades en boca de Roderer (Cf. 32 y 120), no obstante, su proceso intelectual no parece condecirse con los tres estadios en la evolución del espíritu planteadas por el gran filósofo alemán en *Also sprach Zarathustra*³⁹⁸. La primera de ellas, el camello que representaría la humildad, la negación de sí, la capacidad de adaptación y padecimiento, no caracterizan a un personaje tan

³⁹⁸ "Drei Verwandlungen nenne ich euch des Geistes: wie der Geist zum Kameele wird, und zum Löwen das Kameel, und zum Kinde zuletzt der Löwe." (Nietzsche 1968: 25)

aislado e intelectualmente ambicioso como Roderer. La segunda transformación en león, quizá sea la más cercana al personaje, si bien no está presente en él la capacidad de lucha contra una moral establecida, tal como presenta Nietzsche al león en lucha contra el dragón del "deber ser". Finalmente la tercera y última metamorfosis en niño, requiere de un desprendimiento e ingenuidad de los que se aleja el intelectualmente voraz carácter fáustico de Roderer. Sin embargo, la identificación entre Roderer y Nietzsche, que se produce desde el comienzo mismo del relato (Cf. 13), puede adquirir un sentido más definido si se considera la afinidad entre la crítica de Nietzsche a las formulaciones de la lógica tradicional binaria, a la que consideraba fruto de una fase evolutiva de la mente, y la forma en que Roderer, usando su inteligencia dialéctica, no asimilativa, procura superar el obstáculo lógico impuesto por el "teorema de Seldom". El mismo Roderer lo confiesa en la última carta dirigida al narrador cuando le dice que para llegar a su planteo superador "yo había partido de una página olvidada de Nietzsche sobre la formación del pensamiento en la mente de los hombres, la descripción de la lógica como el resultado de una larga serie de simplificaciones, necesarias para la supervivencia, pero fatalmente ilógicas..." (105). En efecto, todo este párrafo de la carta no es más que una síntesis del aforismo 111, "*Die Herkunft des Logischen*", de *Die fröhliche Wissenschaft*³⁹⁹ (1882 /1887).

En el capítulo final, el narrador emprende un último viaje a su pueblo antes de partir hacia Inglaterra, allí vuelve a encontrarse casi de casualidad con su amigo en el club donde por primera vez habían jugado al ajedrez; el narrador se siente impresionado por el aspecto enfermizo de Roderer. En el diálogo que entablan, Roderer le comenta que ya ha concluido su teoría filosófica acerca del "nuevo entendimiento humano" y que sólo

³⁹⁹ "*Herkunft des Logischen*. - Woher ist die Logik im menschlichen Kopfe entstanden? Gewiss aus der Unlogik, deren Reich ursprünglich ungeheuer gewesen sein muss. Aber unzählig viele Wesen, welche anders schlossen, als wir jetzt schliessen, giengen zu Grunde: es könnte immer noch wahrer gewesen sein! Wer zum Beispiel das "Gleiche" nicht oft genug aufzufinden wusste, in Betreff der Nahrung oder in Betreff der ihm feindlichen Thiere, wer also zu langsam subsumirte, zu vorsichtig in der Subsumption war, hatte nur geringere Wahrscheinlichkeit des Fortlebens als Der, welcher bei allem Aehnlichen sofort auf Gleichheit rieth. Der überwiegende Hang aber, das Aehnliche als gleich zu behandeln, ein unlogischer Hang - denn es giebt an sich nichts Gleiches -, hat erst alle Grundlage der Logik geschaffen. Ebenso musste, damit der Begriff der Substanz entstehe, der unentbehrlich für die Logik ist, ob ihm gleich im strengsten Sinne nichts Wirkliches entspricht, - lange Zeit das Wechselnde an den Dingen nicht gesehen, nicht empfunden worden sein; die nicht genau sehenden Wesen hatten einen Vorsprung vor denen, welche Alles "im Flusse" sahen. An und für sich ist schon jeder hohe Grad von Vorsicht im Schliessen, jeder skeptische Hang eine grosse Gefahr für das Leben. Es würden keine lebenden Wesen erhalten sein, wenn nicht der entgegengesetzte Hang, lieber zu bejahen als das Urtheil auszusetzen, lieber zu irren und zu dichten als abzuwarten, lieber zuzustimmen als zu verneinen, lieber zu urtheilen als gerecht zu sein - ausserordentlich stark angezuchtet worden wäre. - Der Verlauf logischer Gedanken und Schlüsse in unserem jetzigen Gehirne entspricht einem Processe und Kampfe von Trieben, die an sich einzeln alle sehr unlogisch und ungerecht sind; wir erfahren gewöhnlich nur das Resultat des Kampfes: so schnell und so versteckt spielt sich jetzt dieser uralte Mechanismus in uns ab." (Nietzsche, *Die Fröhliche Wissenschaft*, edición on-line de *Projekt Gutenberg*, consultado en: http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=1960&kapitel=5&cHash=d55e3d9dd1chap005#gb_fou_14/12/2009)

resta llevarla a la escritura y para ello, debido a sus menguadas fuerzas, espera contar con el apoyo del protagonista; pero éste le informa que sólo estará por una horas en el pueblo pues va a viajar y que, de todos modos, no tiene tiempo para dedicarse a semejante labor. Tácitamente atribuye la escena a la perturbación mental de Roderer, aunque su aspecto y actitud no dejan de provocarle consternación y rechazo: "Salí sin mirarlo, sabía que, sobre todo, no debía mirarlo." (137). En el capítulo final, Cristina, la hermana del narrador, le revela que Roderer padece una grave enfermedad. Entonces ambos se dirigen a su casa, allí el doctor Rago informa al narrador que su amigo padece un mal extraño e incurable, el lupus hepático, que los sufrimientos serán tremendos y que la morfina ya hace poco efecto en el organismo de un adicto a la droga, por lo que entre el doctor y la hermana del narrador deciden inyectarle una sobredosis que al mismo tiempo lo va a calmar y le va a brindar una muerte menos espantosa. La escena final de la novela tiene como protagonistas al narrador y su hermana acompañando los momentos finales de Roderer quien antes de morir abre los ojos, y con una mirada extasiada exclama: "Ábranme, soy el primero". (142).

5.5.1 Interpretación y crítica del *Doktor Faustus*

El tratamiento del asunto fáustico en esta novela de Martínez es un hecho bastante transparente. Por lo tanto es interesante constatar, primero, cómo el autor reescribe el mito haciéndolo reconocible para el lector a través de la inclusión de una serie de motivos característicos, algunos ya apuntados anteriormente, y, por otro lado, analizar en qué consiste esta nueva variante del asunto literario en un contexto contemporáneo que el propio autor admite como intencionalidad de la obra. Martínez no sólo realiza una transposición del asunto fáustico a un ambiente geográfico y cultural argentino, sino que además introduce variaciones temáticas que le dan a la reescritura una nueva perspectiva, como lo es el hecho de asociar un tema estrictamente matemático, el teorema de Gödel, a la reelaboración de la materia fáustica⁴⁰⁰.

⁴⁰⁰ El autor admite esta innovación de su parte cuando declara: "Y, por supuesto, es también una novela fáustica. Recuerdo que yo estaba muy orgulloso de la variante que se me había ocurrido a través del teorema de Gödel, como arma del Diablo para limitar y "desordenar" el conocimiento humano." (Martínez 2006, en <http://www.guilermo->

Un primer motivo que se hace evidente desde el comienzo de la novela es la presencia de misteriosos perros que ladran en las cercanías de la casa de Roderer, como ya lo señalé, son percibidos por el narrador en el primer capítulo y se repiten en el último, cuando va a asistir a su amigo enfermo, “perros los perros de siempre, pensé, pero cuando pasé entre ellos, tenso y vacilante, no me animé a mirarlos” (138). El perro como anuncio de la inquietante presencia demoníaca ya aparece en la versión goetheana del *Fausto*, y si bien en la obra que nos ocupa no se produce ninguna transformación de animal en demonio, su valor simbólico mantiene toda su fuerza; especialmente si consideramos que la enfermedad autoinmune que padece Gustavo se denomina también *lupus*, es decir lobo, la versión más salvaje y ancestral del perro que termina devorándolo por dentro y actúa como metáfora de la condenación final. La preocupación de Roderer por el correr del tiempo y el cumplimiento de un “plazo” es otro motivo en el que se insiste desde el comienzo y que no es inmediatamente comprendido por el resto de los personajes, ni aún por el narrador que no sabe exactamente a qué atribuir esta angustia indefinida de su amigo. Progresivamente la falta de tiempo va siendo relacionada con la enormidad de la tarea intelectual que Roderer se autoimpone, en paralelo también, con el avance de su enfermedad.

El carácter melancólico, o en su versión moderna, depresivo y asocial, es un rasgo de los personajes fáusticos desde las primeras obras europeas del siglo XVI, y en la novela de Martínez se hace extensivo a todos los personajes que manifiestan una profunda vida interior y una densa preocupación intelectual, como son además del propio Roderer, el doctor Rago, médico y docente del pueblo, de él nos comenta el narrador “daba la impresión de un hombre que estuviera ya fuera del mundo, que hubiera abjurado de todo y sólo mantuviese vivo un resto amargo de su inteligencia.” (24). Es asimismo este personaje el que en una de sus clases trata de explicar dos tipos de inteligencia humana, que se corresponden a dos tipos de caracteres; uno es el de la inteligencia asimilativa que absorbe todos los conocimientos y avanza “confiada y encuentra naturales, evidentes, las relaciones y analogías que otros antes han establecido” (41), éste es el tipo de inteligencia que le permite al hombre reconciliarse con el mundo y adaptarse al medio social, y pone el doctor como ejemplo de ella al narrador de la novela. El otro tipo de inteligencia, en cambio, aparece de forma extraordinaria y “encuentra extrañas y muchas veces hostiles

las ligaduras más comunes de la razón [...] Nada para ella es "natural", nada asimila sin sentir a la vez cierto rechazo." (43), este tipo humano se ve acechado por dos peligros, la locura y el suicidio, además, según el personaje del doctor, provoca la continua sensación de "no estar emparentado con el mundo" y muchas veces el sujeto se transforma en un "exiliado de todo" (43). Aunque no se haga explícito, queda claro que éste sería el tipo de inteligencia que correspondería a Roderer y que determina su destino trágico.

La voracidad intelectual de Roderer se ve representada en un espacio particular, su cuarto-estudio, donde deposita una enorme cantidad de libros que parecen constituir el único foco de su interés. La descripción de este ambiente tiene ineludibles connotaciones goetheanas, los volúmenes aparecen desordenados en el cuarto y la biblioteca "ocupaba la pared más grande del cuarto y los estantes, repletos, subían hasta dar casi con el techo." (53). Más adelante en otra visita que el narrador hace a Roderer, al verlo recluido en su cuarto de estudio, repite irónicamente las palabras que el Fausto de Goethe se dice a sí mismo en el monólogo de la primera escena:

-¿Sigues encadenado a este montón de libros cubiertos de polvo que envuelve desde el viejo papel hasta lo alto de las bóvedas?

Roderer sonrió a su pesar; yo seguí, entusiasmado, imitando el tono grandilocuente de las representaciones universitarias.

-¡Sal al ancho mundo! En vano es esperar que una árida reflexión te explique los signos sagrados.

-El ancho mundo... como trampa es demasiado vieja; así tentó a Cristo en la cima del monte. (92)

Las citas directas y las paráfrasis de la primera parte del *Fausto* de Goethe son numerosas y adquieren ciertamente significación tanto para la caracterización de los personajes como de las situaciones. Pero la cita textual, como en este ejemplo, se enmarca en un contexto de performance irónica, "tono grandilocuente", y de reinterpretación crítica, como prueban, por un lado, la selección de versos que realiza el narrador⁴⁰¹ y, por otra, el comentario final de Roderer

⁴⁰¹ Si bien se reproduce textualmente ciertos versos de la primera escena, traducidos al castellano, en el original estos versos no aparecen sucesivos sino que se ha realizado una selección que establece una nueva continuidad, no presente en el texto alemán original: "Beschränkt mit diesem Bücherhauf, / Den Würme nagen, Staub bedeckt, / Den bis ans hohe Gewölb' hinauf / Ein angeraucht Papier umsteckt; / [...] Flieh! auf! Hinaus ins weite Land! / [...] Umsonst, daß trocknes Sinnen hier / Die heiligen Zeichen dir erklärt:" (Goethe 1923: 15)

En el capítulo quinto el narrador y Roderer entablan una conversación sobre los futuros estudios universitarios del primero, y toda la escena se asemeja a una paráfrasis del encuentro entre Mefistófeles, disfrazado de Fausto, y el Estudiante en la escena IV de la primera parte, aunque sin los elementos críticos y satíricos que tiene el texto de Goethe; incluso Roderer parece repetir, a su manera, la decepción que embarga a Fausto, en su famoso monólogo, respecto de las ciencias y su estudio:

¿Qué sentido tiene esta discusión? La teología está muerta y enterrada y la filosofía, tal como se entendió hasta ahora, le sigue los pasos: en la universidad te llevarían a dar vueltas por el museo, a visitar viejos sistemas embalsamados. Quedan, es cierto, las ciencias: la física, o alguna de las ciencias naturales, pero a uno tiene que interesarle en algo el mundo, que no deja de ser sólo un ejemplo: y aun así, debería estar dispuesto a contentarse con lo real, menos todavía, con lo comprobable. (57)

Pero el hipotexto fáustico central en *Acerca de Roderer* es la novela de Thomas Mann *Doctor Faustus*, a la que el texto de Martínez alude mediante un disfraz ficcional, es presentada como *La Visitación*, novela del alemán Heinrich Holdein. El autor argentino realiza una auténtica “transposición seria”, según define Genette este procedimiento hipertextual⁴⁰², puesto que lleva al extremo un aspecto de la novela de Mann cual es problema del conocimiento en la Modernidad. Aunque Genette designe a la novela de Mann como una transposición hipertextual de régimen “serio” no deja de observar lo relativo de este término pues el *Doktor Faustus* es también una parodia de la que no están exentos el humor y la ironía⁴⁰³. Por el contrario, en la novela de Martínez, como acabo de indicar, la seriedad de la transposición es dirigida a un punto de oposición respecto al hipotexto manniano, en el que queda excluido todo régimen irónico o humorístico⁴⁰⁴.

⁴⁰² Para Genette, el *Doktor Faustus* de Mann vale como ejemplo acabado de una “transposición seria” del hipotexto fáustico de la *Historia...* del siglo XVI. Al analizar las prácticas hipertextuales paródicas dice: “pero hay otra, a la que acabo de aludir al citar por ejemplo el *Doctor Faustus* de Thomas Mann, y a la que bautizo ahora, a falta de término más técnico, su régimen serio. [...] Para las transformaciones serias, propongo el término neutro y extensivo de *transposición*: para las imitaciones serias, podemos tomar prestado a la antigua lengua un término casi sinónimo de *pastiche* o de *apócrifo*, pero también más neutro que ellos: *forgerie*.” (Genette 1989: 41-42)

⁴⁰³ “Por lo demás no ignoro que la tripartición de los regímenes [serio, lúdico, satírico] es bastante elemental [...]; y podríamos afinarla introduciendo otros tres grados en el espectro: entre el lúdico y el satírico, consideraría de buena gana el irónico (es, frecuentemente, el régimen de los hipertextos de Thomas Mann, como *Doctor Fausto*, *Carlota en Weimar* y sobre todo *José y sus hermanos*) [...] pero Thomas Mann oscila, constantemente, entre la ironía y el humor: nueva gradación, nueva interferencia. Así son las grandes obras.” (Genette 1989: 43)

⁴⁰⁴ En su análisis de la temática teológica presente en la novela, Sarmiento también reconoce esta ausencia de intencionalidad paródica: “...nada en la obra nos autoriza, por otra parte, a suponer que se la pueda inscribir en registro paródico alguno referido al orden de lo religioso, ni por la formalización ni por el tratamiento de lo misterioso, temáticamente hablando.” (Sarmiento 2006: 269)

La Visitación, primer libro que Roderer le presta a su amigo en una vieja edición castellana de la década del 50, es considerada una "obra magna" y "testamento literario", cuyo título alude directamente al capítulo central de la novela de Mann, donde Adrian Leverkühn recibe la visita del Diablo, contracara negativa de la Visitación angélica a la Virgen. A la gran novela alemana de la Posguerra remiten también toda una serie de motivos intercalados en el devenir narrativo, como por ejemplo el comentario del Dr. Rago cuando descubre que Roderer lee el *Fausto* de Goethe en su idioma original, "-Así que también sabemos alemán... Eso está muy bien: conviene escuchar al Diablo en su idioma natal." (26); también se puede considerar en este sentido el frío continuo que impera en el cuarto de Gustavo, y sobre todo la muerte de su madre a causa de una afección cerebral, sentida por Roderer como confirmación de su destino y preanuncio del propio fin; en claro paralelismo con la muerte del niño Nepomuk por meningitis, sobrino amado de Adrian Leverkühn, que éste interpreta en términos similares.

Más allá de estas inclusiones puntuales de ciertos motivos literarios, en el capítulo sexto los dos amigos comentan extensamente el argumento de *La Visitación* del ficticio autor alemán Heinrich Holdein y las motivaciones del personaje principal de la novela, Lindström, un pintor que pacta con el demonio para alcanzar la genialidad artística. Roderer llega a formular una interpretación crítica sobre el personaje partiendo de dos elementos fundamentales en la historia: el contagio de sífilis que sufre el protagonista y el pacto con el Diablo entendido como un lapso temporal de veinticuatro años. Respecto al primer punto, Roderer, considera una banalidad introducir la raíz del castigo en un contagio venéreo, lo ve como un intento fallido de justificar los hechos mediante una causa corporal, además no se condice con su forma de entender la naturaleza del mal que de ninguna manera puede hallarse en el amor o la sexualidad: "Porque el amor puede provocar mil caídas pero no la perdición. Es un terreno demasiado resguardado por lo divino; en todo abrazo, aun en el que pueda parecer más depravado, hay un vestigio religioso, un eco de la comunión." (68). Para nuestro intérprete el autor alemán renuncia de esta forma a construir un "héroe enteramente cerebral" que llegase al fondo de la provocación y la ofensa a Dios tratando de suplantarlos por medio del conocimiento absoluto⁴⁰⁵: "el logos, que resguardan juntos el Diablo y Dios" (69). Los devaneos sexuales

⁴⁰⁵ Alicia Inés Sarmiento en su artículo dedicado a esta novela sostiene que éste sería precisamente el tema central que se propone abordar la novela, es decir, el antiguo problema teológico-moral del *mysterium iniquitatis*: "En este ámbito se despliega el conflicto de Roderer como un problema espiritual que atañe específicamente a la esfera del conocimiento y

y sentimentales de Lindström se le ocurren, en consecuencia, totalmente gratuitos, antes heredados de la tradición literaria que realmente concordantes con el planteo metafísico de la historia narrada; Roderer ve en ello una claudicación del autor ante el prejuicio “que identifica inteligencia con frigidez. ¡Cómo si la inteligencia no pudiera arder y exigir las hazañas más altas, la vida misma!” (72).

En el motivo del pacto, también quiere descubrir Roderer una serie de falencias conceptuales, en primer lugar el tiempo expresado en veinticuatro años, no lo convence pues el Diablo debería “ofrecer un tiempo sobrehumano, hecho solamente de arrebatos e iluminaciones”⁴⁰⁶ (74), en segundo lugar el hecho de que el protagonista realice su obra artística magnífica acogéndola como un mero “dictado” la transforma más en obra del Diablo que en suya propia. Por estas causas Roderer afirma que, puesto en ese lugar de decisión, simplemente habría rechazado la propuesta diabólica, aunque la consecuencia hubiese sido quedarse “sin tiempo”.

De lo comentado hasta aquí es fácil percibir que *La Visitación* de Heinrich Holdein es un disfraz ficcional del *Doktor Faustus* de Thomas Mann. Un artificio que desfigura la referencia directa a la novela alemana, pero también hace un guiño al lector para que entienda *Doktor Faustus* bajo *La Visitación*, Thomas Mann bajo Heinrich Holdein y el músico Leverkühn bajo el pintor Lindström⁴⁰⁷. En cierto sentido, Guillermo Martínez reactualiza el procedimiento borgeano del pseudo-resumen que comentáramos oportunamente a propósito de *Deutsches Requiem* (Cf. Cap. 5.1.). Salvo que aquí no se presenta el resumen de un texto ficticio, sino el enmascaramiento de un hipotexto real mediante la mención de una obra literaria inexistente que lo alude de forma permanente. Comparte con el pseudo-resumen borgeano la hipótesis crítica, en el caso de Martínez mucho más desarrollada a nivel de la explicitación textual. Es más, la hipótesis crítica, en este caso, constituye un eje fundamental para comprender la vida interior del personaje y

desemboca en la viejísima tentación: ser como Dios, ocupar el lugar de Dios...” (Sarmiento 2006: 269). Si bien esta hipótesis es sugestiva y el texto da varias pistas en ese sentido, el planteo intelectual de *Acerca de Roderer*, según mi lectura, contempla lo teológico como prefiguración o metáfora de otros problemas de índole filosófica.

⁴⁰⁶ En esta afirmación, Roderer parece estar sintetizando el ofrecimiento que el propio Diablo le hace a Leverkühn en *Doktor Faustus*, en relación a la experiencia del plazo temporal: “Denn wir liefern das Äusserste in dieser Richtung: Aufschwüngen liefern wir und Erleuchtungen, Erfahrungen von Enthobenheit und Entfesselung, von Freiheit, Sicherheit, Leichtigkeit, Macht- und Triumphgefühl ... [...] Und entsprechend tief, ehrenvoll tief, gehts zwischendurch denn auch hinab...” (Mann 1960: 307)

⁴⁰⁷ Martínez comenta en un reportaje lo fundamental que es para el sentido de la obra que el lector pueda realizar esta asociación intertextual, mientras compara la recepción en los EE.UU., donde la crítica no reparó en el intertexto fáustico, con la recepción en Alemania: “Sí la leyeron muy bien en Alemania, porque justo ahí pega con toda la tradición de Goethe, de Thomas Mann.” (Martínez 2009 *Confesiones de Infierno*)

el desarrollo argumental del relato, especialmente en su resolución final. Gustavo Roderer está delineado sobre la figura de Adrian Leverkühn, pero también sobre lo que se señala como sus falencias constructivas, sus inconsecuencias, a las que el propio Roderer pretende superar y corregir.

Los comentarios críticos sobre la novela de Holdein/ Mann expresan en realidad la conformación del propio personaje fáustico en *Acerca de Roderer*; cuya ambición es exclusivamente intelectual. Gustavo Roderer es un personaje ascético, en el cual el deseo fáustico de experimentar el mundo y la vida es suplantado por el deseo de conocimiento y de un conocimiento absoluto de índole mística antes que práctica. Este carácter “enteramente cerebral”, no es simplemente un ideal para el personaje sino una condición real que explica su absoluta indiferencia ante el mundo social y ante el propio cuerpo; baste recordar lo frecuentes que son las escenas en las que se evidencia su descuido en la alimentación, su lejanía de todo deseo sexual o la incapacidad para cualquier demostración de afectividad, a pesar de tratarse de un adolescente. La ascesis de Roderer, a diferencia de la tradicional ascesis cristiana, no necesita entablar una lucha con el cuerpo y el mundo porque son realidades suprimidas por su conciencia y esto coloca al personaje al borde de lo inhumano. Martínez, pienso, no creó el personaje para provocar una simpatía o identificación de parte del lector y la estrategia se refuerza con el recurso del narrador en primera persona a través del cual el lector conoce a Roderer, y, a la vez, la simpatía y repulsión que provoca su excéntrica figura.

No obstante, en el episodio final de la enfermedad y la muerte, el cuerpo reclama su derecho a la existencia y lo hace de manera terrible, no como cuerpo del deseo sino como cuerpo del castigo y del martirio, devolviéndole al personaje su dolorosa humanidad. La muerte causada por una enfermedad cruel alude también, sin duda, a la trágica novela de Mann y más atrás aún a la *Historia* luterana del siglo XVI. El Doctor Rago al conversar con el narrador sobre el padecimiento de Roderer caracteriza la agonía que le espera con la expresión latina *supplicium extremus*. No obstante, al final del suplicio, la visión extática que alcanza Roderer deja en suspenso una posible redención o alivio final. De esta forma la novela conjuga, con alto grado de ambigüedad, los dos finales tradicionales del mito fáustico: la condena y la redención en una única y dolorosa agonía.

El final viene a poner en juego una contradicción más profunda que se elabora en la novela, la que, en un plano, es la dilucidación de la naturaleza de lo demoníaco y en qué consiste realmente su diferencia con lo divino, así aparece esta cuestión en una clase del Dr. Rago referido al efecto de la heroína sobre el cerebro que “pone de manifiesto la parte divina de su naturaleza, esa parte que el hombre parece temer mucho más que su parte demoníaca” (39); y en otros pasajes se trata ya directamente del problema que entraña la postulación de una realidad trascendente sin tener que abandonar lo racional, cuando Roderer escribe en su cuaderno “Suponer que Él existe y no llegar a un absurdo” (37). Ese artículo “Él” escrito con mayúsculas puede referirse tanto a Dios como al Diablo, sin que se aclare nunca la cuestión; es más, en varias ocasiones ambas entidades aparecen conjugadas en el discurso del personaje como el Diablo y Dios, dos nombres distintos de lo trascendente. Pero a este plano discursivo se contrapone la interpretación de los acontecimientos por parte de un narrador, que se considera ateo, y puede interpretar la historia de Roderer desde su racionalidad: Roderer puede ser un nuevo Fausto que pactó con el Demonio o, simplemente, un ser profundamente perturbado por la enfermedad. Ambas posibilidades se presentan alternativamente en el narrador sin llegar jamás a una conclusión determinante. Esta indeterminación respecto a cómo valorar las actitudes, las palabras y la muerte misma del personaje principal, es lograda técnicamente a través de la inclusión del narrador homodiegético – con voz en primera persona e implicado de lleno en la historia narrada – cuya perspectiva al relatar los hechos se aparta objetivamente de la mentalidad y de las convicciones del protagonista. Un recurso, por cierto, que establece otro paralelo más entre *Acerca de Roderer* y *Doktor Faustus*.

El contexto histórico en el que se inserta la vida de Roderer y la del narrador, esto significa, los años finales del Proceso Militar en la Argentina y la posterior guerra de Malvinas en 1982, marca una intencionalidad de revisión histórica a través de la ficción literaria similar a la presente en la gran novela de Thomas Mann. Aunque la obra de Martínez no tiene como cometido principal el reconstruir críticamente un acontecimiento histórico, de hecho, el autor reconoce que pretendió conectar de alguna forma el personaje de Roderer y las connotaciones míticas de su historia con el ambiente histórico-político que lo rodea: “Lo de Las Malvinas tiene un sentido diferente: la apropiación de un pedazo de historia para integrarla dramáticamente al relato, bajo la

forma de una expansión de lo demoníaco en torno a Roderer.” (Martínez 2004, *Entrevista – Perú*).

La expansión de lo demoníaco en torno al protagonista en el plano estrictamente histórico es más bien escueta, pues la novela no abunda en detalles cronotópicos, aunque los datos que el narrador brinda permiten ubicar fácilmente los acontecimientos en mayo de 1982, “Nuestro batallón fue asignado a la defensa de Monte Harriet, en la isla Soledad.” (109). Pero, en franco contraste con el carácter sumario de los datos históricos, abunda la descripción de un clima social altamente represivo, sobre todo en la primera mitad cuando se describe el ambiente de la escuela. La institución escolar, como metáfora de lo social, rezuma una chatura intelectual opresiva y violenta, de la que sólo escapan los seres marginales, condenados a la incomprensión o al silencio, como son, por ejemplo, Gustavo Roderer o el doctor Rago. Por lo demás, la guerra y sus consecuencias afectan concretamente al narrador y su familia, lo que también ocurre con Serenus Zeitblom en *Doktor Faustus*, pero no llegan a tocar a Roderer a quien la reclusión y la enfermedad lo mantienen al margen de cualquier realidad social. Luego de la guerra el narrador retoma sus estudios universitarios y surge la posibilidad de obtener una beca para estudiar en Inglaterra, en la universidad de Cambridge, lo que despierta en el personaje sentimientos encontrados pues significa viajar al país enemigo contra el cual luchó en una contienda, todavía demasiado reciente. Sin embargo, a instancias de un profesor que era su mentor, deja de lado sus escrúpulos nacionalistas y acepta la posibilidad que se le ofrece, pues como dice su profesor “el lugar es Cambridge, no Inglaterra. El país de un matemático son las universidades de todo el mundo.” (119). Con esta actitud, se manifiesta una vez más en el narrador el valor de su racionalidad a la hora de enfrentar desafíos y dilemas existenciales. Además esta resolución de un conflicto – el ex-combatiente que va a vivir y a estudiar al país enemigo – por una vía racional que escapa a los dictámenes del discurso político oficial anclado en la emocionalidad y en el sentido bélico del honor, acercan la novela fáustica de Martínez a toda una serie de narraciones argentinas que abordan el tema de la Guerra de Malvinas desde el distanciamiento de los relatos histórico-políticos que pretenden dar cuenta total de la realidad de la contienda⁴⁰⁸.

⁴⁰⁸ María Elena Molina rescata de una serie de novelas sobre la Guerra de Malvinas (entre las que no contempla a la de Martínez) precisamente la independencia de los autores respecto al discurso político y social más ampliamente aceptado en la Argentina sobre este acontecimiento: “En este contexto, y tras un análisis de las obras estamos en condiciones de afirmar que la literatura sobre Malvinas cumplió un rol fundamental desde el inicio. Es gracias a esa libertad, a esa capacidad de mantener su autonomía respecto a la política, que el proceso autocrítico llevado a cabo por la literatura significó

5.6 *Doktor Faustus* y el significado de lo fáustico en las novelas del período

En las narraciones comentadas anteriormente, en especial en *Abaddón el exterminador*, *Crónica de un iniciado* y *Acerca de Roderer*, se puede afirmar que el asunto fáustico en general y su versión manniana en particular, actúan como una especie de modelo literario⁴⁰⁹ cuya adopción responde a necesidades expresivas propias de cada uno de los autores y se inserta significativamente en el desarrollo de la novelística argentina de este período. La recurrencia al asunto fáustico por parte de estos escritores argentinos se halla estrechamente vinculada tanto al abordaje de temáticas cercanas a la filosofía (Heidegger en el caso de *Crónica de un iniciado*, Nietzsche en el de *Acerca de Roderer*), como al trabajo narrativo con un presente políticamente conflictivo (Sabato) o con un pasado inmediato, en el cual la ficcionalización y lo estrictamente biográfico se acercan y hasta se mezclan, por ejemplo en la novela de Castillo. Ambas instancias se sirven del complejo fondo trágico que, inserto en la tradición cristiana y en la Modernidad, subyace en el mito fáustico, en las diversas elaboraciones del mismo que nos ha legado la literatura alemana.

A este respecto no se puede dejar de mencionar la obra argentina que actuó como un verdadero antecedente en la recepción de la novela manniana en la literatura nacional. Me refiero a la narración de Julio Cortázar *El Perseguidor* (1959) incluida en su volumen de cuentos *Las Armas Secretas*. Este cuento largo de Cortázar es una variación ingeniosa y muy disimulada de ciertos motivos fáusticos. Se trata más bien de una respuesta crítica a la novela tardía de Thomas Mann, antes que una reelaboración auténtica del viejo asunto alemán. Aunque existen importantes paralelismos argumentales entre ambas obras, tal como lo ha estudiado minuciosamente Hinrich Hudde⁴¹⁰. *El Perseguidor* narra un episodio en la vida del saxofonista de jazz, Johnny

deconstruir los grandes relatos de la guerra." (Molina 2008: 8)

⁴⁰⁹ - Se pretende darle aquí a la palabra "modelo literario" el sentido de *función de ordenamiento* que muy claramente explica Jitrik: "vista más semióticamente, la palabra "modelo" cumple funciones operatorias de ordenamiento; por esta razón un modelo resulta de un proceso, no tan sólo de un dictado, y es adoptado o se impone respondiendo no exclusivamente a una imposición sino a una necesidad." (Jitrik, 1995:35)

⁴¹⁰ Me refiero al artículo de 1987 aparecido en la revista *Iberoromania* titulado: "Schwarzer Faust des Jazz. Julio Cortázar's *El Perseguidor* als literarische Replik auf Thomas Manns *Doktor Faustus*". ("El Fausto negro del jazz. *El Perseguidor* de Julio Cortázar como réplica literaria de *Doktor Faustus* de Thomas Mann"). Para Hudde, la narración de Cortázar es una "réplica" a la de Mann en varios sentidos, principalmente en la conformación del personaje. Cortázar, a diferencia de Mann, elige un

Carter, quien reside ocasionalmente en París y se encuentra con su biógrafo, Bruno, que asume la voz narrativa. Johnny, estragado por la drogadicción, la enfermedad y cierta desesperación metafísica es una especie de figuración literaria del músico norteamericano Charly Parker, al que está dedicada la narración. Este paralelismo argumental, al que se suma la voz y perspectiva narrativa asumida por Bruno y no por el protagonista, es la principal conexión que se puede establecer con la novela de Mann. Aunque no la única, ya que el cuento de Cortázar desarrolla también de forma aislada toda una serie de motivos presentes en el *Doktor Faustus*: los traumas físicos y psíquicos del músico, intentos de suicidio, la genialidad de la obra última, la muerte de un niño, etc. Todo ello englobado en la intención narrativa principal que es la de relatar la vida de un músico extraordinario⁴¹¹. Además en ambos casos las figuras de los personajes-narradores, Serenus y Bruno, actúan a modo de proyecciones de los propios autores, de sus estilos de vida y de sus obsesiones estético-musicales; si bien muy diferentes en tanto Cortázar era un admirador del jazz, por motivos bastante contrapuestos a los que llevaron a Mann a admirar la tradición musical germana (Cf. Hudde, 1987: 87-88). A pesar de estas diferencias y del claro intento de Cortázar por presentar un protagonista totalmente alejado de intrincadas intelectualizaciones del fenómeno musical, en las dos obras se le asigna a la música el valor de una experiencia metafísica⁴¹². Después de escuchar una interpretación de Johnny, Bruno llega a decir: "dueño de una música que no facilita los orgasmos ni las nostalgias, de una música que me gustaría poder llamar metafísica,..." (Cortázar, 1973: 133).

La circunstancia principal que, a mi criterio, impide considerar *El Perseguidor* como una auténtica reescritura fáustica es la ausencia absoluta de la figura diabólica y, en consecuencia, del motivo central del pacto. Hudde habla de una desmitologización del asunto fáustico: "der Agnostiker Cortázar 'entmythologisiert' den Stoff" (Hudde, 1987: 79). Las referencias a lo demoníaco aparecen en el relato alegorizadas por elementos de la realidad concreta, transfigurados, eso sí, por la percepción disruptiva de un adicto a la marihuana, como sucede cuando Johnny viaja en el metro de París y siente que penetra

género musical y un tipo de músico absolutamente alejado del intelectualismo estricto que caracteriza a Adrian Leverkühn y a la música dodecafónica heredera de la tradición musical clásica de Europa.

⁴¹¹ "Dem Vorbild *Doktor Faustus* folgt Cortázar vor allem mit dem Prinzip der Anknüpfung: beide Werke erscheinen nicht nur formal, sondern auch inhaltlich-quellenmäßiger Hinsicht als Musikerbiographien." (Hudde, 1987: 71)

⁴¹² "Die Musik ist letztlich aber weder für den Komponisten Leverkühn noch erst recht für den schöpferischen Tenorsaxophonisten Carter das eigentliche Ziel. Beide sehen in ihr einen Erkenntnis- und Erlebnisweg, der zu höchster, diesseitsübersteigender Erfahrung führen soll." (Hudde, 1987: 75)

en otra dimensión espacio-temporal. Lo demoníaco, sin embargo, parece percibirse en el mismo protagonista al que se describe como “un ángel” y el narrador siente ante él el frío que Leverkühn atribuía al Diablo: “Nunca me preocupó demasiado por las cosas que dice Johnny pero ahora, con su manera de mirarme, he sentido frío.” (Cortázar, 1973: 115). En todos estos ejemplos, sin embargo, no hay una verdadera ruptura de la noción de realidad, al menos no desde el punto de vista del narrador, que se propone constantemente mantener el nivel racional de las explicaciones. Una actitud que comparte también el narrador en la novela de Martínez *Acerca de Roderer*. En el relato de Cortázar la mayoría de las alusiones a lo diabólico – “esa música del diablo” (109), “todo había salido como el diablo” (136), etc.- aparecen como modismos del habla cotidiana y sólo mediante una intencionalidad interpretativa muy definida se los puede tomar como alusiones a una dimensión sobrenatural. Por otra parte, el impulso que anima a Johnny solamente podría ser considerado fáustico en un sentido tradicional si se tiene en cuenta su conexión con lo que él, en su delirio, denomina “el otro lado”. Un espacio configurado por su mente como trascendente y pleno, posiblemente la muerte, al que sólo se accedería franqueando una puerta imposible de atravesar: “Yo tenía mi saxo... y mi sexo, como dice el libro. Todo lo que hacía falta. Trampas, querido... porque no puede ser que no haya otra cosa, no puede ser que estemos tan cerca, tan del otro lado de la puerta...” (177). Hudde asocia el motivo de la puerta y la significación de ese “otro lado” al enorme impacto que ejerció entre los escritores argentinos la parábola *Vor dem Gesetz* (*Ante la ley*), incluida en *Das Prozeß* (1915-1925) de Franz Kafka⁴¹³, que fuera publicada por Borges, Ocampo y Bioy Casares en *Antología de la literatura fantástica* de 1940. Aunque tampoco puede desdeñarse el claro paralelismo que existe entre las palabras de Johnny en *El Perseguidor* y el monólogo de Fausto en la obra de Goethe inmediatamente anterior a su decisión de beber un veneno para suicidarse. El saxofonista del cuento de Cortázar expresa ante Bruno su actitud rebelde para con Dios, que es en definitiva una actitud ante la muerte: “Y si realmente está del otro lado de la puerta, maldito se me importa. No tiene ningún mérito pasar al otro lado porque él te abra la puerta. Desfondarla a patadas, eso sí. Romperla a puñetazos...” (178). En el *Fausto* la situación límite es muy similar y Goethe utiliza el simbolismo de las puertas (*die Pforten*) para significar el impulso del

⁴¹³ “Diese ‘metaphysische Tür’, durch die man gelangen könnte, aber letztlich doch nicht gelangt [...] erinnert an eine berühmte, früh in Argentinien publizierte Parabel Kafkas: *Vor dem Gesetz*.” (Hudde 1987: 79)

protagonista que osa enfrentarse a lo divino y asume las consecuencias⁴¹⁴. En otro sentido, no se puede dejar de relacionar este motivo simbólico de la puerta y del otro lado de origen goetheano, presente en el relato de Cortázar, con el final de la novela de Martínez, especialmente con el delirio que la agonía provoca en Gustavo Roderer. Tanto en el cuento de Cortázar como en *Acerca de Roderer*, a la muerte de los protagonistas antecede una frase enigmática que crea un clima de mística ruptura con la cotidianeidad y con la racionalidad de los narradores. Si en el momento extremo de la agonía Johnny repite un verso de Dylan Thomas, "Oh, hazme una máscara" (182), invocación quizás dirigida al guardián de la puerta, Gustavo Roderer, en idéntica situación emite su misteriosa orden, "Ábranme, soy el primero". Estos motivos, que aparecen en los textos de Cortázar y Martínez de manera paralela y hasta complementaria, demuestran una continuidad en la recepción argentina del *Fausto* de Goethe y del *Doktor Faustus* de Mann. Continuidad que forma una serie literaria en la que incluso pueden rastrearse motivos comunes, cuestionamientos críticos al hipertexto europeo e intentos de redefinición de estructuras narrativas y procedimientos de simbolización.

Un año después de la publicación de *Doktor Faustus* de Thomas Mann, el crítico húngaro György Lukács escribe un ensayo, en el que analiza la gran novela de la posguerra alemana, titulado *La tragedia del arte moderno*⁴¹⁵. En este agudo análisis Lukács opone los dos grandes *Faustos* de la literatura germana; por un lado el *Fausto* de Goethe que representaría el más alto desarrollo de la conciencia burguesa, con su perspectiva de futuro y su capacidad de trasladar la praxis al "gran mundo", es decir con la intención de transformar la realidad. Y, por otro lado, el *Fausto* de Mann que se define por un brutal contraste con aquél. Su reclusión en la interioridad, en el "pequeño mundo" del estudio, sería sintomática de una involución histórica, del desarrollo subterráneo de la barbarie política en el seno de la sociedad capitalista moderna y de la pérdida de toda esperanza de transformación. Este esquema conceptual, aun cuando fue elaborado en el marco de otra cultura y de una situación histórica diferente, muy bien podría proyectarse sobre las obras fáusticas argentinas que nos ocupan. En una gradación, relacionada con la posición

⁴¹⁴ "Vermesse dich, die Pforten aufzureißen, / Vor denen jeder gern vorüberschleicht! / Hier ist es Zeit, durch Taten zu beweisen, / Daß Manneswürde nicht der Götterhöhe weicht, / Vor jener dunkeln Höhle nicht zu beben, / In der sich Phantasie zu eigner Qual verdammt, / Nach jenem Durchgang hinzustreben, / Um dessen engen Mund die ganze Hölle flammt" (Goethe 1923: 23)

⁴¹⁵ Para el presente trabajo se consultó una edición italiana: Lukács, György *Thomas Mann e la tragedia dell'arte moderna* (traducción de G. Dolfini), Milán: Feltrinelli, 1956.

generacional e ideológica de cada uno de los autores, la figura fáustica va adquiriendo esos rasgos de deshumanización que menciona Lukács: desde la insatisfacción autodestructiva de un artista inconsciente de su propio genio en *El perseguidor* y la obsesión paranoica por develar las manifestaciones de un mal de dimensiones apocalípticas en el protagonista de *Abaddón el exterminador*, pasando por el escepticismo crítico frente a cualquier ideal social o político, con la consecuente revisión de toda elaboración ideológica, exigida por el nihilismo, en la novela de Castillo; hasta la clausura monstruosa en la interioridad, gracias a una autoexigencia intelectual esterilizante en la obra de Martínez. Estos Faustos argentinos también se recluyen en sus gabinetes, metáforas de un yo amenazado y paranoico, a través del trabajo intelectual, de la especulación metafísica y de la droga, lo que les permite huir del mundo social hostil y destilar en sus conciencias la sustancia de un horror que se insinuaba en la Argentina de la década de 1970 y que ya estaba consumado en 1982.

6. CONCLUSIONES

En este punto el análisis ya ha revelado dos series literarias construidas alrededor del asunto fáustico que, a manera de bloques, parecen clausuradas en sus propios contextos histórico-culturales y lingüísticos, por supuesto, sin considerar que comparten una base hipotextual común y de gran prestigio en ambas culturas. El trabajo comparativo, que en parte se fue desarrollando en los capítulos anteriores, presenta el desafío de una relación entre tres instancias: la relación directa de contraste entre las obras alemanas y las argentinas y el posicionamiento de éstas respecto a otras manifestaciones del asunto fáustico en las literaturas latinoamericanas.

Es conveniente entonces indagar, en primer lugar, qué relación mantienen estas reescrituras fáusticas argentinas con la evolución que el tradicional asunto experimentó en las letras alemanas del mismo período, para luego poder determinar cuál sería la especificidad de estas obras argentinas en el contexto amplísimo de la denominada "serie fáustica latinoamericana". Soy consciente de que podría objetarse este acto comparativo, en virtud de que se trata, en su mayor parte, de textos que surgieron en distintos contextos lingüístico-culturales y que no poseen una conexión real y concreta, desde el momento en que los autores en gran parte no fueron traducidos de una lengua a la otra. Aunque también, como ya aclaré, es cierto que en ambas series literarias encontramos hipotextos en común (Goethe, Mann), con una amplia tradición en cuanto a traducciones y crítica en las dos lenguas. Por otra parte, es precisamente este relativo aislamiento de las dos literaturas lo que puede darle más sustancia al trabajo comparativo, partiendo de los postulados de la teoría de la recepción, uno de cuyos fundadores sostiene:

La estética de la recepción [...] al definir el sentido de una obra por la secuencia histórica de sus concretizaciones, no tiene como objetivo fundamental la verificación de las interpretaciones anteriores (o su refutación) sino, más bien, el reconocimiento de la compatibilidad de interpretaciones diferentes. (Jauss 1981: 35-36)

El análisis de la compatibilidad (y por qué no de la incompatibilidad) de interpretaciones diferentes que brotan de distintas concretizaciones o respuestas estético-creativas a un asunto literario común es una perspectiva justificada para abordar la lectura de dos literaturas nacionales. Se trata, en el fondo, de presentar un cuadro comparativo de la circulación de obras, autores, temas, géneros y, por supuesto, de un asunto o de una serie de motivos, teniendo en cuenta las posiciones desiguales de los distintos campos literarios y sus recíprocas relaciones de intercambio no unidireccional⁴¹⁶. En el contexto social específico de Latinoamérica, las elites intelectuales, como ya se señaló, por su conformación cultural ocuparon tradicionalmente una posición estructuralmente mediadora entre la llamada "cultura universal" (en realidad predominantemente europea) y los sistemas culturales locales. En este aspecto, como lo señala Mejía Suárez, el *Fausto* de del Campo es una obra pionera y en un sentido, además, no previsiblemente eurocéntrico o unidireccional. No obstante, asumir sin matices que esa forma de recepción productiva pudo seguir estando activa de forma inalterable después de un siglo, sería no aceptar ni considerar los profundos cambios históricos que tuvieron lugar y negarle, por lo tanto, a la cultura latinoamericana un dinamismo que de hecho posee.

Jauss marca un hito insoslayable del trabajo comparatista cuando sostiene la necesidad de establecer conscientemente un "*tertium comparationis*" de orden teórico que structure y dé sentido a la labor comparativa cuando se trabaja en medio de dos culturas, dos lenguas o dos períodos históricos diferentes. Así lo hacían los estudiosos de la Antigüedad o del Renacimiento:

Los autores de "paralelos" juzgados como "precientíficos" podrían enseñar a los comparatistas de hoy que toda comparación en historia literaria necesita de un "*tertium comparationis*", es decir de una norma teórica. Y estas normas no fluyen espontáneamente de los objetos comparados. Surgen de la precomprensión, de un interés a menudo oculto o inconsciente que el intérprete debe descubrir, mediante la reflexión hermenéutica, y que debe introducir, conscientemente, en el acto de comprensión, si quiere evitar que su análisis sea dirigido por un prejuicio. (Jauss 1981: 37)

⁴¹⁶ Sobre el polémico tema del aporte de los estudios de literatura comparada a la historia de las literaturas nacionales, remito al artículo de Teresa Gramuglio (2006) "Tres problemas para el comparatismo" en *Orbis Tertius*, 2006, año XI, n 12, pág. 11 y ss.

Ese “elemento de precomprensión” – el tercer elemento que toda comparación presupone – puede ser en el caso de este trabajo el hecho de que la literatura argentina constituye un sistema cultural relativamente autónomo. Esto significa una autonomía, siempre relativa, tanto de las literaturas europeas como de otras literaturas latinoamericanas. Por lo tanto recepta un asunto europeo, como el mito fáustico, integrándolo a sus propios paradigmas y problemáticas. Además tal recepción productiva implica también la modificación parcial de ese elemento o, incluso, la desestimación crítica de su valor estético-simbólico, en tanto poco sustancial para la propia concepción literaria, como ocurre en el caso de los escritos de Borges.

Entre los varios puntos que aparecen en el análisis comparativo tiene una especial relevancia el lugar que ocupa el asunto fáustico en los sistemas literarios argentino y alemán respectivamente. Es una obviedad que ese lugar no puede ser exactamente el mismo y, por lo tanto, la recepción, interpretación y reelaboración estética son marcadamente diversas. En la Argentina, como vimos, hubo una recepción reproductiva de la obra de Goethe desde los inicios mismos de la literatura nacional con *Mefistófeles* (1833) de Esteban Echeverría y, sobre todo, con *Fausto* (1866) de E. del Campo. Estas reescrituras del siglo XIX, como ocurre con del Campo, inscriben el asunto en el género gauchesco y a la vez conectan el mito fáustico con elementos fuertemente arraigados en la cultura popular oral latinoamericana, en la que abundan historias de relaciones o pactos con el Diablo. Es esta base cultural forjada en los inicios de la literatura argentina la que acercará notablemente el mito fáustico al horizonte cultural e ideológico de los escritores argentinos y como lo sostiene Jorge Dubatti puede incluso hablarse de un proceso de “nacionalización del mito”, que se va a ver manifestado en las múltiples reescrituras y adaptaciones teatrales que ligan directamente el asunto fáustico al género gauchesco durante todo el siglo XX⁴¹⁷. No obstante, el proceso no es equiparable a la situación del asunto fáustico en la literatura alemana donde, como vimos, la obra de Goethe está en el centro de la tradición literaria y constituye el meollo de la identidad nacional, sobre todo a partir de la elaboración del concepto de “lo fáustico” en la

⁴¹⁷ “Paradójicamente, resulta muy fuerte la marca de nacionalización del mito, a través del recurso de la gauchesca (*Fausto* de Estanislao del Campo) o el universo diabólico de pactos y salamancas proveniente del folclore y la oralidad.” (El subrayado es nuestro, Dubatti 2009: 278)

segunda mitad del siglo XIX. Willi Jasper en su obra dedicada a indagar el estrecho vínculo entre *Fausto* y la identidad nacional alemana sostiene:

Die 12000 Verse von Goethes *Faust* belasten seit über 150 Jahren als gymnasiales Zitatentrauma und moralisches Lehrstück die deutsche Bildungs- und Ideologiegeschichte. [...] Schelling und Hegel erklärten *Faust* zur "mythologischen Hauptfigur" und zur "absoluten philosophischen Tragödie" unseres Volkes. Seitdem "sitzt *Faust*", wie es 1835 in der *Zeitung für die elegante Welt* hieß, "dem Deutschen wie Blei auf den Schultern". Goethe und sein *Faust* wurden zum deutschen Gemeinschaftserlebnis, das Lehrer mit Schülern, Dichter mit Politikern oder Publizisten mit Industriemanagern verband und verbindet. Vor allem in Zeiten existentieller Bedrängnis suchten die Deutschen Seelentrost in der *Faust*-Lektüre. (Jasper 1998: 7-8)⁴¹⁸

A su vez el trabajo de Jasper deja en claro que la significación de lo fáustico en la cultura alemana desborda los límites del texto goetheano en tanto pieza teatral o artefacto estético y se inscribe en la historia misma de los procesos sociales e ideológicos que tuvieron lugar en el país⁴¹⁹, como se trató de demostrar en los dos primeros capítulos de esta tesis. En este sentido no es dable esperar que en la literatura argentina la obra de Goethe alcance una significación similar y, en consecuencia, tampoco que las reescrituras del asunto fáustico tengan que posicionarse conscientemente frente a un argumento en el que se cifra una identidad colectiva marcada histórica y políticamente. Es este trasfondo histórico-ideológico de lo fáustico el que abrió en la literatura alemana de posguerra una revisión crítica sin precedentes, que comienza con el *Doktor Faustus* (1947) de Thomas Mann y sigue con la pieza de Hans Eisler y de forma más radical aún en las novelas de Irmtraud Morgner y Volker Braun en las que el asunto fáustico tiende a la disolución. Se rescata sólo uno de sus motivos marginales (Morgner) o sus protagonistas principales aparecen en un contexto que los hace reconocibles sólo a partir del conocimiento de la genealogía escritural del texto (Braun). En la literatura posterior a la

⁴¹⁸ "Los 12000 versos del *Fausto* de Goethe, en su calidad de traumática cita escolar y pieza moralizante, descargaron su peso sobre la historia ideológica y educacional de Alemania. [...] Schelling y Hegel explicaron a *Fausto* como la "principal figura mitológica" y la "absoluta tragedia filosófica" de nuestro pueblo. Desde que en 1835 se afirmara en el *Zeitung für elegante Welt* que "*Fausto* se apoya como plomo sobre los hombros de los alemanes", Goethe y su *Fausto* se convirtieron para los alemanes en una vivencia comunitaria que asociaba y unía al maestro con los discípulos, al poeta con los políticos o a los publicistas con los industriales. Fue ante todo en épocas de ahogo existencial, cuando los alemanes buscaron consuelo espiritual en la lectura de *Fausto*." (Jasper 1998: 7-8)

⁴¹⁹ "Goethes *Faust* ist keine Tragödie im Sinne eines Trauerspiels – seine Wirksamkeit erklärt sich nicht aus dem Charakter des Bühnenstücks, sondern aus der Ideologie des Textes." (Jasper 1998: 13)

Reunificación de Alemania (1990), mientras tanto, el asunto fáustico ha servido como medio de transposición alegórica de una biografía histórica en la pieza de Rolf Hochhuth o como un extenso ejercicio estilístico-poético con el fin de tratar una problemática histórica contemporánea en la obra de Rudolf Stirn. Aunque en la narrativa, se percibe también la tendencia antes señalada hacia una disolución del asunto en tanto unidad argumental y temática; tal ocurre en la novela de Helmuth Krausser que se desvía hacia el thriller psicológico o en las de Sten Naldony e Ingo Schulze en las que lo fáustico es apenas reconocible en medio de una trama policial con intenciones de crítica social.

Si la literatura alemana desde la posguerra eludió, a través de varios recursos literarios, enfrentarse directamente a la reescritura del texto central de su sistema cultural, para enfocarse en la crítica y el desmontaje de los ideologemas adheridos al concepto de lo fáustico, tuvo al mismo tiempo el peso de la monumental novela de Thomas Mann. En contraste, para la literatura argentina de la segunda mitad del siglo XX existe una distancia cultural con respecto al carácter clásico de esos textos europeos. En consecuencia se ensayaron reescrituras que no tuvieron el objetivo de elaborar una crítica consciente de lo fáustico en su carácter de construcción ideológica. Hubo un acercamiento mucho más desinhibido y marginal (en el sentido de actuar desde un margen geográfico e histórico) que posibilitó una fuerte crítica a la obra de Goethe, como hizo Borges, un acercamiento irónico a la novela de Mann, como encontramos en Castillo, o un cuestionamiento estético-temático de la misma obra en el cuento de Cortázar o en la novela de Martínez. El asunto fáustico además ha funcionado como un artefacto literario que actúa de mediador cultural privilegiado. Esta situación es evidente desde el plano formal, pues tanto en las narraciones como en las piezas teatrales argentinas se mantienen, al menos, ciertos rasgos identitarios del mito, una articulación básica de los motivos que hacen reconocible el tema fáustico a un lector mínimamente entrenado. Esto se percibe incluso en aquellas obras que tienden a la disolución del esquema fáustico tradicional como son *El Perseguidor*, *Bomarzo* o *Abaddón el exterminador*. En el plano temático la función de mediador cultural se pone de relieve en el hecho de que el relato fáustico a menudo vehiculiza la puesta en discusión de distintos aspectos de la historia y de la cultura alemana o europea. Una novela ejemplificadora en este sentido es *Bomarzo* de Mujica Láinez y, ya en el estricto terreno de la historia alemana, el cuento de Borges *Deutsches Requiem*. Aunque esta función se repite de modo similar en *El Perseguidor* de

Cortázar y su posicionamiento ante el arte musical en la época de posguerra, *Abaddón el exterminador* de Sabato con su reflexión sobre el nazismo a través de lo fáustico, en *Crónica de un iniciado* de Castillo con el abordaje de temas de la metafísica heideggeriana y en *Acerca de Roderer* de Martínez con el dilema ético-filosófico que plantea el conocimiento científico. Tampoco es ajena a la pieza teatral de Julio Ardiles Gray que propone una revisión del asunto fáustico en su contexto histórico europeo original y a *Don Fausto* de Pedro Orgambide, donde hay una minuciosa escenificación edípica según la teoría de Freud.

Desde luego, lo expuesto anteriormente, no inhibe que a través de la reescritura fáustica también se propicie, en varios autores, un diálogo con el propio pasado y la propia tradición cultural, siguiendo aquella línea inaugurada por el poema de del Campo. Aquí sin duda se debe mencionar en primer lugar al poema narrativo de Mujica Láinez *Una aventura del Pollo – 1866*, aunque con igual importancia se pueden consignar las obras estudiadas de Leopoldo Marechal y las intenciones de revisión crítica de la historia argentina que hay en las piezas teatrales de Alberto Adellach y Pedro Orgambide. Dentro de este ámbito configurarían una serie específica aquellas obras que reescriben el asunto fáustico con intención de exponer una temática metafísica, por ejemplo los cuentos de Rodolfo Modern, o más cercanas a la tradición católico-hispánica como el *Don Juan* de Leopoldo Marechal. Por supuesto las funciones de mediador cultural y de vehículo de reflexión sobre la propia cultura e historia no son excluyentes y en la mayoría de las obras se pueden percibir rastros de ambas, a veces indiscerniblemente entrecruzadas como ocurre, por ejemplo, en *Abaddón el exterminador* con su paralelismo entre nacionalsocialismo europeo y la violencia política de la Argentina a mediados de los años '70.

Por otro lado, tanto en la literatura alemana como en la argentina de este período se pueden rastrear líneas comunes en la reescritura del mito fáustico: La crítica social y la revisión histórica de raíz marxista es un rasgo que comparten las obras fáusticas de Eisler, Braun, Adellach y Orgambide. El planteo de cuestiones metafísicas asociadas íntimamente al desarrollo de la personalidad "fáustica" del protagonista es una configuración presente tanto en Thomas Mann como en las narraciones de Cortázar, Sabato, Castillo y Martínez (si bien aquí no puede eludirse el hecho de que la obra de Mann es un hipotexto

privilegiado para todos estos autores). Los dilemas éticos que plantea el conocimiento científico también aparecen alegorizados por una figura fáustica en las obras de Rolf Hochhuth, Rudolf Stirn y Guillermo Martínez. Finalmente la tendencia paródico-satírica, tan característica de las reescrituras fáusticas latinoamericanas, está ejemplificada por los cuentos de Manuel Mujica Lainez, Adolfo Bioy Casares, Marco Denevi y en el ámbito alemán por las novelas de Irmtraud Morgner y Volker Braun.

Finalmente considero que un punto central en las reescrituras fáusticas argentinas del período lo constituye el tema del individuo y la consecuente representación ficcional de esa subjetividad individual a través del personaje fáustico. Paradójicamente aquello que los análisis de las reescrituras fáusticas en Latinoamérica objetan como carencia (Nitschak, Mejía Suárez) es uno de los aspectos más destacados del corpus literario argentino de la segunda mitad del siglo XX, como creo haber demostrado en los análisis precedentes. Un mínimo detalle lingüístico serviría como metáfora de la manera en que es entendida, y sobre todo percibida, la historia fáustica en el ámbito cultural hispanoparlante: en la lengua alemana *Faust* es un apellido, caracterizó la denominación social de un oscuro personaje histórico y sus posteriores réplicas literarias cuyos nombres de pila varían según épocas y autores (Georg, Johannes, Heinrich, etc). Pero en castellano *Fausto* es un nombre de pila, designa a un individuo y nunca llega a alcanzar totalmente esa condición de arquetipo de lo nacional que sí posee en la cultura alemana. Si bien ambas literaturas comparten el mismo punto de partida en la tradición textual fáustica, en la literatura argentina la conservación del carácter individual del personaje fáustico es definitoria. Las obras de los autores más importantes de este período llevan el signo de la elaboración de una individualidad compleja enfrentada a un contexto social contradictorio en el que conviven distintas realidades culturales que yuxtaponen modernidad y premodernidad. En las novelas de Mujica Lainez, Sabato y Castillo, por ejemplo, la conformación de esa individualidad fáustica llega incluso a identificarse con el propio autor ficcional en tanto sujeto fuertemente intelectualizado que de forma conflictiva interactúa con el medio social. El duque de Bomarzo es, al final de la novela, el propio narrador/autor; "Sabato" es el personaje protagonista de *Abaddón...*; Esteban Espósito en *Crónica...* está construido a partir de fuertes referencias autobiográficas y algo similar ocurre con el narrador en *El Perseguidor* y en *Acerca de Roderer*. En tanto que en las obras teatrales de Adellach y Orgambide el análisis exhaustivo del enfrentamiento del

sujeto moderno con el medio socio-político que lo limita y con los propios fantasmas psíquicos constituyen núcleos temáticos centrales. Es precisamente en estas dos obras teatrales donde se representa con mayor claridad el desgarramiento que produce en la conciencia individual de los personajes el alejamiento de atávicos paradigmas culturales que exige una realidad social encaminada irremediablemente hacia una conformación moderna, propia de la Argentina de principios del siglo XX. Por su parte, el cuento es el género donde se refugia con mayor claridad la intención paródico-satírica en la reelaboración del tema fáustico, sin que por eso deje de estar presente la problemática de la individualidad con sus paradojas, tal como se aprecia en Bioy Casares, Denevi o Modern.

Puede plantearse una última instancia de esta comparación, el confrontar en qué medida esa individualidad que en las obras argentinas aparece tan vinculada a la reescritura fáustica se corresponde con el "sujeto fáustico", entendido como la representación del sujeto occidental moderno. La definición del sujeto fáustico como el representante de la moderna civilización occidental, al modo en que se la encuentra por ejemplo en Nitschack, es quizás el último avatar que produjo la controvertida historia del concepto de "lo fáustico":

Tudo indica que Fausto pode ser entendido como o representante desse indivíduo singular, o qual a Modernidade do norte, do mundo do Atlântico Norte, produz, sendo também co-responsável pelo estabelecimento dessa Modernidade.

Fausto é aquele que se vale de si mesmo, que se encontra na busca do absoluto, que recusa qualquer mediação entre si mesmo e esse absoluto. Fausto está livre de quaisquer dependências hierárquicas e também não está preparado para aceitar a relação amorosa como obrigação [...]. O único pacto que estabelece é aquele com o próprio demônio e isto na certeza de ter ajeitado as coisas de modo a vencer a aposta. (Nitschack 2010: 508)

El sujeto fáustico es hijo de la Reforma luterana, en tanto ha asumido la ley como parte inescindible de su interioridad, pero también, hijo de la Ilustración en tanto busca de continuo su autonomía moral y la libertad de sus actos en medio de las más desgarradoras contradicciones. De él se derivará el Fausto moderno de la segunda parte

del drama de Goethe, encarnación del progreso técnico y el impulso conquistador. Este personaje actúa sin duda como alegoría del sujeto europeo moderno. Sin embargo, la expansión del mito fáustico como tema literario universal va a producir nuevas contextualizaciones culturales del asunto literario, a veces con cambios leves, de un cierto matiz histórico o sociológico divergente, como en Latinoamérica, otras con transformaciones radicales de su significación⁴²⁰. Las reescrituras argentinas presentan muchos de los rasgos atribuidos al sujeto fáustico europeo como su búsqueda intelectual, sus intentos de enfrentamiento con lo absoluto sin intermediaciones – entre los ejemplos están los personajes de Cortázar, Mujica Lainez, Orgambide, Castillo o Martínez – pero contextualizados en un medio social e histórico que inhibe la realización plena de estos ideales. En la frustración vital a la que se enfrentan estos personajes fáusticos está entramado su aspecto más trágico. Aunque finalmente la mayoría de ellos entrevé una posibilidad de superación o sublimación en el futuro. También vale recordar que los personajes en tanto creaciones artísticas no están contruidos simplemente para reflejar una determinada situación social o contexto antropológico; en ellos se expresa con fuerza el plano desiderativo, pleno de aspiraciones individuales y colectivas. Más aún si cabe en los personajes fáusticos cuyo rasgo psicológico definitorio es precisamente la elaboración del deseo⁴²¹. En palabras de Ernst Bloch, la obra literaria posee esa función utópica que le permite expresar lo todavía no dado en la realidad social históricamente concretizada. En las reescrituras argentinas, especialmente en la novela y en el teatro, ese lugar utópico – el sentido blochiano de lo todavía no dado – constituye el espacio de salvación del personaje fáustico. Tal vez el aporte más definitorio de las obras argentinas a la serie fáustica latinoamericana de este período sea el haber aportado la configuración de una subjetividad individual intelectualizada que, a pesar de estar enfrentada trágicamente a su

⁴²⁰ Tong Piskol en su análisis de la recepción del *Fausto* de Goethe en China remarca una de estas transformaciones radicales a que da lugar la diferencia cultural cuando analiza la significación del “*Streben*” goetheano como justificación última de Fausto y lo ajeno de esta idea para la moral confuciana: “Das Subjekt hat den Drang mit allen seinen Sinnen die Außenwelt zu erfahren, erkennen und beherrschen. Was gesucht wird ist eine überblickende Position außerhalb des “Ich” und außerhalb der Welt – eine Position Gottes. Dieser Position kann das Subjekt sich nur nähern, kann sie aber niemals erreichen. [...] Das unaufhaltsame Streben rechtfertigt allein am Ende Goethes Drama die Rettung Fausts. Die Ich-Entwicklung beeinflusst und entscheidet die Entwicklung der gesamten Menschheit. [...] Der reine Buddhismus sieht keine Entwicklung der Menschheit vor. Das Leben bewegt sich im Kreislauf. Die chinesische Kernkultur, die im konfuzianischen Denken wurzelt, betont das praktische vernünftige Handeln. Der Glaube an der positive Entwicklung herrscht nur im Unterbewusstsein und steht nicht im Vordergrund.” (Piskol 2007: 118)

⁴²¹ Françoise Mies en su artículo *Advertissement á l’Europe (Les Faust de Klaus et Thomas Mann)* sostiene que el mito fáustico se define a partir de dos polos: el del deseo en libertad (deseo fáustico de saber, de experimentar, de conquistar). Un deseo que al fin se enfrenta con la infinitud metafísica del desear y con su corte brutal, la limitación humana de saber y de poder. En virtud de esa limitación angustiante aparece el segundo polo: la relación con el mal, metaforizada por el pacto con el demonio, reverso y negación de la alianza con la divinidad en la cultura judeocristiana. (Cf. Mies 1997: 93-94-95)

entorno social, puede ciertamente abrigar una esperanza, aunque más no sea la de la propia negación superadora.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía primaria

Adellach, Alberto (2004a) *Teatro 1*, Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

Anónimo (1911) *Historia von D. Johann Fausten*, en *Das Volksbuch von Doktor Faust*, Halle a.d.S. (tr. castellana de Oscar Caeiro (1997) *Historia del doctor Juan Fausto*, Córdoba: Alción)

Anónimo (1944) *La leyenda del Doctor Fausto* (versión francesa de P. Saintyves – tr. castellana de Alberto Horovitz), Buenos Aires: Lautaro.

Ardiles Gray (1993) *Delirios y quimeras (Teatro 1979-1992)*, Buenos Aires: Corregidor.

Braun, Volker (1988) *Hinze-Kunze-Roman*, Baden Baden: Suhrkamp.

Becsi, Kurt (1983) *Weltenspiele, Weltenträume (Fünf Faust-Stücke)*, Innsbruck: Herder.

Bioy Casares, Adolfo (1956) *Historia Prodigiosa*, México: Obregón.

- , (1986) *Historias Desaforadas*, Buenos Aires: Emecé.

Bloch, Ernst (1959) *Das Prinzip Hoffnung*. Fráncfurt a. M.: Suhrkamp. (tr. castellana de F. González Vicén (2005-2006-2007) *El Principio Esperanza 1, El Principio Esperanza 2, El Principio Esperanza 3*, Madrid: Trotta)

-, (1949) *El pensamiento de Hegel* (traducción de Wenceslao Roces). México: F.C.E.

Borges, Jorge Luis (1997) *El Aleph*, Madrid: Alianza.

_, (1998) *Otras Inquisiciones*, Madrid: Alianza.

Brecht, Bertolt (1967) *Gesammelte Werke*, Band 19.. Fráncfurt a. M.: Suhrkamp.

-, (1975) *Gesammelte Werke*, Band 17.. Fráncfurt a. M.: Suhrkamp.

Castillo, Abelardo (2000) *Crónica de un iniciado* Buenos Aires: Seix Barral.

-, (2001) *El Evangelio según Van Hutten* Buenos Aires: Planeta.

Cortázar, Julio (1973) *Las armas secretas* Buenos Aires: Sudamericana.

Del Campo, Estanislao (1950) *Fausto* (introducción, notas y vocabulario de Julio Herrero Mayor), Buenos Aires: Ciorda y Rodríguez.

Denevi, Marco (1966) *Falsificaciones* Buenos Aires: Corregidor.

Echeverría, Esteban (1945) *Páginas Literarias* (prólogo de A. Capdevila y apéndice de J.M. Gutiérrez), Buenos Aires: Jackson.

Eisler, Hanns (1952) *Johann Faustus*, Berlín: Aufbau.

Goethe, Wolfgang (1923) *Goethes Werke*, Band 2, edición a cargo de Ernst Sander, Berlin: Tillgner. (tr. castellana de Rafael Cansinos Assens (1957) *Obras Completas*, tomo I, Madrid: Aguilar)

-, (1986) *Faust: Urfaust. Faust I. Faust II*, kommentiert von Erich Trunz, München: Beck.

Hochhuth, Rolf (1964) *El Vicario*, con prólogo de Erwin Piscator (traducción: Agustín Gil), México: Grijalbo.

-, (2000) *Hitlers Dr. Faust*, Hamburgo: Rowohlt.

-, (1982) *RäuberRede. Drei deutsche Vorwürfe*, Hamburgo: Rowohlt.

Lasker-Schüler, Else (1997) *Werke und Briefe – Band II "Dramen"* (edición crítica de N. Oellers, H. Rölleke y I. Shedletzky), Fráncfort: Jüdischer Verlag.

Mann, Thomas (1960) *Doktor Faustus*, en *Gesammelte Werke*, Band VI, Oldenburg, S.: Fischer. (tr. castellana de Pedro Xammar (1959) *Doctor Faustus*, Buenos Aires: Sudamericana)

-, (1973) *Los orígenes del Doctor Faustus. La novela de una novela* (1949), Madrid: Alianza.

Marechal, Leopoldo (1978) *Don Juan*, Buenos Aires: Castañeda.

-, (2000) *Adán Buenosayres*, Buenos Aires: Sudamericana.

Martínez, Guillermo (2002) *Acerca de Roderer*, Buenos Aires: Planeta.

Modern, Rodolfo (1997) *El hombre de confianza*, Buenos Aires: Vinciguerra.

-, (1999) *Cóctel de Camarones*, Buenos Aires: Vinciguerra.

-, (2005) *La salsera de Meissen*, Buenos Aires: Sudamericana.

-, (2011) *Teatro, vol. 5*, Buenos Aires: Proa American Editores.

- Morgner, Irmtraud (1983) *Amanda, ein Hexenroman* Berlín: Aufbau Verlag.
- Mujica Lainez, Manuel (1966) *Vidas del Gallo y el Pollo*, Buenos Aires: C.E.A.L.
- , (1967) *Bomarzo*, Buenos Aires: Sudamericana.
- , (1994) *Misteriosa Buenos Aires*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Orgambide, Pedro (1995) *Don Fausto*, Buenos Aires: Asociación Amigos del Complejo Teatral Enrique Santos Discépolo.
- Sabato, Ernesto (2006) *Abaddón el exterminador*, Buenos Aires: Planeta.

Bibliografía secundaria

- AA.VV. (1991) *Homenaje a Leopoldo Marechal*, Buenos Aires: Ministerio de Educación y Cultura.
- Adellach, Alberto (2004b) *Teatro 2*, Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- , (2004c) *Teatro 3*, Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- Adorno, Theodor (2003) "Notas sobre literatura" en *Obra Completa*, volumen 11, Madrid: Akal.
- Agüero Vera, Juan (1972) *Divinidades Diaguitas* en Cuadernos de Humanitas N 41, Tucumán: Universidad Nacional del Tucumán.
- Albrecht, Ján (1971) "Leverkühn oder die Musik als Schicksal" en revista *Deutsche Vierteljahrschrift*, Heft 2/ Juni, 1971, p. 375-388.
- Alcalá, Ramón (2002) *Lucrecio: razón filosófica contra superstición religiosa*, Córdoba (España): UNED.
- Alcaraz de Porro, Elba (1965) "El Mefistófeles de Echeverría" en *La temática fáustica en la literatura universal*, La Plata: Universidad Nacional de la Plata, p. 65-68.
- Alonso, Alejandro (2006) "Auge del microrrelato, el arte de escribir ni una palabra de más" en revista *Axxón*, <http://axxon.com.ar>, 18.06.2008.

Anders, Günther (2010) *Die Antiquiertheit des Menschen 1. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, München: C.H. Beck.

Andres, Alfredo (1968) *Palabras con Leopoldo Marechal*, Buenos Aires: Carlos Pérez Editor.

Arrieta, Juan A. (2008) "El espiritualismo y la emergencia de una literatura hispanoamericana" en *Revista Escribas*, N 5, año 2008, Fac. de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, p. 73-86.

Barone, Orlando (2007) *Diálogos Borges – Sabato*, Buenos Aires: Emecé.

Barros Montez, Luiz (2005) "Sobre la actualidad del clasicismo alemán: la interpretación lukácsiana de Goethe" en *György Lukács y la literatura alemana*, Buenos Aires: Herramienta, 13- 27.

Bataille, Georges (1969) *Nietzsche y el Nacionalsocialismo*, en revista ECO, No. 113-15, Bogotá, Sep.-Nov., 1969, p. 578-583.

Bauer Lucca, Eva, "Kommt alte Lieb' und Freundschaft mit herauf" *Goethe's Spuren in Thomas Mann's Doktor Faustus*, www.thomasmann.de/sixcms/media.php/471/Kommt-alte-Lieb-und-Freundschaft.pdf, consultado el 23-03-08.

Becker, Eva D. *Thomas Mann Figurenlexikon*, www.thomas-mann-figurenlexikon.de, consultado el 24 -03 -08.

Berenguer Carisomo, Arturo (1962) *Historia de la literatura argentina y americana*, Buenos Aires: Lasserre.

Berman, Marshall (1989) *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Buenos Aires: Siglo XXI.

Beutin, Wolfgang (editor) (1991) *Historia de la literatura alemana*, Madrid: Cátedra.

Biedma, José, *León Hebreo* consultado en página web, <http://cibernous.com/autores/biedma/teoría/filmrenac/hebreo.html>, 20/10/2010.

Bioy Casares, Adolfo (2006) *Borges* (edición de Daniel Martino), Buenos Aires: Destino.

Bischoff, Efraín (1992) *La Inquisición en Córdoba*, Cuaderno N 17, Córdoba: Junta pcial. de Historia.

Bodei, Remo (2006) *Destinos personales. La era de la colonización de las conciencias*, (trad. S. Sánchez), Buenos Aires: Cuenco de Plata.

Boerner, Peter y Johnson, Sidney (eds.) (1989), *Faust through Four Centuries*, Tübingen: Max Niemeyer.

Borges, Jorge Luis y Ferrari, Osvaldo (2006) *En Diálogo / II*, México: Siglo XXI.

Bracamonte, Jorge (2003) *Lengua literaria y lengua política en la escritura narrativa de autores argentinos contemporáneos* (Tesis doctoral inédita) Biblioteca de la FFyH, Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina.

Brugger, Ilse M. de (1965) "La discusión contemporánea acerca del hombre fáustico" en *La temática fáustica en la literatura universal*, La Plata: Universidad Nacional de La Plata, pgs. 105-109.

Buch, Esteban (2003) *The Bomarzo Affaire*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Buchrucker, Cristian (2002) "Los nostálgicos del Nuevo Orden europeo y sus vinculaciones con la cultura política argentina" en *Sobre nazis y nazismo en la cultura argentina* (Editor Ignacio Klich), University of Maryland: Hispamérica, p.51-104.

Bujaldón de Esteves, Lila (2007) "Otro Fausto criollo: *Don Fausto* de Pedro Orgambide", en *Boletín de Literatura Comparada*, Año XXXI-XXXII, Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, p. 155-174.

-, (2007) "*La clínica del Doctor Mefistófeles* de Alberto Gerchunoff. Otro texto fáustico argentino en el siglo XX" en *Anuario Argentino de Germanística 2007*, III, Buenos Aires: Asoc. Arg. de Germanistas, p. 55-68.

Caeiro, Oscar (1999) *Temas de literatura alemana*, Córdoba, Alción.

-, (2001) "El Fausto de Abelardo Castillo, entre la tradición goetheana y la versión de Th. Mann" en *Actas XI Jornadas Universitarias de Literatura Alemana*, Mendoza: A.A.G., 279-288.

Calvin Jones (1999) "The Play's the Thing" en *Else Lasker-Schüler. Ansichten und Perspektiven* (edición de E. Schürer y S. Hedgepeth), Tübinga: Franke Verlag.

Carus, Paul (1921/1991) *The History of the Devil and the Idea of Evil* (edición facsimilar), La Salle, Illinois: Open Court Publishing.

Castillo, Abelardo (1998) *El oficio de mentir. Conversaciones con María Fasce*, Buenos Aires: Emecé.

-, (1999) *Las palabras y los días* Buenos Aires: Seix Barral.

-, (1991) "Abelardo Castillo: el escritor en la historia", entrevista de Magdalena Uzín, *La Voz del Interior*, 8/08/1991: pág. 1, Secc. D.

Castillo, Carolina (2002) "Para una lectura del Fausto criollo" en revista *Espéculo*. Revista de estudios literarios, Univ. Complutense de Madrid N 23 en: www.ucm.es/info/especulo/numero23/fcriollo.html, 22/01/2010.

Castillo Durante, Daniel (2004) "Entre el encegucimiento de la razón y el artificio de la ficción: la novela apocalíptica de E. Sábato", en *Historia crítica de la literatura argentina* (director: Noé Jitrik), vol. 4, Buenos Aires: Emecé, 501-522.

Chiarini, Paolo (1969) "La interpretación "marxista" de Nietzsche", en revista *ECO*, No.113-15, Bogotá, Sep.-Nov., 1969, p. 529-547.

Chiappini, Ligia (2010) "Reencarnações de Fausto na literatura latino-americana do século XX (work in progress)" en *Fausto e a América Latina* (Galle, H. y Mazzar, M. eds.), São Paulo: Humanitas, p. 379-394.

Ciarlo, Héctor (1983) "El universo de Sabato", en rev. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1983, N 391-393: 70-100.

Clark, Stuart (1997) *Thinking with Demons. The Idea of Witchcraft in early modern Europe*, Oxford, New York: Oxford University Press.

Cohn, Priscilla (1975) *Heidegger: su filosofía a través de la Nada*, Madrid: Guadarrama.

Colombres, Adolfo (1999) *Seres sobrenaturales de la cultura popular argentina* Buenos Aires: Del Sol.

Croce, Benedetto (1946^a) "Il secondo Faust" en *Scritti di Storia Letteraria e Politica*, XXI, Bari: Gius. Laterza e Figli, 112-124.

-, (1946b) "Recenti Lavori Tedeschi di Critica del 'Faust'" en *Scritti di Storia Letteraria e Politica*, XXii, Bari: Gius. Laterza e Figli, 96-103.

-, (1946b) "Ricordo de un Vecchio critico tedesco del Goethe: Federico Teodoro Vischer" en *Scritti di Storia Letteraria e Politica*, XXii, Bari: Gius. Laterza e Figli, 132-147.

Cruz, Jorge (1978) *Genio y figura de Manuel Mujica Lainez*, Buenos Aires: Eudeba.

Dabezies, André (1972) *Le mythe de Faust*, Paris: Armand Collin.

-, (1997) "Miroirs du Mythe" en Revista *Europe*, N 813-814, Janvier-Février 1997, pág. 3-15.

Dapía, Silvia (2004) "Transgresiones, subjetividad y posmodernismo: la búsqueda de una lógica no binaria en *Acerca de Roderer* de Guillermo Martínez" en *Pasajes/Passages/Passagen* (edición S. Grunwald, C. Hammerschmidt, V. Heinen, G. Nilsson), Sevilla: Universidad de Sevilla, p. 413-424.

De Diego, José Luis (2000) *Campo intelectual y campo literario en Argentina (1970-1986)*, Tesis Doctoral, Universidad Nacional de La Plata, consultado en <http://www.sedici.unlp.edu.ar/ARG-UNLP-TPG-0000000019/273.pdf>, 09/10/2009.

De Santis, Pablo (2000) "Risas argentinas: la narración del humor" en *Historia Crítica de la Literatura Argentina* (Jitrik y Drucaroff, eds.), Buenos Aires: Emecé.

Delaney, Juan J. (2006) *Marco Denevi y la sacra ceremonia de la escritura. Una biografía literaria*, Buenos Aires: Corregidor.

Demetz, Peter (1969) *Marx, Engels und die Dichter. Ein Kapitel deutscher Literaturgeschichte*, Frankfurt a. M., Berlín: Ullstein.

Denzler, Georg y Fabricius, Volker (1993) *Christen und Nationalsozialisten*, Frankfurt: Fischer.

Derrida, Jacques (1994) *Sobre un tono apocalíptico adoptado recientemente en filosofía*, México: Siglo XXI

-, *Prolegómenos para una historia de la mentira* (conferencia dictada en la U.B.A., 1995), URL: <http://www.derridaencastellano.com.ar> (26-03-06)

Detering, Heinrich (2007) "Der talentierte Herr Leverkühn", en revista *Literaturen*, 7/8-2007, p. 6-13.

Disandro, Carlos A.(2004) *Humanismo: fuente y desarrollo*, La Plata: Fundación Decus.

- Dómina, Esteban (2007) *Historia mínima de Córdoba*, Córdoba: Ed. del Boulevard.
- Dubatti, Jorge (2009) "Fausto en el teatro argentino: reescrituras escénicas, dramaturgia, textos intermediarios, recepción" en *Anuario Argentino de Germanística* 2009,V, Buenos Aires: Asociación Argentina de Germanistas, 265-282.
- , (2004) "Sobre el teatro de Leopoldo Marechal", artículo consultado en: [//abanico.org.ar/2004/08/dubatti.htm](http://abanico.org.ar/2004/08/dubatti.htm), 21/01/2010.
- Eagleton, Terry (2006) *La estética como ideología* (traducción German Cano y Jorge Cano), Madrid: Trotta.
- Eco, Umberto (1983) *Cómo se hace una tesis*, Barcelona: Gedisa.
- Emmerich, Wolfgang (1991) "La literatura de la República Democrática Alemana (RDA)" en *Historia de la Literatura Alemana* (Beutin, W. y otros edits.), Madrid: Cátedra, p 457-538.
- Ferrero, Roberto (1999) *Breve historia de Córdoba*, Córdoba: Alción.
- Finch, Helen (2009) "Recalling the Goddess Pandora: From Utopia to Resignation, from Goethe to Peter Hacks in Irmtraud Morgner's *Amanda*" en *Edinburgh German Yearbook*, volume 3, Nueva York: Camden House, 2009, págs. 218-230.
- Foucault, Michel (s/f) *Hermenéutica del sujeto* (traducción y prólogo Fernando Álvarez-Uría), La Plata: Altamira.
- Foulkes, Ricardo (1983) *Diccionario ilustrado de la Biblia*, Miami: Editorial Caribe.
- Frenzel, Elisabeth (1976) *Stoffe der Weltliteratur*, Stuttgart: Kröner.
- , (1994) *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, Madrid: Gredos. (*Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon Dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, 1976)
- Freud, Sigmund (1943) *Obras Completas*, vol. 8 (traducción de Luis López Ballesteros y de Torre) Buenos Aires: Americana.
- Gadamer, H.-G. (1992) *Verdad y método II* Salamanca: Sígueme.
- , (1998) *Arte y verdad de la palabra* México: Paidós.
- Galle, Helmut y Mazzari, Marcus (edtrs.) (2010) *Fausto e a América Latina* San Pablo: Humanitas.

García Astrada, Arturo (1998) *Heidegger, un pensador insoslayable* Córdoba: Ediciones del Copista.

García Simón, Diana "El Renacimiento como tema en *Bomarzo* de Manuel Mujica Lainez", 2da. Parte, Revista *Espéculo*, N 22, Univ. Complutense Madrid, en: www.unc.es/info/especulo/numero22/bomarzo2.html.

Garnica de Bertona, Claudia (1999) "Otro Fausto argentino: *La piel de la manzana* de Arturo Berenguer Carisomo" en *Literatura espacio de contactos culturales. Actas de las IV Jornadas de Literatura Comparada* Tucumán: Asociación Arg. de Lit. Comparada, p. 1041-1054.

-, (2007) "La recreación del tema fáustico en Julio Ardiles Gray" en *Boletín de Literatura Comparada* Año XXXI-XXXII, Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 175-186.

Genette, Gerard (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (traducción Celia Fernández Prieto), Madrid: Taurus.

Gilson, Etienne (1985) *La Filosofía en la Edad Media* (traducción de A. Pacios y S. Caballero) Madrid: Gredos.

Gimber, Arno y Hernández, Isabel (edtrs.) (2009) *Fausto en Europa. Visiones de los demonios y el humor fáustico*, Madrid: Editorial Complutense.

Gimber, Arno (2009) "Johann Faustus, el gemelo oscuro de un héroe presuntamente positivo" en *Fausto en Europa. Visiones de los demonios y el humor fáustico* (edts. A. Gimber e I. Hernández), Madrid: Editorial Complutense, p. 433-444.

González de Díaz Araujo, Graciela (1983) "*Fausto* y el teatro argentino" en *Revista Nacional de Cultura* N 14, Buenos Aires, año 1983, 33-57.

González de la Llana Fernández, Natalia "La memoria de la Segunda Guerra Mundial en *Deutsches Requiem* de J.L. Borges y *Doktor Faustus* de Thomas Mann", consultado en: www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/viewFile/405/283, 19/12/2010.

Grant, Colin (1995) *Literary Communications from Consensus to Rupture. Practice and Theory in Honecker's GDR*, Amsterdam-Atlanta: Rodopi B.V.

Hallensleben, Markus (2000) *Else Lasker-Schüler. Avantgardismus und Kunstinszenierung* Tübinga: Franke.

Häuser, Helmuth (1988) "Sebastian Brenner, Bearbeiter der *Historia*?" en *Die "Historia von D. Johann Fausten". Ein Symposium*, (editor Günther Mahal), Vahingen a.d. Enz: W. Melchior Verlag., 37-50.

Hegel, Georg F. (1935) *Fenomenología del espíritu* (traducción de Xavier Zubiri), Madrid: Revista de Occidente.

Heidegger, Martin (1943) *Was ist Metaphisik?* Fráncfort d. M.: Klostermann. ((1956) *Qué es metafísica?* (traducción de Xavier Zubiri) Buenos Aires: Ediciones Septimus.)

-, (1961) *Nietzsche II*, Stuttgart: Günther Neske. ((2000b) *Nietzsche II* (traducción de Juan Luis Vermal) Barcelona: Destino.)

-, (1943a) *Vom Wesen der Wahrheit* Fráncfort d. M.: Klostermann. ((2000ª) *De la esencia de la verdad*, (traducción de Helena Cortez y Arturo Leyte) Madrid: Alianza.)

Hölderlin, Friedrich (1979) *Poesía completa (edición bilingüe)* vol. 2, Barcelona: Río Nuevo.

Horkheimer, Max (1969) *Crítica de la razón instrumental* (traducción de H. Murena y D.Vogelmann), Buenos Aires: Sur.

Hudde, Hinrich (1987) "Schwarzer Faust des Jazz. Julio Cortázar's *El Perseguidor* als literarische Replik auf Thomas Manns *Doktor Faustus*" en revista *Iberoromania*, vol. 26, enero 1987, p. 67-88.

Infranca, Antonino (2005) "El juicio sobre Fausto en Lukács y Bloch" en *György Lukács y la literatura alemana*, (comp. M. Vedda), Buenos Aires: Herramienta p.41-54.

Ingenschay, Dieter (2009) "Fausto furioso. Monumentalizaciones de la obra de Goethe en el umbral del siglo XXI. F@usto, versión 3.0 de La Fura dels Baus y Faust I und II de Peter Stein" en *Fausto en Europa. Visiones de los demonios y el humor fáustico*, Madrid: Editorial Complutense, pag. 241-256.

Jäger, Andrea (1995) *Schriftsteller aus der DDR. Ausbürgerungen und Übersiedlungen von 1961 bis 1989. Autorenlexikon*, Fráncfort, Berlín, Berna, Viena: Peter Lang.

Jamme, Christoph (1999) *Introducción a la filosofía del mito en la época moderna y contemporánea* (traducción de W. Wegscheider), Barcelona: Paidós.

Jasper, Willi (1998) *Faust und die Deutschen*, Berlin: Rowohlt.

Jauss, Hans Robert (1981) "Estética de la recepción y comunicación literaria" (trad. Beatriz Sarlo) en revista *Punto de Vista*, IV, n12, julio 1981, p. 34-40.

Jitrik, Noé (1995) *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*, Buenos Aires: Biblos.

Killy, Walter (editor) (1999) *Deutsche Biographische Enzyklopädie*. Munich: K.G. Saur.

Kluge, Gerhard (1995) "Von Faust und vom Faustischen. Beobachtungen zu einigen Aspekten ihrer Rezeption nach 1945" en *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, Band 38/39, 1995, Amsterdam / Atlanta: Rodopi B.V., ps. 239-258.

Klüsener, Erika (1986) *Else Lasker-Schüler*, Hamburgo: Rohwolt.

Köhn, Lothar (1995) "Vom Nullpunkt zum Posthistoire. Zu Konstruktionselementen einer Geschichte der deutschen Literatur 1945-1990" en *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, Band 38/39, 1995, Amsterdam/Atlanta: Rodopi B.V., ps. 43-56.

Koning, Frederik (1974) *Diccionario de Demonología* Barcelona: Bruguera

Kristeva, Julia (1998) *Sentido y sinsentido de la revuelta. Literatura y psicoanálisis* (traducción Irene Agoff), Buenos Aires: Eudeba.

Kühn, Jerzy (1983) "Las fronteras del compromiso", en rev. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1983, N 391-393: 769-779.

Kuschel, Karl-Joseph (1996) *Vielleicht hält Gott sich einige Dichter ... Literarische-teologische Porträts*, Maguncia: Grünewald.

Laqueur, Walter (1970) *Europa aus der Asche. Geschichte seit 1945*, Múnich-Zúrich-Viena: Axel Juncker.

Legros, Robert, et alli. (2006) *El nacimiento del individuo moderno en el arte*, Buenos Aires: Nueva Visión.

Lojo de Beuter, Ma. Rosa (1983) "Simbolismo del ritual erótico en *Abaddón el exterminador*", en rev. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1983, N 391-393: 551-569.

Löwy, Michael (2007) "Utopía y romanticismo revolucionario en Ernst Bloch" en *Ernst Bloch: tendencias y latencias de un pensamiento*, (comp. M. Vedda), Buenos Aires: Herramienta p. 13-21.

Lucrecio (Titi Lucretii Cari) *De rerum natura*, texto original en latín en <http://www.perseus.tufts.edu>, 12/12/2010.

Ludmer, Josefina (2000) *El género gauchesco. Un tratado sobre la Patria*, Buenos Aires: Perfil.

Lugones, Leopoldo (1944) *El Payador. Edición ilustrada*, Buenos Aires: Centurión.

Lukács, Georg (1956) *Thomas Mann e la tragedia dell'arte moderna* (traducción G. Dolfini) Milán: Feltrinelli.

Maeding, Linda (2009) "Fausto en el contexto de la memoria cultural" en *Fausto en Europa*, ed. A. Gimber e I. Hernández, Madrid: Edit. Complutense, 123-146.

Mahal, Günther (Editor) (1988) *Die Historia von D. Johann Fausten (1587). Ein wissenschaftliches Symposium*, Vaihingen an der Enz: W.Melchior Verlag.

Mann, Thomas (1986) *Schopenhauer, Nietzsche y Freud*, (traducción A. Sánchez Pascual), Barcelona: Plaza y Janés.

Marando, María G. (2009) "El encanto de la discreción. Sobre las citas del *Fausto* en Freud" en *Anuario Argentino de Germanistas*, 2009, V, Buenos Aires: Asociación Argentina de Germanistas, 103-114.

Martínez, Guillermo (2004) "Entrevista – Perú, 2004", consultado en página web del autor: www.guillermo-martinez.net/notas/Peru,-2004, consultado 12/10/2010.

-, (2005) *La fórmula de la inmortalidad*, Buenos Aires: Seix Barral.

-, (2006) "Sobre *Acerca de Roderer*", entrevista publicada en la rev. *Escribir y publicar*, año 2006, consultada en: www.guillermo-martinez.net/notas/

-, (2009) "Confesiones de infierno" (entrevista con Ángel Berlanga), en *Página/12*, edición del 30 de abril de 2009.

Martini, Fritz (1956) *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, Berlin: Walter de Gruyter.

Marx, Friedhelm (2009) "¡Al demonio! Novelas fáusticas en la literatura contemporánea en lengua alemana" en *Fausto en Europa. Visiones de los demonios y humor fáustico*, Madrid: Editorial Complutense, pag. 465-476.

Massa, Adriana (2009) "La tragedia del Doctor Fausto de Marco Denevi" en *Anuario Argentino de Germanística*, 2009, V, Buenos Aires: Asociación Argentina de Germanistas, 255-263.

Matamoro, Blas (1985) "Inactualidad de Thomas Mann" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, N 420, 1985, p. 154-162.

Maturo, Graciela (1984) "El tema del mal en el *Don Juan* de Marechal" en Revista *Megafón*, Buenos Aires, N 14, Año VII, 91-110.

-, (S/F) "El peronismo en la obra de Leopoldo Marechal" en Revista *Peronistas*, p. 193-202 en: [//elortiba.org/pdf/Maturo_Marechal.pdf](http://elortiba.org/pdf/Maturo_Marechal.pdf), 21-01-2010.

-, (2003) "De la estética metafísica de Leopoldo Marechal a una hermenéutica fenomenológica de lo imaginario" en *Revista de Literaturas Modernas*, Mendoza, N 33, 85-104.

Mayer, Hans, *De Lessing a Thomas Mann*, (traducción inédita de Gustava Behrend), ejemplar de la Cátedra de Literatura Alemana, Univ. Nac. de Córdoba (Arg.).

Mellenthin, Knut (1992) "Ein wahrhaftige und erschöckliche Geschicht. Der Streit um Eisler Faust-Entwurf 1953" en revista *Analyse und Kritik*, 11. März 1992, consultado en <http://www.knutmellenthin.de>, 13/08/ 2009.

Mejía Suárez, Carlos (2010) *Sangre letrada, autoridad y dominio en versiones latinoamericanas de Fausto*, PhD diss., University of Iowa, 2010. <http://ir.uiowa.edu/etd/554> (20.12.2010)

Michelsen, Peter (2000) *Im Banne Fausts. Zwölf Faust-Studien*, Würzburg: Königshausen und Neumann.

Mies, Françoise (1997) "Advertissement á l'Europe (Les Faust de Klaus et Thomas Mann)" en revista *Europe*, N 813-814, 1997, p. 91-100.

Moldenhauer, Gerardo (1964) *Contribución a la historia de las interrelaciones literarias argentino-germanas*, Rosario: Universidad Nacional del Litoral.

Molina, María Elena (2008) "Guerra de Malvinas: la literatura argentina y el desafío de la autocrítica" en *Especulo. Revista de Estudios Literarios*, n. 39, Madrid: Universidad Complutense, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/Malvinas.html>

Modern, Rodolfo (2007) "Johann Wolfgang von Goethe. Una conmemoración, 1749-1832", conferencia publicada en *Anales de la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires*, tomo XXXIX, año 2007, 673-689.

Muchembled, Robert (2003) *Historia del Diablo. Siglo XII – XX*, Buenos Aires: F.C.E.

Müller, Joachim (1961) "Faust und Faustus. Thomas Manns Roman und Goethes Tragödie", en revista *Universitas*, Heft 7, Juli 1961, p. 731-744.

Müller, Maria (1988) "Poiesis und Hexerei" en *Die Historia von D. Johann Fausten. Ein wissenschaftliches Symposium* (Editor Günther Mahal), Vaihingen a.d. Enz: Melchior, p. 53-73.

Münster, Arno (2007) "Günther Anders y Ernst Bloch: ¿del malentendido a la polémica?" en *Ernst Bloch: Tendencias y latencias de un pensamiento*, (comp. M. Vedda), Buenos Aires: Herramienta, p. 147-167.

Navarro Santa Ana, Luis (2003) *La Inquisición en Catamarca. Un juicio por hechicería. Siglo XVIII*, Catamarca: Edt. Sarquis.

Navascués, Javier de (1999) "Marco Denevi: el palimpsesto como afirmación del autor" en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n 28, 1999, 1055-1065.

-, (1999^a) "Marco Denevi: de la escritura a la representación" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n 586, abril 1999, 100-107.

Nicholls, R.A. (1955) "Nietzsche in the Early Work of Th. Mann", Berkeley, University of California Press, *Publications in Modern Philology*, Volume XLV.

Nietzsche, Friedrich (1968) *Nietzsche Werke, Kritische Gesamtausgabe IV* (edición de Giorgio Colli y Mazzino Montinari), Berlín: Walter de Gruyter.

-, (1969) "Fragmentos póstumos de la época de *Humano, demasiado humano*" (1886-1887), en revista *ECO*, No.113-115, Sep. Nov. 1969, p.510-525.

-. (1985) *Obras Inmortales*, tomo IV, (traducción de E. Edelstein), Barcelona: Teorema.

-. (1993) *El Anticristo* Madrid: M.E. Editores.

-, *Die fröhliche Wissenschaft*, edición on-line de Projekt Gutenberg, www.gutenberg.org

Nitsch, Wolfram (2008) "La invención y la repetición. Ficciones de los medios en la narrativa de Bioy Casares" en *Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la literatura hispanoamericana moderna* (Nitsch, Wolfram / Chihaia, Matei / Torres, Alejandra, eds.), Köln: Universitäts- und Stadtbibliothek Köln, (Kölner elektronische Schriftenreihe, 1), 257-269.

Nitschack, Horst (2010) "Em busca do sujeito fáustico na América Latina" en *Fausto e a América Latina* (Galle, H. y Mazzari, M. eds.), São Paulo: Humanitas, p. 495-512.

Oviedo, José M. (1996) "El estatuto borgeano" consultado en [http: www.jornada.unam.mx/1996/06/16/sem-oviedo.html](http://www.jornada.unam.mx/1996/06/16/sem-oviedo.html), 9/12/2010

Page, Joseph (1984) *Perón. Segunda parte (1952-1974)* Buenos Aires: Javier Vergara.

Palma Ceballos, Miriam y Parra Membrives, Eva (2005) *Cuerpo y género: La construcción de la sexualidad humana*, Jerez de la Frontera: Ediciones jerezanas.

Parra Membrives, Eva (Coord.) (2001) *Diccionario de personajes históricos y de ficción en la literatura alemana*, Madrid: Verbum.

Paz, Octavio (1998) *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México: F. C. E.

Phillips, Alexander (2007) "History, Heritage, and the German Spirit: Johann Faustus and the Threat to the Ideological Reshaping of East Germany" en *The UCI Undergraduate Research Journal*, 2007, p. 17-26.

Pigna, Felipe (2005) *Lo pasado pensado. Entrevistas con la Historia Argentina (1955-1983)* Buenos Aires: Planeta.

Piña, Cristina (1983) "Marco Denevi: la soledad y sus disfraces" en *Ensayos de Crítica Literaria*, Buenos Aires: editorial de Belgrano, 311-417.

Polankovic, Esteban (1981) *La clave para la obra de E. Sabato*, Buenos Aires: Edic. Universidad del Salvador.

Prebble, Carlos (1988) "Entrevista a Rodolfo Modern" en diario *Pregón*, Jujuy, 22/05/ 1988.

Quintana Tejera "La filosofía de Goethe y su relación con el pensamiento borgeano: limitación e imperfección de la palabra" en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, [http: www.ucm.es/info/especulo/numero19/fausto.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero19/fausto.html), 09/12/2010.

- Raddatz, Fritz (1972) *Georg Lukács in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg, Rohwolt.
- Raders, Margit (2009) "Fausto de Goethe, ¿en serio? Reelaboraciones humorísticas, adaptaciones y parodias de las últimas décadas" en *Fausto en Europa. Visiones de los demonios y humor fáustico*, Madrid: Editorial Complutense, pag. 477- 498.
- Roberts, Gemma (1983) "Presencia de lo demoníaco en *Abaddón el exterminador* de E. Sabato", en rev. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1983, N 391-393: 526-535.
- Rocco-Cuzzi (2004), "Las epopeyas de Leopoldo Marechal" en *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, volumen 9 (dirección: Noé Jitrik), Buenos Aires: Emecé, 461-482.
- Roetzer, Hans Gerd y Siguan, Marisa (1992) *Historia de la literatura alemana, 2. El siglo XX: de 1890 a1990*, Barcelona: Ariel.
- Ruiz, Bernardo (1974) *Los mitos y los dioses: Adolfo Bioy Casares y sus temas fundamentales*, México: UNAM, en: [//ruiz.biz/biog/bioy.pdf](http://ruiz.biz/biog/bioy.pdf) , 12-09-2009.
- Rukser, Udo (1977) *Goethe en el mundo hispánico* (trad. C. Gerhard), México: F.C.E.
- Rupricht, Hans (1973) "Vom späten Mittelalter bis zum Barock" en *Geschichte der deutschen Literatur*, Band IV (Herg. von De Boor, Newald), Múnich: Beck.
- Sabato, Ernesto (2006) *El escritor y sus fantasmas*, Buenos Aires: Editorial Planeta/ Seix Barral.
- Sacomanno, Guillermo (2003) "Pedro Orgambide (1929- 2003)" en diario *Página 12*, edición del 20-01-03.
- Sáitta, Sylvia (2004) "Introducción" en *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, volumen 9 (dirección: Noé Jitrik), Buenos Aires: Emecé, 7-14.
- Santa Cruz, Inés "Los Faustos criollos: la leyenda del Dr. Fausto en la literatura argentina" en revista *Juglaría on-line*, Rosario: ediciones Juglaria, sitio web: www.edicionesjuglaria.com.ar/seccionC/archivosjuglaria/santacruzjug11.htm, consultado el 22/12/2009.
- Sarlo, Beatriz (2007) *Borges, un escritor en las orillas*, Madrid: Siglo XXI.

Sarmiento, Alicia Inés (2006) "Acerca de Roderer de Guillermo Martínez: el mysterium iniquitatis en el fin de siglo literario" en *Cuadernos de CILHA*, Mendoza:UNCU, N 7/8, 267-279.

Schnell, Ralf (1991) "Literatura de la República Federal Alemana" en *Historia de la Literatura Alemana* (Beutin, W. y otros edits.), Madrid: Cátedra, p. 539-632.

-, (2001) "Deutsche Literatur nach 1945", in *Deutsche Literaturgeschichte*, 6. Aufl. Stuttgart-Weimar: Metzler, p. 479-510.

Schöne, Albrecht (1982) *Götterzeichen, Liebeszauber, Satanskult*, Múnich: Beck.

Schrimpf, Hans (1977) *Der Schriftsteller als öffentliche Person*, Berlin: Erich Schmidt.

Serra, Francisco, *Utopía e Ideología en el pensamiento de E. Bloch*, consultado en <http://serbal.pntic.mec.es>, 14/10/06

Skrodzki, Karl (2000) *Weltende von E. Lasker-Schüler*, consultado en <http://www.dielyrischeseite.de>, 12/12/2003.

Sloterdijk, Peter (2002) *Crítica de la razón cínica, tomo I* (traducción de Miguel A. Vergara) Madrid: Editora Nacional.

-, (1989) *Crítica de la razón cínica II*, (traducción de Miguel A. Vergara) Madrid: Taurus.

Smeed, John (1975) *Faust in Literature*. Londres: Oxford University Press.

Spengler, Oswald (1920) *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, I. Band, Múnich: O. Beck. ((1958) *La decadencia de Occidente*, tomo 1, (traducción de M. García Morente), Madrid: Espasa Calpe.)

Strosetzki, Christoph (2009) "Lo fáustico en Calderón" en *Fausto en Europa. Visiones de los demonios y el humor fáustico* (Gimber, A. y Hernández, I. edtrs.), Madrid: Editorial Complutense, p. 161-179.

Tong, Piskol (2007) *Goethe und sein Faust in China: eine Analyse der chinesischen Interpretationen und Biographien zu Goethe und der chinesischen Faust-Rezeption*, Berlín: VDM Müller.

Treskow, Isabella von (1996) *Französische Aufklärung und sozialistische Wirklichkeit. Denis Diderot Jacques le fataliste als Modell für Volker Braun Hinze-Kunze-Roman*, Würzburg: Königshausen und Neumann.

Üstündag, Alexander (2008) *Die Versuchung der Metaphysik – Philosophische Implikationen im Werk von Jorge Luis Borges*, Viena: Universität Wien, consultado: www.oths.univie.ac.at/1085/1/2008-08-25_9408071.pdf

Urbano, Rafael (1990) *El Diablo, su vida y su poder*, Barcelona: Humanitas.

Vedda, Miguel (comp.) (2005) *György Lukács y la literatura alemana*, Buenos Aires: Herramienta.

Vilar, María Loreto (2009) "Fausto socialista. El "héroe positivo" según Volker Braun y Rainer Kirsch, 1973" en *Fausto en Europa. Visiones de los demonios y el humor fáustico* (editores A. Gimber e I. Hernández), Madrid: Editorial Complutense, pag. 445-464.

Westgate, Geoffrey (2002) *Strategies under Surveillance. Reading Irmtraud Morgner as a GDR Writer*, Amsterdam/New York: Rodopi B.V.

Weitzdörfer, Ewald (2000) "Ernesto Sabato. Sus raíces europeas y su recepción en Alemania", rev. *Letras de Deusto*, 2000, N 86 (Vol. 30) 161-175.

Wier, Johannes (*Ioannis VVieri*) *De Praestigiis Daemonum & Incarnationibus ac Veneficiis, Libri sex*, Basileae 1583, versión digitalizada en Internet en la página de la Bayerische StaatsBibliothek – Münchener Digitaliesierungszentrum.

Wiese, Benno von (1967) *Die deutsche Tragödie, von Lessing bis Hebbel*, Hamburgo: Hoffman und Campe

Witte, Bernd (1997) *Goethe Handbuch –2.Band-*, Stuttgart: Metzler.

Zanetti, Susana (editora, directora) (1986) *Historia de la literatura argentina* Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Zayas de Lima, Perla (1991) *Diccionario de autores teatrales argentinos 1950/1990*, Buenos Aires: Editorial Galerna (2010) *El universo mítico de los argentinos en escena, Tomo 2*. Buenos Aires: Editorial del Instituto Nacional del Teatro (INT).

ANEXO: CORPUS FÁUSTICO EN LA LITERATURA ARGENTINA

- 1833.....Echeverría, Esteban, *Mefistófeles*. Drama joco-serio, satírico-político (fragmento).
- 1866.....Del Campo, Estanislao, *Fausto. Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta ópera* (poema).
- 1883.....Mansilla, Eduarda, *Dos cuerpos para un alma*, cuento.
- 1894.....Fernández Medina, Benjamín, *Fausto Criollo*, parodia del poema de E. del Campo.
- 1913.....Schaeffer Gallo, Carlos, *La novia de Zupay. Leyenda regional en dos actos y un interludio poético*, (teatro).
- 1916.....Pacheco, Carlos Mauricio, *El Diablo en el conventillo*, sainete criollo.
- 1927.....Gerchunoff, Alberto, *La asamblea de la bohardilla*, cuento.
- 1934.....Villafañe, Javier, *Fausto*, pieza para títeres.
- 1937.....Gerchunoff, Alberto, *La clínica del Doctor Mefistófeles*, cuento.
- 1940.....Olivari, Carlos y Pondal Ríos, Sixto, *Si Eva se hubiese vestido*, comedia-teatro.
- 1942.....Berenguer Carisomo, Arturo, *La piel de la manzana*, teatro.
- 1943.....Rojas, Ricardo, *La salamanca. Misterio colonial*, teatro.
- 1945.....Nalé Roxlo, Conrado, *El pacto de Cristina*, teatro.
- 1949.....Borges, Jorge Luis, *Deutsches Requiem*, cuento.
- 1949.....Bioy Casares, Adolfo, *Las vísperas de Fausto*, cuento corto.
- 1951.....Mujica Lainez, Manuel, *Una aventura del Pollo (1866)*, poema gauchesco.
- 1959.....Cortázar, Julio, *El Perseguidor*, cuento largo.
- 1962.....Mujica Lainez, Manuel, *Bomarzo*, novela.
- 1966.....Denevi, Marco, *La tragedia del Doctor Fausto*, cuento corto.
- 1974.....Sabato, Ernesto, *Abaddón, el exterminador*, novela.
- 1975.....Adellach, Alberto, *Buenas noches, Doctor Fausto*, teatro, publicación póstuma en 2004.
- 1978.....Marechal, Leopoldo, *Don Juan*, obra teatral escrita en la década de 1960, publicación póstuma en 1978.
- 1982.....Carey, Bernardo, *Miseria y Margarita o nuestro Fausto y su diablo*, teatro, inédita.

- 1986.....Bioy Casares, Adolfo, *El relojero de Fausto*, cuento.
- 1989.....Fenoglio, Elsa, *Negativos para Fausto*, cuento.
- 1990.....Cerro, Emeterio, *La Marita*, teatro, inédita.
- 1991.....Castillo, Abelardo, *Crónica de un iniciado*, novela.
- 1992.....Martínez, Guillermo, *Acerca de Roderer*, novela.
- 1993.....Ardiles Gray, Julio, *La verdadera historia del Dr. Fausto y cómo fue vencido por el Señor del Tiempo*, teatro.
- 1995.....Orgambide, Pedro, *Don Fausto*, teatro.
- 1997.....Modern, Rodolfo, *La entrevista*, cuento.
- 1999.....Modern, Rodolfo, *Una vida a contrapelo e Informe sobre Nicomedes Chaves*, cuentos.
- 2005.....Modern, Rodolfo, *Una decisión demoníaca*, cuento.
- 2006.....Arreche, Araceli, *Doktor Fausto*, obra teatral infantil, inédita.
- 2006.....Pfeiffer, María R. y Suárez, Patricia, *La bámbola*, obra teatral inédita.
- 2008.....Cano, Luis, *Niebla*, obra teatral inédita.
- 2008.....Leguizamón, Federico, *La Salamanca*, teatro.
- 2010.....Demaría, Gonzalo, *La Anticrista y las langostas contra los vírgenes encratitas*, teatro, inédita.
- 2011.....Modern, Rodolfo, *Del cielo al infierno y vuelta*, teatro.

Traducciones al castellano del Fausto de Goethe

Las primeras traducciones del Fausto de Goethe a la lengua castellana se remontan a la segunda mitad del siglo XIX. Las más destacadas entre ellas son las de Francisco Pelayo Briz (1864), la de G. English en colaboración con Juan Valera (1878) y la de Teodoro Llorente (1882) en España y la de L. Aquarone (1893) en París⁴²². Aunque se alejan de los criterios de traducción contemporáneos no dejaron de ser reeditadas a lo largo del siglo XX en la Argentina, junto a las traducciones más actuales de Bunge, Cansinos Assens y

⁴²² Los datos sobre estas traducciones decimonónicas, así como un estudio contrastivo entre las traducciones de Bunge y Silvetti Paz se encuentran en el artículo de Carola I. Pivetta (2009) "Las formas de la traducción: aproximación a dos versiones rioplatenses de la primera parte del Fausto de Goethe", *Anuario Argentino de Germanística*, V, 2009, p. 247-254.

Sivetti Paz. Se mencionan aquí en orden cronológico las principales traducciones y ediciones que circularon en el país durante ese período:

- *Fausto y el segundo Fausto: seguidos de una colección de poesías alemanas*, traducción por L. Aquarone, París: Garnier, 1893.
- *Fausto*, traducción de J. Roviralta Borrell, estudio preliminar de William Sinz, Madrid: Ediciones de la Universidad de Puerto Rico: Revista de Occidente, (ca. 1920)
- *Fausto: tragedia, primera parte*, traducción en verso de Augusto Bunge, Buenos Aires: Argentinos L. J. Rosso, 1926.
- *Fausto*, traducción de Teodoro Llorente, Buenos Aires: Sopena, 1942.
- *Fausto*, traducción de F. Pelayo Briz, Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1947.
- *Obras Completas de Goethe*, recopilación, traducción, estudio preliminar y notas de Rafael Cansinos Assens, Madrid: Aguilar, 1950-1951.
- *Fausto*, traducción de Teodoro Llorente, Buenos Aires: Tor, 1952.
- *Urfaust*, traducción, prólogo y notas de Mercedes Rein, Buenos Aires: Arca, 1967.
- *Fausto*, traducción y prólogo de N. Sivetti Paz, Buenos Aires: Sudamericana, 1970.
- *Fausto*, traducción de J. Roviralta Borrell, Buenos Aires: Losada, 2005.