
Theses and Dissertations

Spring 2010

Sangre letrada, autoridad y dominio en versiones Latinoamericanas de Fausto

Carlos Mario Mejía Suárez
University of Iowa

Copyright 2010 Carlos Mario Mejía Suárez

This dissertation is available at Iowa Research Online: <https://ir.uiowa.edu/etd/554>

Recommended Citation

Mejía Suárez, Carlos Mario. "Sangre letrada, autoridad y dominio en versiones Latinoamericanas de Fausto." PhD (Doctor of Philosophy) thesis, University of Iowa, 2010.
<https://ir.uiowa.edu/etd/554>.

Follow this and additional works at: <https://ir.uiowa.edu/etd>



Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#)

SANGRE LETRADA.
AUTORIDAD Y DOMINIO EN VERSIONES LATINOAMERICANAS
DE FAUSTO

by
Carlos Mario Mejía Suárez

An Abstract

Of a thesis submitted in partial fulfillment of the
requirements for the Doctor of Philosophy degree in Spanish in
the Graduate College of
The University of Iowa

May 2010

Thesis Supervisors: Professor Daniel Balderston
Professor Brian Gollnick

ABSTRACT

My dissertation analyzes the way in which Latin American novelists use the Faustian tradition to symbolize the inclusion of marginal groups into mainstream cultures. The establishment of a national culture that holds citizens together depends on its ability to subsume different cultural sources and to assign to each one of them a space within the nation. This stratification of culture is the result of the negotiation of authority within hegemonic groups. I trace the negotiation of authority in the aesthetic choices that authors make when it comes to compose a new rendition of the myth of Faust.

The study of works produced between 1956 and 1967 allows me to focus on the height of the internationalization of Latin American literature. The works that constitute the main corpus of my study are: João Guimarães Rosa's *Grande Sertão: Veredas* (1956) from Brazil, Miguel Ángel Asturias's *Mulata de tal* (1963) from Guatemala, and José Donoso's *El lugar sin límites* (1967) from Chile. As a way to trace the issues at stake in these works back to the nineteenth century, I also include a chapter on the Argentine poem entitled *Fausto* (1867), composed by Estanislao del Campo. This enables me to present early stages of the Faustian tradition in Latin America, and how it relates to the conflict between city and rural regions.

My dissertation not only interprets Latin American texts within their context, but also explores the way in which lettered urban groups integrate an international tradition in the evaluation of these contexts. My dissertation presents the way in which authors from this part of the world intervene in well-established Western literary traditions and not only read their reality from this stand point, but their realities modify the reach of traditions such as that of the man who sells his soul to devil.

Abstract Approved:

Thesis Supervisor

Title and Department

Date

Thesis Supervisor

Title and Department

Date

SANGRE LETRADA.
AUTORIDAD Y DOMINIO EN VERSIONES LATINOAMERICANAS
DE FAUSTO

by

Carlos Mario Mejia Suarez

A thesis submitted in partial fulfillment
of the requirements for the Doctor of
Philosophy degree in Spanish
in the Graduate College of
The University of Iowa

May 2010

Thesis Supervisors: Professor Daniel Balderston
Professor Brian Gollnick

Copyright by
CARLOS MARIO MEJIA SUAREZ
2010
All Rights Reserved

Graduate College
The University of Iowa
Iowa City, Iowa

CERTIFICATE OF APPROVAL

PH.D. THESIS

This is to certify that the Ph.D. thesis of

Carlos Mario Mejia Suarez

has been approved by the Examining Committee
for the thesis requirement for the Doctor of Philosophy
degree in Spanish at the May 2010 graduation.

Thesis Committee: _____
Daniel Balderston, Thesis Supervisor

Brian Gollnick, Thesis Supervisor

Denise Filios

Ana Rodríguez-Rodríguez

Rudolf Kuenzli

To my mentors
To my friends
To my family
To María Paula

O princípio da ciência é sabermos que ignoramos. O mundo, que é onde estamos; a carne, que é o que somos; o Diabo, que é o que desejamos –esses três, na Hora Alta, nos mataram o Mestre que estivemos para ser. E aquele segredo que ele tinha, para que nos convertêssemos nele, esse segredo foi perdido.

[El principio de la ciencia es saber que ignoramos. El mundo, que es donde estamos; la carne, que es lo que somos; el diablo, que es lo que deseamos; ellos tres, en el momento definitivo nos mataron al maestro que íbamos a ser. Y aquel secreto que él tenía para convertinos en él, ese secreto se perdió. -- Mi traducción]

Fernando Pessoa
A Hora do Diabo

ACKNOWLEDGMENTS

There was a lot of support for me to complete this dissertation project. All fronts were covered by a lot of people, and there was always someone willing to provide me feedback, to let me talk about it, to hear me vent about the frustrations encountered along the way; there were even those who never knew how much what they did informed the way I undertook this process.

First of all, I owe a lot to my two advisors, Mellon Professor of Modern Languages at the University of Pittsburgh Daniel Balderston, and Associate Professor Brian Gollnick at the University of Iowa. Though the idea for this project had accompanied me since I wrote my undergraduate thesis on Thomas Mann's *Doktor Faustus* (so I should thank my advisor at the time Professor Carmen Elisa Acosta), it actually started to take shape when I worked with professor Balderston in an independent study about literature and evil. Professor Balderston has been a source of support since the earliest stages of this project. He suggested reading Mary Douglas's *Purity and Danger* and Peter Stallybrass and Allon White's *The Politics and Poetics of Transgression*, which helped me develop a coherent approach to transgression as it relates to the establishment of a social system. Professor Gollnick not only gave me the idea to include a chapter on Miguel Ángel Asturias's *Mulata de tal*, but he challenged my writing with an acute perspective and I have no doubt that any good qualities in the development of my arguments and its clarity has to do with his generous feedback and his close reading. I am equally thankful to Associate Professor Denise Filios at the University of Iowa, whose commitment to my project and to its successful completion played no minor role in these two years of research and writing, starting the nomination process that lead to the Ballard Seashore Fellowship. For this Fellowship I would like to thank the Spanish Department and the Graduate College at the University of Iowa.

ABSTRACT

My dissertation analyzes the way in which Latin American novelists use the Faustian tradition to symbolize the inclusion of marginal groups into mainstream cultures. The establishment of a national culture that holds citizens together depends on its ability to subsume different cultural sources and to assign to each one of them a space within the nation. This stratification of culture is the result of the negotiation of authority within hegemonic groups. I trace the negotiation of authority in the aesthetic choices that authors make when it comes to compose a new rendition of the myth of Faust.

The study of works produced between 1956 and 1967 allows me to focus on the height of the internationalization of Latin American literature. The works that constitute the main corpus of my study are: João Guimarães Rosa's *Grande Sertão: Veredas* (1956) from Brazil, Miguel Ángel Asturias's *Mulata de tal* (1963) from Guatemala, and José Donoso's *El lugar sin límites* (1967) from Chile. As a way to trace the issues at stake in these works back to the nineteenth century, I also include a chapter on the Argentine poem entitled *Fausto* (1867), composed by Estanislao del Campo. This enables me to present early stages of the Faustian tradition in Latin America, and how it relates to the conflict between city and rural regions.

My dissertation not only interprets Latin American texts within their context, but also explores the way in which lettered urban groups integrate an international tradition in the evaluation of these contexts. My dissertation presents the way in which authors from this part of the world intervene in well-established Western literary traditions and not only read their reality from this stand point, but their realities modify the reach of traditions such as that of the man who sells his soul to devil.

TABLE OF CONTENTS

INTRODUCCIÓN	1
Terrenos de polución. Modernidad y premodernidad latinoamericana	5
Primeras escrituras: extirpar al transgresor, incorporar la diversidad	12
Goethe: la incorporación del transgresor	19
Después de Goethe: Argentina, España y Portugal	28
El siglo XX: vuelta a Alemania y proyección a América	37
CAPÍTULO I. EL RITUAL Y EL TRUCO. EL GAUCHO, EL DIABLO Y EL LETRADO.....	48
El ritual fuera de lugar	51
La pampa, el mar, la guerra y el cielito en el tiatro Colón	56
Las confusas güeltas del diablo	62
Del [C]ampo desde la ciudad: las cartas entre los letrados	68
CAPÍTULO II. LOS DEMONIOS DEL SERTÃO	80
El pacto fáustico en Grande sertão: veredas	81
Silencios del mar y voces del sertão	90
Comunicar el sertão e integrar la transgresión	102
Compadres, amigos y extraños	111
CAPÍTULO III. LA DIABÓLICA ELEVACIÓN DEL INDIVIDUO. DESTRUCCIÓN, MUTACIÓN Y SINCRETISMO EN MULATA DE TAL.....	125
Pacto de hojas secas: la transformación de la aldea	128
Mundos catastróficos	135
Cuerpos abiertos	144
El sincretismo por encima de la dominación	151
CAPÍTULO IV. EL DIABLO RECLAMA EL ALMA DE LA FIESTA. PACTO FÁUSTICO Y MODERNIZACIÓN EN EL LUGAR SIN LÍMITES	160
El espacio fáustico: el estudio y el burdel	162
La Estación El Olivo: el truco modernizador	169
Mugre en el escenario	177
La voz narrativa: Fausto, la Manuela y el autor	185
CONCLUSIONES	191
OBRAS CITADAS.....	203

INTRODUCCIÓN

En un mundo que se funda en la experiencia del desarraigo, cabe siempre la posibilidad de que las alianzas que otorgan autoridad y dominio sean cuestionadas porque el sentido de pertenencia está escindido entre el acá del presente y el allá del pasado. El amigo del Nuevo Mundo puede ser un demonio o un dios, y no sabemos si nos enajena o nos afianza, si nos sirve o le servimos a él. La desarticulación del orden colonial en América Latina implica un desajuste en las instituciones que obliga a replantear la forma en que los individuos se relacionan con el colectivo nacional. El siglo XX agregará a esta problemática la creciente internacionalización de los mercados, con lo cual la crisis financiera de 1930 obliga a los sectores urbanos y administrativos a negociar la posición de otros sectores más o menos marginados de la sociedad. La producción literaria vuelve la mirada a estas transformaciones y procura entender cómo esta negociación produce una visión coherente o enajenante de la nación. El escritor representa los fenómenos de modernización, internacionalización e integración nacional al mismo tiempo que formula su propia autoridad en la producción cultural. El mito de Fausto da un espacio de separación entre lo ajeno y lo propio que los escritores latinoamericanos utilizaron para implantar o problematizar en la propia geografía lo que implica en la realidad social la salvación o condena del alma.

La formación, desarrollo y crisis del mundo moderno han determinado una continua revaluación de lo que constituye una polución en las relaciones sociales. En esta revaluación la constitución de un sistema literario como el de las obras que elaboran el mito de Fausto simboliza las transformaciones en las líneas de sociabilidad, los límites de lo humano. A grandes rasgos podemos hablar de una serie de momentos en este sistema de obras: 1. la formación de una unidad que juzga moralmente al personaje y lo somete al dogmatismo, 2. con la llegada de la versión de Goethe, la moral de la trama se deja abierta, confiando en el proceso dialéctico que da forma a la historia, 3. la propagación

del mito a otras culturas que genera desconfianza con respecto a ese proceso dialéctico que puede conducir a la salvación; y 4. los pastiches fáusticos que en el siglo XX enfatizan la violencia de transplantar un esquema dogmático de salvación y condenación en el proceso modernizador de las naciones.

Darío Henao Restrepo ha dado algunos de los pasos iniciales para estudiar el impacto de la leyenda fáustica en América Latina. Su libro *O Fáustico na Nova Narrativa Latinoamericana* vincula la lectura de la trama fáustica como paradigma de la modernidad para el pensador Marshall Berman con las condiciones problemática del progreso latinoamericano. Henao utiliza lo que Berman denomina como las metamorfosis de Fausto en la tragedia de Goethe (de soñador, a amante y fomentador) para entender la historia latinoamericana y sus representaciones artísticas. Su análisis se basa en leer la tragedia de Goethe como un desfase entre el mundo que Fausto desea crear y que se vincula a la modernidad, con los mundos tradicionales que su pacto destruye (siendo Gretchen, Baucis y Philemon los representantes de estos últimos). Este desfase se lee como base de la experiencia latinoamericana durante el siglo XIX, en el cual las elites basaron su proyecto de sociedades emancipadas en los ideales del progreso asociados a las naciones liberales europeas (como Francia e Inglaterra). Basándose en esta definición del proceso fundacional latinoamericano, Henao se refiere al "espíritu fáustico de nossos pioneiros republicanos" como manifestación de "sua necessidade de construir uma história própria" (Henao 32). El trabajo de Henao utiliza la conceptualización de Berman estudiar la extensión del calificativo "fáustico" en la narrativa latinoamericana y cómo ésta refleja la compleja modernización en el nuevo mundo.

Por otra parte, para Ollie O. Oviedo los escritores latinoamericanos reciben de forma creativa el "motif" tradicional europeo de la leyenda fáustica. Basándose en la *Literaturrezeption* Oviedo engloba conceptualmente a obras tanto europeas como latinoamericanas afirmando que todas "comparten una misma base filosófica: cada ser humano posee una naturaleza fáustica. Cada nación, cultura y religión parece compartir

algún aspecto del espíritu fáustico." (Oviedo 165) Se asocia así la leyenda fáustica a una condición universal del hombre, de manera que la leyenda fáustica es considerada por el crítica como vehículo de expresión de particular interés para los escritores bajo diferentes circunstancias. Oviedo afirma que los casos latinoamericanos muestran menos preocupación por "la salvación espiritual de Fausto en el más allá" que por "su rehabilitación psicológica y ético-social en este mundo" (Oviedo 167). El estudio de Oviedo rastrea la leyenda fáustica como un tropo que, siendo universal, puede localizarse bajo circunstancias específicas en América Latina. Su recuento encuentra en Goethe la clave del éxito universal de la leyenda y de su impacto en América Latina.

El estudio de Udo Rukser, *Goethe en el mundo hispánico*, vincula el éxito del *Faust* de Goethe en los países de habla hispana ya no a un principio universal, sino a un cambio "en los órdenes ideológico, sociológico y económico" que denomina como "secularización" (Rukser 123). Este proceso de secularización aparece vinculado a un afán de transgredir las limitaciones externas al conocimiento que puede lograr el individuo. Es así que Rukser pone a Fausto como representante de la glorificación del individuo llevada a cabo por la Ilustración. (Rukser 133) Para Rukser la transmisión de la leyenda entonces responde a una conjugación de elementos históricos. Por un lado Goethe sublima y eleva a terrenos filosóficos lo que fuera una tradición de "las barracas de las ferias locales" (Rukser 154). Por otro, el mundo hispánico se abre gradualmente al proceso de la ilustración y al afianzamiento del individuo.

Estos tres autores evalúan de forma diversa la penetración de la tradición fáustica europea en tierras americanas, pero convergen en señalar la importancia de un individuo que rompe las reglas de su sociedad. Por un lado, Henaó Restrepo encuentra que la correspondencia entre Fausto y el mundo moderno es que hay un deseo constante de superar las limitaciones humanas. Esta lectura a la Berman de la tragedia ve en Fausto a un hombre que libera energías humanas reprimidas para propeler un avance individual. (Henaó 12-13) Por su parte, Oviedo basa las relaciones de recepción creativa de la obra

en América Latina sobre una serie de elementos comunes. Su lectura de motivos narrativos similares encuentra que todas las obras incluyen "un burlador de límites, un demonio, un pacto con el diablo, una figura femenina . . ." (Oviedo 163) Goethe es el modelo que ofrece estas características para Oviedo ya que en él hay un deseo de incluir lo que hay de renacentista tras los evidentes riesgos de estos motivos. Señala Oviedo que este Fausto "representa cada ser humano, instado a actuar por sueños de poder físico e intelectual" (Oviedo 185). También Rukser refiere al hombre que se encuentra en el *Faust* como personaje que aspira a lo inagotable, desembocando en las lecturas de la obra como peligrosa.¹ Los tres autores relacionan la difusión de la historia de Fausto en América con la formación de un sistema social que sigue la elevación del individuo por encima de las normas pre-establecidas por las sociedades.

El impulso modernizador y secularizador originado en el siglo XIX llegará a su máxima expresión a mediados del siglo XX. La formación de proyectos políticos como el de Domingo Faustino Sarmiento en Argentina enfatizan la visión imaginaria de la nación como una superposición de diferentes estados de modernización en un mismo mundo geográfico. Esta teoría de la superposición de tiempos habría, según Henao Restrepo, desembocado en la literatura latinoamericana que explota comercialmente hacia el mercado internacional y que se denomina "realismo mágico" (Henao 36). La llegada a este momento álgido de la internacionalización del mercado cultural, de la autonomía del escritor y de explosión urbana generará nuevas formas de asumir la tradición de Fausto. La pertenencia a la tradición fáustica señala cómo se transforman los límites impuestos a

¹ Rukser lleva a cabo un exhaustivo seguimiento de los comentarios hechos al *Faust* de Goethe en el mundo hispano. Entre los textos referidos se encuentran evaluaciones de la obra de Goethe como legitimación de la poesía filosófica (para José Pabón de Urbina), representante del idealismo romántico (para Jorge Santayana), como evasión fantasiosa e irresponsable (para José Vasconcelos), como contradicción de la autonomía excesiva que termina por hacerse heterónima (para Francisco Maldonado de Guevara), como representante de la dualidad entre ser y saber (para Eduardo Nicol).

determinados individuos en las sociedades latinoamericanas, cómo los superan y cómo los autores evalúan estas transgresiones.

Entre 1956 y 1967 el mundo latinoamericano conoce los resultados de la reestructuración de las regiones, el inicio de un incipiente proceso de industrialización, el reajuste de las clases sociales para dar lugar a las nuevas necesidades de los estados modernos, la revaluación del pasado prehispánico gracias a los avances arqueológicos y etnográficos, la aparición de nuevas imágenes masculinas y femeninas, y la nueva apreciación de las expresiones populares. Estas transformaciones se pueden rastrear hasta las discusiones y temores que en el siglo XIX reducían los conflictos internos y externos en las naciones latinoamericanas a la polarización entre civilización y barbarie. En aquel entonces el *Fausto* de Estanislao del Campo anticipó la forma en que el mito de Fausto podía servir para asignar un lugar en el imaginario nacional a diferentes culturas. Cien años después los estados nacionales ya fortalecidos emprenden la misión de dominar todas las regiones de forma eficiente para así proyectarse a un mercado internacional cada vez más acuciante. En ese momento aparecen las tres obras que informan este estudio: en 1956 *Grande Sertão: Veredas* del brasilero João Guimarães Rosa, en 1963 la *Mulata de tal* del guatemalteco Miguel Ángel Asturias, y *El lugar sin límites* del chileno José Donoso en 1967. Estas tres obras vuelven la mirada hacia el pacto fáustico con el fin de estudiar los terrenos de peligro relacionados con las transformaciones generadas por ese dominio sobre las regiones..

Terrenos de polución. Modernidad y premodernidad latinoamericana

La empresa de colonización y conquista del continente americano habría intentado crear un sistema de sujeción monárquica en las colonias, pero sus instituciones se habrían encontrado con una distancia que constantemente revelaba las inadecuaciones de dicho sistema. Los discursos de la metrópoli se perdían en la distancia. Con la

emancipación los discursos siguen buscando una sistematización de las relaciones sociales por medio de instituciones capaces de integrar los diferentes estamentos formados durante la colonia y otros que emergían con el proceso de independencia. En el mundo americano los quiebres del sistema desembocaron constantemente en explosiones violentas más que en la apertura de vías jurídicas de integración.

Con la independencia llegarán a las naciones latinoamericanas textos y tradiciones que durante la colonia habrían sido censurados por la metrópoli. Los libros y las mentes de los poetas que experimentaron en París los viajes sentimentales de formación trajeron consigo al Fausto que lograba canonizarse a comienzos del siglo XIX con la versión de Goethe, con sus traductores franceses (Madame de Staël y Gerard de Nerval principalmente) y sus seguidores en la ópera. Haciendo eco de otros pactos diabólicos principalmente presentes en actos de fe de las inquisiciones del Nuevo Mundo, el pacto fáustico manifiesta la presencia de fuerzas retrógradas en el sistema; fuerzas que, representadas en lo bárbaro, en la selva y en la naturaleza sobrecogedora, segmentan y alienan a las naciones americanas, pero que, paradójicamente, movilizan su progreso.

El pacto diabólico es parte de un sistema simbólico elaborado desde la escritura para ajustar la multiforme experiencia iberoamericana, cuya historia se distingue por el mestizaje. Los individuos de esta América son identitariamente ambiguos, y ante esta ambigüedad la escritura se convierte en herramienta clave del proceso de estabilización de dicha identidad. Después de la independencia el criterio para este proceso fue establecer una marcada separación entre civilización y barbarie. En esta separación la civilización sostiene el poder y sujeta a lo bárbaro a su poder de reconocerlo geográfica y culturalmente al interior de su propio sistema. En América Latina el pacto fáustico incorpora la preocupación con respecto a esta dicotomía. Los escritores latinoamericanos ajustan la trama fáustica de acuerdo a las simbologías que organizan sus sistemas sociales.

Tras las múltiples definiciones de esta dicotomía y el variopinto horizonte de posiciones con respecto a la misma, el mito de Fausto en América Latina nos permite rastrear la representación de elementos anómalos que ponen a prueba dichas definiciones. El uso de esta dicotomía crea un todo cultural que se puede dominar políticamente. Sin embargo, como afirma Mary Douglas, "any given system of classification must give rise to anomalies, and any given culture must confront events which seem to defy its assumptions" (*Purity and Danger* 48). La constitución del estado moderno que se incorpora a los mercados internacionales sujeta las regiones internas a este propósito de modernización externa. La internacionalización pasa por las instituciones políticas creadas en Europa. Sin embargo, dichas regiones no fueron fáciles de modernizar y en muchas ocasiones fueron temidas por los hombres de las ciudades. En esas urbes los letrados suplieron la tarea de resolver en sus textos la anomalía de esas regiones que, a pesar de ser parte del sistema nacional, no se adhieren al sistema social de la llamada civilización. El mito de Fausto es una narrativa que hace parte del acervo formativo del letrado urbano, y en este sentido sirve para encontrar una correspondencia entre las anomalías de las naciones del Nuevo Mundo y las que ya se habían representado en el continente europeo.

Las elites letradas crean un complejo simbólico para sostener la autoridad sobre el territorio. En dicho complejo se negocia la importancia de las instituciones modernas (tomadas de Europa) y la raíz autóctona que frecuentemente resistió tal institucionalización. Este es el abismo epistemológico al que se refiere Horacio Legrás en su *Literature and Subjection*. Según Legrás en América Latina la literatura tuvo un papel mucho más preponderante en la organización política que la de los países del viejo continente. El imperativo de subsumir la nación en un proyecto escrito habría sido mucho más marcado para estas naciones cuya historia está marcada por la colonización, el mestizaje y el desarrollo desigual de infraestructuras de transporte y comunicación a lo

largo del territorio. La anomalía es fundamental en este esfuerzo ya que obliga a reflexionar sobre los límites que definen las relaciones dentro de un colectivo nacional.

Las prevenciones con respecto a lo bárbaro vienen de una mirada occidental que ve en los rituales de cualquier cultura diferente una forma de superstición propia de mentalidades infantiles o enfermas. El acercamiento de Mary Douglas al fenómeno de la polución sagrada permite establecer un puente entre culturas primitivas y modernas. Para Douglas el hombre moderno recurre tanto a sistemas simbólicos como el primitivo, pero señala que

We moderns operate in many different fields of symbolic action. For . . . many primitive cultures the field of symbolic action is one. The unity which they create . . . is . . . a total universe in which all experience is ordered. . . The difference between us is not that our behaviour is grounded on science and theirs on symbolism. Our behaviour also carries symbolic meaning. The real difference is that we do not bring forward from one context to the next the same set of ever more powerful symbols: our experience is fragmented. (*Purity and Danger* 85)

El hombre moderno ha solucionado la fragmentación de la experiencia por medio del dinero, que es medida estandarizada de valor. La estandarización viene por un proceso de confianza, fe en la moneda que se utiliza. Como afirma Douglas "money is only an extreme and specialised type of ritual" (Douglas 86). La formación de un sistema cultural que refuerza la confianza en la moneda que circula en un mercado es clave en la mediación humana moderna, y sólo se puede sostener por medio de la ejecución de dominio sobre el territorio y los grupos humanos que lo habitan.

El caso de la formación del estado moderno en América Latina hace de este proceso de estabilización de la confianza un conflicto. Poblaciones indígenas, africanas y otras aún arraigadas en el sistema colonial se encontraban aisladas de los mercados urbanos y sus instituciones. Frente a ellas las elites latinoamericanas que comenzaron su dominio en el siglo XIX debieron solucionar la problemática integración entre el ritual mercantil que ocurría en las ciudades y las regiones sobre cuya producción se fundaba dicho ritual. La prevención con respecto a los grupos denominados como "bárbaros"

estaría relacionada con esta resistencia a someterse a un mercado centralizado y al dominio de la ciudad como ente que reconoce y asigna el valor de la región.

Si, siguiendo a Douglas, el dinero y su uso en los mercados posibilitan la diferenciación moderna, la conformación de un estado moderno resulta del control diferenciado entre las partes que participan en el intercambio: es decir, se requiere la formación de una *intelligentsia* que resuelva los conflictos presentes en las transformaciones de dicho intercambio. Allon White y Peter Stallybrass en *The Politics and Poetics of Transgression* señalan la conexión entre la inestabilidad del mercado y la fijación de su ubicación en la plaza pública de las ciudades.

At once bounded enclosure and a site of open commerce, it is both the imagined centre of an urban community and its structural interconnection with the network of goods, commodities, markets, sites of commerce and places of production which sustain it. A marketplace is the epitome of local identity (often indeed it is what defined a place as more significant than surrounding communities) and the unsettling of that identity by the trade and traffic of goods elsewhere.

. . .

The market square . . . so definite and comforting in its phenomenological presence at the heart of the community, is only ever an *intersection*, a crossing of ways. If it exists at all it is as a conjuncture of distribution entirely dependent upon remote processes of production and consumption, networks of communication, lines of economic force. (*Politics and Poetics of Transgression* 27)

La experiencia colonial acentúa las discrepancias que resultan del ritual de intercambio comercial moderno. Las ciudades y sus plazas de mercado son espacios políticamente sujetos a un punto extremadamente remoto, pero los productos que se mueven en ellos son en su mayoría de regiones muy cercanas. La moneda los vincula a esa metrópoli tan ajena y es ella la que define lo que vale la papa, la yuca, el cuero que se producen en las regiones rurales cercanas. Sin embargo, gran parte de los territorios colonizados se mantendrán aislados ya que este proceso colonizador privilegió el comercio con la metrópoli antes que con otros mercados menos remotos. El concepto de

ciudad letrada acuñado por Ángel Rama ayuda a observar las contradicciones de esta distancia en América Latina. Gracias a esta distancia en los orígenes de las relaciones mercantiles latinoamericanas, aparece un grupo letrado especializado que cierra la simbología sobre la cual se sostienen estas relaciones mercantiles, y que se irá abriendo a medida que la modernización demanda formas más efectivas de integración entre las regiones. La dicotomía entre civilización y barbarie señala las coordenadas del territorio de polución que hay que controlar en este proceso de modificación de simbologías.

La producción cultural latinoamericana no sólo refleja esta dicotomía, 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. Fausto puede ser ya un criminal transgresor, ya un héroe inconforme. Al narrar la historia de Fausto se está creando un territorio de polución, ya que al pactar con el diablo el personaje sabe que este hecho representa su condenación. La salvación y el bienestar bajo el amparo divino define en gran medida el mundo social de este personaje y a pesar de que él sabe lo que le espera hay algo en él que va más allá de este orden y que amenaza el tejido social de su sociedad. Para entender este campo de polución, afirma Douglas, es preciso que entremos en

the sphere which lies between that behaviour which an individual approves for himself and what he approves for others; between what he approves as a matter of principle and what he vehemently desires for himself here and now in contradiction of principle; between what he approves in the long term and what he approves in the short term. (*Purity and Danger* 161)

Esta esfera se representa con claridad en Fausto, quien pone a prueba el orden del sistema al llevar al extremo la satisfacción instantánea, contra la que resulta de adherirse a las restricciones sociales. Rastrear el ajuste de esta historia a la realidad latinoamericana permite encontrar puntos problemáticos en la definición de ese territorio de polución que

está marcado por la dicotomía de civilización y barbarie. En ese terreno se encuentra la negociación de una identidad cultural que sostiene la confianza en un sistema social estable.

Las obras fáusticas toman como eje de su representación al elemento anómalo. Para el caso latinoamericano el nombre de Fausto ayuda a reincorporar a través del sistema literario a los elementos descartados en el proceso de ordenamiento sobre el que se fundan las naciones. El tropo fáustico señala una línea de influencia que viene de Europa. Los autores utilizan el tropo y de esta manera anclan la problemática que representan en el sistema simbólico con el que trabajan, es decir el de las obras literarias denominadas universales. Esta relación de influencia está marcada por una simbología cultural con respecto al área de la polución. Con frecuencia dicha área se asocia a un territorio geográfico cuyas características conectan la simbología de la polución con el tropo fáustico. La polución de los individuos va paralela a la polución que se simboliza en el espacio geográfico. El cuerpo, la mirada, la sexualidad, la seducción constituyen formas de franquear la unidad del cuerpo, transformarla. Estos son motivos claves en la corrupción de Fausto y cómo logra conseguir aliados. De esta manera se ilustra la permeabilidad de la identidad personal como un correlato a la identidad colectiva. La instancia que produce el relato en el ámbito del mercado cultural urbano sujeta este complejo de márgenes peligrosos a la especificidad de la literatura, como espacio diferenciado en el complejo de instituciones que procuran dar cohesión a lo heterogéneo por medio de simbologías. Debemos entonces considerar las relaciones que el autor sostiene con otros discursos para determinar su posición axiológica con respecto a esa simbología cohesionadora.

Con el mito de Fausto se plantea una comunidad que se cierra gracias a la posibilidad de extirpar o de asimilar al transgresor. El ente colectivo que resulta de esta comunión entre el autor y el lector se posiciona moral o epistemológicamente por encima del personaje. Este ente conoce una verdad moral, científica o filosófica desde la cual

enjuicia y determina el destino del personaje, quien permanece ajeno a esa verdad. La condena y la censura al personaje se convierten en puntos de convergencia entre el autor y el lector. Fausto como personaje duda de un sistema que dé sentido a la existencia presente en un futuro trascendental, se olvida de la virtualidad del futuro y enfoca todos sus esfuerzos en las posibilidades del presente. La comunidad que el autor establece a través del texto, se vale del personaje y su destino final para señalar que las carencias del sistema en el presente son nimias en comparación a la condena eterna, o que dichas carencias son sólo aparentes y al final serán reincorporadas al sistema.

Primeras escrituras: extirpar al transgresor, incorporar la
diversidad

El origen del pacto fáustico radica en la necesidad de subsumir una narrativa popular a una sola forma escrita que puede poner a ese fresco multiforme de historias una moral. Por ello la autorreferencia del proceso de escritura es fundamental en el pacto fáustico. Los artefactos narrativos en estas obras enfatizan la necesidad de reconciliar el aspecto popular y supersticioso que subyace a dicha leyenda con las reflexiones eruditas y el bagaje cultural letrado que se produce alrededor de un sistema laico independiente (o en proceso de independizarse). La mezcla de estos elementos está llamada a lograr la unidad cultural de la comunidad. Esta unidad se consigue por medio de la construcción textual de sujetos productores y receptores del relato. En dicha construcción las decisiones del autor y los llamamientos al lector se basan en lo que la comunidad debe admitir o negar en su seno. Por ello el texto escrito es también un objeto que moviliza un valor cuya estabilidad depende de la comunidad en la que se encuentra. El pacto fáustico es la historia de cómo la vida de un hombre que vende su alma al diablo sirve para que se negocie lo que constituye a la comunidad en el texto: desde los detalles de la trama hasta los indicios del autor y del lector, proyectándose hacia los límites en los que el texto se

convierte en performance de una autoridad cultural que ejerce dominio sobre terrenos problemáticos de la comunidad.

La capacidad de resolver la variedad de fuentes y de integrar diferentes culturas señala la formación de un autor que condena territorios inaceptables o que determina la forma bajo la cual éstos pueden ser contemplados. Desde su origen, la leyenda de Fausto es un complejo de trasplantaciones que finalmente se reúnen hacia 1587 en un volumen impreso por Johannes Spiess para ser presentado en la feria de Frankfurt de ese año. Alrededor de la vida de Fausto se condensan historias provenientes de la antigüedad clásica, tradiciones populares de los principados alemanes, testimonios de nobles de la época, textos judiciales y discusiones teológicas del recién formado grupo de pensadores protestantes alrededor de la figura de Martín Lutero. La técnica de la imprenta será clave para este deseo de resolver los desajustes entre cultura popular y letrada. El contenido altamente especulativo y metafísico de la leyenda se puede localizar gracias a la materialidad del libro impreso. Esta localización permite al sistema (por medio de la voz del editor) intervenir para enjuiciar y guiar la lectura. La imprenta y el mercado del libro en ferias como la de Frankfurt admite nuevos mecanismos de transmisión que ya no van a corresponder al medieval empleo de las bibliotecas clericales y de los obsequios con fines de establecer alianzas nobiliarias.

El terreno de transgresión que se esboza en esta dinámica es el del intercambio de saberes entre entidades de producción y de recepción cuya visibilidad es sustituida por el mercado que se genera alrededor de las ferias locales. Geográficamente la Reforma surge como respuesta a una centralidad avasallante en Roma y que además, en una resistencia a los derroteros 'liberales' del catolicismo del siglo XIV, se plantea como vuelta a la religiosidad y rechazo de los lujos terrenales. Se trata de una resistencia a la economía centralizada de la Iglesia Católica que en Roma consumía liberalmente los recursos del mundo cristiano en detrimento de rangos inferiores de poder (divisiones jerárquicas como obispados, arzobispados, diócesis y arquidiócesis). La gran aliada en este afán reformista

será la técnica de la imprenta: más allá de hacer factible el principio de la relación directa del devoto con la manifestación escrita de la divinidad (la letra de las escrituras), ofrece todo un circuito de diálogo en el cual los intelectuales crean una nueva idea de centralidad, un nuevo sistema que irá ganando terreno a la iglesia católica. Varios de los pronunciamientos que condenan a Fausto aparecen en esta forma de concebir el espacio público como una mediación en la cual la imprenta sirve para crear un nuevo sistema de creencia (una nueva centralidad). El recuento de Dorothea von Mucke acerca de la trayectoria de publicación de Fausto en el siglo XVI ilustra el lugar de la imprenta y de la Reforma en la fijación de la leyenda faústica:

Whatever his precise historical identity or identities, the notoriety of the figure was amplified by the vehement scorn heaped upon him by Martin Luther, who, although not knowing him personally, singled him out as an instrument of the devil in his immensely popular *Tischreden oder Colloquia Doct. Martin Luther* (1566). It was this association with the devil that fueled the proliferation of published legends about Faustus, which peaked in the 1570s when the German witch craze was approaching its climax. By 1585, when the Calvinist Hermann Witekind (1522-1603) published his *Christlich bedencken und erinnerung von Zauberei* under the pseudonym Augustin Lerchheimer, in which Faustus appears as an emblem of intellectual pride. . . (*A new history of German Literature* 161)

La función de la imprenta en la difusión de las ideas y de las discusiones intelectuales no debe, sin embargo, leerse como presente exclusivamente en el protestantismo luterano y calvinista; el catolicismo también terminará por entrar en este nicho de producción, sin embargo, la actitud de la misma será diferente. La interpelación al público tiene un matiz completamente diferente y la noción de autoridad se valdrá del latín para la transmisión del conocimiento, dejando así la particularidad geográfica de la nación por fuera del marco del diálogo intelectual, en tanto los movimientos protestantes y humanistas estarán mucho más vinculados con las lenguas vernáculas y la porosidad de las traducciones de la Biblia. En general, el resultado que vemos en protestantismo y catolicismo es de una gran angustia con respecto a lo que puede resultar de este nicho de la imprenta.

Esta compleja red de fuentes, versiones, angustias, temores y ambiciones se abren paso a la estructuración de esa primera versión total que es referida como *Das Volksbuch von Doktor Faustus*. Las primeras partes del texto (en las que se describe el carácter retorcido del estudioso doctor Johannes Faust y en las que se narra el pacto diabólico, así como el conocimiento del cosmos resultante del mismo) distan mucho de las aventuras burlescas en las que Fausto hace uso de los servicios ofrecidos por Mephistopheles (por ejemplo, hace que a un noble le crezcan cuernos, hace que Helena de Troya se manifieste ante un público anonadado, embauca a un judío, trae frutas de la India para una condesa embarazada). El texto comprende un collage de geografías fantásticas y reales por las que viaja Fausto y que quedan sujetas al poder diabólico que su estudio emana. El redactor de esta historia utiliza al personaje como mediador entre diferentes espacios que convergen en la cultura protestante de su momento, haciendo del deseo de entrar en contacto con geografías lejanas una experiencia peligrosa para la integridad de los individuos, en particular si tenemos presente que aquí "Mephostophiles" es "ein Diener des Hellischen Printzen in Orient" (*Volksbuch* 25).² Tan angustiosa como la letra escrita es la presencia de esos lugares en la imaginación de los hombres. El pacto como contrato comercial con instancias remotas aquí deforma la naturaleza del hombre. Cuando firma el pacto con su sangre, Fausto ve en su mano aparecer: "Homo fuge, id est, O Mensch fleuhe vor ihme und thue recht, etc" (*Volksbuch* 25).³ De esta manera se señala la separación entre el personaje que pacta y su naturaleza que, cifrada en su sangre, indica que está obrando mal. Este mundo natural que se pronuncia en contra del pacto encuentra eco en la relación autor-editor; éstos dan forma al tono condenatorio que se enfatiza en el prólogo, cuando Spiess afirma que la narración (que resulta de recolectar las fuentes sobre la leyenda) le fue confiada bajo condición de que se hiciera para ilustrar públicamente a

² "un sirviente del príncipe infernal en oriente." [Mi traducción]

³ "Homo fuge, id est, O hombre huye de él y haz bien, etc." [Mi traducción]

toda la cristiandad de los peligros de la magia negra. En este sentido la posición que subsume a las demás es la del uso que hacen los luteranos y calvinistas del personaje de Fausto. Autor y editor del *Volksbuch* enmarcan las aventuras más licenciosas y burlescas en un marco que hace de Fausto un simple ejemplo negativo.

La versión de Christopher Marlowe es representada en 1592 bajo inestabilidades político-religiosas semejantes en Inglaterra. Acusado de espionaje, educado en universidades y asociado con las empresas imperiales de Walter Raleigh,⁴ la figura de Marlowe se encuentra en un torbellino de temores y angustias asociadas a la transformación político-religiosa de la Inglaterra isabelina. Estas inestabilidades manifiestan los aspectos sociales que se transformaban en la época. La transición habría generado espacios peligrosos, como el grupo de intelectuales denominado "university wits", cuya adhesión político-religiosa era dudosa.⁵ La sangre de Fausto es un símbolo de los temores asociados con grupos letrados que tienen el poder de subvertir con sus conocimientos el sistema social imperante. Cuando Fausto intenta firmar el pacto con su sangre, ésta no sólo forma la expresión "Homo Fuge", como en el *Volksbuch*, sino que se rehusa a fluir haciendo que Fausto reflexione sobre la relación entre el hombre y su alma:

What might the staying of my blood portend?
Is it unwilling I should write this bill?
Why streams it not, that I may write afresh:
'Faustus gives to thee his soul'? Ah, there it stayed!
Why shouldst thou not? Is not thy soul thine own?

⁴ Este vínculo es resultado de la amistad de Marlowe con Thomas Harriot, quien era cercano a las empresas imperialistas de Sir Walter Raleigh y su "School of atheism." (Bednarz 90)

⁵ James P. Bednarz refiere la importancia de este grupo al enumerar los círculos en los que Marlowe construye su carrera literaria: "he found patronage and employment as a government spy; he associated with some of the most heterodox intellectuals of his age; and he became one of London's first professional writers. It is through these interconnected activities – reflected in Marlowe's relationships with Thomas Watson, Thomas Harriot and William Shakespeare – that he transformed Elizabethan literature." (Bednarz 90) Se identifica un nuevo tipo de autoría en el período isabelino: "As London's first set of university-trained professionals, the (University) wits . . . appeared at the moment when the cultural marketplace first made having a literary career viable." (Bednarz 90)

Then write again: 'Faustus gives to thee his soul.' (*Doctor Faustus* 22)

Esta reflexión pone la arrogancia del letrado en términos de usurpar la propiedad de su propia alma. Queda implícito que la naturaleza del alma es pertenecer a Dios y que el hombre no es libre para disponer de ella a voluntad. En este caso Mefistófeles simboliza la voluntad de transgredir ese límite a la libertad. Este hombre que es dueño de su propia alma para entregarla a voluntad sueña con el dominio de todo:

By him I'll be great emperor of the world
 And make a bridge through the moving air
 To pass the ocean with a band of men;
 I'll join the hills that bind the Africa shore
 And make that land continent to Spain,
 And both contributor to my crown. (*Doctor Faustus* 17)

Esta es sólo una de las referencias a geografías lejanas que se someten a la voluntad del letrado, o que él sueña que se someterán a su poder. La versión de Marlowe enfatiza mucho más que el *Volksbuch* una correlación entre la transgresión letrada del conocimiento y un exacerbado deseo de medro social. Las referencias geográficas señalan que ese medro se concibe como dominio sobre todo tipo de geografías, monarcas y productos.

La versión de Marlowe toma fuentes populares y la sujeción a una moral religiosa (que en el caso del *Volksbuch* resultaban en un estilo inestable), elaborando con ellas un paralelo entre momentos serios y burlescos en la obra. Este contrapunto deja en claro que el dominio transgresor de Fausto sobre su alma es paralelo a cómo el sirviente, Robin, se roba el libro de necromancia de su amo para hacer travesuras burlescas. Este carácter dual del material encaja bien en el espacio público del teatro isabelino que era adepto al paralelismo argumental entre tramas serias y cómicas. La incorporación de los ángeles bueno y malo llama la atención sobre el proceso de toma de decisión que no le interesaba al autor del *Volksbuch* de 1587. Así, a pesar de que hay un coro que enmarca el pacto en una condenación definitiva, se retrata más a un hombre renacentista que se pone a sí

mismo en el centro de sus propias decisiones, por encima del sistema pre-existente de conocimientos aceptados.

La convención dramática del paralelismo entre serio/cómico, así como el espectacular despliegue de demonios y hechizos hacen que la obra sea base ideal para los comediantes itinerantes y los teatrinos de marionetas. Los siglos XVII y XVIII verán sin embargo la caída de la leyenda en el desprestigio. La condena de los espacios del mercado y las ferias por parte de los gobiernos locales hace que los estudiantes y letrados se aparten de este ambiente (del cual habrían hecho parte a comienzos del siglo XVII), y así dejen de participar en la producción de las obras. El resultado es un gradual énfasis en la vulgarización del tema. Mal vista la leyenda, Fausto se convierte en un personaje constantemente parodiado por la figura popular del Hannswurst, quien se incorpora a las representaciones para burlarse del pacto fáustico (por medio de bromas sexuales y fecales).⁶ El paralelismo entre lo serio y lo burlesco, que Marlowe habría iniciado, se agudiza en este tipo de obras. Sobresale la versión de Georg Geisselbrecht, que se habría representado en Nürnberg y Weimar a finales del siglo XVIII. Esta versión tiene a Fausto haciendo un círculo desde el cual interroga a diferentes furias infernales. Después de esto se presenta el Hannswurst, quien utiliza las palabras mágicas para invocar y despedir a las furias de forma burlesca: "spricht er die beiden Worte, so schnell hinter einander weg, dass die Teufel vor Angst nicht wissen was sie sollen und fahren so schnell allmählich auf und ab." (Geisselbrecht 177)⁷ La obra constantemente utiliza al sirviente de Fausto para burlarse del carácter puramente signico del ritual y, por tanto, de la religiosidad externa basada en el mismo.

⁶ Para más detalles con respecto a la transmisión de la leyenda hacia el mundo de los comediantes itinerantes y el teatrino de marionetas véase el artículo "'Faust' für Holzköpfe. Wandlungen des Faust-Stoffes von der Wanderbühne zum Marionettentheater" de Gerd Eversberg.

⁷ "Pronuncia ambas palabras tan rápidamente seguidas una de la otra que el diablo preocupado no sabe si debe aparecerse o rápidamente ponerse en marcha." [Mi traducción]

En estas obras el contenido moralizante se atenúa debido a que la producción se encuentra en un espacio moralmente cuestionado. La versión de Geisselbrecht mantiene la condena de Fausto y su arrogante apreciación del pensamiento humano, pero la burla escatológica toma la palabra cuando al final el personaje de Casper logra eludir a un diablo que le dice que su abuela le habla desde el infierno sacudiendo los dientes y Casper replica: "Ei, so lüg du . . . Zähklappern solls, und hat kein einzigen Zahn mehr im Maul g'habt. Sie müsstest dann grade mit dem A<rsch> klappern." (Geisselbrecht 203)⁸ El afán moralista que abría y cerraba tanto al *Volksbuch* como a la versión de Marlowe ha dado paso a una burla del letrado que con toda su educación no logra escapar de las garras del diablo, mientras que personajes vulgares como Hannswurst y Casper sí. Estas versiones enfatizan las astucias y los chistes como forma de integración comunitaria entre los comediantes y su público. Esta situación obedece a los desajustes entre el control institucional del espacio público y las tradiciones populares que seguían moviendo a los individuos. En estos márgenes fuera del control institucional será donde la burguesía emancipada de finales del siglo XVIII comenzará a encontrar inspiración y afinidad emocional.

Goethe: la incorporación del transgresor

Conocedor de la ciencia y la filosofía de su tiempo, Goethe no puede concebir que el destino final de Fausto esté sujeto al dogmatismo, es decir, que su visión del personaje trasciende la reducción a un sistema pre-establecido y, antes bien, lo convierte en ejemplo del proceso de transformación y mejoramiento que resulta del razonamiento crítico. A este proceso de afianzamiento del modelo filosófico-crítico de Kant se corresponde la inestabilidad política de la época que verá la esperanzadora revolución francesa convertirse en el terror de 1793, las subsecuentes guerras napoleónicas, y el estallido de

⁸ "Ah, pues mientes . . . así que le traquetean los dientes y no tenía ya ni un sólo diente en la jeta. Pues ha debido traquetearle el culo." [Mi traducción]

las diferentes revoluciones burguesas del primer cuarto del siglo XIX. A la par que las transformaciones sociales eliminan la fijeza del antiguo régimen y las clases aristocráticas comienzan a ver cuestionada la legitimidad de su poder, el proceso histórico comienza a verse bajo nuevas luces, como un proceso de mejoramiento que necesita de la formación de un estado moderno que propenda por la libertad de los seres humanos. El pueblo se convierte en el valor emocional de la intelectualidad que se ocupa en pensar la forma que debe tomar el estado y el establecimiento de unidades nacionales formadas alrededor de una esencia intrínseca a un pueblo. Las plazas públicas, los mercados y las distracciones del pueblo adquieren interés ante la mirada de los románticos, quienes serán los principales beneficiarios de las transformaciones aquí esbozadas. Ahora la alta cultura quiere subsumir nuevamente a los teatrinos que habían caído en el desprestigio.

Goethe vio una de las versiones de Fausto en un teatrino de marionetas y a partir de allí se inició lo que se convirtió en la obra que lo acompañó toda la vida. Si *Die Leiden des jungen Werthers*, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* y *Die Wahlverwandtschaften* ilustran diferentes momentos en la vida literaria de Goethe (Sturm und Drang, romanticismo y clasicismo tardío), el Fausto se convierte en el complejo compendio de esa dinámica personalidad que ve el inicio de la emancipación burguesa y su desarrollo hacia las revueltas del primer cuarto del siglo XIX. En este mundo marcado por la emancipación Fausto no puede ser condenado por buscar una respuesta a las insatisfacciones generadas por el conocimiento convencional. Es así que Goethe convierte a ese execrable y patético doctor que cae en las garras del demonio en un paradigma del esfuerzo del hombre moderno que busca el progreso y la posibilidad de cambiar el mundo.

Con el *Faust* de Goethe se representa un sistema que reintegra los elementos que caen fuera del ordenamiento de la sociedad. La forma que toma el pacto diabólico en la versión de Goethe refleja este esfuerzo por reintegrar la transgresión de dicho ordenamiento. El pacto fáustico en Goethe tiene dos características únicas: 1. el pacto

está enmarcado en una apuesta divina entre Mefistófeles y los poderes celestiales, acercándolo a la historia de Job y 2. el pacto evoluciona, pasando de un contrato fijo a una apuesta en la que Fausto sólo pierde su alma si lo que consigue con el pacto lo satisface definitivamente. La transformación del pacto que Goethe plantea abre la posibilidad de que las acciones de Fausto hagan parte de un plan más amplio que ni él ni el mismo demonio pueden determinar con sus acciones. El pacto diabólico hace parte de un esquema que trasciende la trama del personaje, pero que se manifiesta en sus empresas y esfuerzos.

La insatisfacción de la que parte Fausto radica, como en la versión de Marlowe, en la insuficiencia de los estudios letrados. Después de tanto estudiar "ist mir auch alle Freud entrissen" (Goethe 17).⁹ En los libros Fausto no encuentra ya ninguna superación sino una reiteración, y a cambio siente que ha perdido la conexión con el mundo natural. La naturaleza se dirige a él afirmando que "Die Geisterwelt ist nicht verschlossen; / Dein Sinn ist zu, dein Herz ist tot! / Auf! Bade, Schüler, unverdrossen / Die irdische Brust im Morgenrot!" (Goethe *Faust* 19)¹⁰ La arrogancia del letrado aquí es creer que la naturaleza se ha cerrado en su conocimiento. Cuando traduce la Biblia Fausto replantea la relación entre el hombre y la naturaleza. La traducción de la que parte es "Im Anfang war das Wort!" (Goethe *Faust* 40)¹¹, pero su cuestionamiento lo aleja de la palabra y lo lleva hacia la experiencia y, lo que será definitivo para el movimiento romántico y el idealismo, la acción: "Im Anfang war die Tat" (Goethe *Faust* 40).¹² La acción se presenta como principio creador y por tanto es en la acción en donde el hombre se

⁹ "Se me ha arrebatado también toda dicha." [Mi traducción]

¹⁰ "El mundo espiritual no está cerrado; / tu sentido está cerrado, tu corazón está muerto / Arriba, escolapio y baña sin inmutarte / el pecho corporeo en la aurora." [Mi traducción]

¹¹ "Al principio era la palabra."

¹² "Al principio era la acción."

consume. Mefistófeles constituye para Fausto la posibilidad de volver sobre su propia vida y replantearla desde el principio de la acción. Mefistófeles ofrece la oportunidad de "losgebunden, frei, erfahrest, was das Leben sei" (Goethe *Faust* 48).¹³ El poder demoníaco ofrece la posibilidad de actuar con total libertad en la vida. Con el pacto diabólico Goethe representa el papel problemático de la libertad en el actuar humano, y, particularmente, cómo el conocimiento puede llevar a que esa libertad sea una transgresión.

A lo largo de la tragedia es la búsqueda de lo infinito en el mundo lo que motiva a Fausto. Siempre hay algo más que puede dominar y que puede circunscribir bajo su experiencia gracias a la magia. La primera parte de la tragedia cubre cómo el pacto hace que el mundo de Fausto trascienda el estudio y se expanda a la ciudad, las tabernas, las calles y la aventura amorosa que surge en la calle, que se continúa en la seducción del jardín y que culmina en locura, crimen y cárcel. Después de que Margarita es seducida por Fausto en la casita de un jardín, Fausto encomia lo que el espíritu de la tierra le ha otorgado estando rodeado por un bosque: "Gabst mir die herrliche Natur zum Königreich, / Kraft, sie zu fühlen, zu genießen. Nicht / Kalt staunenden Besuch erlaubst du nur, / Vergönntest mir, in ihre tiefe Brust / Wie in den Busen eines Freunds zu schauen." (Goethe *Faust* 97)¹⁴ La experiencia fascinante de la naturaleza es aquí definida como posesión de un rey. Sin embargo más adelante afirma que esta riqueza por más fascinante que sea no deja de estar sometida a la presencia de Mefistófeles que, siéndole enviado por él, "Mich vor mir selbst erniedrigt und zu Nichts, / Mit einem Worthauch, deine Gaben wandelt" (Goethe *Faust* 97).¹⁵ De esta forma la estructura de la tragedia pone en paralelo

¹³ "experimenta suelto, libre lo que la vida sea." [Mi traducción]

¹⁴ "Me diste la preciosa Naturaleza como reino / la capacidad de sentirla y disfrutarla. No / permites fría visita, / me permites ver en su profundo pecho / como en el seno de un amigo." [Mi traducción]

¹⁵ "Me humillo ante mí mismo y con el hálito de una palabra / en nada se convierten tus obsequios." [Mi traducción]

el éxtasis que se asocia con Margarita y la grandeza del mundo natural, pero incluso en el culmen de la dicha y la admiración, la presencia del demonio hace que ese logro no sea nada. Contradictoriamente el demonio hace posible que Fausto tenga éxito en todos los ámbitos humanos, y a la vez hace que ninguno de esos éxitos sea suficiente. El mundo es un espacio de realización del "yo" en tanto allí los seres humanos actúan. Goethe elabora una correspondencia entre el mundo natural y el deseo humano de ir más allá de los límites de su propia experiencia. La transgresión, el pacto diabólico eleva a Fausto a una posición de dominio sobre las riquezas del mundo.

El límite que el "yo" de Fausto transgrede es el de la alteridad social puesto que la obra está atravesada por momentos en los que él no logra ver la desgracia de los demás por estar fascinado por los alcances de su ambición. Durante la noche de Walpurgis Fausto cae fascinado ante el despliegue espectacular de la magia. Entretanto Gretchen cae en la locura y la desesperación, causando su perdición. Este paralelismo que trae el desenlace de la primera parte ilustra de qué forma Fausto compromete su lugar en la sociedad debido a la expansión de su "yo". Cuando decide llevar a cabo el pacto un coro de espíritus conectan la transgresión del personaje con la destrucción de la belleza del mundo: "Weh! Weh! / Du hast sie zerstört, / Die schöne Welt, / Mit mächtiger Faust; / Sie Stürzt, sie zerfällt!" (Goethe *Faust* 49)¹⁶ La transgresión que causa la perdición de Gretchen es paralela a la destrucción de la belleza del mundo. La experiencia del mundo que resulta del pacto es una polución. Al final de la obra Mefistófeles es enviado para proponer a los ancianos Baucis y Philemon un cambio de tierras, y así poder ejecutar el proyecto de ampliar el reino del Kayser quitándole tierra al mar. La propuesta que busca beneficiar al reino es ejecutada por la fuerza desembocando en el asesinato de los dos ancianos. Fausto somete el mundo a su "yo" que está infestado de la presencia de

¹⁶ "Dolor, dolor! / has destruido / el bello mundo, / con poderoso puño: / se cae, se desintegra." [Mi traducción]

Mefistófeles en todas sus acciones. Cada vez que Mefistófeles cumple una orden de Fausto sacrifica lo benéfico que pudiera resultar de que el personaje lograra lo que quería.

Hay en el marco de la obra un propósito más amplio que ese "yo". Incluso la transgresión del personaje hace parte del plan divino. La idea de que Fausto no se condena porque jamás encuentra satisfacción en ninguno de los portentos diabólicos señala como principio fundamental del sistema social el perpetuo esfuerzo de mejoramiento, pero sabiendo que la satisfacción de ese mejoramiento no se da a nivel individual sino a nivel colectivo. Las acciones de Fausto son peligrosas, pero no escapan al plan divino. A diferencia de los Faustos anteriores, el de Goethe plantea la reincorporación Fausto (como mugre, o materia fuera de lugar) al sistema. A pesar de que sus acciones buscan la satisfacción individual, y de que esta ambición conduce a crímenes, abyecciones y corrupciones de todo tipo, eventualmente el mejoramiento ocurre en tanto la insatisfacción del personaje ratifica que el espíritu humano aspira siempre a algo más que al "yo" individual, aspira más a un "yo" absoluto de tipo colectivo.

La filosofía idealista que se forma alrededor del círculo de Jena juega un papel fundamental en el esquema amplio donde las transgresiones pueden entenderse como parte de un sistema coherente. El desarrollo del idealismo va de la mano con el afianzamiento del romanticismo (si bien son radicalmente diferentes) constituyendo un complejo emocional que se vuelca hacia el "yo" y las condiciones de su existencia. La moral del "yo" que se elabora metafísicamente en los sistemas de Fichte, Schelling, Schleiermacher y Hegel es una compleja discusión que no fue ajena a Goethe. La forma en la que Mefistófeles se define claramente se refiere a la forma en que Fichte conceptualiza al "no-yo" desde el cual el "yo absoluto" se hace posible. Si bien Fichte desdice constantemente de la posibilidad de personalizar el "yo absoluto" bajo la figura de Dios o de cualquier personalización, la función de Mefistófeles en la obra de Goethe se puede comprender como una condición negativa que es necesaria para la realización

del acto consciente que se representa en el "yo absoluto." Cuando Fausto le pregunta quién es, Mefistófeles responde que es: "Ein Teil von jener Kraft, / die stets das Böse will, und stets das Gute schafft" (Goethe *Faust* 43).¹⁷ En el idealismo todo en la naturaleza ocurre para realizar la acción del ser que es la consciencia (y que Fichte en algún momento denominó como yo, pero de lo que se alejó eventualmente, rompiendo así con las ideas del romanticismo), de manera que para que el ser absoluto pueda ser pensado, requiere la existencia de un no-ser. Ese no-ser es negación no del ser absoluto, sino de un ser finito. La dinámica entre estos dos polos realiza en la existencia al ser absoluto y por ello el principio de la creación y de la vida debe ir acompañado de un principio destructor y ese parece ser el territorio peligroso en el cual Mefistófeles se ubica cuando dice: "So ist denn alles, was ihr Sünde, / Zerstörung, kurz das Böse nennt, / Mein eigentliches Element." (Goethe *Faust* 43)¹⁸ La elaboración filosófica del idealismo señala el camino por medio del cual lo que puede parecer una transgresión eventualmente puede convertirse en parámetro de organización social. De esta forma el idealismo hace que los límites impuestos a los seres humanos sean relativos, siguiendo el camino ya iniciado por el criticismo de Kant. Las revoluciones que van de finales del siglo XVIII a mediados del siglo XIX encuentran en esta condición relativa de los límites la posibilidad de reintegrar transgresiones y legitimar la apertura de nuevos espacios de medro social.

El *Faust* de Goethe condiciona la salvación a un perpetuo esfuerzo de mejoramiento, o *Streben*, por encima de cualquier otra característica. No hay ritual ni comportamiento que definitivamente implique una condena en el orden divino. Esta característica señala una dramática internalización de la religión. Goethe explica este

¹⁷ "una parte de aquel poder / que aunque quiere el mal, en su lugar lobra el bien." [Mi traducción]

¹⁸ "Así pues, todo lo que llamaís pecado, / destrucción, el mal, en breve, / todo ello es mi propio elemento." [Mi traducción]

acercamiento a la materia de Fausto en relación con su propia naturaleza como escritor.

En 1797 escribe a Schiller acerca de su propia identidad como autor:

Ich bin nicht zum tragischen Dichter geboren, da meine Natur konzilient ist; daher kann der reintragische Fall mich nicht interessieren, welcher eigentlich von Haus aus unversöhnlich sein muss, und in dieser übrigens so äusserst platten Welt kommt mir das Unversöhnliche ganz absurd vor. (Goethe *Kommentar zum Faust* 16-17)¹⁹

Su procedimiento está vinculado a una confianza en el desarrollo de la razón humana. La fragmentación del *Volksbuch* así como las inconsistencias psicológicas del personaje habrían exigido diferentes instancias de solución (por parte de Marlowe y de los múltiples teatros de marionetas y noveletas que emprendieron otros), pero Goethe toma lo que se construye como relato de advertencia en autoridad; es decir, el fondo edificante pre-establecido que es el punto de partida de la negociación en Marlowe y *Volksbuch* se desplaza hacia un punto negativo, hacia el autor más que hacia la convención social.

Goethe, al escribir el “Vorspiel auf dem Theater” (escrito en 1798, siendo así de las últimas escenas de la primera parte en ser compuestas), pone en escena su tendencia netamente dialéctica en lo que respecta a la misión del arte y la literatura. Los agentes de la producción artística aparecen personificados. Lejos de ser presentados como personajes, son más bien funciones que hablan desde lo que atañe a sus intereses en tal producción. El director del teatro comienza por poner todo en función del público: “Denn freilich mag ich gern die Menge sehen, / Wenn sich der Strom nach unsrer Bude drängt, / Und mit gewaltig-wiederholten Wehen / Sich durch die enge Gnadenpforte zwängt, / bei hellem Tage, schon vor Vieren, / mit Stößen sich bis an die Kasse ficht / und, wie Hungersnot um Brot am Bäckertüren, / um ein Billet sich fast die Hälse bricht.” (Goethe

¹⁹ "No nací para ser poeta trágico, pues mi naturaleza es conciliadora. Por ello no me puede interesar lo puramente trágico, en lo cual la reconciliación debe ser imposible. En este mundo particularmente sencillo lo irreconciliable me parece absurdo." [Mi traducción]

Faust 8)²⁰ Movilizar al público y provocar tal atracción casi violenta es el interés del director. El comienzo de la intervención del director halaga al público, pero al buscar la aquiescencia del poeta, compromete su consideración del público. El director termina por hacer manifiesto un interés comercial: el punto de conexión entre la imagen del público en el teatro y la de la metáfora del pan que satisface al hambriento, es la de dirigirse a la caja para comprar una entrada. A esta posición del director, el poeta se opone ardientemente. Si el pronunciamiento del director apela al tiempo como un afán hacia el momento de inicio de la función, el poeta exige calma y soledad: “. . . führe mich zur stillen Himmelsenge, / wo nur dem Dichter reine Freude blüht, / wo Lieb und Freundschaft unsres Herzens Segen / mit Götterhand erschaffen und erpflegen.” (Goethe *Faust* 8)²¹ y termina estableciendo una diferencia entre las nociones de tiempo enfrentadas: “Was glänzt, ist für den Augenblick geboren; / das echte bleibt der Nachwelt unverloren” (Goethe *Faust* 9)²². El bufón y el director demandan del poeta la capacidad de mover al público en el instante, de allí la reacción tan extrema del bufón a la palabra “Nachwelt”, y la realista intervención del director, que pone la relación del poeta con el público en el contexto histórico de la burguesía. El director define tal contexto de asistencia al teatro en términos de aburrimiento, cena y lectura de periódicos. En su perspectiva, este contexto de clase social determina la producción y composición de la obra. Bufón y director apelan a dos sentidos diferentes: el bufón quiere que los conceptos se oígan (hörenlassen) y el director que se vean muchos acontecimientos: “lasst genug

²⁰ "Pueda yo ver con gusto a la multitud, / cuando el torrente se mueve hacia nuestra casa, / con repetidos dolores violentos / apretarse a través de la estrecha entrada de la gracia / a pleno día y antes de las cuatro / a golpes peleándose hasta la taquilla / y, como hambrientos a puertas de la panadería / por un billete casi los cuellos partiéndose." [Mi traducción]

²¹ "Llévame al apacible empíreo / donde dichas puras manan sólo para el poeta, / donde amor y amistad crean y cultivan / con mano divina la bendición de nuestro corazón." [Mi traducción]

²² "Lo que brilla sólo nació para el momento; / lo verdadero perdura en el más allá." [Mi traducción]

geschehen . . . man will am liebsten sehen” (Goethe *Faust* 9).²³ A estas demandas se rebela el poeta replicando: “Geh hin und such dir einen andern Knecht!” (Goethe *Faust* 9)²⁴ La esclavitud del poeta a las demandas espectaculares de los sentidos en el arte recorre este “Vorspiel” y cierra con la declaración de la capacidad mecánica de elaborar físicamente los trucos en el teatro. El director convierte la capacidad técnica de hacer truco en el viaje mismo: "So schreitet in dem engen Bretterhaus / den ganzen Kreis der Schöpfung aus / und wandelt mit bedächtiger Schnelle / vom Himmel durch die Welt zur Hölle" (Goethe *Faust* 13).²⁵ El director pone la realidad toda en la producción teatral, haciendo del lugar de representación un punto en el que los objetos que producen el truco adquieren un significado con el cual los espectadores recorren la creación. Todo el "Vorspiel auf dem Theater" está atravesado por el conflicto entre las realidades materiales que determinan la obra artística y las aspiraciones de alto vuelo que la animan; así como por las diferentes resoluciones que cada perspectiva textual ofrece a este conflicto. En este momento Goethe presenta en el seno de la producción artística el mismo conflicto que Fausto pone en movimiento: la oposición entre las aspiraciones terrenales y las metafísicas; entre dos visiones de tiempo: la satisfacción en el presente o en el futuro. Si las versiones anteriores de la tragedia cerraban este enfrentamiento condenando lo primero por lo segundo, Goethe deja el diálogo abierto.

Después de Goethe: Argentina, España y Portugal

La personalidad de Goethe hace que la leyenda se difunda en las sociedades occidentales rápidamente. A pocos años de completar la primera parte de la tragedia, Madame de Staël traduce parcialmente y comenta la obra ante el público francés, y poco

²³ "Haz que ocurra lo suficiente . . . lo que más gusta es ver." [Mi traducción]

²⁴ "Vete y búscate otro sirviente!" [Mi traducción]

²⁵ "Así sale al estrecho escenario / todo el círculo de la creación / y con reflexionada rapidez se muda / del cielo al infierno pasando por la tierra." [Mi traducción]

después se le incluirá en otras antologías que se convierten en motivo de interés para los ingleses y españoles. Igualmente, el poema se convierte en estandarte del romanticismo de buen gusto, estandarte que seguirían los latinoamericanos que visitaban París con el afán de formarse. La canonización que logra la versión de Goethe se difunde con el romanticismo, logrando que con su concepto de *Weltliteratur* se extienda esta noción de autoridad universal de las letras que componen los textos sobre la idea del progreso y el desarrollo de la historia como proceso dialéctico. La incorporación del transgresor a un imaginario colectivo no sólo supera la condena definitiva, sino que implica una noción "mundial" de la literatura y de la cultura. La comunidad que la transgresión pone en riesgo no está cerrada a un circuito local que reproduce a la cristiandad, sino que se abre a todo el mundo y a la variedad de la cultura.

La insignia de la leyenda se hará mucho más visible en las casa de ópera donde desde 1830 se llevaron a escena diferentes versiones de la historia del hombre que vende su alma al diablo, que experimenta las delicias de la juventud y que enloquece a Gretchen para terminar huyendo, o arrepintiéndose (Gounod, Berlioz, Arriago Bioto, y un alud de dramaturgos de diferentes nacionalidades). Y también por esta vía, siguiendo el estandarte del buen gusto de la ópera como arte total de las nuevas sociedades emancipadas bajo el emblema de la burguesía, la leyenda viajó a tierras americanas. La ópera con sus múltiples registros (visuales y auditivos) altamente convencionales se presta para que el ejercicio de traducción y trasplatación de productos culturales tenga impacto en un rango sumamente amplio de clases sociales.

El escritor argentino Estanislao del Campo compone a partir del *Fausto* de Charles Gounod uno de los poemas definitivos del género distintivo de la nacionalidad argentina durante el siglo XIX, la poesía gauchesca. En esta versión el relato fáustico es enmarcado por un diálogo entre dos gauchos, uno de los cuales ha visto la ópera de Gounod en Buenos Aires y se la cuenta a su amigo al volver a la pampa. El poema sigue la simplificación de la tragedia de Goethe que se traspone a la ópera, pero al enmarcarla

en el diálogo de los gauchos reproduce los quiebres culturales sobre los cuales la leyenda se originó en el siglo XVI. Del Campo ficcionaliza la relación entre la trama de Fausto y un público no-letrado en Argentina. En esta ficcionalización el lector se encuentra con que los términos del gaucho, su apreciación del drama, así como su interpretación del contenido moral de la trama no corresponden precisamente al material fáustico, generando su revisión. El poema de Del Campo llama la atención a desajustes que resultan de la distancia entre el Fausto de Goethe, la versión de Gounod, su traducción al italiano, su escenificación en el teatro Colón de Buenos Aires, su recepción por parte del gaucho y cómo éste relata la trama a su amigo en la pampa.

La obra del argentino, así como múltiples críticas y versiones posteriores al Fausto de Goethe ilustran que la fascinación con el tema no era uniforme, antes bien generaba tantas prevenciones como alabanzas, a veces en un mismo autor (como es el caso del español Juan Valera). La obra de Goethe (al igual que las versiones anteriores) seguía siendo fragmentaria y le tomó al alemán toda la vida llevarla a una conclusión que resolviera la multitud de empresas de Fausto. Hubo lapsos de varios años entre cada publicación: el fragmento de 1790, una primera versión de la primera parte en 1797, una segunda versión de la primera parte en 1808 y la segunda parte que se concluye en 1830, justo antes de la muerte de Goethe. El carácter inacabado de las diferentes versiones iniciales habría generado dudas en el público. El texto dejaba abierta la posibilidad de una cuestionable salvación futura del personaje. La interpretación de la obra (así como algunas de sus versiones posteriores) se dirigió hacia el terreno byroniano de la apología de los deseos titánicos (como ocurre con la apropiación de Espronceda en su *Diablo Mundo*), o hacia una revisión del *Paradise Lost* de Milton, sin entender el lugar de las ambiciones de Fausto en el esquema dialéctico que enmarca la obra en el prólogo en el teatro y el prólogo en el cielo.

Fausto se convirtió en objeto de burlas como las de Juan Valera, quien no sólo critica severamente la obra diciendo que Fausto vende su alma al diablo para cometer

crímenes innecesarios, sino que se vale de la leyenda en su novela *Las ilusiones del doctor Faustino* (1875) para crear una imagen pírrica de la nobleza española, que tras la idea del talento, de los poderes sobrenaturales y oscuros, y de una ambición grandilocuente desperdicia la productividad del espíritu de su patria. Faustino hace parte de la nobleza rural en decadencia de Andalucía. Valera describe a su personaje como un señorito de sociedad que vive de sus ilusiones sin llevar a cabo jamás nada valioso. Faustino jamás invoca al diablo ni vende su alma, pero continuamente piensa en acciones y personajes como cifras de una trascendencia oscura y misteriosa. Hacia el final de la obra Valera, interviniendo claramente por medio del narrador, afirma que su personaje

es un doctor Fausto en pequeño, sin magia ya, sin diablo y sin poderes sobrenaturales que le den auxilio. Es un compuesto de los vicios, ambiciones, ensueños, escepticismo, descreimiento, concupiscencias, etc., que afligen o afligieron a la juventud de mi tiempo . . . En su alma asisten la vana filosofía, la ambición política y la manía aristocrática. (Valera 482-83)

Este Fausto reducido no ha extirpado de su vida las grandilocuencias del gran doctor, pero se han quedado completamente en su imaginación. Los episodios de la novela que señalan la presencia fantasmagórica de una ancestral princesa peruana traída a España por uno de los antepasados del doctor señalan que el personaje desea la existencia de los grandes misterios del ocultismo, pero jamás se hacen realidad; antes bien se convierten en distracciones debido a las cuales Faustino deja de actuar.

Valera se burla de la vinculación romántica con el espacio que su personaje busca. Desde joven busca espacios solitarios, lejos de la plaza, hacia la gravedad de una antigua atalaya abandonada. (Valera 130-31) Pero este deseo no se reconcilia con las enormes aspiraciones de triunfo, para las cuales el personaje sabe que debe ir a Madrid. En la obra la indecisión de Faustino y su inacción se cargan sobre la descripción de los espacios. El deseo de lo oculto y lo trascendente suele encontrarse en los misterios de Villabermeja, los rastros del pasado heroico de su familia en el interior de su casa, su apariencia derruida y los parajes naturales que la rodean. Por otro lado están las aventuras

románticas que lo ponen en contacto con personas influyentes y las aspiraciones profesionales que se cifran en Madrid y en la casa de los acaudalados Bobadilla. Faustino nunca encuentra satisfacción en ningún lugar y siempre está pensando en las posibilidades de otras partes y otras vidas.

La novela plantea la transgresión de este Faustino como una carencia de personalidad. Valera presenta aquí el peligro como una latencia que radica en las acciones. Leer y amar son las acciones a las cuales Valera presta más atención en su narrativa. Por un lado siempre incluye referencias constantes a obras francesas como fuentes de peligro. Así ocurre al comienzo de la novela cuando describe la casa y hace una lista de los libros que había en la casa de los Mendoza. En el gabinete había libros: "que trajo de Francia el endiablado comendador Mendoza, que andaba penando en el desván, eran casi todos impíos. Voltaire, los enciclopedistas, etc." (Valera 133) La novela está plagada de referencias literarias tras las cuales se lee una constante interferencia sobre la personalidad de don Faustino. No menos importantes serán las consecuencias de las aventuras amorosas. Faustino es incapaz de ver el amor de forma que no sea una salvación o una condena. Al reflexionar acerca del amor el narrador señala la inestabilidad del sentimiento en términos de una invocación demoníaca accidental: "Así tal vez hay demonio o genios que acuden sumisos a un conjuro pronunciado por alguien que sabe la fórmula de memoria, si bien ignora su valor y el secreto y la razón de su eficacia." (Valera 158) La personalidad de Faustino señala una falla, una carencia que hace imposible considerar racionalmente lo que sus decisiones o acciones realmente implican a futuro.

Valera se vale del estudio de la personalidad de Faustino entonces para criticar a su propia generación en España. Su obra relaciona lo que él contempla en "el fondo del alma de no pocos amigos míos y en el fondo de mi propia alma y analizar allí afectos, desengaños, pasiones e ilusiones" (Valera 483) con la trama trascendental de Fausto. Si pensamos que en gran medida la incorporación exitosa de Faustino a la sociedad es

comprometida por sus afectos y sus lecturas, entonces la referencia a Fausto está criticando la exaltación emotiva del romanticismo francés, así como el excesivo individualismo que resulta de las malas lecturas del Fausto de Goethe.

El cambio de siglo, con las sacudidas de la revolución industrial y la crisis del imperialismo ibérico, traerá consigo una creciente apreciación del sustrato filosófico de la obra, pero enfatizando la crisis que Fausto representa, ya no su posible salvación. Quizás el seguidor más agudo de esta dimensión filosófica de la leyenda será Fernando Pessoa, cuyo proyecto fáustico quedó inacabado y disperso en sus papeles hasta que los estudiosos los compusieron dándole un orden que es siempre una propuesta a posteriori. Al igual que en el caso de Goethe, este poema acompaña a Pessoa durante toda su carrera literaria, pero en su caso no llega a tener una conclusión. Los papeles relacionados con este drama van desde el 7 de junio de 1908, cuando Pessoa tenía 20 años, hasta el 20 de octubre de 1933, a sólo dos años de su muerte en 1935. La reconstrucción de la obra depende de cómo los críticos lean los papeles existentes de forma dispersa a la luz de los esquemas de Pessoa. En uno de los esquemas Pessoa plantea su lectura de Fausto como símbolo de la modernidad. En algún momento se habría planteado la obra como una trilogía:

Primeiro Fausto, o atual, meio escrito, e apenas simbólico do isolamento, etc., e outras causas da vida (indivíduo). Segundo Fausto: Fausto reincarna? Símbolo da aspiração insaciável que, casada com Helena, a Helênica, produz o espírito moderno -- a imperfeição, o desastre, como acontece ao espírito moderno (sociedade). Terceiro Fausto: A tragédia mais transcendentemente ainda (reincarnação futura?) (Pessoa 14)

Pessoa está pensando directamente en cómo llevar a la página una conceptualización del *Fausto* de Goethe que represente a la modernidad, pero desde un punto de vista decepcionado.

En este drama la acción desaparece, así como desaparece la imagen del demonio tentador. Sin ritual y sin pacto demoniaco Pessoa se concentra en desarrollar en el poema la "aspiração insaciável." En últimas esa aspiración tiene que ver con un desajuste entre la

razón y la experiencia para el yo. Pensar aísla a Fausto y por tanto limita la experiencia a sí mismo, a la inactividad de su drama. Afirma: "Negro horror d'alma! Ah como estou só / No isolamento negro de quem pensa / e além naquele de quem sabe / e nada dizer pode!" (Pessoa 101) Resulta de este abismo un horror constante con respecto al pensamiento y al mundo como Fausto lo observa. Este es un Fausto que vive en la magia de sus propias ideas, pero que son siempre insuficientes porque están desprovistas de sentimiento:

Queria
sentir a vida dos animais mas senti-la
sem abandonar a personalidade minha para senti-la como tal
e conhecê-la como tal sentida.
Minha curiosidade não tem fim;
Há em mim muito mais de aspiração
Do que a mim mesmo posso evocar;
muito desejo
//
e abafado de muita estranha recordação. Mas sei
que todas são apenas várias formas
da aspiração central do meu sofrer. (Pessoa 115)

El drama de Pessoa ya no tiene a un demonio que promete grandes portentos insatisfactorios, es la razón del individuo la responsable de este tipo de promesas. Así Pessoa plantea la insuficiencia de un razonamiento individual como forma de organizar la experiencia. El ritual diabólico es sustituido por operaciones mentales que separan al sujeto de la colectividad. En el poema de Pessoa el elemento que integraría a Fausto es la emoción. En el cuarto acto Fausto busca un elixir mágico que le permita olvidar, pero cuando lo toma se da cuenta de que esa magia es insuficiente y asesina al anciano que le dio el elixir. En este momento Fausto no experimenta ninguna culpa aunque sabe que debería sentirla. (Pessoa 169) Tampoco en la experiencia del amor logra Fausto encontrar una conexión con otra persona. No logra superar el horror del cuerpo, pero insiste en querer experimentar el amor librándose del otro:

Entre o teu corpo e o meu desejo dele
'stá o abismo de seres consciente;
Pudesse-te eu amar sem que existisses
E possuir-te sem que ali estivesses. (Pessoa 137)

La razón que se ha desgajado de la experiencia colectiva desemboca en que Fausto se perciba como radicalmente separado de todos. Después del diálogo con la amante, María, Fausto entiende que "para poder amar eu precisaria / esquecer que sou Fausto, o pensador." (Pessoa 139) El lugar del pensamiento en la personalidad de Fausto es tan fuerte que se convierte en su rasgo definitorio. El acto de razonar que viene con el pensamiento ha hecho que la experiencia del mundo no tenga proyección hacia la colectividad por vías de la emoción.

Por la misma razón que no hay demonio, no hay espacio. Todo se expresa por medio de lugares mentales en donde el personaje, estático, da vueltas sobre las ideas e imágenes. El espacio se convierte en una ensoñación. El carácter racional de Fausto hace que su espacio sea el proceso mismo de ensoñar, es decir, él está constantemente reconociendo la vacuidad del mundo que lo rodea. Al dialogar al principio de la obra con un personaje llamado Vincent, Fausto se eleva a sí mismo por encima de los demás:

O (mundo) / encerra um sonho como realidade . . .
 As figuras do sonho não conhecem
 o sonho / / de que são figuras
 Por que o mundo não só é / / sonhado
 mas é dentro dum sonho um outro sonho
 em que sonhados são os sonhadores/
 Também. Tu compreendes? (Pessoa 87-88)

Sólo él parece reconocer el carácter ilusorio de la realidad, pero este conocimiento lo arranca del espacio, reduciéndolo todo a una proyección subjetiva sobre la cual el individuo no tiene ningún control. El mundo se convierte en signo de otra cosa, pero al separarse de la cosa en sí, Fausto no experimenta la libertad como una realización del ser humano, sino como una pesadilla: "Cada cousa / pra mim é a porta aberta / por onde vejo a mesma escuridão" (Pessoa 159). De esta forma Fausto desarma el espacio geográfico subsumiéndolo en un espacio mental que está marcado por el pensamiento individual deshilvanado de la colectividad. Podríamos decir que este es un idealismo pesadillesco, es el idealismo que no concibe a un "yo" absoluto por fuera del "yo" finito.

En este Fausto de Pessoa se enfatiza que la definición de un sujeto coherente se compromete por el aislamiento y la soledad. El sujeto existe fundamentalmente para vivir y sentir el mundo y por ello "a vida é o esquecer-se continuamente," (Pessoa 141) pero Fausto ha vivido tan solo que nunca sabe olvidarse, ni quitar de su alma sus propios ojos. Frente a este solipsismo es la voz de Maria la que se levanta de la memoria de Fausto para revelar que cuando él expresa algo, no expresa nada, sus palabras son vacías porque él mismo las reconoce como simulacros

Posso ouvir-te dizer-me que me amas
 Mas tu dizes palavras com sentido,
 E esqueces-te de mim; mesmo que fales
 só de mim, não te lembras que eu te amo.
 ...
 se me buscas, é como se só eu fosse
 alguém pra te falar de quem tu amas. (Pessoa 144)

Entendemos que a Fausto le importa más la realización interior de lo que es el sentimiento, antes que la apertura a la experiencia común del amor recíproco. La voluntad de estar solo ha hecho que el personaje insista en pensarse a sí mismo al margen del contacto con los otros y con las cosas. Esta condición desemboca en que Fausto se objetiva a sí mismo, quebrándose y haciéndose extraño a sí mismo, es decir, alienándose. (Pessoa 128) En la obra de Pessoa Fausto es pactante y pactario, es espacio de condenación y destrucción del "yo." Todo se concentra en este Fausto que canta:

Eu sou o Inferno, sou o Cristo negro
 pregado na cruz ígnea de mim mesmo.
 Sou o saber que ignora;
 Sou a insânia da dor e do pensar
 sobre o livro de horror do mundo. (Pessoa 69)

Es esta convergencia exacerbada la que da cuenta de la alienación y de una ruptura definitiva que resulta del modelo moderno de pensamiento.

Pessoa presenta aquí una visión negativa de la modernidad. El solipsismo de Fausto se presenta como una forma de razonar desgajada del cuerpo y con tendencia a un ideal negativo. La experiencia de la modernidad en la que Pessoa funda su creación literaria es la de la pluralidad, ya que produce su obra a partir de un juego de voces

autorales conocidas como heterónimos. Dana Stevens presenta la actividad literaria de Pessoa como un continuo fingimiento de otras voces en él. Pessoa es un mero punto de encuentro, un punto vacío; en este sentido la crítica define a los heterónimos como "autonomous writing selves" (Stevens 43). Pessoa mismo es consciente de su procedimiento y lo define como una costumbre que data de su infancia, como si se tratara de una especie de juego en el que se rodea de "friends and acquaintances that never existed" (Stevens 43). Así señala un procedimiento similar al de su Fausto en cuanto el mundo parece encontrarse todo en su "yo", sin embargo Pessoa no deja de señalar a cada una de las personalidades como quizás hasta más reales que sí mismo. Su producción escrita entonces se basa en el silenciamiento de su "yo" para dar fuerza dramática a esas instancias autorales independientes, o heterónimos. Fausto es uno más de los heterónimos de Pessoa.

Al crear a un heterónimo llamado Fausto, Pessoa ubica a uno de esos heterónimos como transgresor. La alienación del personaje que destruye la consistencia del mundo circundante por abstraerse en sí mismo se resuelve por medio del heterónimo como forma de ser autor. Será la capacidad de hacer con el lenguaje cosas que sólo Fausto haría y no Pessoa la que determine el valor de ese espacio negativo en el que todos los heterónimos convergen. En últimas la lengua se convierte en el punto clave de la elaboración del heterónimo, en la marca de una forma de modernidad que vaya más allá del solipsismo alienante del personaje.

El siglo XX: vuelta a Alemania y proyección a América

La primera guerra mundial y el colapso de Wall Street en 1929 generan una marcada decepción con respecto a la modernidad y al desarrollo histórico de occidente. Al mismo tiempo los estallidos revolucionarios en México y Rusia despiertan temores apocalípticos y esperanzas utópicas con respecto a clases obreras que emergen en el escenario político violentamente. La forma en la que las unidades nacionales se

organizaban hasta entonces se sacude en la primera mitad del siglo XX ofreciendo nuevas utopías y nuevos infiernos a la imaginación de los sectores que producían la cultura. La profesionalización del escritor y la marcada segmentación de las esferas artísticas hacen que la representación de líneas estables de organización sistémica sea mucho más compleja. En este punto ya ni el dogmatismo de los primeros Faustos ni la dialéctica o la crítica que informan a las versiones que siguen a Goethe pueden dar cuenta de la compleja segmentación de las sociedades, así como de la diferenciación de las esferas del conocimiento. En su lugar se levanta la autorreferencialidad de la obra artística como superior a cualquier propuesta global que pueda solucionar los abismos que separan a los diferentes grupos que constituyen a las unidades nacionales.

A mediados del siglo XX los sinsabores de 50 años que vieron dos guerras mundiales en cuyo centro negativo estuvo la nación alemana se concentran en el *Doktor Faustus* de Thomas Mann. La técnica de collage en esta novela reúne credos artísticos, filosóficos y políticos en un pastiche irónico. Serenus Zeitblom, un católico alemán, narra la caída en desgracia de su amigo el compositor Adrian Leverkühn mientras él mismo asiste a la caída del Tercer Reich. El pastiche logra componer una unidad conceptual de la cual el lector experimenta una distancia incómoda, dado el tono de ingenuidad y dramatismo impostado del narrador. Por encima de cómo el narrador usa el mito fáustico para leer la vida de Adrian y el destino de Alemania, el lector es convocado a contemplar cómo la tradición occidental conspira con discursos biológicos, étnicos y políticos para generar la visión de una elite superior capaz de dominar el mundo (Herrenvolk).

El *Doktor Faustus* de Thomas Mann vuelve la mirada al *Volksbuch* antes que a la versión de Goethe.²⁶ En 1939 Mann escribe un artículo acerca del tragedia de Goethe e identifica en ella la multitud de fuentes medievales que conviven en el *Volksbuch*, así

²⁶ Thomas Mann habría trabajado sobre una copia del relato popular de 1587 que se guarda en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos.

como su perfeccionamiento en la grandeza de la tragedia de Goethe. Mann cierra su estudio refiriendo cómo en la obra de Goethe "die Auffassung vom Menschen, das Verhalten zu ihm, die daraus sprechen, sind ein Teil der ewigen Güte, und ganz ähnlich spricht im Vorspiel diese selbst, der Herr, dessen Charakteristik des Menschen eine Selbstcharakteristik des jungen Goethe ist . . ." (Mann "Über Goethes *Faust*" 621)²⁷ Pero esta exaltación de Goethe a la creación en la cual nada es tan malo como para anular su significación en el destino de la humanidad parece no corresponder al ascenso del fascismo en la Alemania de su tiempo. Acaso por esta razón su versión vuelva la mirada a la condenación medieval, pero haciendo del ritual una referencia negativa.

La vida de Adrian reemplaza la realización de un ritual de invocación y alianza diabólica. Ya en su artículo sobre el Fausto de Goethe, Mann muestra interés en el carácter netamente anacrónico del demonio y del pacto. Se trata de un sistema que sigue funcionando en la imaginación de la sociedad alemana moderna y que en la novela representa por medio de la imagen del pueblo donde Adrian y Serenus crecieron: Kaisersaschern. La ciudad aparece como una imagen fija del pasado que determina la identidad de sus habitantes. Al describir la ciudad Serenus encuentra esa anacronía no sólo en los edificios sino en el aire, donde "war etwas hängenblieben von der Verfassung des Menschengemütes in dem letzten Jahrzehnten des fünfzehntehten Jahrhunderts" (Mann *Doktor Faustus* 52).²⁸ El punto de referencia es el de la reforma que en la novela se menciona como un puente entre la edad media y la modernidad. Kaisersaschern es un espacio indefinido y al que se le asigna una polución durante el diálogo que Adrian tiene con el diablo en un episodio febril. Adrian se muestra sorprendido de que el demonio lo

²⁷ "La noción de la humanidad y la actitud hacia ella que se expresan son parte del bien eterno. Similarmente habla el mismo Señor en el "Prólogo en el cielo," cuya característica de la humanidad es la autocaracterística del joven Goethe." [Mi traducción]

²⁸ "había algo atascado de la constitución mental de las últimas décadas del siglo quince." [Mi traducción]

visite durante su viaje a Italia y le dice que su visita sería entendible en Kaisersaschern, pero no "unter heidnisch-katholischem Himmel!" (Mann *Doktor Faustus* 301)²⁹ La respuesta del diablo es que Adrian debería decirse a sí mismo: "Wo ich bin, da ist Kaisersaschern" (Mann *Doktor Faustus* 302).³⁰ Hay una correspondencia entre la anacrónica atmósfera diabólica del pueblo y el carácter de Adrian Leverkühn. El músico entrega su alma al diablo a cambio de tener tiempo genial para componer sus obras musicales. Para dicha composición busca retirarse a la soledad de un espacio que reproduce ese espacio anacrónico que no acaba de integrarse al presente pues en él se representa la ambigüedad implícita en el protestantismo que oscila entre un medievalismo a ultranza y la propensión a la modernidad.

En ese diálogo febril con el diablo encontramos que toda la vida de Adrian se convierte en un territorio de polución que finalmente se concentra en su cuerpo. El diablo afirma que el tiempo genial con el que el personaje va a crear sus grandes obras artísticas es resultado de la acción de la "spirochaeta pallida" en su cuerpo hasta llegar a la dura madre del cerebro. (Mann *Doktor Faustus* 309) La sífilis contraída al tener relaciones sexuales con una prostituta que conoció en Leipzig compromete el cuerpo de Adrian, pero el demonio presenta al personaje esta condición como parte de un destino que ya se prefiguraba en los dolores de cabeza heredados del padre, en sus experimentos de especulación natural y en el aire de Kaisersaschern. Se elabora así una impresión enfermiza que equipara el influjo bacterial sobre el cuerpo con un destino trascendental, con la salvación del alma humana.

El personaje narrador Serenus Zeitblom proyecta el quiebre de Adrian Leverkühn y su tragedia sobre el contexto de la Alemania del Tercer Reich. El recuento de la perdición de Adrian Leverkühn corre paralelo a la caída de Alemania. Zeitblom se

²⁹ "bajo el gentil cielo católico." [Mi traducción]

³⁰ "Donde estoy, allí está Kaisersaschern." [Mi traducción]

preocupa constantemente por definir con exactitud cuál es la relación entre él y su lector. Desde el principio sabemos que escribe sin esperar que la biografía de Adrian sea conocida en la Europa acosada por la guerra. Si el lector es lejano, el productor del relato está demasiado próximo a los eventos, nos dice cada vez que uno u otro evento toca alguna cuerda emotiva en su interior. Finalmente, quiere también que el lector sea consciente de que su relato es producido en medio de un contexto. Al describir los avances de Alemania en la guerra, Serenus dice que da esta relación

um den Leser daran zu erinnern, unter welchen zeitgeschichtlichen Umständen die Niederschrift von Leverkühns Lebensgeschichte vonstatten geht, und ihn bemerken zu lassen, wie die mit meiner Arbeit verbundene Aufregung ständig bis zur Ununterscheidbarkeit in eins verschmilzt mit derjenigen, die durch die Erschütterungen des Tages erzeugt wird. (Mann *Doktor Faustus* 230) ³¹

La figura del biógrafo establece una analogía entre la perdición de Adrian y la de Alemania e insiste en hacérsela evidente al lector, pero no por medio de un paralelo ideológico entre el artista y el régimen fascista (pues afirma que su amigo habría sido de los primeros en ser prohibidos en el Tercer Reich), sino por medio de una carga emotiva que se manifiesta en su forma de emprender la escritura de la historia. En este proceso de escritura Serenus procura subsanar el aislamiento social en el que ha caído. Su escritura propone la formación de un vínculo que no se puede llevar a cabo en el aquí y ahora, sino en un futuro virtual y un espacio ajeno. Hemos llegado lejos de la idea presentada en el *Volksbuch*, donde la comunidad basaba la posibilidad de proyectarse a toda la cristiandad en la formulación de un texto sujeto al dogma en medio de un mercado local. Ahora la estabilidad del mundo circundante está deshecha y el escritor sólo puede proyectarse en la imagen que se forme del lector en su texto; siendo consciente de la virtualidad de dicho lector.

³¹ "para recordarle al lector bajo cuáles circunstancias históricas tiene lugar el registro de la vida de Leverkühn; y para hacerle notar cómo la agitación asociada con mi tarea constantemente se funde hasta la indistinguibilidad con la agitación que a través de las conmociones de cada día se genera." [Mi traducción]

La condena del personaje y la nación se traducen en que la ficción del texto tiene a Serenus confiando en que su relato sea conocido ya no en Alemania sino en América. La producción del texto con miras al extranjero expresa una transformación en las relaciones culturales, donde la identificación de una comunidad entre el productor y el receptor del texto puede encontrar alternativas una vez dicha comunidad sucumbe con la nación: el comercio internacional hace factibles nuevas formas de identificación comunitaria. Es esta una versión degradada de la noción de *Weltliteratur* en la que pensaba Goethe cuando creaba en sus textos un complejo cultural que apelaba a un público internacional. En la novela de Mann, el tono ingenuo de Zeitblom hace que dicho planteamiento como solución a las crisis del estado nación parezca más un salto de fe que una decisión razonada.

Compuesta entre 1943 y 1947, la obra de Mann propone esa comunidad virtual internacional como resultado de dinámicas sociales, políticas y económicas que tomaron proporciones mundiales. La crisis financiera de 1929 y la segunda guerra mundial son los ejemplos más notorios de una repentina visión de conflictos y crisis localizadas que de repente no conocen fronteras nacionales y movilizan a todos los países. La producción letrada que se ficcionaliza en la figura de Serenus Zeitblom es resultado de las transformaciones socio-culturales a nivel global que impactan ideologías, culturas y mercados en todo el mundo occidental.

Las condiciones histórico-geográficas de América Latina hacen que estas transformaciones enfatizen la relación entre la capital y las regiones. Si con la obra de Mann veíamos a un Kaisersaschern que pone en el seno de la nación alemana el pasado de la reforma que hace oscilar a la nación entre el medievalismo y la modernidad, en las obras latinoamericanas se enfatizará el conflicto entre ciudad y campo. En el seno de la nación latinoamericana se percibe la fragmentación regional como un problema para la adecuada inserción en el nuevo orden internacional. El afianzamiento del mercado internacional desde la segunda mitad del siglo XIX rápidamente había generado masas

obreras así como fluctuaciones financieras que las elites no resistieron sin negociar la inclusión de nuevos grupos sociales en su seno. Ángel Rama estudia precisamente este fenómeno en *La ciudad letrada*, donde afirma que las crisis mundiales "descarnan las contradicciones del cuerpo social demostrando la avanzada incorporación latinoamericana en la economía-mundo" así como ponen en evidencia "la debilidad de su integración dependiente, al crecer la distancia entre centro y periferia en la economía del capitalismo" (Rama *La ciudad letrada* 106). La relación entre el campo y la capital será definitiva para la integración de América Latina al mercado internacional. El dominio de las ciudades sobre las apartadas regiones de cada nación se da por vías de un proceso modernizador que desestabiliza las culturas tradicionales que se encontraban aisladas. De esta forma el comercio interno de los países se hace más efectivo, pero bajo los parámetros establecidos por las culturas urbanas.

Bajo estas circunstancias la producción cultural comenzó a verse expuesta a un proceso de acelerada internacionalización. Europa había comenzado a volver la mirada a los territorios que hacían o que habían hecho parte del mundo colonial con el fin de encontrar en los vestigios de culturas primitivas y tradicionales una alternativa a la alienación industrial de la burguesía y su sistema de clases. La producción cultural prestigiosa se desplaza hacia lo primitivo, lo popular, lo irracional y lo inconsciente. El régimen de representación artística que ya había comenzado a desechar la lógica mimética del positivismo, se constituye en una esfera autónoma. Si en el siglo XIX la representación de las regiones latinoamericanas se había producido de acuerdo al positivismo (credo de la elite liberal), en el siglo XX los escritores latinoamericanos buscan nuevas formas de representar a la región desde su propio interior. En este esfuerzo los escritores recurren al impulso vanguardista internacional que valoraba precisamente la experiencia del margen en el cual la empresa civilizadora es puesta a prueba.

Entre 1956 y 1967 encontramos obras fáusticas producidas por tres de los escritores claves en la internacionalización de la cultura latinoamericana: João Guimarães

Rosa con su *Grande Sertão: Veredas*, Miguel Ángel Asturias con su *Mulata de tal y El lugar sin límites* de José Donoso. Sus obras se encuentran inmersas en la reformulación socio-cultural que resulta de las transformaciones económicas antes mencionadas. En ellos se enfatizan los restos premodernos que perviven en la cultura latinoamericana como centros del imaginario nacional de sus respectivos países. Sus obras se estructuran alrededor de estos restos como elementos que definen una geografía rural determinada por su oposición a la modernización urbana. Allí surgen sujetos cuyos comportamientos rompen las limitaciones sociales impuestas por ese enfrentamiento y que, por tanto, son percibidos como elementos deformados, enfermos y peligrosos. En ellos se cifra la correspondencia entre un esquema de salvación humana y un esquema social que integra a las naciones. Alrededor de esta representación del lugar problemático del sujeto transgresor se encuentra una imagen del escritor como agente que reconoce las culturas marginadas en el tejido nacional. De esta conexión entre el contexto, la función del pacto fáustico, la representación de la geografía de la región, el quiebre del sujeto coherente y la concientización del papel del escritor resulta la estructura de los capítulos en los que analizo cada una de estas tres obras como nuevas formas de actualizar el mito de Fausto. Con esta estructura de análisis se evidencian las líneas de transgresión y de polución que se asocian a un contexto socio-cultural y que hacen parte del imaginario del grupo letrado latinoamericano resultante del proceso modernizador.

El corpus central de este estudio incluye el poema *Fausto* de Estanislao del Campo como entrada a la representación de las dinámicas entre culturas extranjeras, regionales y urbanas en el establecimiento de una clase letrada. Estanislao del Campo prefigura en 1867 (un siglo antes de la publicación de *El lugar sin límites*) la forma en que la representación del transgresión se conecta con la representación de los peligros del campo. Los habitantes de la pampa argentina, o gauchos, son utilizados aquí para burlarse de ciertos grupos urbanos que tienden hacia una europeización de la nación, en tanto que el autor despliega su habilidad de imitar el habla popular (ya convertida en género

literario) para señalar la distancia que separa a los gauchos de la cultura y el arte modernos. El dominio que este letrado tiene sobre la región en el texto es un antecedente del proceso por el cual el escritor-novelistas profesional procura cifrar su autoridad en el espacio nacional por medio de la estilización de la región y la regionalización del tropo fáustico.

La obra de Guimarães Rosa despliega la lengua brasilera en nuevas formas lingüísticas que resultan de unir las curiosidades letradas (del escritor que se presenta como fascinado por la producción cultural europea -en particular la alemana) con la pasión por los giros idiomáticos de la región del sertão, en voz de sus vaqueros. Su *Grande Sertão: Veredas* es un diálogo en el que un antiguo rebelde del sertão cuenta a un "senhor" educado de la ciudad la historia del pacto con el diablo que habría establecido en el pasado para lograr vencer al asesino del padre de su amado compañero de lucha, Diadorim. La distancia que separa al narrador de su propia vida es la de las transformaciones que sobrevienen tras la modernización que desde la ciudad ejerce dominio sobre la provincia, reformulando la relación de los hombres con la tierra y la noción de propiedad. El pacto diabólico es instrumento para simbolizar este quiebre en la forma en la que se concibe la comunidad y que el personaje no logra aprehender por completo.

El experimento de Miguel Ángel Asturias en su tardía *Mulata de tal* es una mezcla de mitología indígena, superstición popular y lenguaje vanguardista. Nuevamente, la cultura de un grupo marginado por el sistema social que imperó hasta 1930 sirve para que el escritor produzca un objeto estético capaz de penetrar en el mercado internacional del arte. Dominado por la envidia del poder económico que detenta su amigo Timoteo Teo Timoteo, Celestino Yumí ofrece su esposa al demonio Tazol para recibir todas las riquezas del mundo. Tras entregar a su esposa Catarina Zabala, Yumí recibe a cambio todo el poder y una esposa mulata que sólo le permite penetrarla por detrás. A partir de esta historia los personajes sufren vagabundajes y transformaciones consecutivas hasta

culminar en un juego de posesiones demoníacas que lo destruyen todo. El pacto fáustico aquí alegoriza la intervención de fuerzas ajenas en las comunidades campesinas, como generadoras de deseos de propiedad y la emergencia de un deseo triangular en el que la fuerza que mueve a los sujetos hacia la acción es la envidia más que la voluntad de emanciparse. Sin embargo el pacto fáustico se encuentra diluido en la serie de aventuras que parecen a cada momento iniciar la trama y cerrarla en fragmentos casi inconexos. La lógica que une a los eventos deja de ser la de la causalidad y parece obedecer a un quiebre de la cadena simbólica que produce el sentido.

Finalmente, la tercera obra que me ocupa aquí es *El lugar sin límites* de José Donoso. La obra inicia con un epígrafe del *Doctor Faustus* de Christopher Marlowe, por medio del cual se señala el tipo de espacio que producen los pactos inestables de la modernización latinoamericana. La Manuela encuentra en el espacio creado por el poderoso don Alejo Cruz la seguridad para llevar a cabo su performance travesti y hacerse a una propiedad, pero de este pacto con el patrón resulta también un quiebre en su identidad que termina por condenarla al abandono y la muerte. La narrativa se presenta de forma tal que el lector es llevado a través de diferentes interioridades sin tener mayor asidero ni congruencia. Con la novela de José Donoso el epígrafe se convierte en señal extratextual que interpreta el experimento de voces segmentadas presente en la obra, haciendo de la movilización internacional de la cultura una forma de superar las limitaciones que el territorio nacional impone a los escritores.

Si Fausto ha llegado a convertirse en paradigma de la modernidad es porque su afán transgresor abre los sistemas a espacios críticos desde los cuales se promueve el progreso y la expansión de la reificación hacia territorios antes sagrados e inaccesibles. El pacto diabólico tradicional (y en gran medida ocurre lo mismo en los primeros Faustos del siglo XVI) separa los territorios de la comunidad de aquellos en los que yace el peligro, la transgresión y la pureza ya que lo que se puede conseguir de ese contacto es improductivo e inútil. El desarrollo de la leyenda con la modernidad va encontrando en

esos territorios peligrosos las posibilidades del progreso humano, la posibilidad de hacer visibles nuevos terrenos ante la mirada pública que ocurre en el mercado y que se realiza textualmente en la creación de una autoridad en la voz del escritor.

Siendo resultado de empresas imperiales, las naciones americanas y sus elites dependen en gran medida de cómo se imagina la posibilidad de traer a la vista pública la casi inconmensurable diversidad de los terrenos y las gentes que habitan los rincones abandonados de la geografía. El reconocimiento de las elites letradas intenta con narrativas como la de Fausto salvar el abismo epistemológico que se encuentra en el seno de la nación-estado latinoamericana. La relación literaria con la tradición de Fausto sirve para subsumir las diferencias entre el campo y la ciudad, entre la nación real y la institucional.

CAPÍTULO I

EL RITUAL Y EL TRUCO.

EL GAUCHO, EL DIABLO Y EL LETRADO

El *Fausto* de Estanislao del Campo tiene por subtítulo “impresiones del gaucha Anastasio el Pollo en la representación de esta ópera”, señalando un juego de convergencias en el que culturas diferentes entran en contacto. Habitante de las pampas argentinas, el gaucha Anastasio el Pollo se encuentra en un claro con su compadre Laguna, a quien relata la ópera de Fausto (representada en traducción italiana del original francés de Gounod) a la que asistió en Buenos Aires. Resulta de este juego de narraciones y traducciones un terreno de ambigüedad entre lo foráneo, lo urbano y lo rural.

La revolución emancipadora argentina pone a los sectores urbanos en contacto con los rurales debido a la necesidad de establecer alianzas en contra de los españoles. Con el levantamiento de mayo de 1810 la revolución deja de ser "patrimonio de la burguesía mercantil y comenzó a serlo de vastos sectores de trabajadores rurales" y en los lugares donde esto ocurrió "la literatura registró un cambio de signo adecuándose a las solicitudes de estos recién llegados. En el Río de la Plata ése fue el nacimiento de la poesía política gauchesca de Bartolomé Hidalgo" (Rama *Los gauchipolíticos*. . . 43). Estos sectores que llegan a la ciudad producen la literatura que apela a los códigos rurales, de manera que se entrona una estética que vuelve a tradiciones nacidas en España y que eran mantenidas por los no-letrados del campo como únicas manifestaciones de cultura. De esta forma la literatura gaucha permite una comunicación con los valores del sector local al que se apela en las arengas políticas. Dichos valores giran en torno al refugio de la región, el gusto por lo medieval, la cosmovisión cristiano-católica y el paternalismo feudal. (Rama *Los gauchipolíticos*. . . 44) Hacia mediados del siglo XIX se da forma a una impostación de la voz gaucha como género que termina por disociarse de la apelación directa implicada en la arenga política y en las gacetas de los denominados "gauchipolíticos".

Tanto Angel Rama como Josefina Ludmer, desde acercamientos teóricos diferentes al género, encuentran en el *Fausto* de Estanislao del Campo uno de los principales ejemplos de formación de un género literario autónomo. Para Rama esta autonomía tiene que ver con la adopción del género por parte de grupos letrados que buscan integrar el género a las normas cultas. (Rama *Los gauchipolíticos...* 92) Para Ludmer la prueba se encuentra en el juego intertextual que vuelve la mirada sobre el dialecto gaucho como lengua literaria que puede referirse a sí misma. Con Del Campo el género gauchesco se despolitiza, señala la autonomía del signo literario, problematiza las formas genéricas de lo gauchesco y reformula las funciones del género. (Ludmer 242)

A diferencia de Bartolomé Hidalgo, Estanislao del Campo nació en Buenos Aires e hizo parte del partido unitario. El autor del *Fausto* tomó partido en las guerras por la hegemonía centralizada de la capital sobre el resto de la república, es decir, por el dominio fuerte de la ciudad sobre las provincias. Según Rama la poesía gauchesca eventualmente disocia la forma del género de sus contenidos tradicionales y "nace así un arte híbrido y contradictorio" (Rama *Los gauchipolíticos . . .* 45). Es así que autores como Estanislao del Campo se valen de un género cuyo origen se encuentra en las culturas tradicionales de la pampa para burlarse tanto de esa cultura de vieja y tradicional raigambre hispánica, como de los pomposos señoritos de la capital que van a la ópera y hacen de obras en idiomas extranjeros signos de prestigio. Aunque se encuentra muy lejos de Bartolomé Hidalgo, Del Campo crea para sí un alter-ego gaucho cuya voz imposita al gaucho payador, Anastasio El Pollo. La disociación de formas literarias y los valores asociados a dicho género se representan en el recurso irónico del alter-ego gaucho cuyas impresiones constituyen la materia primordial del poema de Del Campo; con esas "impresiones" el poeta toma distancia de la carga política del género gauchesco.

En 1857 Estanislao del Campo asiste a la ópera italiana *Saffo* a partir de la cual escribe veintitrés décimas gauchescas bajo el título de *Carta de Anastasio el Pollo sobre el beneficio de la Señora La Grua*. Sin embargo, espera una mejor oportunidad para

desarrollar más esta narrativa. Sólo hasta 1866 tendrá esta ocasión, cuando se estrena una versión italiana del *Fausto* de Gounod en Buenos Aires. Los elementos que participan de la idea del intercambio cultural en esta obra cubren desde elementos estrictamente geográficos (como la ubicación de los espacios de producción y de representación de los diferentes niveles ficcionales) hasta las alianzas culturales que conforman la negociación de la identidad (Goethe-Gonoud-traductor italiano, la relación que se establece entre el nombre de Anastasio el Pollo con el seudónimo bajo el cual Hilario Ascasubi presenta su ennoblecimiento de la figura del gaucho: Aniceto el Gallo, la relación problemática con Mitre, etc). En la obra de Del Campo hay una puesta en abismo de diferentes culturas, una conteniendo un simulacro de otra.

La voz del gaucho constituye el punto de entrada a la cadena de culturas que están implicadas en la representación de *Fausto* en Argentina. Esta validación de la voz del gaucho como punto de referencia nacional coincide con una serie de medidas políticas que en la segunda mitad del siglo XIX conducen a la reducción del poder de los gauchos sobre las políticas locales y cómo las regiones se relacionan con la capital. Estas medidas encontraban justificación en la dicotomía entre civilización y barbarie que Domingo Faustino Sarmiento habría promovido en su obra, *Facundo*, y que llevaría a la práctica durante su gobierno (1868-1874). Estas medidas consideraban a los gauchos como elementos retardatarios del proceso modernizador y civilizador promovido por medio del mejoramiento de las redes de comunicación, la expansión de la cobertura educativa y la política inmigratoria que buscaba limpiar étnicamente al pueblo criollo de los resagos hispánicos e indígenas. La producción cultural que valida al gaucho es la afectación urbana de lo rural, de manera que desplaza al gaucho de la realidad geográfica a un texto en el que su idiosincrasia es subsumida por los letrados de la ciudad. El caso del *Fausto* de Estanislao del Campo en su relación con la ópera de Gounod trae al entramado del texto el problema de la influencia extranjera y de los intercambios culturales bajo la simbolización del pacto diabólico. Si para cuando la figura del gaucho se ha convertido

en representante de la identidad argentina el referente humano ya ha sido diezmado de la geografía del país, entonces la visibilidad del límite transgredido (que se simboliza en el pacto diabólico) viene por vía de un gaucho ausente: el desplazamiento de un tipo humano geográfico hacia un sistema libresco-institucional que sirve de mediador en los diálogos intelectuales de la ciudad letrada. Lo que vemos es la exageración de los dos elementos expuestos en la ficción: la narrativa del pacto diabólico en la versión de Gonoud y la afectación del habla del gaucho.

El ritual fuera de lugar

El tipo de religiosidad que late tras el pacto diabólico encuentra eco en la forma en que las culturas rurales son juzgadas por la urbe en la Argentina del siglo XIX. Los personajes de la obra de Estanislao del Campo reaccionan ante la representación operática como si los eventos representados fueran reales. Esta actitud resulta de una noción directa de la polución. Pronunciar el nombre del diablo es una forma implícita de llamarlo y por ello Anastasio el Pollo silencia a Laguna, cuando éste dice: "A la cuenta se creería / que el diablo y yo..." (Campo 23) Se señala de esta forma un tipo de religiosidad que se enfoca en el ritual y en la representación externa de entes trascendentales. Del Campo se burla así de la ingenuidad del tipo de religiosidad católica popular que se encontraría en los poco sofisticados habitantes de la pampa.

El diálogo entre los dos gauchos señala la negociación de un territorio de transgresión en el cual se pueden comprender las acciones que Anastasio el Pollo vio en Buenos Aires. Por un lado Laguna pregunta "¿No era un doctor muy profundo? / ¿cómo se dejó engañar?" (Campo 30)³² Para Laguna las habilidades intelectuales de Fausto son limitadas ya que en su sistema religioso el contacto con el demonio está marcado por un límite definitivo que no se cruza, y que, además, es de todos conocido. Anastasio el Pollo

³² Las citas textuales siguen la ortografía que se encuentra en la edición de la Biblioteca Nacional, cuya ortografía sigue un patrón de la época.

se muestra más comprensivo aduciendo que el diablo ". . . es capaz de dar / Diez güeltas á medio mundo" (Campo 30). Los dos gauchos se burlan del hombre que siendo doctor cae en las garras del diablo, pero lo hacen reconociendo en el demonio la capacidad de inducir al quiebre de las leyes que determinan qué elementos se encuentran en los márgenes del sistema y en los cuales se identifican puntos por los que la polución penetra la unidad social.

La reacción de Laguna indica que el comportamiento de Fausto cae completamente fuera de la religiosidad que define al gaucho. Pendiente de rituales, objetos y otras señales externas de religiosidad, los límites del gaucho con respecto a la trascendencia son rígidos y se corresponden a su lugar en la estructura social. Anastasio, por su parte, habiendo estado en Buenos Aires y visto la representación, admite la posibilidad de que ese territorio que es un tabú definitivo para Laguna se mueva hacia un espacio más inestable. Allí los hombres determinan el significado de los objetos por medio del mercado, que, como se verá más adelante, constituye la razón del desplazamiento de Anastasio a Buenos Aires.

La forma en la que Anastasio presenta el ritual visto en la ópera enfatiza la noción de una servidumbre engañosa. Se plantea así una visión inestable de las jerarquías que segmentan a la sociedad, que la organizan. En la versión operática de Gounod Mefistófeles se presenta como un gentilhomme y no entiende muy bien porqué Fausto está asustado de él, que se presenta bajo una apariencia agradable. Entonces pregunta al doctor: "que me veux-tu. . .?" (Barbier 12) Mefistófeles aquí parece estar interesado en saber por qué ha sido invocado. En el poema de Estanislao del Campo Mefistófeles aparece como un demonio de apariencia horrorosa y sus palabras ya no describen su apariencia, sino que presentan al demonio como sirviente dispuesto a seguir las órdenes del doctor:

Mi dotor no se me asuste
Que yo lo vengo á servir:

Pida lo que ha de pedir
Y ordenemé lo que guste. (Campo 30)

Con estas palabras Anastasio interpreta lo que acontece en la escena, ajustándolo a modelos de sociabilidad propios del campo. La transformación del lenguaje de Mefistófeles se desplaza hacia el tipo de interacción que tiene lugar entre un patrón y su sirviente. La voz y la apariencia del diablo señalan la inestabilidad del significado de las cosas y el habla en la formación de una jerarquía social.

La trama de Gounod, así como la atención de Anastasio el Pollo se fijan en cómo el deseo de alcanzar la posesión de la pureza de la mujer se asocia a la transgresión de los límites de la estructura social. La relación de Mefistófeles y Fausto sirve para representar la importancia de la mujer en la vida del gaucho, al punto de que puede llegar a comprometer la salvación del alma. El servicio que Mefistófeles ofrece a Fausto es satisfacer todo tipo de ambiciones mundanas que incluyen el dinero y el poder, pero Fausto dice que lo que quiere es " El corazon todo entero / De quien me tiene penando" (Campo 31). Al igual que en la versión de Gounod el problema de Fausto se limita a la insatisfacción amorosa, pero en la ópera la primera escena ilustra cómo la búsqueda de conocimiento ha hecho que pierda de vista las dichas de la vida. Mientras él clama "Je ne vois rien! -Je ne sais rien!", un coro de muchachas jóvenes señala las maravillas de la naturaleza, del sol que se levanta. Fausto las desprecia como "Vains échos de la joie humaine" (Barbier 10). Anastasio simplifica lo ocurrido a un episodio amoroso en el que un doctor que "era dentrao en edá, / Asina es que estaba yá / *Bichoco* para el amor" (Campo 33) busca obtener el amor de una joven hermosa. En la versión que da Anastasio la conceptualización de la búsqueda del conocimiento se restringe a cómo Fausto, ya demasiado viejo para el amor, desea a una muchacha.

Queda implícito que el deseo desmedido de Fausto origina una inversión. El que se presenta como sirviente ofrece a la mujer a cambio de eventualmente invertir la relación de servidumbre. El doctor quedará sometido al demonio después de morir.

Si quiere, hagamos un *pato*:
 “Usté su alma me ha de dar,
 Y en todo lo he de ayudar:
 ¿Le parece bien el trato?”

Como el Dotor consintió,
 El Diablo sacó un papel
 Y lo hizo firmar en él
 Cuanto la gana le dio. (Campo 33)

El deseo hace que Fausto firme un contrato desigual. La afirmación de que el diablo "lo hizo firmar . . . cuanto la gana le dio" señala un contrato con truco, en el que una parte se aprovecha de la otra. El doctor se convierte en víctima del diablo y así es evaluado por los dos gauchos, Laguna no hace esperar su descreimiento de que siendo doctor este hombre se dejara someter de esta forma, mientras que Anastasio señala que con el diablo "se topó ese abogado / con la horma de su zapato" (Campo 33). Este diálogo pone de manifiesto que para los dos gauchos un hombre como Fausto se encuentra en posición de poder que domina las leyes. Sin embargo, el diablo constituye una contraparte igualmente poderosa, aunque se presenta como figura subordinada. El poder del letrado encuentra su equivalente en un sirviente engañoso.

Igualmente engañado resulta el gaucho que va a la ciudad y ve en el espectacular despliegue de la cultura, un ritual religioso auténtico. Estanislao del Campo se burla de cómo los dos gauchos toman la representación de la ópera por real. Ante la mirada de Anastasio el Pollo los acontecimientos espectaculares que ocurren en el escenario del teatro Colón son reales. El diablo en la escena es una recolección de signos que el gaucho malinterpreta al no darse de cuenta de que su finalidad es producir una ficción creíble a los ojos del público.

¡Viera el Diablo! Uñas de gato,
 Flacon, un sable largote,
 Gorro de pluma, capote,
 Y una barba de chivato.

Medias hasta la berija,
 Con cada ojo como un charco,
 Y cada ceja era un arco
 Para correr la sortija. (Campo 29)

El maquillaje, la escena y la actuación se encuentran en un espacio de polución ante el cual el gaucho plantea una respuesta ritual: "Hace bien: persinesé / Que lo mesmito hice yo" (Campo 29). La persignación protege a los testigos de una contaminación en el sistema. Esta reacción revela un desajuste entre ese sistema de religiosidad popular y la cultura urbana en donde la ópera da cuerpo al diablo y se vale de efectos especiales para dar impresión de realidad a los portentos del demonio.

Por medio de la representación del pacto fáustico Estanislao del Campo pone de manifiesto el complejo de distancias culturales que se conjugan en la formación de la unidad cultural de la nación. El aspecto religioso resulta definitivo en la expresión de estas distancias. Para los gauchos representados en el poema el arte operático resulta inconcebible, y menos aún la incorporación del demonio en el mismo. La correspondencia del diablo y el personaje de Fausto tiene que ver precisamente con esa distancia entre el gaucho y el letrado. Tal distancia es la que se encuentra entre valores conservadores vinculados al ritualismo dogmático y los que encuentran su nicho en el distanciamiento científico, la filosofía y la experimentación.

El poema de Del Campo presenta a un Fausto compuesto por un doblez: el Fausto de la tradición europea que es visible en la representación de la ópera de Gounod, por un lado y por otro el del coronel del otro bando. Al narrar el comienzo de la ópera en que Fausto da su nombre precedido por la palabra "dotor", Laguna interrumpe confundiendo al Fausto del relato con un "coronel / de la otra banda" (Campo 27). La realidad de la pampa se filtra a la ficción y combina al doctor alemán con un coronel con quien Laguna habría servido durante la guerra. En la relación que los gauchos tienen con ese coronel Fausto hay también una contradictoria relación de servidumbre pues a pesar de ser de la "otra banda", es decir enemigo, los gauchos quedaron a su servicio y Anastasio el Pollo hasta le dio caballos para montar. Esta confusión deja ver que en la relación del gaucho con la milicia y el poder central hay una ruptura de la jerarquía social y un

desdibujamiento de las líneas de poder.³³ Ese coronel ha muerto y está en el cielo, dice Anastasio, mientras ellos siguen viviendo los miserables resultados de la guerra. Se cifra así un truco implícito en la alianza con el coronel. Este truco se reproduce en el truco que el diablo le juega a Fausto. Al narrar la caída de Fausto Anastasio presenta a Laguna la inversión de quién le hace el truco a quién. El doctor cae en el truco de la religiosidad exterior representada en el ritual, el gaucho cayó en el truco de la promesa del servicio militar a cambio de la libertad de la nación y del perfecto sistema de gobierno. El todo del poema es la ejecución de un truco que desestabiliza el significado de los objetos y de las palabras que los representan en la jerarquía social. Dicha desestabilización resulta de la oscilación entre el ritual rural y el engaño urbano.

La pampa, el mar, la guerra y el cielito en el tiatro Colón

Las descripciones con señas geográficas indican la posición de los personajes en la formación de espacios que sirven de referencia a la historia de Fausto. En el poema convergen la pampa, Buenos Aires, el teatro Colón y la escena donde se representa la ciudad de Wittemberg, en donde ocurre la tragedia de Fausto. La acción del poema (es decir la narración de la ópera por parte de Anastasio) tiene lugar en un claro que se designa como a medio camino entre la ciudad y el campo. Estos espacios tan diferentes generan distancias culturales muy amplias que los personajes intentan resolver en su diálogo. La forma en la que se presentan las diferentes geografías da indicios de dicho proceso de negociación.

A manera de digresión, Anastasio el Pollo describe a Laguna las bellezas del mar que conoció en Buenos Aires. Por medio de una comparación Anastasio acerca ese mar a

³³ De esta correspondencia Ludmer extiende la posibilidad de interpretar la forma en la que la mirada del gaucho atraviesa la cuestionable posición del “dotor” de la urbe: “el relato de la ópera muestra que el diablo (¿los gauchos?) socava el poder del que sabe y del que manda.” (272)

la pampa, a pesar de que en sus orillas la que se baña es la ciudad, en oposición a las aguas del río que atraviesa la pampa. Afirma el payador que

Con un campo quebrao
 Bien se puede comparar,
 Cuando el lomo empieza á hinchar
 El río medio alterao. (Campo 36)

El mar encrespado tiene equivalencia en la vida cotidiana del gaucho que recorre esos campos. La comparación, sin embargo, no sólo acerca los dos espacios sino que sirve para abarcar conceptos más amplios de la existencia. La forma en que las olas se quiebran semejan "Como al fin viene á estrellarse / El hombre con su destino" (Campo 36). La violencia del mar hace pensar en la furia divina ante los pecados que ocurren en su suelo, y cuando entra en calma causa admiración pensar en el poder misericordioso de Dios. (Campo 37) Hay un orden natural que conecta los diferentes espacios y al comportamiento de los hombres en ellos.

La imagen poética del mar representa a la existencia, localizándola entre la ciudad y la pampa. El concepto de esa existencia desrealiza las diferencias entre los dos espacios llamando la atención sobre un orden superior. Destino, pecado y gracia divina se manifiestan en la naturaleza y en las acciones de los hombres. Esta digresión es antecedida por la imagen de los caballos de Laguna y de Anastasio bebiendo juntos de las aguas del claro. Uno viene de la pampa, el otro de la ciudad, y "¡como si fueran hermanos / bebiendo el agua juntitos!" (Campo 35) Así se da una imagen de continuidad geográfica gracias a analogías visuales y correspondencias sublimes con un esquema trascendental de la existencia del hombre.

Al narrar la ópera Anastasio procura solucionar las distancias que se presentan entre su vida cotidiana en la pampa y el mundo del estudioso alemán. Así ancla las imprecisiones de la escena en el contexto de la pampa. La partida de Valentín, hermano de Margarita, es atribuida por Anastasio a que éste ha partido al Paraguay. De esta forma la imprecisión del texto operático se completa con el contexto argentino que es familiar

tanto a Anastasio como a Laguna. Entre 1864 y 1870 se da la llamada Guerra del Paraguay, en la cual Argentina se vio envuelta a partir de 1865. La imprecisión con respecto al lugar al que se dirige Valentín como soldado se resuelve con la referencia al conflicto generado con Paraguay debido a la negativa del presidente Bartolomé Mitre a intervenir en defensa de los intereses de sus hermanos paraguayos en contra de Brasil. Tras dicha negativa Paraguay entró en territorio argentino y atacó la ciudad de Corrientes en 1865. Una vez el gobierno de Mitre entra de lleno en la guerra en contra del Paraguay se dieron disensiones al interior de Argentina, llegando a desembocar en insubordinaciones que fueron reprimidas violentamente. Así se codifica el enfrentamiento entre el doctor de la ciudad y un militar a partir de la referencia a esta disensión entre el gobierno de Mitre y las tropas insubordinadas.

También las expresiones populares destinadas a expresar la promesa de una nación para los gauchos, denominadas cielitos, sirven como punto de referencia para los vacíos innombrados de la representación escénica. Cuando Fausto intenta bailar con Margarita, Anastasio dice que el doctor "le pidió / Que lo acompañase á un *cielo*" (Campo 41). El tipo de composición gaucha conocida como cielo, sirve a Anastasio como punto de referencia para hacer del cortejo de Fausto a Margarita una escena cotidiana. Nuevamente se pone de manifiesto el conflicto y la manipulación que subyacen al género del cielito, cuya alianza se logra a través de un truco atractivo. Como los gauchos Margarita cae engañada bajo los encantos del doctor, del truco diabólico.

El contexto de la pampa es aquí la forma de anclar el espacio operático en la vida del gaucho, pero este acercamiento temático corresponde también a la reproducción de fórmulas que maneja el cantor popular. El efecto estilizado del paisaje que se logra en la escenografía de la ópera se convierte en una serie de cuartetos descriptivos que claramente incluyen información que no podía hacer parte de la puesta en escena. Justo antes del clímax de la obra, en el cual Valentín se enfrenta a Fausto y es asesinado,

Anastasio se extiende en describir la llegada de la noche como si fuera un evento natural y no un conjunto de efectos en el escenario.

Ya las ovejas balaban
En el corral prisioneras,
Y ya las aves caseras
Sobre el alero ganaban.

El toque de la oracion
Triste los aires rompía,
Y entre sombras se movía
El crespo sauce lloron.

Ya sobre la agua estancada
De silenciosa laguna,
Al asomarse, la luna,
Se miraba retratada.

Y haciendo un estraño ruido
En las hojas trompezaban,
Los pájaros que volaban
A guarecerse a su nido.

Ya del sereno brillando
La hoja de la higuera estaba,
Y la lechuza pasaba
De trecho en trecho chillando. (Campo 63)

El Pollo está efectivamente sujetando la representación a un tipo de discurso arraigado en la imaginería campestre. Procede aquí Anastasio como el cantor popular que maneja la correspondencia de una fórmula poética a una imagen. Al ajustar su descripción a esta fórmula, El Pollo da a Laguna la oportunidad de localizar las acciones en un mundo geográfico que le es próximo. Así el truco de la ópera queda sujeto al truco del cantor. Sin embargo, este truco del gaucho queda subsumido en el truco del letrado (Estanislao del Campo) que imposita la voz del gaucho, así como su acercamiento al paisaje y a la representación operática.

La comunicación entre Laguna y el Pollo logra la imagen de un espacio local y fijo. Laguna puede seguir el relato de Anastasio y creerlo porque éste le ha dado los índices locales necesarios para que la escena cobre vida en la imaginación del gaucho. Anastasio ha establecido un marco común entre Buenos Aires y la pampa por medio de la

sublimación de la imagen del mar, enlista eventos y costumbres observados en el drama bajo denominaciones propias del mundo gaucho, y completa los vacíos de la escena con fórmulas poéticas que cualquier pampeano identifica como propias. Podemos concluir que en lo que respecta al diálogo entre Laguna y el Pollo hay una concepción coherente de unidad nacional comunicable a través de los recursos del gaucho.

Debemos pensar que el espacio en el que Anastasio y el Pollo dialogan es producido por una voz letrada en la ciudad. La producción del relato determina cómo la geografía de la pampa se despliega para comunicar el espectáculo operático en un contexto gaucho. En el centro del asunto se encuentra un desplazamiento geográfico que ha dejado huellas en los textos que forman la identidad argentina. Estos grupos humanos que en la primera mitad del siglo XIX fueron convocados a luchar y a ser parte activa del proceso emancipador caen bajo la sujeción de la ciudad y "de ser actores de los sucesos históricos pasarán a ser testigos contempladores de espectáculos" (*Los gauchipolíticos* 52). La voz del gaucho es utilizada para referir una continuidad entre los espacios culturales que conforman la identidad argentina, pero queda subsumida en el truco letrado de los grupos urbanos.

El texto de Estanislao del Campo es producido tomando distancia de los mecanismos por medio de los cuales Anastasio el Pollo conecta la ópera, la pampa y Buenos Aires. El inicio del poema proporciona indicios de la problemática que subyace a esta unificación. El motivo por el cual Anastasio ha viajado a Buenos Aires es que tenía que cobrar una deuda.

-- Hace como una semana
 Que he bajao á la ciudá,
 Pues tengo necesidá
 De ver si cobro una lana;
 Pero me andan con *mañana*,
 Y no hay plata, y venga luego. (Campo 21)

Anastasio sugiere que es sujeto a un engaño por parte de sus deudores en la ciudad. La deuda incumplida genera toda una digresión acerca de las condiciones de

pobreza en la que se encuentran los gauchos. Se señala así un fallo en la integración del gaucho a la dinámica económico-social de la ciudad. La geografía que el gaucho ha unificado bajo el localismo regional no sólo es objeto de burla, sino que determina la inadecuación de la forma en la que éste presencia los eventos urbanos. Los lectores son llamados a notar los desajustes de perspectiva que resultan del esfuerzo de Anastasio.

Detrás del viaje del gaucho se encuentra un motivo convencional de la poesía gauchesca en general, motivo en el cual diferentes clases sociales se enfrentan o se alían. Letrado y gaucho habrían coincidido en el testimonio de las fiestas mayas que Bartolomé Hidalgo describió; pero ahora el Pollo ha viajado al espectáculo urbano y da su testimonio del mismo. La obra del Campo se diferencia de la gauchesca anterior en tanto ya no se interesa por la mirada del gaucho en lo que respecta a la comunicación con las clases populares a las que se dirigía Bartolomé Hidalgo con su descripción de las llamadas fiestas mayas. El espacio que la voz del gaucho representa ahora es el del teatro Colón, espacio cuya dinámica no entiende. La escritura de este *Fausto* y su publicación en prensa y libro no dista de la negociación ya presente en los demás autores gauchescos (entre la ciudad y la cultura de la pampa), sin embargo esta escritura gauchesca enmarca la negociación entre la ciudad y las culturas extranjeras, ya que la obra que se presenta no sólo es una tragedia de tema alemán, sino que es su versión operática francesa traducida al italiano. El diálogo de Anastasio el Pollo y Laguna se apropia de la instancia textual del teatro de manera oral. La cultura letrada le ha dado un lugar en la urbe a la expresión altamente estilizada y convencional de la ópera (a la cual asiste el Pollo). Dicho espacio aparece como socialmente cargado de sentido en la negociación entre la emergente cultura nacional urbana y el prestigio de la cultura extranjera.

El marco gauchesco no es más que una reconstrucción letrada del gaucho marginalizado en el proyecto nacional argentino decimonónico, excluido de la ciudad modernizadora y cuyas búsquedas culturales son el campo de batalla de ideologías

opuestas. En 1936 Borges señala cuán constitutiva al origen, desarrollo y éxito del género gauchesco es la mentalidad urbana:

Derivar la literatura gauchesca de su materia, el gaucho, es una confusión que desfigura la notoria verdad. No menos necesario para la formación de ese género que la pampa y que las cuchillas fue el carácter urbano de Buenos Aires y de Montevideo. Las guerras de la Independencia, la guerra del Brasil, las guerras anárquicas, hicieron que hombres de cultura civil se compenetraran con el gauchaje; de la azarosa conjunción de esos dos estilos vitales, del asombro que uno produjo en otro, nació la literatura gauchesca. (“La poesía gauchesca” 209)

El mutuo asombro del que habla Borges es la cifra de una fascinación que opera en el imaginario urbano, acercándolo al mundo del gaucho. Es esta fascinación el interés principal de Borges, cuando alaba la imprecisión de Estanislao del Campo al hablar del “overo rosao” de Laguna. Borges se opone a los juicios de modernistas como Lugones que declaran la superioridad de un poeta gauchesco sobre otro en términos de una correspondencia con la realidad. Borges señala la existencia de una convención urbana, aún si los poetas gauchescos mismos pudieran haberse opuesto a tal idea. La geografía que se presenta en Estanislao del Campo es un compuesto regional que se reconstruye en la ciudad, como recuperado de entre las ruinas, reconstruido con fascinación y humor, y expuesto en un museo para el placer de los copartidarios del autor.

Las confusas güeltas del diablo

En el *Fausto* de Estanislao del Campo la condenación del alma es una ficción vista como real por parte de Anastasio el Pollo. Esta equivocación resulta de una distancia cultural que corresponde a un desplazamiento geográfico. El acervo popular del cantor gaucho sirve para salvar estas distancias y perpetuar el truco que engaña al receptor gaucho del espectáculo: Anastasio logra integrar las transgresiones de Fausto y Margarita al mundo de la pampa. El truco se inicia en cómo el diablo engaña al doctor. Como instancia corruptora, los gaucho presentan al diablo como concededor de las debilidades humanas. Anastasio explica a Laguna cómo el diablo "es capaz de dar / Diez

güeltas á medio mundo" (Campo 31) y así envolver al doctor Fausto. El truco del diablo es enseñar a los seres humanos lo que desean y dar la opción de tenerlo de inmediato a cambio del alma. Es así que el diablo

Dio en el suelo una patada.
Una paré se partió,
Y el Dotor, fulo, miró
A su prenda idolatrada. (Campo 31)

Ante la mirada del doctor el truco del diablo despliega a la mujer y de esa efectividad resulta el afán con que Fausto entrega el alma. Anastasio señala con el término "idolatrada" una pasión desmedida de la que se aprovecha el diablo para comprometer la salvación del doctor. A esta interpretación figurativa de la expresión "dar diez güeltas a medio mundo", también podemos interpretar el sentido literal de mover el mundo de forma sobrenatural. Es esto lo que ha hecho el diablo al traer mágicamente a Margarita ante la mirada de Fausto. El desplazamiento geográfico se equipara así al acto de confundir para engañar y corromper.

La transgresión más marcada que se asocia a la venta del alma viene por el rejuvenecimiento de Fausto. Como hombre "dentrao en edá, / Asina es que estaba yá / *Bicocho* para el amor" (Campo 33), haciendo que el cuerpo de Fausto se convierta en territorio de la inversión misma: "canas, gorro y casacón" (Campo 34), como signos de la edad y de la profesión desaparecen y dejan lugar al joven que va a perseguir a Margarita. Anastasio asigna esta transformación a unos polvitos y a brujería que el diablo ejecuta y, por tanto, Laguna reacciona clamando que esto es una "barbaridá." Para llegar al objeto de su deseo e idolatría, Fausto no sólo entrega su alma sino que permite que su cuerpo se convierta en territorio donde su naturaleza puede transformarse bajo el influjo del diablo. El cuerpo joven que Fausto logra con los polvos mágicos está destinado a hacer pensar a Margarita que el doctor es un joven noble, rico. Así el cuerpo de Fausto espejea la manipulación de la geografía con la que el diablo lo engaña para comprometer la salvación de su alma.

El erotismo y la mujer constituyen el territorio peligroso del que surge la voluntad de transgredir los límites de lo humano y acudir a los trucos sobrenaturales del demonio. Discursivamente Anastasio hace de este deseo no sólo un peligro, sino algo puro. La imagen de la mujer que presenta a Laguna para que entienda la intensidad del sentimiento de Fausto es la de una serie de sublimaciones naturales que dan impresión de delicadeza y suavidad: luceros, perlas y claveles hacen de esta mujer una formación que semeja una belleza natural. Anastasio va aún más allá y hace de Margarita "Alguna virgen de cera" (Campo 32) utilizando incluso el adjetivo de "inmaculada" que usualmente acompaña a la virgen María. La mujer se convierte en símbolo de una naturaleza impoluta y que además tiene dimensiones metafísicas. El deseo de Fausto pone a un anciano en contacto con esa belleza inocente, creando una inversión. Margarita es demasiado pura para estar al alcance de alguien que pacta con el diablo, pero sólo el diablo puede poner al personaje en contacto con ese territorio.

Una vez Margarita cae en la trampa de Fausto y el diablo, comienza el desarme de esta imagen inocente y casi abstracta. El gaucho reflexiona sobre las condiciones de las mujeres en la pampa para entender la situación desesperada de Margarita. Anastasio muestra a Laguna que caer en desgracia es diferente para un hombre que para una mujer. Así signa la diferencia entre la corrupción de Margarita y la de Fausto. Esta distinción está arraigada en la división sexual de los espacios en la estructura social de las comunidades rurales, altamente patriarcales y aún seguidoras de las viejas costumbres españolas.

Cuando á usté un hombre lo ofiende,
Ya sin mirar para atrás,
Pela el flamenco y ¡sas! ¡tras!
Dos puñaladas le priende. (Campo 57)

Y que si lo persiguen las autoridades, el hombre puede huir y que no por huir lo van a despreciar en los ranchos a los que llegue porque con sus atavíos de gaucho puede trabajar. En cambio una mujer

. . . sola y despreciada
 En el mundo ¿qué ha de hacer?
 ¿A quién la cara volver?
 ¿Ande llevar la pisada? (Campo 59)

La indefensión de la mujer constituye una línea grave de polución y así lo demuestra el embarazo y la locura que de inmediato recaen sobre Margarita. Anastasio crea expectativa llevando la desesperación de Margarita a un nivel colectivo. A partir de las quejas de Margarita, afirma el gaucho

¡Quién había de esperar
 Tan grande desbarajuste!

Todo el mundo estaba ageno
 De lo que allí iba á pasar. . . (Campo 60)

Por vías de la corrupción de la mujer Anastasio sugiere un desorden que se proyecta a la comunidad.

El truco fundamental con el que trabaja el diablo para contaminar a la comunidad es la imagen de la mujer. No sólo hace que se aparezca como una fantasmagoría de la pureza metafísica cuando golpea el piso y hace que se le aparezca al doctor, sino que le presenta a la mujer con las joyas la posibilidad de verse a sí misma resplandeciendo. El diablo deja en un rosal una caja con un anillo, un prendedor, unas rosetas, collar y carabanas, pero todo esto sería poca cosa si no hubiera puesto en su interior también un espejo. Laguna exclama ante esta combinación de joyas y vanidad: "-¿Sabe que el Diablo, canejo, / La conoce á la mujer?" (Campo 51) Al ofrecer esta imagen vana de la mujer el diablo consigue pasaje a la casa, ya que la riqueza implicada por las joyas hace que se les tenga por visitantes dignos. La polución se ha abierto paso hacia el espacio de la joven y pura Margarita.

Tanto Fausto como Margarita se desplazan al margen social debido a un truco de Mefistófeles que manipula la imagen femenina. El truco consiste en presentar una imagen inaccesible de la mujer como si estuviera al alcance de la mano. Por un lado Mefistófeles abre las paredes de la casa de Fausto al golpear el piso y hace aparecer una quimera de Margarita ante el doctor. Este despliegue de poder convence a Fausto de que puede

alcanzar dicha imagen. También Margarita cae en el truco del diablo cuando se ve a sí misma llevando joyas que no corresponderían a alguien de su posición social. Lo inaccesible de esta imagen femenina es que una vez alcanzado el deseo, ésta deja de ser inmaculada, y al poseer las joyas, Margarita queda en una posición aún más miserable que antes.

Fausto y Margarita son espectadores de un espectáculo montado por el diablo y que reaccionan ante él pasando por alto una condición presente que los determina: Fausto es un viejo letrado y ella es una mujer pobre. La perdición del alma resulta entonces de que los personajes no reaccionan adecuadamente ante el espectáculo. El entretenimiento y el placer aparecen como territorios en los que el diablo se encuentra como en casa. Su habilidad para presentar a Fausto la mujer que desea y a Margarita las joyas más preciosas es una con el talento musical que despliega cuando al visitar a Margarita saca una guitarra y resulta "tan guitarrero / Como el paisano mas criollo" (Campo 62). Las apariencias son el dominio del diablo y ni Fausto ni Margarita logran ir más allá de la superficie del engaño.

El espectáculo no sólo compromete la salvación de Fausto, sino que Laguna teme que el mismo Anastasio haya sido contaminado por ese contacto. Laguna encomia a Anastasio "su firmeza / al ver esas brujerías" (Campo 72) y éste le responde que lleva ya "cuatro ó cinco días / ataca de la cabeza" (Campo 72). Anastasio ha observado el espectáculo de la ópera y su reacción a él se convierte en una especie de contagio. En este sentido volvemos al desajuste entre la ciudad y el campo. La ópera como espectáculo netamente urbano es observado por el gaucho como una realidad que es peligrosa. El truco que tiene lugar en el "tiatro Colón" es interpretado por Anastasio de forma tal que su integración social se ve comprometida. Laguna, sin embargo, ve en este peligro una fortaleza. Para Laguna, Anastasio ha leído las señas del diablo y se ha mantenido inerte ante el peligro. Sin embargo, al margen del relato, la relación entre el autor implícito y su lector implícito reconocen las carencias en la perspectiva del gaucho y hacen de ellas una

broma. En efecto, Anastasio el Pollo también ha caído en un truco y, engañado, ha regresado a la pampa diciendo que en el teatro Colón se manifiesta el diablo. Antes de comenzar a contar la historia de Fausto, Anastasio explica que fue a Buenos Aires

Hace como una semana
 . . . Pues tengo necesidá
 De ver si cobro una lana;
 Pero me andan con *mañana*,
Y no hay plata, y venga luego. (Campo 21)

El motivo por el cual el gaucho ha ido a la ciudad es para cobrar una deuda por una lana que vendió, pero en la ciudad le dan largas. Anastasio se encuentra en desventaja en la ciudad, está sometido a los trucos de la urbe y no tiene cómo defenderse de ellos. Ajeno al código comercial que desde la ciudad sujeta a la pampa, Anastasio encuentra al regresar a la pampa un código por medio del cual puede subsistir: su habilidad para contar historias. Después de haber contado la historia los dos gauchos se dirigen a una fonda en donde Laguna ofrece pagar por Anastasio. (Campo 72) Sin necesidad de contrato ni de establecer un cobro, los códigos de sociabilidad de la pampa implican que la gratitud de Laguna se expresa pagando por los gastos de Anastasio en la fonda.

También Laguna ha caído en un margen peligroso de la sociedad cuando después de derrotar a un jugador, se apodera de sus jaeces. A partir de estas jaeces Anastasio el Pollo no cree las palabras de Laguna cuando afirma que la pobreza también lo ha golpeado a él. Laguna explica a Anastasio lo ocurrido y cómo en respuesta el perdedor le dijo: "*El que me ha pelao la chala / Debe tener brujeria*" (Campo 22). A partir de esta acusación surge la narración de la ópera. El poema constituye una secuencia de trucos narrativos que giran en torno al desplazamiento problemático de los objetos y los seres humanos: la lana en un intercambio comercial fallido, jaeces finas en posesión de un gaucho empobrecido, joyas nobles usadas por una mujer pobre. Tras dicho desplazamiento se lee una intervención que pone en entredicho la integridad del sujeto que entra en contacto con dichos objetos.

Del [C]ampo desde la ciudad: las cartas entre los letrados

El género gauchesco se habría iniciado como una apropiación urbana de la poesía popular gaucha. En las gacetas los políticos se habrían valido de la impostación de la voz del gaucho para movilizar la adhesión de las clases populares a los partidos políticos. Con el poema de Estanislao del Campo esta impostación es llevada aún más allá y desvinculada de la abierta arenga política. La voz del gaucho Anastasio el Pollo es respuesta a uno de los promotores del teatro Colón, Hilario Ascasubi. Ascasubi habría sido uno de los más importantes gacetistas gauchescos, así como uno de los más exitosos compositores del género. Uno de los múltiples nombres bajo los cuales Ascasubi compone sus poemas es Aniceto el Gallo. El nombre del narrador del *Fausto* es una clara referencia a este seudónimo de Ascasubi. El Anastasio el Pollo de Estanislao del Campo no tiene acceso real al espacio culto (el teatro Colón) creado por el impostador Ascasubi, pero por medio de su voz el autor, Del Campo, se burla de la cultura porteña que se concentra en dicho teatro. Como espacio donde se concentra la capital para presenciar una obra extranjera, en el teatro Colón el prestigio se construye a partir de signos desplazados de cultura, como la leyenda de Fausto hecha ópera por Gounod. La voz de Anastasio el Pollo, al hacer eco de la de Aniceto el Gallo, rebaja la grandilocuencia de ese prestigio, haciendo ver que tras la piel de alabastro de Margarita lo que hay es una piel tan "blanca como una cuajada" (Campo 32). La voz sobre la cual Ascasubi construyó su performance autorial gauchesco es utilizada para burlarse de la cultura que promoviera como político.

La trama fáustica permite a Del Campo vincular la cultura internacional promovida en el teatro Colón con las tradiciones populares de la pampa. Nuevamente Ascasubi es fundamental para entender esta relación. Otro de los seudónimos de Ascasubi genera una de las obras fundamentales del género gauchesco: el *Santos Vega*. En este extenso poema Ascasubi narra la historia de los gemelos de la flor justo antes de la independencia. Esta historia sería parte del legado de un payador legendario conocido

como Santos Vega, cuya historia desconocemos en la obra de Ascasubi a pesar de que adopta su voz para cantar las maldades del gaucho matrero. La leyenda de este payador es uno de los motivos más visitados por los escritores argentinos del siglo XIX. Bartolomé Mitre, Rafael Obligado y Ricardo Gutiérrez escriben versiones de lo que ocurrió a este cantor popular de la pampa. Según la leyenda, durante las guerras de emancipación el canto de Santos Vega era capaz de movilizar a las tropas a la batalla. Una vez conseguido el triunfo Santos Vega se retira a vivir una vida apacible con su mujer en un rancho. Un día llega un cantor llamado Juan Sin Ropa, quien reta a Santos Vega a una payada. A pesar de ser el mejor payador de la pampa, Santos Vega es derrotado por el canto sofisticado y urbano de Juan Sin Ropa y pierde a su mujer. Entonces se revela que Juan Sin Ropa es realmente el diablo. Vencido, Santos Vega se deja morir y genera la leyenda de que por las noches, cuando hay rocío, si se pone una guitarra sobre un pozo, su alma tañe tenues notas en sus cuerdas. El contacto peligroso con el diablo se deja traslucir en el poema de Del Campo. El espacio del diablo en ambos casos está asociado con la ciudad. El canto de Juan Sin Ropa es descrito por Rafael Obligado como espejismo que "al compás de ese concierto, / mil ciudades el desierto / levantaba de sí mismo" (Obligado 220). El demonio está asociado con la ciudad y su intervención sobre la pampa. La tradición de Santos Vega señala una penetración culturalmente ajena que arrasa las tradiciones populares. Cuando Anastasio el Pollo narra los acontecimientos de la ópera está apropiándose de esa cultura urbana y la rebaja, burlándose de sus grandilocuencias. Sin embargo, esta voz es una apropiación urbana del campo. Entonces, la apropiación campestre de la cultura urbana sirve para que Del Campo segmente dicha producción cultural y cree un espacio abierto para su comentario paródico.

La distancia entre la perspectiva de Anastasio el Pollo y la de Estanislao del Campo se puede leer en ese subtítulo que reconoce el género de la representación a la que asiste el narrador, así como en la rápida pertenencia grupal que se le da al personaje. La actitud con respecto al espectáculo se encuentra claramente diferenciada entre, por un

lado, el autor que designa la ópera a la vez que categoriza a Anastasio (con toda la carga cultural que acompañaría al término "gaucho") y, por otro, el narrador que no establece separación entre el espectáculo y la realidad. La función de la ficción y el teatro en la cultura de Buenos Aires excluye la experiencia receptora del gaucho (tal como la entiende y representa Del Campo). La reconstrucción de la perspectiva gaucha está cifrada en términos de una lexicografía y una arqueología de museo. Interjecciones, representaciones fonéticas y términos que designan jaeces y otros objetos de la vida del gaucho acompañan expresiones comunes de ciframiento local. Lo regional aparece como posesión del "autor" y le otorgan autoridad sobre la materia (el gaucho) en el momento de la publicación. Lograr adoptar la perspectiva gaucha se convierte en la clave de su "autoría". Hará falta la perspicacia de un Borges para señalar cómo tal perspectiva no deja de ser un constructo igualmente urbano.

Del Campo habría distribuido su poema con el fin de recolectar opiniones y comentarios acerca de su texto en el campo literario. Este preámbulo epistolar incluye a Ricardo Gutiérrez (escritor y poeta nacido en Arrecife en 1836, estudió derecho y medicina, luchó en las batallas de Cepeda y de Pavón bajo las órdenes de Mitre; fundó con sus hermanos el diario *La Patria Argentina* en 1879), Carlos Guido y Spano (poeta bonaerense nacido en 1827 en el seno de una familia que tenía vínculos de amistad con San Martín; Guido y Spano se opuso a la Guerra de la Triple Alianza en la que Gutiérrez habría participado), y Juan Carlos Gómez (periodista oriental que hizo parte de la guerra contra el Paraguay o de la Triple Alianza y que, apesar de ser liberal, exhibió reparos en contra de Mitre y de su declaratoria de guerra). Las cuatro cartas constituyen un nivel más de discursividad que permea la ficción del encuentro entre los gauchos, tanto como el marco narrativo de dicho encuentro permea el relato de la ópera de Charles Gounod. Alrededor del truco gauchesco de Del Campo se concentra una discusión epistolar acerca de los peligros o virtudes de dicho truco o artificio.

Las cartas con las que Del Campo acompañó la primera edición íntegra de su poema ilustran un enfrentamiento con respecto al lugar de su composición en la cultura argentina partiendo de la correspondencia entre los recursos poéticos empleados y la materia adoptada. Incluso la intervención de Juan Carlos Gómez (la más crítica de las opiniones impresas junto al poema) refiere la capacidad de Del Campo para reproducir al gaucho, cifrando cualquier virtud del escritor en términos de una mimesis del habla regional. La carta de Ricardo Gutiérrez elogia cómo la introducción tiene “una infinidad de imágenes comparativas, de peculiaridades de frase y de toques generales” (Campo 11), además de “la hermosura del trozo descriptivo del mar, rival de aquel con que trae la aurora sobre el jardín de Margarita, de aquel otro con que pinta la noche de la serenata, de aquel de la comparación de la flor . . .” (Campo 11); pero tales elogios sólo tienen valor por venir precedidos de todo un pronunciamiento estético con respecto a la posición “honesta” del escritor: “Para pintar é interpretar al gaucho es preciso trasladarse no á su lenguaje sinó a su corazon, y arreglarlo todo, no al paisaje, sinó á su preocupacion, a su filosofia, á su sentimiento.” (Campo 10). La habilidad de Estanislao del Campo queda considerada en el más alto nivel. La distribución del poema entre sus amigos y la publicación de las cartas lo convierten en una vitrina de exposición del valor del escritor. Las hermosuras compuestas por del Campo adquieren un nivel de valor particular una vez se piensa en su correspondencia con el gaucho: se ha creado la autoridad del autor para adoptar la materia. Se convierte, ya no solo en el artista, sino en el “autor” capaz de “representar” la alteridad. No podemos pasar por alto la dimensión política de este tipo de valor artístico: el autor se convierte en “representante” de alguien, su vocero. Debemos prestar atención a la siguiente categorización de la autoridad ejercida ahora por Estanislao del Campo para Gutiérrez:

Es que no todos tienen bastante luz interna para penetrar el corazón ajeno en la vorágine de sus instintos, y creen que, dibujando la vestimenta, puede reflejarse el tipo moral deduciéndolo por la vulgaridad de lo común.

Esos que así son retratados, no son gauchos de este mundo ni del otro; son simples camiluchos que no constituyen ni género de raza. (Campo 11)

La falsedad de lo representado como sometimiento a “la vorágine” de los propios instintos se encuentra en un extremo negativo de la valoración del poeta, en tanto que “luz interna” y “penetrar el corazón ajeno” constituyen el extremo positivo, en el cual suscribe el nombre de Estanislao del Campo. De esta característica resultaría una supuesta capacidad del autor de superar a los personajes que representa. Ellos caen en el truco porque se dejan llevar por la vorágine de sus instintos.

Tanto Gutiérrez como Guido y Spano dan cuenta de una experiencia de lectura que es rica, compleja y vital; tanto emotiva como intelectual.

. . . las dos tintas más sublimes de la poesía, -la filosofía y el sentimiento, -que son los arqués de la expresión: el que sube sobre esta trípode, está en el camino de la belleza, de donde se domina todo accesorio: el que entra al espíritu domina el material: así Hidalgo no ha copiado al gaucho; ha mirado por los ojos del gaucho; no se ha amanerado á su sentimiento, ha sentido por su corazón. (Campo 11)

Crea ahora Gutiérrez una jerarquía vertical, desde cuya cima se “domina todo accesorio”, como la vestimenta. El camino hacia el dominio de lo material es por el espíritu, que aparece metaforizado por la perspectiva superior, elevada. La metáfora de Gutiérrez tiene a la filosofía y el sentimiento como armazones que sostienen la expresión del poeta. El dominio se ejerce desde la mirada formada por criterios “ideales” sobre el carácter “objetual” y “material” del tema (el gaucho). Sin embargo, un pronunciamiento como el siguiente pone de manifiesto que esa mirada se presenta discursivamente como una elisión o una desaparición de sí misma: “en todo lo que ha escrito, solo ha querido *ver* las cosas como un paisano, y hoy las ha *sentido* como él.” (Campo 11) Gutiérrez señala la formación del dominio a partir del paso del “ver” al “sentir” a través de la vía del espíritu; la vía superior. Ver desde arriba queda equiparado a ver desde la perspectiva de la alteridad, pero ajeno a esas “vorágines pasionales”.

Hay, sin embargo, en esta tarea de Del Campo lugar para una transgresión peligrosa que puede comprometer la integridad de la cultura argentina. Guido y Spano reconoce este riesgo al advertir a su amigo del

sério peligro á que se espone dando á luz su obra, habiendo entre nosotros tantos alemanes, de esos que nadando en el infinito se embaucan en la contemplacion de las nubes, tras de las cuales á menudo solo se oculta el vacío, ó bien á veces como sucede con el Fausto, sirven de velo á la divinidad que se columbra en su seno. Ha profanado Vd. el santuario del sublime poema, del cual nadie puede hablar con propiedad sinó en tudesco, porque en romance no hay quien esplique sus delirantes bellezas. (Campo 13)

La transgresión de Del Campo queda en el nivel de una “profanación” cultural del “sublime poema” (el *Fausto* de Goethe) que guarda una distancia insalvable a nivel lingüístico, para aquellos "alemanes". A esta transgresión, Guido y Spano contrapone la peligrosidad del poema de Goethe, para lo cual se vale del pronunciamiento de la suiza francófona Madame de Stäel (a través de cuyos textos se da a conocer el romanticismo alemán en América Latina), quien lo “. . . llamó la pesadilla del espíritu, agregando . . . que si la imaginacion pudiese concebir un caos intelectual, el Fausto debería haber sido compuesto durante ese periodo de ebullicion y de tinieblas . . .” (Campo 13) La vinculación de Estanislao del Campo a este poema se convierte en una fuente de peligro que, sin embargo, es superada, en opinión de Guido y Spano si la inspiración de esa idea que es "la mas estrafalaria" de todas le viene del "mismo Mefistófeles" (Campo 13). Sólo así puede el autor salir airoso "del berenjenal en que se habia metido" (Campo 13). El poeta amigo del autor transfiere a la posición del autor las virtudes de los personajes, a quienes responsabiliza por esa superación del “berenjenal” de una idea super novedosa y estrafalaria.

Los dos *paisanos* que Vd. nos hace conocer, atraviesan por entre la nebulosa metafísica del *altísimo poeta*, como suelen hacerlo gallardamente á través de las brumas de la pampa nuestros gauchos, interrumpiendo los cantos con que entretienen el camino, para fijarse aquí y allí en las perspectivas fantásticas que produce el miraje. (Campo 14)

Entonces encontramos una lectura que equipara la peligrosidad de la obra alemana con la geografía de la pampa. Si seguimos los pronunciamientos que el interlocutor de Del Campo une en su fórmula de la transgresión, emergen dos terrenos claramente diferenciados y que constituyen mundos de peligrosidad mutua: el de la fuente fáustica y el de la fuente gauchesca. El caos que lee Madame de Stäel aparece, pues, asimilado, desde la perspectiva del gaucho. La combinación de estas dos cartas presentan la constitución de la autoridad de Estanislao del Campo frente a su materia gracias no sólo a la combinación de materiales diversos, sino al dominio sobre los peligros que cada uno de ellos implica.

La primera carta que acompaña la edición, sin embargo, ofrece un contrapunto interesante a las dos que he mencionado y es la única que motiva una respuesta por parte de Estanislao del Campo. Juan Carlos Gómez parece considerar el proyecto de Del Campo transgresor en sí mismo: no perdona la mezcla de elementos tan diferentes como el poema alemán y el mundo gaucho. El cuestionamiento de Gómez viene por vía del gaucho (tanto como por la misma vía viene el elogio de Guido y Spano). Al igual que los dos poetas anteriores, Gómez no es indiferente a las virtudes estéticas del poema.

. . . ha llegado Vd. á dar carta de ciudadanía á una creación prodijiosa, en que el cielo y la tierra, las fuerzas vivas de la naturaleza y las sobrenaturales del espíritu, toman una figura humana para hacerse palpables á la sensibilidad del vulgo. (Campo 7)

El lenguaje que emplea Gómez crea una jerarquía diferente a la mencionada por Guido y Spano. Gómez emplea buena parte de su párrafo para dar una lista de los elementos que este *Fausto* conjuga para cerrar con el papel del personaje en la sensibilidad del “vulgo.” En el siguiente párrafo Gómez expresa sus reservas acerca del poema afirmando que teme “ver esterilizarse en una mala vía las dotes preciosas de la imaginación, por el éxito de su *Fausto*” (Campo 7). Gómez cuestiona la dimensión ética de los recursos estéticos empleados por Estanislao del Campo. No duda de la buena ejecución del poema y menos de la “imaginación”, pero lo encarrila en la “mala vía”, que

a continuación vincula a una “mala” interpretación de lo que constituye la “poesía popular”. Se convierte éste en el punto de debate para señalar el valor del autor, que ya no del poema. Gómez en ningún momento recrimina las virtudes estéticas del poema, pero sí pone en entredicho la “autoridad” del poeta en términos políticos (es decir, como miembro de la clase letrada que determina los derroteros de la *polis*). La punta de lanza en el debate es la figura del gaucho. Si para Gutiérrez la autoridad de Del Campo se vincula a su capacidad de “penetrar” y “dominar” escrituralmente el dominio de la alteridad representada en el gaucho, Juan Carlos Gómez parece ver en la misma el punto débil del autor.

El gaucho se vá. Es una raza de centauros que desaparece. Hay en ellos grandes cualidades, grandes pasiones, originalidades características, costumbres pintorescas, materiales abundantes para la poesía. De ellos se puede decir también –“no dejan tras sí grandes ciudades ni monumentos que desafíen al tiempo, pero han vivido,” han padecido, se han inmolado, dejan un tierno recuerdo, y los que recojan piadosamente sus últimos suspiros tienen derecho á la simpatía y al renombre. (Campo 7)

La figura del gaucho que presenta el remitente de la carta en este fragmento otorga a la alteridad del gaucho un lugar elusivo, pasado. Se cuida de despreciar directamente al gaucho, pero lo describe en términos análogos a los centauros que en la mitología griega constituyen el paradigma de la brutalidad guerrera e invasora. La alteridad aparece, pues, como un rastro cuyas grandezas son las de la sangre y la guerra, no las de la “civilización”. Parece volver a la oposición de Sarmiento entre civilización y barbarie: no desafían al tiempo con sus obras. Si se presta atención más detallada a la recriminación de Gómez, éste no deja de referirse a las pertinencias que tiene la figura del gaucho para la poesía; el párrafo que antecede a esta determinación del terreno de la alteridad (el gaucho está en el pasado, se vá, está ausente), da más luces con respecto al lugar donde Gómez identifica el problema ético del poema.

La poesía popular no es la frase chillona y ágría del rancho. La india de los toldos es tan hija de la naturaleza como la Eva de la Biblia, recién formada de la costilla del hombre, ó como la Venus

mitológica, saliendo nubil de las espumas del mar, pero no serviría jamás de modelo á los pintores y á los estatuarios. (Campo 7)

Al igual que Guido y Spano, Gómez ha creado una diferenciación de terrenos, que, sin embargo, para éste último, no se reconcilian ni se mezclan sin efectuar una transgresión (particularmente hacia el mundo culto de la Eva de la Biblia o de la nubil Venus mitológica). La relación que el poema construye entre Gretchen y la imagen de la mujer que tiene el gaucho es inaceptable, y, a través de la visión de la mujer, se pone el dedo en la llaga: el problema es la perspectiva gaucha asumida por Estanislao del Campo. El juicio que asume el autor en el canto V procura la comunicación efectiva de la emoción por medio del desamparo de la mujer en el contexto gauchesco. El dolor de Gretchen constituye un terreno que se expresa en el poema de Goethe y en la ópera de Gounod, pero que, para Gómez, es imposible llevar a la composición de la perspectiva de un gaucho. Gómez exhorta a Del Campo a arrojar la guitarra del gaucho y que

Tome la lira popular, la lira de los *edas*, de los trovadores, de los bardos, y cuéntenos como ese gaucho caballerezco y aventurero abrevaba su caballo en los torrentes de la Cordillera, y arrollaba en los desfiladeros los tercios de Bailén y de Talavera, como salvaba la democracia con Artigas, se encaramaba en la tiranía con Rosas, y ha ido rodando en una ola de sangre hácia el mar de la nada. (Campo 7-8)

La inconsistencia que señala Gómez parece provenir de una mezcla de terrenos: el gaucho que destina a la nada, a la elisión, al rodeo metafórico de los centauros no corresponde a la expresión de las culturas que dejaron grandes monumentos. A la autoridad no le corresponde la guitarra sino la lira, no la frase chillona y agria sino las lindezas de un Ossian. Los elementos de la autoridad se vinculan al proyecto modernizador y civilizador de la democracia y a la lucha contra la tiranía.

Cuestiona, pues, el carácter popular del poema de Estanislao del Campo, pero sostiene su argumento desde una correspondencia entre la forma literaria y los objetos que representa, creando una jerarquía que el arte debe seguir en el momento de ubicar la alteridad. El planteamiento de Gómez ha creado un terreno dudoso para la “autoridad” de la función autorial de Estanislao del Campo en la *polis* argentina.

Se entiende así la resolución discursiva de los desajustes geográfico-culturales entre el gaucho, el letrado porteño y el poeta alemán. La geografía constituye mundos culturales en los cuales el valor de la representación de la alteridad adopta diferentes jerarquizaciones. Quizás la carta de Gómez da una idea más clara de esa jerarquía al codificar al gaucho no sólo en el pasado, la nada, la guerra y la sangre, en la frase chillona y agria; sino en una especie de expresión escindida. Del Campo le responderá diciendo que si bien el gaucho se va no cree

que eso sea una razón para que con él dejemos ir también hasta la memoria de su forma de expresión y de lenguaje. Los museos guardan objetos que recordarán, por siempre, la rusticidad de nuestros gauchos. (Campo 9)

El autor reconoce la ausencia del gaucho, pero mantiene la importancia de su recuerdo, de manera que la valoración viene por vías de su recuerdo. Gómez condena los “objetos” y las “formas de expresión” de los gauchos a la insignificancia y la nada, en tanto Del Campo encuentra en ellos el valor de su propia capacidad de recordar; recordar más allá de aquello que Gutiérrez denominaría como “la vorágine de sus propias pasiones.” La metáfora que emplea Del Campo para entender su propia operación es la del museo. Su categorización tiene interés institucional y, de esa manera, continúa su discurso dentro de la misma línea planteada por Gómez.

Esos atavíos, armas y utensilios *se van* también, y muy de prisa, al soplo de la civilización que llena hoy nuestra campaña con los pulidos artefactos de las fábricas europeas. Burmeister, el director de nuestro Museo, ¿arrojará, por tal razón, a la calle esos objetos? No: allí quedarán, y mayor será su valor y su importancia cuanto más largo sea el tiempo que duerman en aquellos empolvados estantes. (Campo 9)

Entonces, la réplica a la recriminación de Gómez no radica en la presencia de una realidad, sino en la realidad de un pasado ausente: el valor de lo que se recuerda se mide en el tiempo transcurrido desde la desaparición del objeto, de la alteridad.

Deje, pues, que también los jiros especiales y la peculiar fraseología del lenguaje de nuestros pobres gauchos, picaresco unas veces, sentido otras y pintoresco siempre, queden en alguna

parte, para que cuando en otros tiempos se hable de ese tipo original, pueda decirse: “*Aquí está la manera como espresaba sus sentimientos*”. (Campo 9)

Tanto objetos como expresión lingüística, son, pues, rastros utilizados por una clase letrada (director de museo-autor) para llenar la ausencia del objeto “otro.” La importancia del recurso poético queda, pues, directamente vinculada a la valoración del otro. La expresión del gaucho es un “performance” por parte del letrado que, como sujeto, se ubica discursivamente a sí mismo en el centro de la nación y el establecimiento de la república democrática. Políticamente, la elite expresa su relación con la nación dando sentido a los rastros de un origen que se finge a través de la Historia. La rusticidad del gaucho le sirve a Estanislao del Campo para remitir a un origen y, su voz, para crear distancia de lo foráneo. Tanto Anastasio el Pollo como Fausto poseen en el poema Del Campo un terreno en el que su posición en la “otredad” constituye la posibilidad de sanear los pactos de la modernidad emergente en la formación social-democrática.

Los pronunciamientos en las cartas ilustran un amplio rango de posiciones que mudan los rasgos transgresores de la representación de la alteridad, así como su importancia para la valoración del sujeto “letrado”: para la fijación de su autoridad. En el texto mismo, Estanislao del Campo proyecta este tipo de dinámicas al hacer del tema de su texto el del “valor” de Anastasio el Pollo ante la representación foránea (completamente ajena, en este caso, en tanto la ficción y la ópera aparecen representadas completamente al margen de la perspectiva gaucha). El relato del gaucho tiene como contraparte la réplica y acompañamiento de Laguna, cuyas reacciones al texto de Anastasio el Pollo demandan excursos del relato más o menos extensos, así como instancias de completación del texto dramático original. Las jaeces del caballo de Laguna son, ante los ojos del lector, lo que la joya de Gretchen es para los ojos de Laguna: una ausencia que se carga de valor y significado. Ni el lector ve los jaeces, ni Laguna la joya, pero dos excursos sustituyen esa ausencia: la palabra y la valoración de lo ausente por parte del otro. El proceso que lleva a cabo el otro es crear alrededor de la palabra la red

de relaciones sociales en las que se inserta el objeto ausente. La importancia del caso del *Fausto* de Estanislao del Campo es que se convierte en texto de contradicción, en el cual la ausencia de la representación de Gounod para el lector, se combina con la ausencia del gaucho en la realidad nacional; de manera que la reconstrucción de las redes de significado alrededor de los mismos genera temores y alabanzas como las realizadas por los amigos de Del Campo: la relación entre la región, la nación y el mundo es clave para solucionar las inestabilidades de esa significación. El texto de Estanislao del Campo presenta la misma situación con respecto a las jaeces y la joya con la que Gretchen es seducida: la joven pobre no corresponde jerárquicamente con la joya, las jaeces refinadas no van con un gaucho que sufre las inclemencias de las guerras nacionales. Lo que parece conectar a estos objetos con sus poseedores es el deseo, cuya resolución se simboliza en la figura del diablo. Acaso por esta misma razón Guido y Spano nombre a Mefistófeles como musa del transgresor purificado que parece ser Estanislao del Campo.

Podemos indagar el papel del escritor en la representación desplazada de sí mismo en el texto. La ironía y la parodia son estrategias específicas de las que el literato se vale en la modernidad para entender su propio papel en los intercambios discursivos. La implementación de la trama del pacto diabólico en América Latina tiene una carga de lecturas de las realidades de grupos socialmente emergentes que le ayudan al grupo letrado a entender sus propias transformaciones. Circunscribir tal implementación bajo la tradición fáustica activa una cadena de debates y de simbolizaciones.

CAPÍTULO II

LOS DEMONIOS DEL SERTÃO

En *Grande Sertão: Veredas* (1956), del escritor brasileiro João Guimarães Rosa, un abismo separa vida y relato, pasado y presente. Se trata del abismo abierto por el desmantelamiento de las relaciones patriarcales cuando el estado interviene en el mundo del sertão. En la novela Riobaldo, antiguo rebelde jagunço, relata a un interlocutor proveniente de la ciudad, apelado a lo largo de la obra como “O senhor”, las aventuras de su vida entre los hombres del señor Joca Ramiro. Su reflexión con respecto a su vida como jagunço se concentra alrededor de dos elementos que determinan la dinámica de la trama: el pacto diabólico y el amor por su compañero Diadorim. Uno y otro elemento son determinantes en el desarrollo del conflicto con los traidores del movimiento de Joca Ramiro, Ricardão y Hermógenes. El pasado recae en la geografía del sertão, que es la geografía del crimen, de la guerra y de los deseos problemáticos. El presente del relato es una reflexión que organiza el pasado en procura de una integración del personaje al nuevo orden social que se instaura después del Estado Novo.

El pacto diabólico en este caso se manifiesta como una forma de entender la continuidad del personaje entre pasado y presente. Cuando Riobaldo se retira de la jagunçagem debido a la muerte de su amado Diadorim, recibe la noticia de que su padrino Selorico Mendes ha muerto y le ha dejado una de sus haciendas como herencia. Riobaldo deja de ser un guerrero (jagunço) y se convierte en hacendado. Esta transformación le hace reflexionar con respecto al violento y aún así maravilloso mundo que vio cuando era jagunço. La presencia del demonio en el sertão concentra buena parte de estas reflexiones. Hermógenes es clave en su exploración no sólo por tratarse del enemigo más notorio, sino porque su carácter era asociado por los rebeldes con el diablo. Ante la elusividad de Hermógenes voces habrían comenzado a correr con respecto a que éste tendría pacto con el diablo. Riobaldo acude entonces a un sitio llamado Veredas-

Mortas para invocar al diablo y pactar con él. De esta forma podría hacer frente a un enemigo cuyos poderes acaso manaban de un pacto similar. A pesar de que el diablo nunca se presenta, los sucesivos éxitos de Riobaldo le hacen ahora temer que en efecto el pacto haya tenido lugar. Riobaldo busca en los receptores de su historia la formación letrada y urbana que desvirtúa la posibilidad de establecer un pacto con el diablo.

Riobaldo recuerda las provocaciones del sertão como un mundo heterogéneo, lleno de gentes y creencias que se conjugan y enfrentan. Como el relato mismo, el pasado es una masa informe simbolizada por la geografía natural y humana del sertão. El mal es una presencia que merodea las decisiones de los hombres y que asume mil formas diferentes según la imponente natural de la geografía, o según las diferentes coordenadas étnicas y culturales de sus hombres. El presente, a su vez, penetra en esa presencia narrada, organiza la heterogeneidad y la sujeta al orden de una religiosidad racional y legal que viene de la ciudad.

El pacto fáustico en *Grande sertão: veredas*

La multitud de eventos y geografías de los que da cuenta *Grande Sertão: Veredas* se organizan alrededor de la convergencia entre diferentes instancias narrativas. En ese punto de convergencia habitado por Riobaldo, Quelemem y "o senhor" el pacto diabólico da puntos de referencia culturales. Gracias al pacto cada uno de ellos tiene la posibilidad de hacer parte de la producción de un sentido subyacente a la vida de Riobaldo. Cuando Riobaldo recibe su propiedad conoce a Quelemem, un hombre medianamente educado. Riobaldo cuenta la historia de su vida por primera vez a Quelemem. Este primer intento de contar su vida da forma al que ocurre cuando "o senhor" viene de la ciudad para conocer el sertão y se encuentra con este hacendado que alguna vez fue un líder rebelde. Este relato a "o senhor" está estructurado alrededor de la pregunta insistente acerca de la existencia del diablo y la posibilidad de venderle a éste el alma. A partir de esta pregunta se entienden los excursos iniciales del narrador acerca de la naturaleza del mal en el

mundo. La respuesta a esta pregunta se codifica en el motivo del pacto diabólico. João Guimarães Rosa organiza este pacto como un punto de convergencia entre el mundo popular que informa a Riobaldo y el mundo letrado que informa al autor dentro de la tradición de Johann W. von Goethe y Thomas Mann.³⁴ La pregunta de Riobaldo es una reflexión sobre las narrativas culturales que se arman en el pasado del sertão; pero a la vez es un esfuerzo por negociar la ubicación de esas narrativas en las nuevas costumbres de las ciudades modernizadas y su influjo sobre el campo.

El pacto con el diablo es referido en *Grande Sertão: Veredas* como una superstición. Uno de los jagunços llamado João Bugre explica a sus compañeros que Hermógenes tiene pacto con el demonio (o "Capiroto") y que la costumbre es que para invocar al diablo "[A] pessoa vai, em meia-noite, a uma encruzilhada, e chama forte o Cujo – e espera . . . vem um pé-de-vento, . . . e comparece uma porca com ninhada de pintos, se não fôr uma galinha puxando barrigada de leitões" (Rosa *Grande Sertão* 40). Al igual que en la tragedia de Goethe, el demonio es antecedido por la aparición de un animal abyecto y un movimiento de remolino. En la tragedia de Goethe, Fausto camina por la calle con Wagner y llama la atención sobre el movimiento de un perro que los persigue: "Bemerkst du, wie in weitem Schneckenkreise / er um uns her und immer näher jagt? / Und irr ich nicht, so zieht ein Feuerstrudel / auf seinen Pfaden hinterdrein." (Goethe *Faust* 38)³⁵ Rosa presenta la acechanza del demonio en el sertão de forma

³⁴ Roberto Schwarz es el primero en mencionar semejanzas importantes entre la estructuración de *Grande Sertão: Veredas* y el *Doktor Faustus* de Thomas Mann. Su argumento fundamental es que ambas obras enfatizan el carácter culturalmente construido del material fáustico, es decir, que la trama del pacto diabólico es una lectura cultural que se impone a las experiencias del protagonista del relato. Gabriela Hoffmann complementa esta afirmación con evidencias en lo que respecta a la estrategia de segmentación del relato en diferentes instancias de producción: recuerdo, escritura y proyección al lector. Finalmente, Fanni Schiffer elabora en detalle las semejanzas entre la obra de Rosa y la tragedia de Goethe, en tanto Darío Henao Restrepo en su *O Fáustico na Nova Narrativa Latinoamericana* conecta *Grande Sertão: Veredas* con el esfuerzo modernizador del que es paradigmático el *Fausto* de Goethe.

³⁵ "Te das cuenta cómo haciendo un espiral, él nos acecha cada vez más cerca? Y no me equivoco, se forma tras su camino un remolino de fuego." (Mi traducción)

análoga a cómo lo hace Goethe en las calles de Freiburg. Un animal cuya forma señala la latencia del mal en la naturaleza se acerca circunscribiendo al individuo.

Rosa está presentando la amenaza del demonio como un espiral de supersticiones que se cierran en la geografía del sertão. El ritual del pacto diabólico en *Grande sertão* es una serie de fragmentos que se reúnen al interpretar eventos concretos que se quieren explicar de forma sobrenatural: la elusividad de Hermógenes así como la extraña relación entre el episodio en Veredas-Mortas y el desenlace de la narrativa. Los relatos y las supersticiones que explican contradicciones como el extraño escape de Hermógenes y la conversión de Riobaldo de la jagunçagem a la posición de hacendado se cierran sobre la mente de Riobaldo generando temor y angustia.

Guimarães Rosa no hace del pacto una realidad directamente representada en el relato. Junto a la versión de Thomas Mann, Rosa se concentra en que el pacto diabólico sea símbolo de la modernidad, ya no en sí mismo, sino en cuanto es una historia transmitida que da forma a los eventos del pasado. El pacto diabólico se convierte en una forma de memoria que asigna contenido trascendental a la existencia de un individuo transgresor. La vida del transgresor en sí misma se convierte en el ritual diabólico, o al menos este es el temor que motiva la narración de Riobaldo. Tanto Rosa como Mann hacen que sus personajes superpongan el ritual del pacto diabólico a la memoria de sus vidas.³⁶

³⁶ En la obra de Mann, Serenus Zeitblom pasa el último año de existencia del Tercer Reich aislado en su estudio, escribiendo la vida de su amigo, el compositor Adrian Leverkühn. Adrian habría producido obras musicales capaces de combinar un agudo racionalismo compositivo con una profunda impresión de barbarie auditiva. Después de sufrir un derrame cerebral, Adrian deja a su amigo una serie de documentos entre los cuales Serenus encuentra un recuento que habría hecho Adrian de un diálogo con el diablo. En dicho diálogo Adrian se entrega a la enfermedad y la decadencia a cambio de alcanzar las condiciones para lograr la musicalidad que desea. Como condición Adrian no puede amar a nadie, tiene que ser frío y distante; Adrian tiene que seguir la impresión que tiene de que las cosas son una parodia de sí mismas. El pacto diabólico de ambas obras es una manera de leer la vida del personaje dentro de un código trascendental que permite interpretar la relación de dicha vida con las transformaciones sociales de la primera mitad del siglo XX.

En Rosa el pacto diabólico es una referencia cultural que conecta el pasado y el presente. El diablo es una presencia que acechaba cada decisión que se tomó en el pasado, pero que en el presente se quiere desvirtuar. Como narrador, Riobaldo intenta negar la efectividad del demonio afirmando que el demonio nunca se presentó cuando él intentó conjurarlo en Veredas-Mortas; sin embargo, el desarrollo posterior de su vida (se convierte en líder, vence a sus enemigos, se casa y se convierte en próspero hacendado) le hace pensar que la presencia física no era necesaria para en efecto llevar a cabo el pacto. Parte de la motivación de su narración es encontrar en su escucha la confirmación de que el pacto con el diablo no puede darse: “o senhor acredita, acha fio de verdade nessa parlanda, de com o demônio se poder tratar pacto? Não, não é não? Sei que não há. . . . Mas gosto de tôda boa confirmação.” (Rosa *Grande sertão* 22) A pesar de esta posición del presente en el que se narra la historia, su comportamiento como narrador otorga a estas fantasías y “parlendas” la capacidad de modificar la realidad. Este poder de las creencias se confirma cuando, tras mencionar la descripción del pacto hecha por Lacrau, Riobaldo dice: “Às parlendas, bobéias. O mêdo, que todos acabavam tendo do Hermógenes, era que gerava essas estórias, o quanto famanava. O fato fazia fato.” (Rosa *Grande sertão* 309) Con estas palabras Riobaldo señala el poder de las creencias que dan forma a la cultura del sertão. Como narrador Riobaldo toma una doble actitud con respecto al pacto diabólico: por un lado reconoce cómo esta narrativa da forma a los eventos que se recuerdan, pero, por otro, intenta neutralizarlo en el presente narrativo.

La naturaleza ambigua del pacto diabólico que presenta Riobaldo hace que el discurso quede signado por la pregunta de si el pacto es posible. El texto narrativo de *Grande Sertão: Veredas* no se cierra sino que parece ser un mundo aún abierto y en proceso de elaboración. En la obra está siempre latente una primera narración de la historia que determina buena parte de las reflexiones del narrador. Se trata del contacto

con Quelemém.³⁷ Riobaldo narra los eventos y reflexiona sobre ellos, pero esto no agota el significado del pacto diabólico, sino que necesita de quien escucha el relato presente para dar forma y moral al pasado.³⁸ Esta circunstancia determina que la obra segmente la comunicación y enfatice las diferentes instancias involucradas en la narración de Riobaldo.

La segmentación del proceso de comunicación narrativa también es resultado de que el narrador se reconoce inadecuado para la producción de un texto definitivo. Riobaldo afirma no saber muy bien cómo narrar y que está aprendiendo en el proceso de interacción con su interlocutor. Al reconocer la limitación de sus capacidades revela hasta qué punto su forma de narrar está determinada también por la anterior narración a Quelemém: “O senhor tolere minhas más devassas no contar. É ignorância . . . Aprendi um pouco foi com o compadre meu Quelemém; mas êle quer saber tudo diverso: quer não é o caso inteirado em si, mas a sôbre-coisa, a outra-coisa.” (Rosa *Grande Sertão* 152) El interlocutor del relato no sólo recibe la pregunta específica de si el pacto diabólico es posible, sino que obliga a que Riobaldo piense en lo que yace bajo los eventos y en cómo esa "sôbre-coisa, outra-coisa" está directamente relacionada con la forma que toma el relato.

³⁷ De la misma forma, Serenus Zeitblom en *Doktor Faustus* tiene por fuente de varios de sus juicios a Monsignore Hinterpfortner. Los nombres de estos personajes señalan una presencia indirecta en el relato. Quelemém alude a lo que está más allá (mais do que alem), en tanto Hinterpfortner designa una presencia vigilante detrás de la voz del narrador.

³⁸ Gabriella Hoffmann argumenta que Rosa se conecta con la obra de Mann, ya que en ambos casos se manifiesta una autoridad más allá (o detrás) de la producción del texto: “Zeitblom zieht [Hinterpfortners] Meinung immer dann heran, wenn er seinen Aussagen mehr Gewicht verleihen will oder sich seiner Sache nicht ganz sicher ist . . . Riobaldos Ratgeber ist der Gevatter Quelemém, der ebenfalls in die religiösen Sphären eingebunden ist . . .” (“Die produktive Rezeption von Thomas Manns *Doktor Faustus*” 36) [Zeitblom presenta la opinión de [Hinterpfortner] cuando quiere dar más peso a sus declaraciones, o cuando no está completamente seguro de su asunto . . . El consejero de Riobaldo es el compadre Quelemem, quien también está vinculado a la esfera religiosa.] (Mi traducción)

Rosa se vale de la ficción del proceso narrativo (oral) para enfatizar el papel fundamental de la lectura interpretativa en la determinación del papel del pacto diabólico en la materia narrada. Después de relatar la violencia del enfrentamiento y la muerte de Diadorim, Riobaldo señala al oyente la importancia de su lugar en la narrativa: “No que narrei, o senhor talvez até ache mais do que eu, a minha verdade. Fim que foi.” (Rosa *Grande Sertão* 454)³⁹ Rosa encuentra en el contacto directo con "o senhor" las posibilidades de entendimiento y culminación de la historia. El diablo se convierte en la imagen que guía el proceso de lectura e interpretación de la materia narrada. El receptor del relato está convocado a rastrear en los eventos relatados las pistas del pacto diabólico, pero también debe ir más allá del narrador, buscar la "sôbre-coisa".

En *Grande sertão: veredas* la segmentación de los tiempos de la narración sirve para observar la problemática existencia del diablo como un conflicto entre tradiciones que convergen en el sertão. La voz de Riobaldo comunica a “o senhor” su historia. En esa historia comunicada el diablo es una presencia constante. Las historias que se entretajan expresan no sólo una preocupación por el bien y el mal en el destino del hombre, sino un conflicto tácito entre diferentes tradiciones. En esas historias hay diferentes rituales y creencias populares entre las que se cuentan las brujerías gitanas, el corpo-fechado, el catimbó, la leyenda del Romãozinho, el pé-de-vento, el ritual orixá de Exú, oraciones protectoras, posesiones demoníacas, el perro y otros animales abyectos como el sapo. Al reflexionar en el presente acerca de estas historias Riobaldo iguala esta variedad en el diablo, bajo cuya figura engloba las diferentes formas de acechanza del mal en las

³⁹ También el narrador de la obra de Mann llama la atención a esa instancia ajena a sí mismo, pero de la cual él hace parte: “der Zeit, die eines Tages der Leser sich zur geeigneten Rezeption des Mitgeteilten nehmen wird, so daß dieser es also mit einer dreifachen Zeitordnung zu tun hat: seiner eigenen, derjenigen des Chronisten und der historischen.” (*Doktor Faustus* 335) “. . . tiempo en el que un día el lector tomará la favorable recepción de lo comunicado, de manera que para éste tiene que ver con un triple orden temporal: el suyo propio, el del cronista y el histórico.” (Mi traducción) Así, Mann localiza esta completación del proceso narrativo en la lectura internacional del relato de Serenus, quien afirma que su escrito no podrá distribuirse en Alemania ni Europa, sino en América.

culturas del sertão. La preocupación del Riobaldo narrador con respecto al pacto diabólico resuelve el problemático sincretismo religioso al que se enfrentó como personaje en el pasado y que llenó sus aventuras de temor.

Riobaldo se vale de la imagen del “redemoinho” para expresar esta heterogeneidad cultural problemática. La imagen proviene de la creencia popular de que ciertos remolinos de viento son habitados por un demonio o cosas malas (Cascudo *Dicionário do folclore brasileiro* 657). Riobaldo se enfrenta a este fenómeno al ser enviado por noticias junto a Reinaldo (nombre que adopta Diadorim entre los jagunços) y Caçanja:

... o que ... estava assombrando o animal, era uma fôlha sêca esvoaçada, que sôbre se viu quase nos olhos e nas orêlhas dêle. Do vento. Do vento que vinha, rodopiado. Redemoinho: o senhor sabe – a briga de ventos ... Aquilo passou, embora, o ró-ró. A gente dava graças a Deus ... “Vento que enviesa, que vinga da banda do mar...” – Diadorim disse. Mas o Caçanje não entendia que fôsse: *redemunho* era d’Êle – do diabo. O demônio se vertia ali, dentro viajava. (Rosa *Grande Sertão* 187)

Se presentan aquí dos maneras de ver el “redemoinho”; por un lado Diadorim lo explica como fenómeno natural, en tanto que Caçanja le da dimensión sobrenatural. En el presente narrativo, sin embargo, la imagen del “redemunho” es símbolo de los enfrentamientos entre las personas y sus formas de percibir la realidad. En uno de los momentos en los que Riobaldo reflexiona, el “redemunho” se presenta como símbolo de una locura colectiva:

Todos estão loucos, neste mundo? Porque a cabeça da gente é uma só, e as coisas que há e que estão para haver são demais de muitas, muito maiores diferentes, e a gente tem de necessitar de aumentar a cabeça para o total. Todos os sucedidos acontecendo, o sentir forte da gente – o que produz os ventos. Só se pode viver perto de outro, e conhecer outra pessoa, sem perigo de ódio, se a gente tem amor. (Rosa *Grande Sertão* 236)

El fenómeno natural de los vientos que convergen y generan el “redemoinho”, o el “pé-de-vento” que ocurre al invocar al diablo, corresponde a la experiencia de la heterogeneidad del sertão y la forma en la que la gente se relaciona con “as coisas que há

e que estão para haver" (Rosa *Grande Sertão* 236). En este momento Riobaldo está reflexionando sobre los jagunços que conoció y las transformaciones que operaron en su vida. En dicha reflexión Riobaldo termina por desmentir el pacto diabólico pensando que no sólo habría vendido su alma, sino toda esa heterogeneidad. Esa multitud de personas, acciones y creencias no pueden caber todas en el pacto diabólico, y, sin embargo, su pregunta constante hace pensar al lector que, de hecho, en el presente hay el temor de que ese diablo haya reducido el mundo del sertão a tan abyecta alianza.

La heterogeneidad como conflicto y violencia se lleva a su máxima expresión en la batalla final con los hermógenes, en donde la descripción cruenta de la batalla y del miedo va de la mano con la repetición de la línea: "O diabo na rua, no meio do redemoinho". De pronto, en medio del sertão, aparece esa calle. En el dicho que se repite hacia el final de la novela se conjugan las tradiciones populares y el entendimiento de la realidad humana con el *Faust* de Goethe. En la tragedia una de las primeras intervenciones del espíritu terrenal se localiza a sí mismo en un remolino de acciones mortales:

In Lebensfluten, im Tatensturm
 wall ich auf und ab,
 Wehe hin und her!
 Geburt und Grab,
 ein ewiges Meer,
 ein wechselnd Weben,
 ein glühend Leben:
 so schaff ich am sausenden Webstuhl der Zeit
 und wirke der Gottheit lebendiges Kleid. (Goethe *Faust* 21)⁴⁰

Lo diabólico concentra, tanto en *Grande Sertão: Veredas* como en *Faust*, una forma de resolver violentamente el carácter inaccesible del todo posible de las acciones humanas. La imagen que Goethe compone es dada por voz de un personaje sobrenatural que se conoce y se define a sí mismo, en tanto que Guimarães Rosa sólo produce la

⁴⁰ "En los torrentes de la vida, en la tormenta de las acciones, me meso de aquí para allá, soplo de aquí para allá! Nacimiento y tumba, un eterno mar, cambiante tejido, vida que arde: así creo en mi telar zumbante el tiempo y produzco de la divinidad el vívido vestido."(Mi traducción)

imagen del “diabo no meio de redemoinho” segmentándolo en diferentes momentos de la narrativa y dentro de una voz que se reconoce incompleta. La imagen del "redemoinho" se conecta con la voz que presenta Goethe y que se puede definir a sí misma, pero que en *Grande Sertão: Veredas* es una voz más junto a la de Caçanja que ve al diablo viajando en el redemoinho, a la de Diadorim que sólo ve un viento fuerte y a la de Riobaldo que ve en el remolino un mundo de violencia.

La ubicación histórico-geográfica de los comprometidos en el intercambio narrativo complementa la reflexión de Riobaldo. Ya no tenemos la abstracción del espacio teatral con la que abre Goethe su tragedia, sino un mundo específico en términos culturales. Riobaldo constantemente refiere el carácter educado y urbano de su escucha en oposición a su propia formación de sertanejo precariamente letrado. Esta circunstancia da al intercambio narrativo un carácter de enfrentamiento entre trasfondos culturales diferentes. El material narrado se convierte en el espacio en el que se negocia este enfrentamiento, es decir, el alcance del pacto diabólico en la determinación de unos valores comunes a los involucrados en la ficción narrativa. Un episodio en particular vincula esta negociación de procedencias culturales a la tradición fáustica.

Guimarães Rosa pone en boca de Riobaldo la historia de los jagunços Faustino y Davidão. No puede ser casualidad que en una novela centrada en el pacto diabólico se aluda a un personaje cuyo nombre es una variación de Fausto, quien vende su futuro a cambio de un beneficio en el presente (dinero en este caso). Davidão ofrece dinero a Faustino a cambio de que tome su lugar si llega a ser herido de muerte, siendo él quien muera. (Rosa *Grande Sertão* 67) La historia queda inconclusa pues nunca se llega a tal eventualidad, pero Riobaldo dice haber contado la historia a un joven de una ciudad. La historia, afirma el joven, podría publicarse pero dándole un final adecuado:

O final que êle imaginou foi . . . que, um dia, o Faustino pegava também a ter mêdo . . . [d]evolvia o dinheiro. Mas o Davidão não aceitava . . . ferravam numa luta corporal . . . no confuso, por sua própria mão dêle, a faca cravava no coração do Faustino, que falecia... (Rosa *Grande sertão* 67)

La historia de Faustino no tiene final, su pacto queda abierto pues ambos viven aún, pero la forma escrita que el joven de la ciudad considera digna de divulgar en forma de libro cierra la historia afirmando la efectividad del pacto establecido entre los dos personajes. Este Faustino vende su longevidad a cambio de dinero. Lo sobrenatural en esta historia está en la creencia popular que motiva el pacto, así como en la conclusión imaginada por un letrado de la ciudad que quiere que el pacto realmente tenga lugar en el texto. La lógica de la ciudad se ratifica en el orden impuesto desde el libro como mercancía que debe atraer al público. Aún así, el moço insiste en conocer un final auténtico, el cual recae en la voz de Riobaldo, el sertanejo. La cultura letrada de la ciudad pretende cerrar en la forma del libro la apertura de la realidad sertaneja.

Silencios del mar y voces del sertão

El pacto diabólico en *Grande Sertão: Veredas* resuelve simbólicamente una heterogeneidad socio-cultural. Dicha heterogeneidad está en el material narrado, pero inscrita en un marco que la sintetiza. El mundo de conflictos entre rituales múltiples y proliferantes se inscribe en el diálogo entre el hombre de la ciudad y el hombre del campo (como evidencian tanto la historia de Faustino como el marco narrativo general de la novela). De esta manera se representa el dominio sobre la proliferación natural y humana del sertão. El esfuerzo estético de Rosa mantiene el pacto diabólico como lectura provisional de este dominio, siguiendo así el desarrollo del motivo fáustico que Thomas Mann asume en la Alemania de mediados de siglo. Al inscribir la región en el motivo del pacto diabólico y una tradición narrativa ejemplarizante, Rosa enfatiza la pertenencia de individuos a grupos sociales en conflicto. La representación del sertão se da en términos de la metáfora del mar, replanteando la forma en la que Goethe y Mann usan esta misma metáfora para representar una visión del “todo” humano (Goethe) y cultural (Mann).

La relación de Guimarães Rosa con la tradición fáustica y las versiones que Goethe y Mann canonizaron del mito no se da por vías del establecimiento de una

identidad entre Fausto y Riobaldo. El carácter de Riobaldo es presentado en territorios muy diferentes a los del tipo fáustico. La relación con Fausto es más bien funcional: ambos enfatizan la función que tiene el mito en la definición de lo humano ante la abierta e indefinida amplitud de la existencia. Günter Lorenz presenta en su libro *Diálogo com a América Latina* una entrevista que hiciera a Guimarães Rosa en el marco del “Congreso de escritores Latino-Americanos” de 1965 en Génova. En dicha entrevista el escritor brasileiro declara: “Riobaldo não é Fausto . . . Riobaldo é o sertão feito homem e é meu irmão” (Lorenz 353). El sertão aparece como forma de identificación del personaje pero además como idea que integra a las instancias productivas de la novela (ficticias y reales) en el marco narrativo.

La exploración del sertão en la novela pasa por el marco dialogado del motivo del pacto diabólico. La digresión acerca del mal al comienzo de la novela pasa por la descripción del mundo natural del sertão que es tan variada que ya alimenta, ya mata, como ocurre con la mandioca (yuca). El principio agresivo de la naturaleza se define como "o demo", que "tem ordem de seguir o caminho dêle, tem licença para campear?! Arre, êle está misturado em tudo" (Rosa *Grande Sertão* 11-12). Todo en el sertão es ambiguo y, por tanto, está sujeto a ese principio destructivo que se da en llamar demonio. Animales, plantas y rocas aparecen como elementos que manifiestan las posibilidades tanto destructivas como nutritivas del mundo natural. El diablo al final de la descripción simboliza la destrucción como una latencia en la geografía del sertão.

Las dificultades de la naturaleza se experimentan como una maldad que pone a prueba el valor de los hombres. Cuando bajo el liderazgo de Medeiro Vaz los jagunços deben atravesar el *Liso de Sussuarão* para llegar a las tierras del traidor Hermógenes, la geografía se convierte en un obstáculo insalvable. Las tropas desisten debido a que, según afirma Riobaldo, “. . . o fogo começou a entrar, como o ar, nos pobres peitos da gente” (Rosa *Grande Sertão* 39). Tras una digresión acerca de la procedencia infernal del hombre y detalles acerca de los dolores de los hombres en el *liso*, se enuncia la conexión

entre el hombre y el medio ambiente: “o Liso do Sussuarão concebia silencio, e produzia maldade – feito pessoa!” (Rosa *Grande Sertão* 41-42) En este episodio el mundo natural se convierte en un agente con voluntad propia que somete a los hombres al sufrimiento.

La presentación de este paraje mortal se vincula al territorio de la maldad humana, dándole una dimensión simbólica. Esta dimensión asigna al mundo natural un contenido trascendental en el que el hombre está implicado. Esto se puede observar en la adjetivación que acompaña a los dos líderes (Hermógenes y Medeiro Vaz) y la que personaliza el espacio geográfico del *liso*. Líderes y tierra aparecen signados por la locura y lo diabólico e infernal: “Mas, no extremo de adormecer, ainda intrují duas coisas, em cruz: que Medeiro Vaz estava insensato? – e que o Hermógenes era pactário!” (Rosa *Grande Sertão* 41) De la misma forma, la descripción objetiva del *liso* es seguida por juicios personales: “Era uma terra diferente, louca. . .” (Rosa *Grande sertão* 41) y las experiencias en este espacio se describen como infernales y martirizantes. La narración de Riobaldo establece una correspondencia entre el medio ambiente que somete a los hombres a dolores sin cuento y el liderazgo jagunço que pone a las tropas bajo los designios de hombres locos o malvados.

Antonio Cândido estudia en su artículo “O homem dos Avessos” la presentación del espacio geográfico al margen de los parámetros realistas. El término clave en su definición de ese espacio es “ambigüidade.” En este estudio Cândido señala cómo se modifica la forma en la que se percibe la jornada por el *liso do Sussuarão*: “. . . [O] *liso* é simultâneamente transponível e intransponível, porque a sua natureza é mais simbólica do que real” (Cândido 126). Los dos intentos de transponer el *liso* presentan dos formas de liderazgo que se contraponen y en las cuales, por tanto, está cifrada una visión simbólica de la vinculación del hombre y el medio ambiente. Cândido lee esta vinculación como un “princípio geral de reversibilidade” entre el hombre y la tierra (Cândido 134), desde el cual se entiende que la ambigüedad de la geografía da lugar a la lectura de los acontecimientos en claves culturales “universales.” Para Cândido Riobaldo

oscila entre las ambigüedades metafísicas sugeridas por el mundo del sertão, terminando por convertirse en generador de una dialéctica vital. (Cândido 134-35) Podemos afirmar entonces que el proceso dialéctico que Goethe elabora filosóficamente en su *Faust* por medio de las referencias multiculturales y las reflexiones filosóficas, se replantea en la versión de Rosa desde la ambigua experiencia humana que genera el sertão.

La experiencia de Riobaldo es ambigua porque su carácter se forma oscilando entre los diferentes tipos de vida asociados con el sertão. La experiencia del huérfano es clave dentro de un mundo que como el sertão brasileiro se basa en una estructura familiar que gira en torno al patrón de las plantaciones. Al margen de dicha estructura, Riobaldo pasa de ser un desamparado huérfano, a protegido de un hacendado, a hijo bastardo, a seguidor del proyecto civilizador de Zé Bêbelo, a jagunço, guerrero, letrado, etc. Los hallazgos de Cândido apuntan a cómo el sertão simboliza el lugar liminal del hombre en la definición de territorios claramente diferenciados y que se representan tradicionalmente por medio de lo fasto (derecho) y lo nefasto (izquierdo). La narración es ambigua porque Riobaldo, como narrador, conserva en sí restos de los diferentes tipos de vida a los que estuvo asociado y desde los cuales lee lo fasto y lo nefasto de forma inestable.

Fanni Schiffer se vale de esta relación con el mundo natural para establecer una conexión entre la novela del autor brasileiro y la tragedia de Goethe. Tanto Rosa como Goethe habrían estado circunscritos a una visión spinoziana de la naturaleza. Según Schiffer Fausto y Riobaldo comparten el deseo de abarcar con su entendimiento el mundo natural, pero son incapaces de lograr dicho entendimiento debido a las limitaciones humanas. La visión de la naturaleza en ambas obras, según Schiffer, es la de un panteísmo ambiguo: “Nas duas obras o universo é concebido como um organismo com alma e vida, como um Todo latente, onde os opostos convivem.” (Schiffer 171) Tanto Rosa como Goethe y Mann trabajan este panteísmo de la naturaleza por vía del simbolismo del mar. Ya he referido anteriormente cómo el espíritu de la tierra que inicia

la seducción de Fausto en la obra de Goethe, se define a sí mismo como un mar eterno que va del nacimiento a la tumba. En *Doktor Faustus* el diálogo con el diablo es seguido por un viaje a las profundidades del mar que vincula al hombre con el cosmos por medio de la enfermedad como influjo extraterrestre. (Mann *Doktor Faustus* 354-356) En las tres obras el mar se convierte en símbolo de la caída en abismo del personaje, pero tanto Mann como Rosa inscriben esta caída en abismo en la perspectiva del personaje: para Adrian Leverkühn y Serenus Zeitblom es el resultado de una lectura febril del compositor,⁴¹ para Riobaldo se trata de la apertura en la que vive el jagunço del sertão y, particularmente, Riobaldo, quien ha experimentado las diferentes formas de vivir allí. Riobaldo, al tratar de dar a su interlocutor urbano una idea de la complejidad del mundo que quiere conocer, afirma:

Mas, o senhor sério tenciona devassar a raso êste mar de territórios, para sortimento de conferir o que existe? . . . o senhor vem, veio tarde. Tempos foram, os costumes demudaram . . . Sempre, no gerais, hà pobreza, hà tristeza. Uma tristeza que até alegre. Mas, então, para uma safra razoável de bizarrices, reconselho de o senhor entestar viagem mais dilatada. (Rosa *Grande Sertão* 23)

Pocas líneas después esta imagen de la vastedad se complementa con la descripción de los pastizales que se extienden formando una extensión similar al mar. Al

⁴¹ Afirma Serenus acerca de cómo Adrian describe su viaje: “Selbsvertändlich hatte er von diesen Dingen nur gelesen, hatte sich Bücher darüber verschafft und seine Phantasie damit gespeist; aber sei es nun, weil er so sehr bei der Sache gewesen war, sich dieser Bilder so klar bemächtigt hatte, oder aus was für einer Laune immer: er fingierte, daß er selber hinabgefahren sei, nämlich in der Gegend der Bermuda-Inseln, einige Seemeilen östlich von St. Georg, und sich die natürlichen Phantastereien des Abgrundes von einem Begleiter habe zeigen lassen, den er als einen amerikanisnchen Gelehrten namens Capercaillzie charakterisierte, und mit dem er einen neuen Tiefenrekord aufgestellt haben wollte.“ [Obviamente él apenas había leído estas cosas. Había conseguido libros sobre el asunto y azuzado su fantasía con ellos. Pero fuera porque estaba muy embebido en el asunto de apropiarse muy claramente de estas imágenes, o porque era su capricho, fingía que él mismo había descendido a la región de las islas Bermudas, unas pocas millas náuticas al oeste de St. Georg, y se había hecho mostrar las fantasías naturales del abismo por un acompañante a quien él había caracterizado como un americano experto en el asunto llamado Capercaillzie. Ambos habían intentado establecer un nuevo record de descenso profundo.] [Mi traducción]

hacer esta descripción Riobaldo particulariza la geografía del sertão como un lugar donde ocurre lo que en otros no.

Aquêl capim-mermelada é muito restível, redobra logo na brotação, tão verde-mar, filho do menor chuvisco. De qualquer pano de mato, de de-entre quase cada encostar de duas folhas, saíam em giro as tôdas côres de barboletas, que em outras partes é trivial regular – cá cresce, vira muito maior, e com mais brilho, se sabe; acho que é do seco do ar, do limpo, desta luz enorme. (Rosa *Grande Sertão* 24)

Estas dos descripciones dan al sertão amplitud y belleza, pero también abandono, tristeza y una especie de anacronismo cultural. El carácter del mundo geográfico del sertão adquiere dimensiones extraordinarias en el lenguaje de Riobaldo, pero más adelante reconoce que en gran medida el poder de ese espacio resulta de cómo las personas reaccionan a él. Las personas se hacen fuertes en respuesta al poder del sertão porque allí “pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar. Viver é muito perigoso” (Rosa *Grande Sertão* 22). El sertão es una prueba que fortalece a sus habitantes, recordando los riesgos de la existencia.

El sertão se convierte en motivador del pacto diabólico porque la naturaleza sugiere la necesidad de fortalecerse. La novela nos presenta a un Riobaldo que, antes del pacto, se ve a sí mismo como a un hombre sin fortaleza y siempre sujeto a los demás. El pacto diabólico ofrece la alternativa de fortalecerse ante aquello que en ese espacio constituye la amenaza más fuerte: Hermógenes. La necesidad de definirse y superar los obstáculos puestos por el mundo convocan el deseo del pacto diabólico. La primera experiencia de este tipo que tiene Riobaldo resulta cuando se inicia en la jagunçagem. Hasta entonces la experiencia de ser protegido del hacendado Selorico Mendes, instructor de Zé Bébelo, o ayudante del comerciante Wusp resultan en una decepción. Al igual que el Fausto de Goethe, Riobaldo quiere entrar en el mundo de la acción y dejar atrás la cultura aceptada de la que hace parte. La naturaleza, así como las palabras del Espiritu

terrenal, le hacen ver a Fausto la insuficiencia del saber escolapio.⁴² Así también lo entiende Schiffer cuando afirma que la naturaleza es reflejo de un absoluto divino que es inalcanzable para el hombre y al cual el pacto diabólico sirve como alternativa. Riobaldo quiere una experiencia del sertão real, quiere una prueba que lo haga hombre, que finalmente lo integre al espacio, en lugar de seguir vagando de un sitio a otro siguiendo con su condición marginal. El pacto diabólico es esa prueba.

También para Cândido el mundo natural del sertão es clave en la modificación de Riobaldo. Al leer la obra de Rosa en relación con las novelas de caballerías, Cândido afirma que el pacto diabólico sirve como ritual iniciático en el cual Riobaldo es puesto a prueba. El sertão ofrece posibilidades de una lectura simbólica de la geografía. El burití, los pájaros, los ríos, la Mandioca y las piedras son a la vez misterios naturales y símbolos de la experiencia humana.

La narración de Riobaldo presenta los misterios naturales volviendo siempre la mirada a lo diabólico. De esta manera anticipa la posibilidad de que el demonio esté mezclado en las particularidades de un paisaje como el de Veredas-Mortas en la noche. Esta prefiguración compleja del episodio del pacto se da por vía de leyendas populares, rituales y mitologías cuyas procedencias representan un mapa étnico, geográfico y cultural del Brasil. Riobaldo se convence de llevar a cabo el pacto en Veredas-Mortas gracias a las historias que le vienen del contacto con diferentes tipos humanos del sertão

⁴² La aurora metaforiza el replanteamiento del saber en Fausto:

“Jetzt erst erkenn ich, was der Weise spricht:
 ‚Die Geisterwelt ist nicht verschlossen;
 Dein Sinn ist zu, dein Herz ist tot!
 Auf! Bade, Schüler, unverdrossen
 Die irdsche Brust im Morgenrot.“ (Goethe *Faust* 19)
 [Ahora reconozco lo que la sabiduría dice:
 “El mundo espiritual no está cerrado;
 Cierra tus sentidos y tu corazón está muerto!
 Arriba! Baña, estudioso, infatigablemente
 El mundano pecho en la aurora.”] [Mi traducción]

También en *Grande sertão: veredas* leemos “amanheci minha aurora” en momentos clave en los que Riobaldo la utiliza para señalar momentos de cambio (en su encuentro con Diadorim, al morir su madre la Bigri y al hacer el pacto con el demonio). Esta imagen se puede relacionar con cómo el espíritu terrenal plantea a Fausto la necesidad de replantear sus saberes en la obra de Goethe.

y de las cuales da cuenta al comienzo de la obra. Al cotejar las tradiciones populares presentadas en la novela con el *Dicionário do Folclore Brasileiro* y *Meleagro* de Luis De Câmara Cascudo, encontramos fuentes específicas para cada creencia. El redemoinho que detiene al caballo de Riobaldo es de tradición portuguesa y la cual rastrea también Cascudo hasta el siglo XVI. Entre los nombres del demonio se encuentra la divinidad orixá Exú, que se conoce también como hombre o demonio de las encrucijadas y que está presente en todas las cosas amenazando con devorarlo todo (no muy diferente a cómo Riobaldo define la presencia de lo demoniaco en el sertão). Otro de los nombres del diablo en la novela es Anhanhãe que se asemeja a una figura diabólica que Rosa define a su traductor italiano vinculándola con los indios tupis, Nhã-ã: “em NHÃ-Ã (nhã-ã, nhan-an) reluz o ‘esqueleto’, o substrato de nenhum, ninguém, etc = isto é, o nada, a negação = o mal, o Diabo” (Rosa *Correspondencia com seu Tradutor Italiano* 63). Tradiciones y mitos criollos aparecen en ejemplos como el del Romãozinho, que Câmara Cascudo define en su *Dicionário* como propio tanto de ciudades como de espacios rurales. Este demonio aparece en la novela para indicar la amenaza que en el sertão constituye la posibilidad de confundir el camino. (Rosa *Grande Sertão* 219) Igualmente criollo y altamente sincrético es el ritual del “corpo-fechado” que se menciona en la novela y que ya habría sido eje central de una de las narraciones del libro de cuentos de Rosa *Sagarana*. Se trata de una práctica extendida por el sertão brasileiro y que Câmara Cascudo localiza principalmente en Natal. Esta práctica cuyo origen se encuentra en el catimbó de los mestres es estudiada extensivamente por Cascudo en *Meleagro*, en donde la define como: “bruxaria sem recorrer ao diabolismo medieval. É a parte não-oficial, não-ritualística das religiões negras, americanas e européias” (Cascudo *Meleagro* 21). La novela indica una jerarquía de rituales en la cual hay un conflicto entre diferentes culturas que conviven en Brasil, de acuerdo al estudio de Câmara Cascudo en su *Meleagro*. Señala Cascudo que, por ejemplo, la presencia de una divinidad orixá en la mesa del catimbó le resta prestigio al mestre. (Cascudo *Meleagro* 22) Hay dentro de las prácticas

rituales del corpo-fechado una jerarquía en la que las fuentes de la práctica determinan su prestigio. De la misma forma, al final de la novela el pacto se busca por considerarse más fuerte que el “fechamento do corpo”, según afirma Lacrau a Riobaldo. (*Rosa Grande Sertão* 309) La protección del corpo-fechado parece diferenciarse de la genialidad guerrera, que se conseguiría con el pacto diabólico. En el pacto no hay instancias de mediación (como el mestre y el dinero). El carácter comercial del corpo-fechado es ironizado cuando Riobaldo indaga acerca de este ritual. Alaripe le narra la cómica historia de José Misuso, quien cobra veinte mil reales a Etelvinho por una oración que supuestamente protege en la batalla y hace que el enemigo erre el disparo, pero que resulta muy similar a lo que Etelvinho, por simple sentido común, se dice cada vez que entra en combate. (*Rosa Grande Sertão* 327-28) La perspectiva del Riobaldo narrador ironiza la figura del mediador en el establecimiento de este ritual.

Frente a las amenazas devoradoras y destructivas del sertão aparecen estos dos rituales que procuran dominar la indiferenciación y ambigüedad del orden natural. Tanto “corpo-fechado”, como ritual de Exú, son el resultado de discusiones que, desde el marco narrativo de la novela, son erróneas lecturas de la realidad del sertão. A pesar de su carácter erróneo sirven un papel en la formación del personaje. Algo similar ocurre en la obra de Goethe, donde Fausto, tras mezclarse con la gente en las calles, declara la necesidad de dominar los errores de la existencia, metaforizados, nuevamente, en la imagen del mar:

O glücklich, wer noch hoffen kann,
 Aus diesem Meer des Irrtums aufzutauchen!
 Was man nicht weiß, das eben brauchte man,
 und was man weiß, kann man nicht brauchen. (Goethe *Faust* 36)⁴³

⁴³ Oh, afortunado quien aún tiene esperanzas
 De salir a la superficie de este mar del yerro!
 Lo que no se sabe, a duras penas se necesita,
 Y lo que se sabe, no se puede necesitar. [Mi traducción]

Así plantea Fausto su deseo de elevarse por encima de la dualidad entre el saber intelectual y el saber de lo necesario. Su contacto con los campesinos, cazadores, ciudadanos, mendigos, criadas, soldados y estudiantes motiva el deseo de elevarse por encima de lo que consigue con su saber escolar.⁴⁴

El pacto está escenificado en el ambiente solitario de Veredas-Mortas, pero en esa soledad están presentes las voces sertanejas que interpretan las complejas relaciones entre el hombre y las infinitudes del sertão. Estas interpretaciones intentan dominar ritualmente el mundo amenazante. El episodio en Veredas-Mortas es clave para este deseo de dominación, ya que allí se manifiesta la amenaza destructiva del sertão. Enfrentarse con esta amenaza ayuda a que Riobaldo comience a definirse como líder:

meia-légua dali, um outro córgo-vereda, parado, sua água sem-côr por sôbre de barro prêto. Essas veredas eram duas, uma perto da outra; e logo depois formavam um tristonho brejão, tão fechado de môitas de plantas, tão apodrecido que em escuro: marimbús que não davam salvação . . . eram as Veredas-Mortas. (Rosa *Grande Sertão* 303)

En este espacio, Riobaldo formula un deseo de elevarse por encima de sus propias limitaciones, siguiendo el proceso de hybris propio de Fausto: “O que eu agora queria! Ah, acho que o que era meu, mas que o desconhecido era, duvidável. Eu queria ser mais do que eu. Ah, eu queria, eu podia. Carecia.” (Rosa *Grande Sertão* 318) A pesar de su llamado, el diablo no se materializa y la experiencia del lugar vincula al hombre y las interpretaciones demonizadas del sertão: los sonidos de los grillos y de los sapos se unen a la voz de Riobaldo que llama a Lucifer, y el resultado es el silencio: “O senhor sabe o que o silêncio é? É a gente mesmo, demais” (Rosa *Grande Sertão* 318). En ese momento Riobaldo lee en las latencias del lugar la presencia tácita del principio demoníaco y la asocia con un episodio bastante hermético que habría ocurrido mucho tiempo atrás en

⁴⁴ La representación de todos estos personajes pasa por una fiesta y no por una representación de sus profesiones. Lo único que identifica el papel social de cada uno de estos personajes es la denominación (que en el teatro sin duda se representaría por medio del vestuario).

casa de su padre. Tanto en el pacto como en su intercambio con el padre Riobaldo se enfrenta a la incapacidad de asir con palabras y de definir lo que realmente ocurre.

Goethe y Rosa representan la colectividad que motiva el establecimiento del pacto de formas diferentes, pero valiéndose de un concepto común. En la obra de Goethe es un grupo en fiesta, cuyos parámetros de definición son sus profesiones. En la obra de Rosa la colectividad aparece segmentada en una proliferación de relaciones con la ambigüedad moral que suscita el “mar” del sertão. Rosa plantea el pacto como una correspondencia entre el hombre y el espacio geográfico. Al ser entrevistado por Günter Lorenz, Guimarães Rosa define este espacio geográfico como realización de lo que Goethe plantea como abstracción en su *Westöstlicher Divan*.

no sertão fala-se a língua de Goethe, Dostoievski e Flaubert,
 porque o sertão é o terreno da eternidade, da solidão, onde *Inneres
 und Ausseres sind nicht zu trennen*, segundo o *Westostlicher Divan*
 . . . ali os anjos ou o diabo ainda manuseiam a língua. O sertanejo .
 . . *ist der Mensch, der Gott verloren und den Teufel gefunden hat*.
 (Lorenz 343)

Esta declaración de Guimarães Rosa hace del sertão una clave de lectura cultural que se apropia de nociones como las del diálogo intercultural de Goethe y las materializa. Este pronunciamiento compagina con la forma en la que Riobaldo entiende el pacto diabólico después del episodio de Veredas-Mortas. La indeterminación de la figura demoníaca va de la mano con la indeterminación del sertão mismo. Esta indeterminación está representada en la proliferación de nombres, como se puede observar cuando su interlocutor parece reclamar claridad en lo que respecta al pacto diabólico: “O sertão aceita todos os nomes: aqui é o Gerais, lá é o Chapadão, lá acolá é a catanga. Quem entende a espécie do demo? Êle não fura: rascrava. Demorar comigo êle podia. E, o que não existe de se ver, tem força completa demais, em certas ocasiões.” (Rosa *Grande Sertão* 370) Al igual que el diablo, el sertão tiene muchos nombres, pero no hay nombre que por sí sólo lo pueda convocar ante las personas.

El sertão constituye un espacio que debe ser sometido, pero el personaje no tiene una noción de qué es lo que domina. Su problemático liderazgo sobre los jagunços se presenta como posibilidad de ser él mismo gobernado por una instancia ajena, indeterminada, ambigua y abierta. De forma muy similar al temor que se tiene en la religión orixá a Exú, Riobaldo teme el momento del cobro y la posibilidad de ser sometido, lo cual pone en duda por completo su posición de líder:

Tu vigia, Riobaldo, não deixa o diabo te pôr sela... – isto eu divulgava. Aí eu queria fazer um projeto: como havia de escapular dêle, do Temba, que eu tinha mal chamado. Êle rondava por me governar? Mas, então, governar pudesse, eu . . . não vinha ser chefe de nada, coisa nenhuma! Ah, eu carecia dum jeito, dum esperto socôrro, para tentar com o Sujo em suas próprias portas, e mediante me pôr livre de fim fatal. De que modo? (Rosa Grande Sertão 371)

En este pasaje Riobaldo afirma que era seguido con éxito por sus hombres, lo cual constituye un liderazgo que efectivamente tiene lugar. Sin embargo él se explica este liderazgo triunfal por medio de un ritual indeterminado sugerido por un mundo natural de significación trascendental ambigua. El resultado de este proceso es que el Riobaldo personaje se siente indefenso. Al afirmar que “carecia de jeito,” Riobaldo se presenta ante su escucha como incapaz de actuar realmente en el sertão, y más bien parece encontrarse sometido por el mismo.

El proceso de liberación de esta explicación en la que el personaje queda sometido a las mixturas “moralmente” ambiguas del sertão, se encuentra en el comportamiento de Riobaldo como narrador. A la explicación que viene de las supersticiones en conflicto se contraponen una lógica legalista que el narrador espera ver confirmada en el narratario letrado. El criterio fundamental para esta lógica legalista es el de la propiedad. Al comienzo de la novela, cuando Riobaldo comienza a narrar y niega la existencia del diablo, así como la posibilidad de venderle el alma, recurre a la tierra como metáfora del alma.

Decisão de vender alma é afoitez vadia, fantasiado de momento, não tem a obediência legal. Posso vender essas boas terras, daí de

entre as Veredas-Quatro – que são dum senhor Almirante, que reside na capital federal? Posso algum!? Então, se um menino menino é, e por isso não se autoriza de negociar... E a gente, isso sei, às vèzes é só feito menino. . . . Se tem alma, e tem, ela é de Deus estabelecida, nem que a pessoa quiera ou não queira. Não é vendível. (Rosa *Grande sertão* 22)

En este momento Riobaldo está creando un territorio de relación legítima con la tierra y con la trascendencia. Dicha relación requiere la presencia de un mediador que se distancia del sertão. El Riobaldo personaje está circunscrito a la vida de aventuras y viajes del jagunço, en tanto el Riobaldo narrador es propietario legítimo de sus tierras. La presencia del letrado es clave al rastrear el dominio sobre el espacio geográfico del sertão. Tras la vida de Riobaldo y tras su esfuerzo por comunicar su experiencia se representa la transformación del dominio que se consigue por medio de rituales populares y el que resulta de la propiedad privada y el mundo de las leyes.

Comunicar el sertão e integrar la transgresión

Las perspectivas que contemplan el sertão se enfrentan y complementan para intentar integrar y ejercer autoridad sobre su inasible heterogeneidad. La mirada de Diadorim se asocia con la compañía y una apertura problemática del paisaje, luego el pacto diabólico plantea a Riobaldo la necesidad de reevaluar la mirada de Diadorim y establecer una propia. Para este replanteamiento de la perspectiva sobre el paisaje Riobaldo recurre al acto de narrar. Las perspectivas de sus interlocutores son claves para fijar lo que la autoridad de Diadorim sobre la experiencia del jagunço había dejado abierto, indeterminado, ambiguo y, por tanto, peligroso. Rastrear estas perspectivas pone de manifiesto la oposición entre el mundo sin nombres del sertão en el que late una violencia que no diferencia entre el bien y el mal; y, por otro lado, la fijación escrita que viene de la ley, la institución religiosa y el mundo urbano.

Una de las características claves del sertão en esta novela de Guimarães Rosa es la fascinación que ejerce su paisaje sobre Riobaldo. Esta fascinación viene filtrada por la mirada de Diadorim, y así se lo hace saber a su interlocutor.

Lhe mostrar os altos claros das Almas: rio despenha de lá, num afã, espuma próspero, gruge; cada cachoeira, só tombos. O cio da tigre preta na Serra do Tatú – já ouviu o senhor gargaragem de onça? A garôa rebrilhante da Dos-Confins, madrugada quando o céu embranquece – neblim que chamam de xererém. Quem me ensinou a apreciar essas as belezas sem dono foi Diadorim. (Rosa *Grande Sertão* 23)

Las maravillas de la naturaleza tienen que ver con violentas impresiones. Se trata de un mundo que no se deja domesticar y que por tanto ofrece “belezas sem dono.” Más adelante volveré con más detalle a esta expresión. El papel de Diadorim en este contacto con el paisaje es el de una especie de mediador. Pero la obra no establece un determinismo del mundo geográfico sobre del comportamiento humano, antes bien, establece una compleja relación entre el paisaje y el hombre, como ya demostró Cándido. El contacto con el mundo está siempre mediado por una serie de presencias que redefinen la forma en la que el sujeto va en busca de una autoafirmación. Ante la vastedad inaprehensible del sertão, la comunicación y el diálogo son maneras de darle dimensiones asibles.

La vida de Riobaldo como jagunço está atravesada por transgresiones; la narración oral de la misma es el territorio donde se negocia qué elementos de dicha transgresión pueden ser integrados a la sociedad. El Riobaldo mayor negocia estas transgresiones con dos miradas que evalúan su relato: el compadre Quelemém y el “senhor” de la ciudad que toma nota del relato oral. Estas son miradas que domestican el peligro del pacto diabólico desde el marco narrativo, en tanto el intercambio de miradas entre Riobaldo y Diadorim pone de manifiesto el peligro que late en el contexto sertanejo.

El contacto con Reinaldo/Diadorim constituye la primera experiencia de transgresión para Riobaldo. Riobaldo conoce a Diadorim en su infancia. La narración de este momento no incluye ninguna señal de vergüenza basada en deseos sexuales, pero ver el coraje de Diadorim pone a Riobaldo frente a frente con su propia cobardía. Diadorim guía a Riobaldo hacia un mundo del sertão que éste no había visto. Lo lleva a navegar en

las violentas corrientes del río São Francisco cuando recibe al de Janeiro, y le muestra las podredumbres y los pájaros. El futuro de Riobaldo está cifrado en un complejo que surge en este momento: la vergüenza de ver su propia cobardía se aúna al temor que experimenta al sentir las corrientes del río: “Tive mêdo. Sabe? Tudo foi isso: tive mêdo! Enxerguei os confins do rio, do outro lado. Longe, longe, com que prazo se ir até lá? Mêdo e vergonha.” (Rosa *Grande Sertão* 83) La condición primaria de este sentimiento no se asocia con ninguna de las supersticiones malignas que el narrador asocia con aguas violentas. Afirma que no se acordó ni del caboclo-d’Água ni de la onça-d’Água: “Não pensei nada. Eu tinha o mêdo imediato” (Rosa *Grande Sertão* 83). La mención de las supersticiones fluviales es una adición del narrador para hacer asible y comunicable su miedo, pero él mismo revela este carácter convencional de la superstición. El contacto con Diadorim genera un miedo que no pasa por las historias sertanejas. Las supersticiones son una mediación entre este miedo primario y el sujeto.

Diadorim es el generador de ese miedo primario que, como él mismo, no tiene nombre ni figura fija. Todo este episodio presenta a un Diadorim cuyo cuerpo es observado como si no tuviera elementos que fijen su identidad. Riobaldo habla del olor del pequeño Diadorim como si fuera inexistente, pero como si en su inexistencia estuviera presente: “Comparável um suave de ser, mas aseado e forte – assim se fôsse um cheiro bom sem cheiro nenhum sensível – o senhor represente” (Rosa *Grande Sertão* 82). También la mano, cuya suavidad avergüenza a Riobaldo pues “era . . . bonita, macia e quente, agora eu estava vergonhoso, perturbado” (Rosa *Grande Sertão* 81). Los ojos, por su parte, se asocian a un estado de calma que no anticipan la violencia con la que se precipitan al río São Francisco: “aqueles esmerados esmartes olhos, botados verdes . . . luziam um efeito de calma, que até me repassase” (Rosa *Grande Sertão* 81). Se trata de una calma que supera el temor de Riobaldo. Además, Diadorim habla poco en este episodio, condición que genera una percepción particular del sertão: “. . . êle pouco falasse. Se via que estava apreciando o ar do tempo, calado e sabido, e tudo nêle era

segurança em si” (Rosa *Grande Sertão* 82). El pequeño niño contempla silencioso, con la seguridad del dominio sobre el espacio. Finalmente, su sonrisa inocente se encuentra más allá del bien y del mal: “Aí o menino me mesmo se sorriu, sem malícia e sem bondade” (Rosa *Grande Sertão* 82). El cuerpo de Diadorim y sus acciones se nos presentan por fuera de criterios clasificatorios. Diadorim huele a no oler, su mano perturba por suave, sus ojos calman ante la violencia, comunica lo que contempla sin hablar, su sonrisa no es ni buena ni mala.

Estas condiciones físicas hacen de Diadorim una persona extraña que no encaja en las formas de comportamiento social que Riobaldo podía integrar en su vida. Afirma que el niño “era dessemelhante, já disse, não dava minúcia de pessoa outra nenhuma” (Rosa *Grande Sertão* 82). Curiosamente el comportamiento inaprensible del niño viene de la mano con poderes de autoridad sobre el canoero y los hombres que trabajan para su tío. Riobaldo explica este poder afirmando que “tudo fazia com um realce de simplicidade, tanto desmentindo pressa, que a gente só podia responder que sim.” (Rosa *Grande Sertão* 81) Su poder queda asociado a las reacciones que su cuerpo produce en nuestro narrador: desde su indeterminación, Diadorim tiene un poder primario que se asocia con el miedo y la vergüenza.

Finalmente el cuerpo de Diadorim genera poder a través del contacto. Una compenetración entre los dos personajes se da después de que comparan sus respectivas posiciones con respecto al miedo. Diadorim transmite a Riobaldo valentía: “. . . o menino pôs a mão na minha. Encostava e ficava fazendo parte melhor da minha pele, no profundo, dêsse a minhas carnes alguma coisa . . . Amanheci minha aurora” (Rosa *Grande Sertão* 84). Al mirar la extrañeza de Diadorim y entrar en contacto con ella, Riobaldo recibe el poder de lo que está fuera del orden social.

La narración constantemente crea un espacio dual y ambiguo para este contacto. Por un lado se convierte en un idilio, por otro genera asco y horror visceral. En el pasado Riobaldo habría dependido de la mirada de Diadorim para vivir la naturaleza del sertão.

Además de la apreciación de las “bezas sem dono”, ver a Diadorim es peligroso, pues los sentimientos funcionan como un contagio. En este caso el odio de Diadorim hacia Hermógenes es tan intenso que se “ia . . . pegando em mim – mas não como ódio, mais em mim virando tristeza” (Rosa *Grande Sertão* 26). A través de los ojos Riobaldo metaforiza la forma en la que la personalidad de Diadorim se proyecta hacia el exterior e influye en la suya propia.

Mas Diadorim, conforme diante de mim estava parado, reluzia no rosto, com uma beleza ainda maior, fora de todo comum. Os olhos – vislumbrei meu – que cresciam sem beira, dum verde dos outros verdes, como o de nenhum pasto. E tudo meio se sombreava, mas só de boa doçura. (Rosa *Grande Sertão* 374)

Esta descripción asocia la mirada con la forma en la que un río se desborda fuera de sus cauces. Diadorim en seguida es comparado con la imagen de la virgen, lo cual constituye para Riobaldo una transgresión, en tanto la imagen femenina queda mezclada con la masculina. La relación con Diadorim está signada por la ausencia de límites, como ese sertão de “bezas sem dono” en el que, como ya expuse, la vida y la muerte se entrecruzan constantemente.

El intercambio de miradas entre Riobaldo y Diadorim motiva la más férrea y admirable lealtad en Riobaldo, pero también lo empuja al asesinato y la venganza. Para el narrador lo que resulta es una mezcla conflictiva. Esta dualidad irrumpe en la personalidad de Riobaldo por medio de la mirada de Diadorim y hace eco a la forma en la que el sertão es percibido por este sertanejo. Riobaldo se plantea la relación de Diadorim como una dependencia y así entiende que su mirada sobre el sertão depende de la mirada de Diadorim. De la descripción citada al comienzo del presente numeral llama la atención la expresión “bezas sem dono.” La vastedad del sertão no se deja asir por el entendimiento ni por ningún poseedor, antes bien se apodera de los hombres y los sujeta. La extrañeza de Diadorim se plantea como la forma perfecta de observar la vastedad del sertão y por ello domina y ejerce autoridad desde la infancia: por medio de las órdenes o de la violencia, Diadorim hace cumplir su voluntad.

La violencia de Diadorim cae fuera de consideraciones humanas acerca del bien y del mal. Riobaldo afirmará que así era Diadorim, que si había que matar, pues se mataba sin problema. Riobaldo, en cambio, está lleno de escrúpulos que parecen provenir de su contacto con Selorico Mendes (quien romantiza la vida de los jagunços) o con la vida urbana, o acaso de su contacto con Zé Bebelo a quien sirvió de maestro y cuyos proyectos políticos demandan un proceso civilizador sobre el sertão. Estos escrúpulos evitan el asesinato de la gitana Ana Duzuzá, así como el de su hija la prostituta Nhorinhá; y los mismos dan lugar al juicio en el que Zé Bebelo convence a Joca Ramiro de no ejecutarlo y de simplemente desterrarlo. Este último evento desemboca en la traición de Hermógenes y en el odio profundo que inunda la mirada de Diadorim.

Si Riobaldo se vale de la palabra para modificar la forma en la que el asesinato domina la realidad del sertão, la mirada de Diadorim es fuente de un contagio emocional problemático. Esta mirada genera en Riobaldo una mezcla de odio, tristeza y amor, así como lo pone frente a frente con su propia cobardía. En su primer encuentro, la violencia del río motiva el temor de Riobaldo poniendo de manifiesto su cobardía, en oposición a la calma que tiene Diadorim. El extraño niño afirma que no acostumbra tener miedo ya que su padre ha aconsejado que no se debe temer. A partir de este momento el contacto con Diadorim queda determinado por un doble sentido: por un lado es una transgresión que genera asco, por otra es un aliciente para superar la cobardía.

El contacto con Diadorim motiva a Riobaldo a dejar los límites de sí mismo y los límites que su condición en el sertão impone a lo que puede hacer. El pacto diabólico constituye una hybris. No sólo Diadorim y su deseo de venganza son el motivo del pacto, sino que antes de invocar al diablo, Riobaldo percibe su auténtico deseo que es seguir el modelo de Diadorim. Riobaldo quiere ser más de lo que es. Esto significa actuar como si tuviera aquello de lo cual careció parcial o completamente: madre, padre, coraje, autoridad, educación. La mirada de Diadorim constituye el primer juicio que Riobaldo siente sobre sí mismo. Su peso le amerita ser el punto de partida de la narrativa

secuencial de su vida. Esta es la mirada que está presente en el momento de la revelación de lo que desea realmente en la encrucijada y que motiva los sueños en los que se funde con el mundo natural del sertão.

La combinación entre las precarias lecturas que hiciera en su adolescencia y las supersticiones del sertão hacen que Riobaldo constantemente esté también reconsiderando su relación con Diadorim. La forma en la que el personaje integra las posibilidades transgresoras de su relación con Diadorim al curso de los eventos (la persecución de Hermógenes y la venganza) es identificando una predestinación que pondría todas sus carencias y fallas en función de un destino: vencer al aliado del demonio, a Hermógenes. Su transgresión adquiere de esta forma una finalidad. Poco antes del enfrentamiento final Riobaldo recuerda al Diadorim niño:

guiando meu ânimo para se aventurar a travessia do Rio do Chico .
 . . . Ésse menino, e eu, é que éramos destinados para dar cabo do
 Filho do Demo, do Pactário! O que era o direito, que se tinha. O
 que eu pensei, deu de ser assim. (Rosa *Grande Sertão* 310)

De esta forma el homoerotismo que une a los amigos en un territorio de afectos problemáticos, logra ser integrado a un propósito trascendental. La extrañeza de Diadorim se puede insertar a una finalidad gracias al pacto diabólico que Riobaldo quiere establecer. Sin embargo, el elemento transgresor no queda extirpado de la narrativa. En el momento en que Riobaldo se levanta victorioso y satisfecho de su propio destino, emerge una risa que se burla del orgullo generado por ese destino realizado: "alguém se riu de mim . . . O que era um riso escondido, tão exato em mim . . . e, então, eu ia denunciar nome, dar cita: ... *Satanão! Sujo!*... e dêle disse sòmentes – S... - Sertão... Sertão" (Rosa *Grande Sertão* 447-48). Ante el orgullo que puede resultar del final triunfal (coraje y liderazgo), el personaje experimenta nuevamente la vergüenza. Una risa se asigna a un tercero que replantea todo el transcurso de su vida y lo convierte en transgresor y sucio. Si la cobardía hizo que Riobaldo dependiera de Diadorim cuando era niño y esta

dependencia se prolongara a sus días de jagunço, después del pacto diabólico la procedencia del coraje no queda clara y se asigna a la figura del diablo.

El demonio sertanejo parece haberse apoderado de Riobaldo. Como narrador, Riobaldo busca escuchas que replanteen esta dependencia. Así encuentra al compadre Quelemém, quien afirma que no existe el diablo sino tan solo las decisiones de los hombres. Y en la presencia del interlocutor letrado Riobaldo busca confirmar legalmente la imposibilidad del pacto diabólico. Riobaldo espera que al escuchar la historia el senhor pueda llegar a conclusiones que él no alcanza: "quero contar é o que eu não sei se sei, e que pode ser que o senhor saiba" (*Rosa Grande Sertão* 175). También Quelemém aparece definido como una presencia que evalúa y concluye cosas que están al margen de la narración del caso. He citado antes el pasaje en el que Riobaldo afirma que aprendió a contar con Quelemém, pero que a éste le interesaba lo que estaba por encima del relato. Ahora conviene recordar este momento en tanto inserta a Quelemém en el proceso de negociación de perspectivas que evalúan el sertão. El saber de Quelemém proviene del sertão mismo y de una religiosidad católica menos afectada por la religiosidad popular.

El saber del "o senhor" proviene de la ciudad y del discurso legal. Riobaldo no sólo quiere que la perspectiva del "senhor" se vuelva sobre los hechos y los replanteen, sino que también quiere que ellos se transformen por el contacto con su narrativa. Si volvemos sobre las "bezas sem dono" identificamos que Riobaldo no sólo quiere que el senhor domine estas bellezas, sino que entienda la forma de apreciarlas. Esta oscilación se puede apreciar cuando Riobaldo propone como solución al problema de la existencia del diablo el establecimiento de un tribunal urbano letrado que proclame "que não tem diabo nenhum, não existe, não pode. Valor de lei! Só assim, davam tranquilidade boa à gente. Por que o Govêrno não cuida?!" (*Rosa Grande Sertão* 15) En seguida, Riobaldo entiende la imposibilidad de este tipo de resolución debido a la multiplicidad irreconciliable de las acciones y los deseos humanos: "Ah, eu sei que não é possível. . . . Uma coisa é pôr idéias arranjadas, outra é lidar com país de pessoas, de carne e sangue,

de mil-e-tantas misérias" (Rosa *Grande Sertão* 15). La solución posible de la ley escrita se presenta aquí como insuficiente ante la variedad humana. Al igual que en la tragedia de Goethe, *Grande Sertão* plantea la heterogeneidad de la experiencia del mundo como provocación del pacto diabólico. El personaje experimenta esa provocación y es el productor del relato quien convierte dicha provocación en una representación asible y solucionable. Narrar el pacto diabólico pone al personaje frente a las imposibilidades y da una la oportunidad de suplirlas en la representación; sin embargo, Riobaldo es consciente de que estas soluciones se quedan en palabras y discursos.

La narración de los eventos a Quelemém es insuficiente en tanto el contenido narrado no queda sometido a la letra escrita. Por ello es necesaria la presencia del "senhor." De la misma forma, el punto clave en la historia de Faustino y Davidão no es tanto el establecimiento del pacto entre los dos jagunços como la necesidad de imponer un orden desde la presencia del moço de la ciudad. La heterogeneidad indefinida que toma cuerpo en Diadorim y de la cual Riobaldo extrae la voluntad de adquirir los poderes extraordinarios que consigue con el pacto, se resuelve también desde la letra escrita. El cumplimiento de la venganza desemboca en la muerte de Diadorim, con lo cual el territorio de indefinición y de extrañeza cae sometido a los rituales, las convenciones y la letra escrita: se fija el género sexual, se recubre su cuerpo con vestimentas femeninas y un crucifijo, y finalmente su verdadero nombre es impuesto cuando Riobaldo encuentra su partida de bautizo. El "menino" sin nombre es dominado por el registro escrito desde el cual su presencia puede integrarse al sistema social. Daniel Balderston ha señalado que en *Grande Sertão* el proceso de conocimiento se encuentra directamente ligado al impacto de la rareza ambigua de Diadorim en la vida de Riobaldo. (Balderston 96-97) Conocer su historia es, entonces, ser capaz de subsumir esa rareza, pero asumiéndola, como afirma Balderston, en la novela de Rosa la travesía del personaje es un proceso de conocimiento en el que: "las definiciones no son puntos de partida ni de llegada sino

revelaciones súbitas, iluminaciones." (Balderston 100) Maria Deodorina no es Diadorim, pero es lo que Riobaldo utiliza para hacer aceptable su deseo transgresor.

Compadres, amigos y extraños

En *Grande Sertão: veredas* la geografía del sertão pone en crisis los límites convencionales del sujeto. Esta crisis se simboliza por medio de las diversas fuentes que dan origen a la historia del pacto diabólico: desde tradiciones locales mencionadas por Riobaldo hasta referencias indirectas a la tradición fáustica alemana. El sertão se convierte en una convención que conjuga el paisaje con lenguajes tanto tradicionales como ilustrados. El contexto de transmisión de esta convención es puesto en primer plano en la novela por medio del diálogo implícito entre el Riobaldo narrador y su escucha, "o senhor". La narración enmarcada no es ajena a la tradición fáustica, y en el siglo XX Thomas Mann, con su *Doktor Faustus* y Guimarães Rosa aprovechan este recurso para ajustar la transgresión del hombre que vende su alma al diablo a sus respectivos contextos.

La narración enmarcada hace que la vida del transgresor tenga una finalidad: dar soporte ilustrativo a un sistema o a una dinámica histórica. Usualmente la historia del transgresor es utilizada por el productor del relato para que su receptor sea disuadido de ciertos comportamientos. El pronunciamiento con el que en 1587 Johannes Spies inicia su *Volksbuch* de la leyenda fáustica hace del personaje un ejemplo negativo. La publicación del texto se justifica como historia que advierte a los lectores de los peligros implicados en el comportamiento del estudioso. Johann W. von Goethe, a su vez, ubica a Fausto dentro de un sistema dialéctico que define el progreso humano en la modernidad. Su funcionalidad está en que su vida sea observada como espectáculo. Por ello el marco que pone Goethe a la vida del transgresor es una apuesta divina y un enfrentamiento de intereses en el teatro. Tanto Rosa como Mann hacen de ese sistema que arma el marco narrativo un mundo en transformación. El marco narrativo no sólo abre y cierra el relato,

sino que recorre todo el proceso de producción del relato, de manera que las maravillas y ambiciones del personaje penetran en el establecimiento del sistema organizador del marco narrativo.

En Rosa y en Mann la relación entre marco y personaje está determinada por una lectura históricamente consciente de sí misma. El pacto diabólico es una clave de lectura que el personaje utiliza para entender los eventos de su vida, pero en el autor se manifiesta una actitud irónica con respecto a esta lectura. Si nos adherimos a la naturaleza negativa de la ironía a la que se refieren Hegel, Kierkegaard y Lukács, Rosa y Mann crean en sus narradores una figura que permite ese espacio vacío en el que la objetividad se puede representar: el autor toma distancia de la dinámica de comunicación que tiene lugar en la ficción.

La forma que toma esta ironía en el *Doktor Faustus* de Thomas Mann es la de una soledad que recorre toda la narración y que está asociada con la situación de Alemania durante la Segunda Guerra Mundial. Desde el primer párrafo, Serenus Zeitblom ubica su trabajo en el aislamiento. El lector no es una realidad, sino una posibilidad del futuro asociada a un contexto político extranjero. Mann se vale de la figura de Serenus Zeitblom para comentar indirectamente la situación socio-cultural de la Alemania de la Segunda Guerra Mundial. La desintegración socio-cultural del momento se representa por medio de la relación entre Serenus Zeitblom y su futuro lector:

Zukünftige Leser; denn für den Augenblick besteht ja noch nicht die geringste Aussicht, daß meine Schrift das Licht der Öffentlichkeit erblicken könnte, - es sei denn, daß sie durch ein Wunder unsere umdrohte Festung Europa zu verlassen und denen draußen einen Hauch von den Geheimnissen unserer Einsamkeit zu bringen vermöchte. (Mann *Doktor Faustus* 9)⁴⁵

⁴⁵ “Lector futuro, pues por el momento no hay el menor atisbo de que mi escrito pueda ver la luz pública, a menos de que éste abandone por un milagro el sitiado alcázar de nuestra Europa, haciendo posible llevar al exterior un aire de los secretos de nuestra soledad” [Mi traducción].

La imagen del lector está diluida debido a la circunstancia política. El texto que Serenus produce se encuentra al margen del mundo político de Europa. Esto se manifiesta en la incapacidad de hallar un público con el cual su texto podría dialogar, y al cual podría informar acerca de la vida de su amigo.

En el capítulo final Zeitblom localiza al lector posible en otra cultura. Después de más de un año de escritura, Serenus ve la posibilidad de publicar su biografía en América, muy lejos de su estudio en Freising. Alemania aparece como un territorio culturalmente exhausto debido a la guerra y los efectos del fascismo:

. . . Deutschland ist . . . so bis in den Grund zerstört, daß man nicht zu hoffen wagt, es möchte zu irgendwelcher kulturellen Aktivität, zur Herstellung eines Buches auch nur, so bald wieder fähig sein, . . ., diese Blätter nach Amerika gelangen zu lassen, damit sie vorerst einmal der dortigen Menschheit in englischer Übersetzung vorgelegt werden. (Mann *Doktor Faustus* 668)⁴⁶

Thomas Mann plantea una imposibilidad al interior de la nación alemana. Se trata de un límite al diálogo intelectual y letrado. La vida de Adrian Leverkühn debe pasar a otras tierras y culturas para que el texto cumpla su cometido. El papel del texto escrito es el de servir de intermediario entre pares ideológicos de culturas diferentes. La existencia del texto manifiesta la esperanza de que en el extranjero haya la cultura necesaria para que se publique el texto.

La obra de Rosa, en cambio, construye un marco narrativo que se basa en la compañía y el diálogo entre los partícipes del acto de narrar. Si la obra de Mann tiene tanto al artista como al biógrafo en aislamiento, la obra de Rosa presenta en la voz de Riobaldo la presencia de los otros, como ya he demostrado. La voz de Riobaldo está lo suficientemente abierta como para dar lugar a la presencia de la mirada de Diadorim, las historias de los sertanejos, las opiniones de Quelemém y las reacciones del “senhor.” El

⁴⁶ “. . . Alemania está . . . a tal punto derrumbada que no se atreve uno a tener la esperanza de que haya alguna actividad cultural, ni siquiera la producción de un libro. Tan pronto sea posible nuevamente, . . ., hacer llegar estas páginas a América para que así ellas sean presentadas de momento a las personas de allá en traducción inglesa.” [Mi traducción]

texto que se produce es una combinación en la que Riobaldo es el responsable del relato oral, en tanto “o senhor” transcribe las palabras. La autoría, la producción del texto recae en diferentes instancias: el narrador, sus escuchas, comentaristas y el transcriptor. En la obra de Mann en cambio los textos que se producen están separados y son el resultado del aislamiento. Adrian y Serenus producen textos a partir de una separación radical entre sí mismos y su público. Esta separación es de tipo elitista para el esfuerzo vanguardista de Adrian y de tipo político para Serenus. En sus voces hay poco espacio de negociación con el presente que contextualiza la obra. La obra de Rosa, a su vez, presenta una producción concentrada en una sola voz, pero esta única voz es porosa. El lugar que Quelemém, Riobaldo, “o senhor” y personajes como Diadorim ocupan en la producción del texto no es puro, no están separados radicalmente. Cada una de estas subjetividades influye en la otra, sin que podamos hablar de una identificación clara entre ellas.

El texto de Rosa empieza con la diferenciación entre Riobaldo y el pueblo sertanejo común y corriente. Ante un becerro deforme la gente determinó que se trataba del diablo y pidió las armas de Riobaldo para matarlo. Riobaldo toma distancia de estas creencias: “Do demo? Não glosó. Senhor pergunte aos moradores. Em falso receio, desfalam no nome dêle” (Rosa *Grande Sertão* 9). En el presente narrativo Riobaldo crea una distancia con respecto a las creencias y supersticiones propias del sertão. Esta distancia proviene de su formación y de su experiencia vital en el sertão mismo. En su juventud Riobaldo recibe una precaria educación letrada y aprende algo de latín. Gracias a esta formación conoce a Zé Bebelo y con él es expuesto a un proyecto civilizador del sertão. De la misma forma, al vivir con Selorico Mendes entra en contacto con una versión romantizada de la jagunçagem. Finalmente, revela a su escucha que gusta de leer libros de santos y moralizantes. Estas son las marcas letradas en Riobaldo y desde las cuales se hace posible un consenso con el “senhor” y con el compadre Quelemém.

A pesar de los rastros de educación letrada que lo separan de las supersticiones del sertão, Riobaldo sigue temiendo al diablo; teme haber hecho pacto con el diablo en

Veredas Mortas. La identificación total con el interlocutor no es posible debido a este resto de superstición. Al igual que Riobaldo, el “senhor” descrea del diablo, pero su actitud es diferente. “O senhor” se ríe de las creencias populares, como revela nuestro narrador dándole la razón. Sin embargo, la aquiescencia no indica que lo acompañe en su risa: “o senhor ri certas risadas . . .” (Rosa *Grande Sertão* 9)

Riobaldo se define como narrador a partir de observar las reacciones de su escucha, o anticiparlas. La presencia del otro le sirve a Riobaldo para identificar su propia crisis de identidad. Al darse cuenta de que anticipa eventos y de que el desorden parece dominar el comienzo de su narración, Riobaldo reconoce cómo el acto de narrar desplaza su identificación hacia el “senhor”, siendo consciente de que hay una distancia entre ellos: “O senhor é de fora, meu amigo mas meu estranho. Mas, tal vez por isto mesmo. Falar com o estranho assim, que bem ouve e logo longe se vai embora, é um segundo proveito: faz do jeito que eu falasse mais mesmo comigo.” (Rosa *Grande Sertão* 33)

Riobaldo ha dado rienda suelta al acto de narrar permitiendo que los elementos conflictivos de su pasado emerjan y determinen la forma del relato. Jair Miranda de Paiva ha caracterizado este tipo de organización del relato en términos de una concepción particular del tiempo. Paiva afirma que el tiempo que domina la obra es *Kairos* en lugar de *Kronos*. Esto significa que el tiempo de los hechos queda sujeto a un momento oportuno y una situación crítica antes que a una secuencia temporal. Esta actitud privilegia la simultánea representación de los hechos y de la crisis que los recorre. En esta convergencia temporal están implicadas las siguientes instancias: 1. El pasado que habría tenido lugar en el primer cuarto del siglo XX, 2. El tiempo de la amistad con Quelemém que recorre un tiempo indeterminado, pero que podemos conjeturar que cubre la separación temporal entre ese pasado vivido y el presente en que se narra; y 3. El presente en el que “o senhor” visita a Riobaldo por tres días en su hacienda y que parece corresponder al final de la Segunda Guerra Mundial o poco después.

Si pensamos que Riobaldo en el texto es productor del relato oral, su identificación está ligada a estos momentos en los que su propia vida rebasa el acto de comunicación de una secuencia y se ve sujeto a la oportunidad de reflexionar acerca de la manifestación del mal y sus posibles soluciones. Estos son los momentos en los que se revela a sí mismo y expresa cómo personajes jagunços, Diadorim, Quelemém u “o senhor” lo influyen.

La identificación del narrador en estos momentos está vinculada al punto clave en la narrativa en el que se fija la identidad de Riobaldo: el pacto diabólico. Dichos momentos van de la mano con el deseo expresado en el pacto diabólico de ser lo que no es y de tener aquello de lo que carece. Miranda de Paiva también entiende el tiempo que resulta del pacto diabólico como ese *Kairos* que da la oportunidad al individuo de transgredir su sujeción a la secuencia temporal.

Así como en el pasado la presencia de Diadorim pone de manifiesto la valentía de la que carece, en el presente “o senhor” genera el deseo de haber nacido en la ciudad. Riobaldo envidia la “instrução do senhor” (*Rosa Grande Sertão* 49). Más adelante encuentra este deseo arraigado en el pasado como alternativa a las violencias que lo rodean y a las que no logra escapar: “Ah, eu só queria era ter nascido em cidades, feito o senhor, para poder ser instruído e inteligente.” (*Rosa Grande Sertão* 308) Riobaldo está constantemente contemplando el sertão y la ciudad como en una oscilación que no se resuelve. La solución de Rosa se asemeja a la de Mann: sus narradores miran hacia fuera para encontrarle un lugar a su relato. El relato de Serenus Zeitblom presenta de forma demasiado directa la semejanza entre Adrian, la Alemania de la segunda guerra y la tradición fáustica, de manera que un lector completamente alejado se hace necesario. El relato de Riobaldo, a su vez, confía en la posibilidad de negociar al interior de la nación, pero necesita de la clave cultural extranjera para comentar la negociación que tiene lugar: recurre al mito fáustico como forma de conectar la cultura del interior con la del litoral.

El contacto entre Riobaldo y “o senhor” es representación del proceso sociocultural que tiene lugar en Brazil después de la crisis financiera de 1930 y de sus repercusiones políticas. El ascenso al poder de Getúlio Vargas se da como resultado de la necesidad de un replanteamiento de la organización socio-económica del país y de la crisis del anterior sistema que concentraba el poder en la producción agraria bajo el mando de poderosos patrones regionales. Si bien desde principios de siglo las oligarquías nordestinas de la caña y el coronelismo comenzaron a entrar en decadencia, será el régimen de Vargas el que terminará por volcar su interés en poderes urbanos y en apoyo al sector industrial en detrimento del agricultor. En términos culturales, sin embargo, el régimen de Vargas volvía la mirada a los sertões para crear una identidad nacional integradora, por medio de las políticas del Ministerio de Educación y de salud. El intercambio entre Riobaldo y “o senhor” parece tener lugar después de este proceso, cuando ya el sertão se expresa como algo desaparecido y abandonado; pero algo que mantiene su impacto cultural. El proceso de integración cultural del sertão se da precisamente por medio del grupo de letrados académicos que viajan a diferentes puntos de la geografía brasileira antes sujetas al sistema que Gilberto Freyre consignara en su *Casa Grande e Senzala*. Rosa, sin embargo, mantiene una distancia irónica con respecto a este intercambio que tanto nutria la producción cultural durante el Estado Novo y la empresa etnográfica del occidente civilizador. No deja de venir a la mente el papel clave que tiene el estudio de Lévi-Strauss acerca de los indios Tupis en su *Tristes tropiques* en las reflexiones del estructuralismo antropológico. Estudiosos como Freyre y Sérgio Buarque de Holanda proceden lógicamente para encontrar las “raíces” de la brasilidade. El escrutinio de las costumbres y de la vida cotidiana es utilizado para desentrañar una esencia cultural que en la novela de Rosa se relativiza. El sistema patriarcal estudiado por Freyre convierte los grupos humanos de las fazendas en miembros de una familia en la que los roles no sólo se distribuyen de acuerdo al género sexual, sino a la ascendencia

étnica. La madre indígena y el padre portugués ocupan la casa grande, en tanto el mulato es resultado de las incursiones del padre en la senzala.

Afirmará Rosa a su entrevistador Günter Lorenz que este encomiable esfuerzo de Freyre es insuficiente. Esta insuficiencia es suplida en *Grande Sertão: Veredas* al tomar interés primordial en familias deshechas y orfandades. El espacio de la crisis familiar encuentra en el código de compañerismo de la jagunçagem un cauce para los deseos y la función social de los hombres. En la novela de Rosa, tanto como en los textos letrados y académicos de la época, se considera que ese pasado es fuente de una brasilidade que en el presente debe estudiarse. La familia patriarcal de la plantación (y luego de la fazenda) se convierte en el centro de la visión de sí mismo que va a tener el letrado urbano, pero se trata de un centro ausente.

Riobaldo enuncia las condiciones para el conocimiento del letrado. Si el sertão es en el pasado la fuente de una heterogeneidad que tanto fascina como amenaza, en el presente es la condición del proceso comunicativo. El sertão impone condiciones rigurosas de estudio. Riobaldo se burla del intento de abarcar el sertão en unos pocos días e insiste en la permanencia del “senhor” por más tiempo. De la misma forma, el acto de narrar da a los territorios un sentido existencial. El paisaje adquiere peso debido a las experiencias de Riobaldo en determinados lugares. Por ello la importancia de los lugares presentados está ligada a la vida de Riobaldo y a los ojos por medio de los cuales son vistos. El estudioso “senhor” de la ciudad debe sumergirse en la perspectiva de Riobaldo para encontrar la fascinación y el valor del sertão.

El marco de comunicación tiene a un “senhor” cuya actitud ante el sertão es de tipo académico y científico. Esta actitud apunta a la recolección de lo que es el sertão. Riobaldo expresa el propósito del viaje de su interlocutor y al dialogar con él denuncia el deseo por parte de algunos de que el sertão ya no sea el sertão. Volvemos al principio de la novela en el que el becerro es asesinado. Después de señalar la risa del “senhor” ante las supersticiones sertanejas, Riobaldo apela por un verdadero diálogo con el sertão y

denuncia esfuerzos de eliminarlo: “O senhor tolere, isto é o sertão. Uns querem que não seja.” (Rosa *Grande Sertão* 9) Este temor no se encuentra localizado en ningún lugar específico. El texto no expresa en ningún momento quién quiere eliminar el sertão, ni qué políticas podrían desembocar en esta situación. Ya he señalado cómo el pacto diabólico representa un conflicto entre fuentes culturales diversas que afectan la realidad del sertão, ahora podemos señalarlo como símbolo de los temores implicados en estos conflictos: la desaparición del sertão. Esta “desaparición” del sertão se relaciona con los debates ideológicos de la época en Brasil.

Según Luiz Roncari en *O Brasil de Rosa*, el impacto del discurso ensayístico acerca de Brasil juega un papel fundamental en la narrativa de Rosa. Este autor rastrea en la obra de Rosa una proximidad con debates intelectuales de la época, cuyos principales exponentes serían Alberto Torres, Alceu Amoroso Lima, Oliveira Vianna, así como Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Caio Prado Jr. y Paulo Prado. Roncari pone en diálogo la diada compuesta por Joca Ramiro y Zé Bebelo con la forma en que estos pensadores se plantean el problema de la brasilidade, de manera que ve en ella la representación de cómo el discurso académico-científico concentra en personalidades específicas y concretas (de la historia brasileira) las fuerzas sociales que se debaten en la identidad brasileira entre 1930 y 1960.

Fundamental en estos trabajos, *Raizes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, presenta en 1936 el carácter despersonalizado de las relaciones en la concepción moderna del trabajo como contraparte a la noción muy brasilera del “homem cordial.” Buarque de Holanda define de la siguiente forma el comportamiento “cordial”:

No ‘homem cordial’, a vida em sociedade é de certo modo, uma verdadeira libertação do pavor que êle sente em viver consigo mesmo, em apoiar-se sôbre si próprio em tôdas as circunstâncias da existência. Sua maneira de expansão para com os outros reduz o indivíduo . . . á parcela social, periférica, que no brasileiro – como bom americano – tende a ser a que mais importa. Ela é antes um viver nos outros. Foi a êsse tipo humano que se dirigiu Nietzsche, quando disse: “Vosso mau amor de vós mesmos vos faz do isolamento um cativério.” (Holanda 211)

Esta forma de relación personalizada en la sociedad se opone a la que en la civilidad se media por sentencias y leyes. La forma en la que el pacto diabólico ocurre en la novela representa a un sistema de creencias que está desapareciendo, pero que sigue afectando la vida cotidiana. Riobaldo quiere resolver todos sus problemas con el pacto diabólico, y estos problemas tienen que ver precisamente con sistemas de comportamiento en conflicto. Hermógenes ha violado el código de la cordialidad al traicionar y asesinar a Joca Ramiro a mansalva. Sin embargo, la traición de Hermógenes es resultado de que Joca-Ramiro se adhiere a un comportamiento diferente al juzgar y exiliar a Zé Bebelo en lugar de asesinarlo. El proyecto civilizador de Zé Bebelo se comienza a abrir camino hacia el sertão y lo hace precisamente a través de Riobaldo, cuya breve estancia en compañía de Bebelo genera en él un conflicto interior al momento en el que los Joca Ramiros capturan al hacendado Bebelo. Hacia el final de la novela Zé Bebelo vuelve a mencionar la llegada del proyecto civilizador a los sertões.

Podemos afirmar que hay una oposición manifiesta entre un sistema patriarcal constituido en las zonas rurales que se rige por el código de la cordialidad, y un sistema legal emergente que se impone desde el litoral urbano. Vuelvo a citar aquí la solución que irónicamente propone Riobaldo a la posible existencia del diablo: “. . . proclamar por uma vez, artes assembléias, que não tem diabo nenhum, não existe, não pode. Valor de lei! Só assim, davam tranquilidade boa à gente. Por que o Govêrno não cuida?!” (Rosa *Grande Sertão* 15) La intervención del gobierno es el objeto de esta afirmación irónica. El diablo y todas las creencias religiosas caen fuera del alcance de la legislación del gobierno.

Sérgio Buarque de Holanda entiende el sistema patriarcal esclavocrata como una presencia que sigue latiendo aún después de la caída del Imperio y el ascenso de la república. En dicho sistema la moral de la casa grande da forma a los individuos que van a constituir la administración pública: “Tôda a ordem administrativa do país, durante o Império e mesmo depois, já no regime republicano, há de comportar, por isso, elementos

estritamente vinculados ao velho sistema senhorial.” (Holanda 116) Buarque de Holanda reconhece el trabajo de Freyre con respecto al estudio de esta estructura a través de la vida material de los hombres de las grandes haciendas. Ambos estudiosos consideran al senhor de la casa grande como auténtico dueño de Brasil, por encima del virrey. La casa grande constituye por ello un centro de conformación de la visión de mundo, en el cual incluso la transcendencia se integra escapándose del estricto ritualismo católico. Freyre afirma que la “história social da casa-grande é a história íntima de quase todo brasileiro: de sua vida doméstica, conjugal, sob o patriarcalismo escravocrata e polígamo; da sua vida de menino; do seu cristianismo – reduzido à religião de família e influenciado pelas credices da senzala.” (Freyre 22) El panteón de lo sobrenatural es complejo en este mundo que da cabida a muertos, demonios y santos. El diablo cae dentro de este mundo que la emergencia de un nuevo sistema de organización despersonalizado e industrializado procura penetrar. Si bien esta figura le sirve a Riobaldo para entender la traición de Hermógenes y el alcance de sus propias capacidades como líder, no es menos cierto que no se trata de una figura naturalizada en su visión de mundo. Constituye, más bien, esa latencia de los rastros del sistema patriarcal de la casa-grande y del mundo rural conformado bajo los preceptos del derecho romano. (Holanda 102; Freyre 16)

Ante la caída de este sistema se rompe la continuidad entre gobierno y familia sobre la cual se funda el poder rural durante la colonia e, incluso, durante el imperio. Buarque se pronuncia en contra de la concepción familiar del estado, situación que adjudica a Brasil:

O Estado . . . não constitui uma ampliação do círculo familiar e, ainda menos, uma integração de certos agrupamentos, de certas vontades particularistas, de que a família é o melhor exemplo. Não existe, entre o círculo familiar e o Estado, uma gradação, mas antes uma descontinuidade e até uma oposição. . . . Só pela transgressão da ordem doméstica e familiar é que nasce o Estado e que o simples indivíduo se faz cidadão, contribuinte, eleitor, elegível, recrutável e responsável, ante as leis da Cidade. Há nesse fato um triunfo nítido do geral sobre o particular, do intelectual sobre o material, do abstrato sobre o corpóreo e não uma depuração sucessiva, uma espiritualização de formas mais naturais

e rudimentares, uma precisão das hipóstases, para falar como na filosofia alexandrina. A ordem familiar, em sua forma pura, é abolida por uma transcendência. (Holanda 199)

El relato de Riobaldo, sin embargo no parece tener al estado en tan alta concepción. Antes bien, su intervención es ridiculizada en el pasaje citado anteriormente. Esto no significa, sin embargo, que Riobaldo apele por un regreso al sistema anterior. El poder del señor de las haciendas parece ser objeto de admiración en la figura de Joca Ramiro, sin embargo, el Riobaldo jagunço no deja de ver en ciertas adhesiones a él una alienación insoportable: “Todo o mundo, então, todos, tinham de viver honrando a figura daquele, de Joca Ramiro, feito fôsse Cristo Nosso Senhor, o exato?!” (Rosa *Grande Sertão* 190) Riobaldo se encuentra al margen de ambos sistemas y habita la inestabilidad de la transformación.

En su juventud Riobaldo conoce las promesas de la modernidad, pero a pesar de sentirse atraído hacia la posibilidad de una vida próspera como comerciante se resiste a las implicaciones de esta nueva alienación. Al vivir bajo la tutela de su padrino Selorico Mendes, Riobaldo conoce a una joven de ascendencia turca llamada Rosa'uarda, cuya familia (los Wababa) se dedica al comercio. La familia Wababa ofrece a Riobaldo la posibilidad de quedarse en Curralinho para disfrutar de estabilidad económica (a pesar de no existir ya la posibilidad de una relación con Rosa'uarda). La promesa de prosperidad que viene de boca de Wababa representa la penetración de un proceso de modernización en ciertas áreas del sertão: “. . . em breves tempos os trilhos do trem-de-ferro se armavam de chegar até lá, o Curralinho então se destinava ser lugar comercial de todo valor . . .” (Rosa *Grande Sertão* 97). Riobaldo es tentado por la posibilidad de hacerse rico en este tipo de vida, pero al recibir la oferta de trabajar con el alemán Emilio Wusp finalmente se aleja de la clase comerciante: “Idéia nova que imaginei: que, mesmo pessoa amiga e cortês, virando patrão da gente, vira mais rude e reprovante.” (Rosa *Grande Sertão* 98). Así la vida de la jagunçagem que está sujeta a relaciones personales de dependencia aparece como más aceptable que la de las alienadas relaciones entre empleador y

empleado en la esfera comercial. Así se representa el tipo de vida al que Riobaldo no se va a adherir y que permanecerá extraño a él: el comerciante.

Riobaldo finalmente se integrará a la sociedad por medio de la vida del fazendeiro. Al final de la novela el proceso de integración de Riobaldo al mundo civilizado viene por recomendación de Zé Bebelo, quien lo envía a ponerse en contacto con el compadre Quelemém. Este diálogo permite a Riobaldo integrar los elementos problemáticos de su pasado a una nueva vida en sociedad. Este diálogo viene como parte de un proceso en el que litoral y sertão, ciudad y campo, se permean. En Pôrto Passarinho Zé Bebelo y Riobaldo hablan por tres días. Zé Bebelo

Não queria saber do sertão, agora ia para capital, grande cidade. Mover com comércio, estudar para advogado. –“Lá eu quero deduzir meus feitos em jornal, com retratos... A gente descreve as passagens de nossas guerras, fama devida...” –“Da minha vida, não senhor!” –eu fechei. Distrair gente com o meu nome. (Rosa *Grande Sertão* 459)

Riobaldo pone de manifiesto el temor de que su vida quede sujeta a la lógica de la ciudad. Riobaldo no quiere ser Faustino, cuya vida, para ser de entretenimiento al público de la ciudad tendría que aceptar el dominio del diablo sobre su destino (en la historia) y del intermediario sobre su historia (en la publicación de su historia). El ingreso del jagunço en la sociedad viene por vías de relatar su historia, pero este relatar ocurre bajo una forma de sabiduría que funciona como filtro entre las diferentes instancias que producen el texto y en las cuales se resuelve la discontinuidad entre gobierno y familia. Este es el resquicio por el que se abre espacio la instancia autorial. El caso de Faustino que se encuentra insertado en la narrativa es el opuesto de lo que quiere hacer Rosa (y “o senhor”) en su texto.

Al ser entrevistado por Günter Lorenz, Guimarães Rosa afirma que la forma de estudiar la brasilidade no puede reducirse al cerebro y por ello considera el estudio de Freyre como encomiable, pero de todas formas insuficiente. La lógica cerebral que parece guiar al moço de la ciudad en el relato acerca de Faustino poco tiene que ver con lo que

realiza el transcriptor, “o senhor” con las palabras de Riobaldo. “A alquimia de escrever precisa de sangue do coração . . . Para poder ser feiticeiro da palavra, para estudar a alquimia do sangue do coração humano, é preciso provir do sertão.” (Lorenz 341-42) Al hacer esta declaración Rosa se distancia de quienes lo comparan con Joyce y prefiere volver a Goethe afirmando que el autor del *Fausto* canónico provenía del sertão, es decir, que mentalmente su obra habita el paradójico terreno de indeterminación entre la vida interna y la externa. El sertão se convierte en símbolo de esa comunicación entre el hombre y el mundo. Esta comunicación está al margen de los sistemas que organizan las cosas entre el bien y el mal. Afirma Rosa que el hombre del sertão está fuera de ese orden enajenante y que su habitante es “der Mensch der Gott verloren hat und den Teufel gefunden hat.” (Lorenz 343)

La autoridad que Rosa construye para sí en texto y entrevista proviene de un contacto depurado con el mundo del sertão. Ese contacto le permite sugerir lo que es la brasilidade, pero no formularla directamente. Curiosamente, su ejemplo para entender este concepto debe volver a pasar por el diablo: “o diabo é uma realidade no mundo. Está oculto na essência das coisas . . . A ciência existe para expulsar o diabo. O homem sofre sempre o desespero metafísico, pois conhece a existência do diabo e pode assim liquidá-lo . . . Também isto é ‘brasilidade’.” (Lorenz 350) Rosa conjuga las fuentes populares con las de la tradición europea bajo la geografía simbólica del sertão para dar lugar a un conocimiento que no aliene ni aisle a las partes que lo constituyen. Por esta razón recurre a la estratificación del proceso narrativo, dándole a cada estrato puntos de contacto e influencia con las demás instancias: en todas hay logros y carencias, conflicto y hermandad, diferencia y similitud, ángel y demonio.

CAPÍTULO III
 LA DIABÓLICA ELEVACIÓN DEL INDIVIDUO.
 DESTRUCCIÓN, MUTACIÓN Y SINCRETISMO EN
MULATA DE TAL

El escritor guatemalteco Miguel Ángel Asturias centra su última ficción extensa en un hombre que, proveniente de una sociedad campesina de tipo comunitario, decide desvincularse de ese orden. Gracias a la intervención del demonio Tazol, Celestino Yumí se convierte en un individualista que se mueve por la envidia y el deseo de poder. Las transgresiones a las que lo convoca el pacto diabólico hacen de Celestino Yumí un peligro para su clan. La intensa envidia hacia el poder económico de su compadre Timoteo Teo Timoteo ha hecho que Yumí deje de identificarse con su clan y busque alianzas en las hojas secas y en la acumulación improductiva del grano de maíz; ha hecho que su legítimo matrimonio con Catalina Zabala se quiebre y sea sustituido por la problemática unión con la Mulata de tal, que, a diferencia de Catalina, ama a Yumí sólo por su dinero, o porque se dice que su esqueleto es de oro. Asturias alegoriza con esta historia el quiebre del sistema comunitario campesino indígena en Guatemala, su paso de la economía local y la producción comunitaria a una economía capitalista que redirige la producción hacia la acumulación y el mercado internacional.

El pacto diabólico entre Yumí y el diablo de las hojas secas de maíz, Tazol, sirve a Asturias para cerrar su estudio novelado del indígena guatemalteco. La apropiación del acervo mitológico centroamericano se habría iniciado con *Leyendas de Guatemala* continuándose con *Hombres de maíz*. La explosión del lenguaje y la adopción de la perspectiva indígena como principio organizador de esta serie de ficciones convirtieron a Asturias en iniciador del llamado Neo-Indigenismo, que trasciende la denuncia explícita de los abusos de que son víctimas las comunidades indígenas latinoamericanas para

privilegiar cómo la perspectiva indígena representa y entiende las transformaciones a las que es sometida.

A diferencia de la esperanzadora visión en las obras anteriores, *Mulata de tal* codifica en un apocalipsis burlesco las posibilidades de que la modernización ocurrida en Guatemala después de la caída del presidente Jacobo Arbenz (continuador del proceso de reforma agraria iniciada por Arévalo) logre integrar al sector indígena.⁴⁷ El imperativo que resulta de la frustrada reforma agraria desemboca en una sociedad capitalista regida por el mercado internacional, y obligada a dejar de lado la producción con fines de autoabastecimiento para enfocarse en producir para las necesidades del mercado internacional. Como consecuencia Guatemala recibe la segunda mitad de los años cincuenta sin garantizar el bienestar del campesinado, y sin que su burguesía se construya a partir de un papel económico al interior de la nación (su función parece ser más la de socios minoritarios de los proyectos multinacionales en el territorio guatemalteco). Campesinos y burgueses quedan sujetos a los intereses internacionales. Con *Mulata de tal* Miguel Ángel Asturias intenta observar este proceso histórico desde la imaginada perspectiva de los indígenas, quienes serían los más afectados.

⁴⁷ Durante los 22 años del gobierno dictatorial de Estrada Cabrera la United Fruit Company de Estados Unidos logró incrementar su dominio sobre el territorio guatemalteco gracias a la política concesionaria de Estrada. Gracias a esta política la United Fruit Company llegó a dominar enormes extensiones de tierra y monopolizar redes ferroviarias, los puertos y tendido eléctrico. Hacia 1920 el descontento con el gobierno de Estrada da lugar al partido Unionista y su rama de juventudes llamada Club Unionista, del cual hizo parte Asturias. Tras la caída de Estrada Cabrera, varios gobiernos traicionan los intereses nacionales (como la entrega de la compañía de electricidad a la Bond Share por parte del presidente Orellana). Finalmente en 1944 un golpe militar ayuda a poner en el poder a Juan José Arévalo quien inicia un proceso de redistribución de tierras en el país y logra continuidad para sus programas cuando Jacobo Arbenz lo reemplaza en el poder. La United Fruit Company y el gobierno estadounidense iniciaron una campaña de desprestigio en contra del gobierno reformista guatemalteco calificándolo de comunista. El gobierno reformista había logrado el ascenso de una clase media, sin embargo, esta clase no fue suficiente apoyo cuando un grupo de militares apoyados por el gobierno estadounidense se abrió paso hacia la capital desde Honduras. Tras la caída de Arbenz se inicia un movimiento contrainsurgente y una serie de políticas que revierten el proceso iniciado por Arévalo, pero que por fuerza debe admitir la presencia de los sectores que lograron medrar durante los períodos Arévalo-Arbenz. Tras la caída del gobierno reformista Asturias debe abandonar el país. Sus obras harán parte de hogueras públicas instigadas por el gobierno contra textos que supuestamente promovían el comunismo.

Asturias lleva a cabo esta adopción de la perspectiva indígena a partir del interés académico que se genera en París hacia la cultura maya. La traducción de textos sagrados (*Popol Vuh* y *Anales de los Xahil*) determina la formación de un acervo popular indígena en su imaginario letrado. Si este acervo es determinante en *Leyendas de Guatemala* y en *Hombres de maíz*, en *Mulata de tal* el marco del pacto con el diablo, así como la intervención de diferentes formas demoníacas obliga a volver la mirada al contacto de esas tradiciones indígenas con formas populares mestizas, supersticiones ladinas y la tradición letrada de Fausto. El pacto que Yumí establece con el demonio Tazol sirve para seguir la transformación del mundo indígena del campesinado hacia un sistema de mercado que fuerzas extranjeras terminan por estallar.

Con la sociedad indígena, la subjetividad de Yumí es descompuesta y los elementos de su historia escapan a la formación de una trama biográfica para convertirse en símbolo de transformaciones que van más allá de la vida de un hombre. Asturias compone su obra complicando una trama inicial muy sencilla. Celestino Yumí, picado de envidia por el poder económico de su compadre Timoteo Teo Timoteo, entrega su mujer al diablo a cambio de que éste le dé incontables riquezas. La trama comienza a complicarse cuando Celestino utiliza esas riquezas para conseguir una nueva esposa, la *Mulata de tal*. La vertiginosa transformación de la trama y la proliferación de espíritus malignos, animales mágicos (conocidos como nahuales en la tradición mitológica mesoamericana) y rituales hacen que el manejo verosímil del espacio, del tiempo, de los personajes y de la acción se pierdan. El mundo de *Mulata de tal* hace que una lectura a nivel puramente individual sea imposible: los deseos y mutaciones de Celestino Yumí, Catarina Zabala y la *Mulata* alegorizan transformaciones sociales, económicas y culturales que replantean la relación entre individuo y colectividad.

Pacto de hojas secas: la transformación de la aldea

Asturias afirmó en entrevista a Luis Harss que el pacto diabólico de Celestino Yumí en *Mulata de tal* encuentra su origen en una leyenda guatemalteca en la que un hombre pobre "se hace rico vendiendo su mujer al diablo. Es una leyenda muy difundida en Guatemala" (Harss 124). Asturias encuentra en esta leyenda el motivo mítico del romance imposible entre el sol y la luna y la lee como mecanismo para restringir el comportamiento sexual, es decir, para establecer reglas básicas de comportamiento asociadas con la aparición de la agricultura en las sociedades primitivas. René Prieto, sin embargo, argumenta en contra que nadie parece haber dado con tal leyenda básica y que el origen real de la historia es el mito de Fausto. A partir de la correspondencia que Miguel Ángel Asturias sostuvo con el crítico Giuseppe Bellini, éste afirma que "Celestino Yumí es bien miserable cosa, un Doctor Faust degradado. . . La intención que domina el relato . . . es la denuncia . . . de una abyección, máxime si por la riqueza el tal Celestino se aleja de su sencillo vivir y vende por ella a su compañera . . ." (Bellini 68) Bellini entiende que Celestino puede ser análogo a Fausto en su búsqueda abyecta de superar los límites de la vida al interior del sistema social del que se hace parte. Celestino y Fausto buscan activamente los rastros demoníacos que la sociedad reprime.

La raíz indígena de la trama de *Mulata de tal* está sujeta al contexto de la modernización de las comunidades indígenas y campesinas, es decir, a la aparición del dinero y la comercialización del maíz (tema alrededor del cual ya había Asturias construido su *Hombres de maíz*). La actitud frente a esta transformación se encuentra en la línea de Goethe y de Thomas Mann, autores definitivos para las versiones alemanas de Fausto. Asturias declara encontrar en la literatura alemana destacados modelos de transgresión y denuncia. En la primavera de 1967, a meses de recibir el premio Nobel, Asturias es entrevistado por Günter Lorenz y afirma que toma a los personajes de Goethe

como modelo en lo que respecta a su forma de actuar.⁴⁸ Recurrir al diablo como forma de tener agencia va, tanto en Goethe como en Asturias, a terrenos no folclóricos. Ambos hacen de esta transgresión una forma de representar la disolución de las normas comunitarias y la activación del progreso como estrategia moderna que se aleja de la sociedad tradicional. A partir de la transgresión el hombre encuentra nuevas formas de actuar en el mundo y transformarlo. Este es el hombre que deshace las normas comunitarias.

No sólo modelo de las transformaciones modernas, este Fausto vulgarizado también se inserta en una narrativa que codifica una denuncia. El mundo que se desvincula de la sencillez original queda sujeto a dinámicas de explotación y alienación. Acaso por esta razón para Asturias sea Thomas Mann la figura clave de la literatura alemana en el siglo XX. Asturias afirma del autor de *Doktor Faustus* que "foi profeta que nos momentos de maior decepção pela Alemanha nos trouxe a mensagem imperecível da outra Alemanha, daquela que tanto fez pelo desenvolvimento e permanência da cultura humana" (Lorenz 258). En la fecha en la que Asturias hace esta afirmación Thomas Mann no sólo ya había escrito su *Doktor Faustus*, sino que se había dado a conocer por sus pronunciamientos radiales contra el nazismo. Asturias y Mann usan el mito fáustico para denunciar la progresiva eliminación de la cultura y su sometimiento a empresas de dominación y de destrucción. Para Asturias la introducción de las alienadas relaciones modernas en el mundo campesino guatemalteco se cifra en el Tazol autóctono que genera la secuencia destructora de la tradición maya.

⁴⁸ La edición con la que aquí trabajo, al igual que en el capítulo anterior acerca de João Guimarães Rosa, es una traducción al portugués de una serie de entrevistas realizadas por Lorenz entre 1960 y 1967 a diferentes escritores latinoamericanos en vista del repentino interés que despierta en Alemania la literatura latinoamericana, tanto en español como en portugués. Cabe señalar que la mayoría de estas conversaciones tienen lugar en congresos internacionales de escritores llevados a cabo en Berlín y Genova en 1964 y 1965 respectivamente.

El pacto fáustico desarma el sistema imperante. La figura diabólica, mefistofélica (si queremos especificar al demonio asociado con Fausto) articula un discurso que identifica los márgenes del sistema y lo destruye al comunicárselos al personaje. Su discurso está dotado de un agudo sentido crítico, pero no motiva un deseo de mejoramiento sino una explotación de esos márgenes problemáticos y contradictorios en el sistema. Mefistófeles se burla de la institución letrada y de las elevadas expectativas del saber. El demonio de la obra de Mann pone de manifiesto una crítica al arte de su época. Dentro del sistema social de Quiavicús el demonio observa la producción agrícola con ese mismo sentido nihilista, revelando a Yumí la importancia que puede tomar el dinero, y cómo es por dinero que los ricos pueden explotar a los pobres como él, y hasta tomar sus mujeres. El nihilismo que la tradición fáustica señala como peligroso para la clase letrada, es fundamental en la formación de Celestino Yumí como agente que pacta con el diablo. En este caso el nihilismo comienza por penetrar sectores sociales que, aún inmersos en un sistema agrícola, se encuentran al margen del mismo.

La crítica social se encuentra en la voz de los demonios. Características de la Guatemala que recibe la primera mitad del siglo XX bajo el dominio de la United Fruit Company y una clase dominante que negocia con dicha compañía, se abren paso a la novela por medio de la voz de los demonios y monstruos. El conocimiento de estas condiciones parece señalar un territorio peligroso y seductor. A medida que la novela avanza esta crítica cubre nuevos territorios. Por un lado Tazol revela a Yumí las desigualdades e inconsistencias de la separación entre ricos y pobres. En voz del demonio Cashtoc se da a conocer que el hombre se ha separado de la comunidad y que por ello se necesitan brujos y brujas que exterminen a esos hombres individualistas. Finalmente, el demonio Candanga presenta la sujeción del hombre a empresas alienantes y la mecanización de fuerzas destructivas. El diablo es una forma de representar la realidad social en términos de una figura nihilista, señalando así un conocimiento de la realidad que se presta para empresas destructivas, antes que constructivas. La modernización se

inserta así en un esquema trascendental. En esta cosmología lo secular se observa desde un personaje que representa los principios degradantes de la materia por encima del espíritu.

Los demonios insertan una inversión simbólica en la representación del sistema social. Su presencia señala que la autoridad en el sistema social recae en poderes destructivos antes que creativos. Lo que Tazol otorga a Celestino son formas de invertir el valor de las cosas, haciendo que en la aldea lo importante sean los medios de intercambio y ya no las cosas mismas. En Tierrapaulita Cashtoc hace que la realidad se sujete a las palabras y no al revés. Candanga, finalmente, hace que la destrucción y el vicio sean el único propósito de la vida. El dominio de la inversión resulta de contradicciones radicales al interior del sistema social. Lo que parece definir la autoridad es el poder de destrucción de la realidad y del sistema comunitario.

La inversión simbólica que ocurre al principio de la novela es un evento que provoca un retroceso social. Paradójicamente este pacto que introduce el dinero y el ideal del progreso en Quiavicús es representado como originador de un movimiento culturalmente retrógrado desde la perspectiva antropológica que Asturias manejaba. La novela abre con Celestino Yumí visitando la feria de San Martín Chile Verde y desafiando con su bragueta abierta a la "gente sencilla, llegada de campos y aldeas a gozar del bullicio de la feria" (Asturias *Mulata de tal* 5). Yumí, como generador de dicha inversión carga en sus hombros la proliferación de insultos y calificativos negativos que abren los dos primeros párrafos de la obra: "!Bardiloso! ¡Lépero! ¡Cochino!" y "¡Relamido! ¡Reliso! ¡Remañoso! ¡Sinvergüenza! ¡Hijuesesentamil!" (Asturias *Mulata de tal* 5) Esta irrupción en el universo maya con el que trabaja Asturias es un regreso a un mundo anterior a la agricultura, en donde el principio básico es simplemente comer lo que se caza. María del Carmen Varela encuentra en otra obra de Asturias, *Tres de cuatro soles*, una clave para definir al tipo de hombre primitivo que aún no alcanza el nivel de la cultura agraria. "El único movimiento que [este hombre] conoce es el de la mandíbula al

mascar y el del ojo al parpadear, es, este proceso de *abrir y cerrar* el que establece la única dimensión conocida (cielo-tierra, sombra-luz, ser-no ser). . . " (Varela 84-85) Tazol exige a Yumí que abra su bragueta entre los feligreses que asisten a la feria de San Martín Chile Verde y el pensamiento de la comunidad queda reducido a ese movimiento primitivo entre "abrir y cerrar" y que representa una forma retrógrada con respecto al mundo agrario en el que viven. El pacto diabólico que introduce estos pensamientos en la feligresía representa una regresión del orden cultural que organiza a Quiavicús y sus relaciones con San Martín Chile Verde. La vulgaridad de Yumí se potencia por la multitud de voces que parecen condenarlo. Con este inicio Celestino Yumí se ha desplazado hacia un margen retrógrado de las relaciones sociales aceptables y desde allí logrará la contradictoria urbanización y modernización de su mundo.

El pacto diabólico planteado por *Mulata de tal* pasa por diferentes transformaciones, dejando atrás ese pacto original en la primera mitad de la novela. Asturias ofrece con esta estructura la continuidad del primer ritual, pero sujeto a diferentes circunstancias de los personajes. El primer pacto replantea el orden comunitario en el que vive Yumí. Con la exhibición de su pene en la misa de San Martín Chile Verde, la entrega de Catarina, la caja mágica de juguetes, el dinero de maíz seco y la nueva esposa -la Mulata-, Yumí llega a la posición de dominio sobre su comunidad. Todas estas acciones modifican el sistema de valores de su aldea, Quiavicús, pasando del valor de la producción agrícola y la reproducción matrimonial (representada por el compadre Timoteo Teo Timoteo), al dominio del dinero, la comercialización de la producción y la unión sexual no reproductiva (ya que la Mulata sólo admite la penetración anal). Al plantear el pacto Tazol afirma que los demás miembros de la comunidad deben vivir "para que te vean rico" (Asturias *Mulata* 41). La cohesión de la aldea ya no es dada por la producción agrícola, sino por la exhibición de riqueza que hace Celestino. Este pacto se enfoca en la llegada del consumo y la generalización de la

envidia como sentimiento que domina las relaciones humanas. Este pacto abre el espacio de la aldea a formas destructivas e individualistas de actuar en la comunidad.

El segundo pacto quiebra la relación con la tierra y privilegia el conocimiento ritual como forma de lucha (y la función de la palabra en este ámbito). Privados de sus posesiones por una catástrofe que lo destruye todo, el matrimonio Yumí busca en el conocimiento de fórmulas mágicas una nueva forma de actuar sobre su mundo. La ciudad de Tierrapaulita da la oportunidad de un nuevo origen y así, en efecto, Catarina logra convertirse en la gran Giroma, bruja de todas las magias, y Yumí será convertido en enano y luego en gigante. Atrapados en la trampa de Tierrapaulita, aterrorizados por criaturas deformes, Catarina y Celestino encuentran la solución cuando el Tazol que llevan atrapado en una cruz de maíz, preña a Catarina y el hijo resultante de esta unión ofrece a la mujer salvarlos de esa trampa a cambio de que ella libere a Tazol. Este pacto se genera a partir de un embarazo que no se da en el seno de la comunidad ni bajo los parámetros de la reproducción humana, sino que es una reproducción signada por el desarraigo, ya que Tazol preña a Catarina por el ombligo, enfatizando que este ombligo no es el original, sino que es uno que no tiene nada que ver con la tierra, y es simplemente un pozo donde se acumula mugre. (Asturias *Mulata* 132) Este desarraigo hace de Tierrapaulita el campo de batalla entre los demonios mayas (terrígenos) y el sacerdote católico. Las armas con las que luchan los personajes son bailes, danzas y rituales que se mezclan hasta el final de la primera parte de la novela. El imaginario ritual es aquí una manipulación desvinculada del origen.

El tercer pacto enfatiza la fragmentación y la destrucción perpetua del cuerpo y del espacio como representación de una alienación extrema. El enfrentamiento ritual entre los demonios indígenas (Cashtoc y Tazol) y el sacerdote causan la abyecta deformación de las estatuas de los santos, con lo cual el demonio cristiano Candanga se abre paso a Tierrapaulita. Candanga pretende hacer de Tierrapaulita una fábrica de hombres que se convierten en humo para satisfacer los vicios de los hombres blancos. El

pacto con Candanga es tácito cuando Yumí y Catarina son los únicos brujos capaces de llamar a este nuevo demonio por su nombre. Ahora la acción transcurre alrededor de una posesión demoníaca que genera la fragmentación de los bandos y la subsecuente destrucción de Tierrapaulita. Catolicismo y nahualismo se mezclan, pero de manera que generan la destrucción o reducción de Celestino y la Mulata. En esta última parte las criaturas quedan sujetas a un proceso de perpetua destrucción que se hace expresa cuando Candanga recurre a una gran compañía para asegurar que Tierrapaulita esté siempre en llamas. Este último estadio elimina por completo la visión cíclica de producción y destrucción.

La composición de *Mulata de tal* reúne diferentes estratos de la vida cultural guatemalteca y los subsume en una crítica del proceso destructivo en el cual se encuentra el país durante los gobiernos posteriores a Arbenz, el golpe de estado, la represión estatal, la alianza entre las clases media y alta con los intereses multinacionales de Estados Unidos en el país. En este proceso de hibridación Asturias hace visibles los elementos maya-quiché de su identidad, pero los ha permeado con el catolicismo español de la conquista, el orden comercial de la empresa norteamericana, y otras culturas europeas presentes en el imaginario nacional gracias a su lugar en el proceso educativo. La inserción al mercado y la intervención extranjera que suelen presentarse como rasgos de avance y progreso son aquí paradójicamente equiparadas a un proceso retrógrado. Esta involución moderna es una contradicción entre la búsqueda del progreso y un futuro bienestar y lo que efectivamente ocurre, que es un retroceso a estadios en los que la única preocupación es consumir todo lo que hay alrededor. Esta contradicción socio-cultural, que se pone de relieve con el afán de prosperidad de las clases medias y las elites que traiciona a la revolución en los años 50, se simboliza en la novela por medio de diferentes visiones del demonio que fallidamente intentan definir los límites de la sociedad en el Nuevo Mundo. En el intento de crear un terreno simbólico de cohesión comunitaria por medio de la imagen negativa del demonio, el pacto diabólico no es simplemente una

reiteración de un motivo popular-indígena, sino que lo incorpora a una compleja articulación entre diferentes tipos de experiencia cultural (popular y letrada, indígena y mestiza, campesina y urbana).

Mundos catastróficos

Mulata de tal plantea la integración de diferentes mundos culturales en un todo nacional en términos de una catástrofe. El ladino que Asturias presenta en *Mulata de tal* personifica el deseo de dominación de ese todo multiforme. El momento de encubramiento de Celestino Yumí ocurre cuando trepa un árbol y el demonio Tazol le muestra desde allí la totalidad del mundo que domina gracias a su pacto. Similarmente, Asturias escribe en un artículo de 1959 que al estar en un mirador "nos dio la sensación de estar al borde de una inmensa copa con el universo abajo, hasta sentir la tentación de dominio y poder que dan las alturas" (Asturias *América, fábula de fábulas* 244). La riqueza natural e impresionante del mundo de los mayas abruma al escritor, quien presenta su mirada elevada como una tentación, es decir, un riesgo de transgredir por medio de un dominio. En *Mulata de tal* el diablo interviene para que Celestino Yumí ya no habite un terreno por cuya propiedad nadie se preocupaba. (Asturias *Mulata* 30) Después del pacto Yumí se convierte en un gran latifundista que domina la región. Del dominio del compadre Timoteo Teo Timoteo pasamos al de Celestino. Si bien ambos dominios se caracterizan por la desigualdad social, el dominio de Celestino introduce elementos que bajo la producción agraria del compadre no tenían lugar en Quiavicús, ya que a diferencia de Timoteo, él lo domina todo desde una perspectiva superior. Asturias ha cifrado en *Mulata de tal* cómo ese paisaje puede llevar al individuo a transgredir sus límites y basar el mundo social alrededor del dominio de una sola persona. La mirada corresponde aquí a la posesión privada de ese mundo.

Esta mirada elevada de la región refiere que parte del problema son las formas en las que se ejerce el dominio sobre el espacio. *Mulata de tal* postula diferentes formas de

dominio, pero todas están marcadas por la destrucción y la catástrofe. El dominio de tipo privado se elabora en la novela como una transgresión social ya que a partir de él ocurren las grandes catástrofes que destruyen a Quiavicús y Tierrapaulita. Asturias afirma que muchos habitantes de América Central han experimentado la situación de perderlo todo en una catástrofe natural. Al poner en diálogo esta afirmación con la novela se observa que la contaminación del mundo por medio de la propiedad privada es simbolizada narrativamente por medio de una realidad natural que Asturias identifica para América Central. Desde la novela la catástrofe como resultado de una polución sigue la lógica de la cosmogonía de dioses mayas que destruyen con huracanes y terremotos, pero aparece conectada a la demonización cristiana y el temor ladino a la muerte. Las culturas maya, cristiana, rural y urbana constituyen un mundo de ruinosas superposiciones que llegan a su máxima expresión en Tierrapaulita.

Las destrucciones catastróficas en *Mulata de tal* han sido interpretadas por la crítica como parte del acervo mítico maya.⁴⁹ Con estos eventos se marcaría el final de un ciclo y el inicio de uno nuevo, el paso del tiempo con el levantamiento del sol y luego su caída, una nueva cosecha, un acto de destrucción sobre el cual se construye algo nuevo, y, finalmente, la aparición de nuevas generaciones humanas. Al interior de la novela de

⁴⁹ Maria del Carmen Varela basa su interpretación de *Mulata de tal* en el paso de una generación de hombres a otra. Dicho paso es entendido por ella como un constante proceso de cultivo, maduración y siega de la cosecha. En este proceso los personajes representan diferentes entidades divinas que corresponden al cielo, la tierra, el agua, el sol y la luna. La catástrofe dentro de este proceso corresponde al momento de la siega, cuando el maíz debe ser sacrificado. La violencia corresponde a la caída del sol que es también la caída del maíz (para nutrir a los hombres), y a la caída de la semilla en la tierra para germinar algo nuevo. La generación de los hombres de maíz es la que sigue armónicamente este proceso contemplando la muerte como un momento necesario para la continuidad de la comunidad. Desde esta perspectiva las catástrofes en *Mulata de tal* representan la reactivación de principios destructivos sobre los cuales se reinicia un ciclo vital y generacional en los hombres. Para Giuseppe Bellini, por otra parte, el espacio de Tierrapaulita señala la presencia del barroco español que entra en contacto con el mundo indígena. Bellini ve en Cashtoc a un "moralista quevedesco". Si seguimos esta lectura de Bellini, la destrucción que trae sobre Tierrapaulita es una manera de contravenir la vulgar aproximación de Candanga a la existencia: el incremento de almas en el infierno. Dante Barrientos Tecún, por su lado, lee el espacio de Tierrapaulita como "mundo al revés" carnavalesco que se asemeja al cronotopo rabelesiano identificado por Mijail Bajtín en el escritor francés.

Asturias se puede leer que tras este motivo mítico se encuentra también una transformación cataclísmica del espacio que resulta de un dominio desmedido de intereses particulares e individualistas sobre las riquezas de la región y que quieren someter los ciclos naturales de producción y reproducción a la voluntad humana. La catástrofe se expresa por medio de una perspectiva mítica maya, pero ésta entra en contacto con la arrogancia del hombre que pretende elevarse a posiciones sobrehumanas para ejercer dominio por medio de la perspectiva cristiana y de la demonización de lo maya.

Cuando Celestino Yumí establece su pacto diabólico y transforma a la aldea hace que las discontinuidades, rupturas y contradicciones al interior del sincretismo cultural se apoderen de la organización del espacio. El mundo todo es un conflicto sin resolución entre diferentes fragmentos que no acaban de integrarse en una imagen coherente. La novela se enfoca en los elementos que contravienen la armonía social. La iglesia de San Martín Chile Verde es presentada al comienzo de la obra como un espacio en donde las diferentes capas culturales conviven alrededor de un ritual católico mezclado con rituales indígenas. Esta es una armonía frágil que es rota cuando aparece Yumí exhibiendo su pene. En este momento Yumí trae del mercado que estaba en la plaza pública un comportamiento fuera de lugar, transgrediendo la diferenciación de espacios sobre la cual se sostiene la convivencia de las diferentes capas culturales. Revelar su pene estéril en medio de la iglesia pone de manifiesto capas profanas de sociabilidad que escapan a la unión de rituales indígenas y católicos en una armónica visión de ciclos agrarios.

Los símbolos que conectan la producción agrícola con la reproducción humana se deshacen, desarticulando el sistema social de la aldea. Este simbolismo se encuentra en cómo la relación de Celestino con las mujeres codifica su relación con la tierra. De un matrimonio formado bajo los principios locales agrarios (aunque estéril) pasa a uno que se da por la seducción del dinero, la violencia y la explotación enajenante. El extenso territorio que Celestino y la Mulata dominan está constantemente sujeto a los arranques

violentos de los patrones. El poder de Celestino en este caso ya no se sostiene tanto en la tenencia de la tierra y la calidad de sus productos agrícolas, sino en el gasto del dinero, la violenta ejecución del poder y la exhibición de los objetos y placeres que se logran con él. Con el poder de Celestino Yumí la producción agraria se aliena de los intereses comunitarios (o al menos del sistema de producción agraria que se centraba en la fertilidad y prosperidad de Timoteo) para ponerse al servicio de Tazol y de los intereses egoístas de Celestino. El quiebre entre el matrimonio Yumí y la aldea de Quiavicús está signado por la progresiva desvinculación de la tierra, la explotación, la catástrofe y un final anonimato que ha borrado de la memoria del pueblo a los personajes. La desarticulación social de la aldea crea grupos sumergidos en la anomia y el desarraigo, que se desplazan a las ciudades y que no forman una colectividad consistente.

En Tierrapaulita el desarraigo de los desplazados llega a su máxima expresión. La entrada a la ciudad está dominada por un antiguo murallón indígena que la hace identificable desde la distancia, sin embargo ese murallón, con el paso del tiempo se ha convertido en foso y peña. (Asturias *Mulata* 117) La forma en la que el narrador presenta este murallón (siguiendo la mirada del matrimonio Yumí) designa la desaparición del murallón indígena, pero, a la vez, lo restaura como una erosión del tiempo que ha permanecido como referente de la ciudad a pesar de que hace mucho que ha desaparecido. Tierrapaulita, sitiada por el demonio Cashtoc, cifra la desaparición del mundo indígena en términos de su propia mitología antigua, a pesar de que la ciudad misma parece hacer parte del proceso modernizador que se irradia hacia los montes circundantes. Tierrapaulita es un complejo de fragmentos premodernos y modernos que están desplazados y al margen de cualquier sistema de integración.

Tierrapaulita funciona como un centro urbano que cohesionaba de forma negativa. Cuando Catarina y Celestino llegan a la ciudad la sensación de miedo es sobrecogedora. A través de esta impresión de los personajes sabemos que la ciudad trae a los montes hacia sí por el camino. Se dice que los montes parecen querer huir de la ciudad, también

atemorizados de los horrores que allí ocurren. Esta imagen se hace más significativa al tener presente que los personajes anteriormente han tenido que recurrir al camino de las nueve vueltas, hecho por el mismo demonio que domina Tierrapaulita y cuyo propósito es perder las almas de quienes lleguen a él. El mundo del campo está dominado por una ciudad que proyecta miedo.

Los elementos que están presentes en la ciudad de Tierrapaulita no son entidades independientes a ese pasado agrícola y rural que obedecía ciclos naturales, antes bien se trata de figuras que, al igual que Celestino, caen en la dinámica de desarraigo de la ciudad. Seres como el Sisimite, la Llorona, el multiforme perro Cadejo, la Siguanaba y la Sigamonta son rastros de la vida en los montes. En Tierrapaulita todo cae bajo el dominio de Cashtoc y de su doctrina de modificación perversa de la realidad. El mismo Tazol, demonio rural, rinde pleitesía al poderoso Cashtoc.

El poder en Tierrapaulita se basa en la capacidad de modificar la realidad por medio del sonido de las palabras. Celestino y Catarina llegan a la ciudad buscando las oraciones mágicas de sanación. Para ello buscan la ayuda de Concepción, una mujer que vive en el interior de una de las retorcidas casas de la ciudad. Concepción les explica que el verdadero poder es el que se aprende en Tierrapaulita gracias a un personaje llamado <Iguales vestidos torcidos>. Este poder radica en la capacidad de ser dramáticos y hacer que con el sonido de la palabra la realidad se modifique:

Todos poseemos en la garganta el sonido embrujador, el que puede producir los encantamientos, y así como se le imposta la voz a un cantante, <Iguales vestidos torcidos>, le coloca, al aprendiz de prodigios, en lugar aquellos sonidos llamados a romper las leyes naturales por el milagro, porque todo poder está en la palabra, en el sonido de la palabra. (Asturias *Mulata* 124)

A esta descripción de la magia que se logra con el sonido de las palabras se añan las campanadas que, teniendo como epicentro la iglesia, tuercen a todo el pueblo con su sonido. (Asturias *Mulata* 123) Campanadas y palabras dramáticas son formas de deformar una realidad pre-existente, de ejercer un violento poder sobre el pasado de la

vinculación natural con la tierra. Se pone así de manifiesto un nuevo tipo de dinámica que se basa en la formación de una *intelligentsia* que manipula la realidad. El desplazamiento hacia la ciudad bajo las condiciones de desarraigo y anonimato determinan que en ésta haya una correspondencia entre la deformación del espacio, del cuerpo y de las palabras.

Tierrapaulita es el espacio de la enajenación ya que no sólo explota los elementos desarraigados que confluyen en sí, sino que la reproducción y producción que se da en su interior está en función de sostener un orden impuesto desde afuera. El sacerdote representa una vinculación alienante de Tierrapaulita con la curia y la capital. Cuando Catarina convierte a Celestino en enano, el sacerdote quiere casarlo con la Huasanga para "formar un plantel de enanos para venderlos a las cortes, los serrallos y los circos" (Asturias *Mulata* 156). En seguida clama durante la ceremonia por una multiplicación de la carne como un principio universal, pero tras este pregón está siempre presente ese fondo mercantil al que se ha referido anteriormente. La reproducción de enanos del mundo de Tierrapaulita sirve como vínculo con un mercado ajeno al pueblo: las cortes, los serrallos y los circos. Este es un catolicismo que pone la producción exótica de la región al servicio de un afianzamiento económico. La contradicción yace en que este sacerdote que vincula a Tierrapaulita con la curia reconoce que la curia misma se ha olvidado de aquellos a quienes envía a este lugar; en su lugar, el mercado enajenante le sirve a esta autoridad clerical local para sostener su lucha con Cashtoc.

El estadio final de Tierrapaulita en la novela privilegia el clamor por la reproducción en nombre de incrementar el número de almas en el infierno. A diferencia del clamor explotador del sacerdote o de la irradiación de poderes malignos hacia el resto del mundo (Cashtoc), una nueva fuerza demoníaca, convoca a la multiplicación de la carne simplemente para multiplicar el dolor, la condena de los hombres. Candanga se apodera de Tierrapaulita después de que el enfrentamiento entre Cashtoc y el sacerdote desemboca en la deformación de las estatuas de los santos en la iglesia. De la mezcla deformante entre elementos indígenas y cristianos finalmente emerge un poder

demoníaco que los desplaza a ambos. Cashtoc observa con desconcierto "las cabezas de sus nahuales con cuerpos de santos . . ." (Asturias *Mulata* 210) Al párroco, por su parte:

se le fue el aliento ante aquel espectáculo diabólico, satánico, un Ecce Homo con cara de búho llorón y, . . . un Niño Dios que parecía pescado, más allí mismo se le reveló, paró mientes que aquello no entraba en la cuerda de los demonios telúricos, o potencias destructoras, quebrantes, brutales, sino en la mofa bajuna, sin grandeza, del que capitaneaba el chorro de ángeles malditos que cayó del cielo. (Asturias *Mulata* 200)

Hecho de las formas divinas de los santos cristianos y de las cabezas de los nahuales mayas, el nuevo demonio, Candanga, llega para dominar a unos y otros. Mientras huyen, los demonios terrígenos de Cashtoc oyen "la lluvia de ángeles con cuernos que caía en Tierrapaulita" (Asturias *Mulata* 217). También el párroco huye y va pensando en cómo declarar al arzobispo "sobre su calvario en una población que, cuando él llegó a hacerse cargo del curato, estaba en poder de demonios de tierra colorada, de hojas secas de maíz, de caña dulce de los más destructores gigantes" (Asturias *Mulata* 218). En ambos casos, la huida de los poderes enfrentados en Tierrapaulita está signada por la inhabilidad de integrar las imágenes del otro al sistema propio de dominio sobre la ciudad. El sistema al que se adhiere Cashtoc propende por eliminar a todo aquello que no se integra a la comunidad, mientras que el del padre procura explotar al sector marginal de la sociedad. El nuevo demonio quiere volver a un sistema del no sistema, a aquel tiempo antiguo en el que todo era guerra. Candanga promueve la reproducción ya no para explotar, como hiciera el sacerdote, sino para conducir a los hombres "a mis opulentos hornos, como condenados disfrazados de obreros" y así "impulsar la máquina del mundo" (Asturias *Mulata* 305). Candanga designa el paso de Tierrapaulita a un orden que se sostiene en la constante producción y destrucción de hombres. Tierrapaulita es ahora una gran fábrica, ya no una ciudad universitaria de brujos bajo el mando de Cashtoc. Ahora la explotación de los hombres rebaja la existencia a un perpetuo quemarse en la fábrica. La imagen de esta fábrica es símbolo de la contradicción que resulta de poner el progreso de la industrialización por encima de la vida humana. Por ello es que esta fábrica promueve

la reproducción de la carne un proyecto industrializador que enfoca las fuerzas destructoras de sistemas premodernos; fuerzas que, al igual que Yumí en la aldea durante el dominio de Timoteo, se encuentran como una latencia que pueden salir a la superficie en cualquier momento.

Si durante el dominio de Cashtoc Tierrapaulita era un mundo mutante para criaturas deformes, gigantes y otras deformaciones de la realidad, bajo el dominio de Candanga es una tierra de posesiones, manipulaciones y torturas. En su enfrentamiento Cashtoc y Candanga se valen de una cadena de intermediarios: por un lado, Cashtoc utiliza a Tazol para que la Mulata tome posesión del cuerpo del sacristán Jerónimo de la Degollación; por el otro, Candanga utiliza a Celestino para presentarse bajo la apariencia de un indígena picado de viruelas ante el sacristán. Como resultado todos sufren un estadio de enajenación mucho más pronunciado que el que se observa en momentos anteriores de la novela: el cuerpo despedazado de la Mulata anda en pos de reconstituirse, el cura enfermo de sífilis alucina lleno de terror y Yumí queda sometido a Catarina y postrado en cama. Los personajes que hacen parte de este enfrentamiento son desmembrados, torturados y disminuidos. Este tipo de segmentación aterradora señala que los límites del sistema social (ya no simplemente el maya, o el de la aldea, sino el de cualquier colectividad) han sido franqueados, de manera que la colectividad es sometida a entes ajenos, cuya misteriosa intervención se cifra en el terremoto en la luna que al final destruye a Tierrapaulita.

Con la llegada de Candanga Tierrapaulita queda descrita en términos de un nuevo tipo de catástrofe. Ya no se trata del terremoto que no terminó de destruir el mundo, sino de un fuego infernal. La producción maléfica que busca Candanga se cifra en la imagen de la ceniza que resulta de la destrucción. Los hombres ahora son "hijos de la ceniza" porque "no nacen del amor, sino de una maquinaria en movimiento, y como cada vez son más éstos que aquellos, la tierra se va cubriendo de cenizas y de ahí que nos opongamos, no a la multiplicación de la especie humana en Tierrapaulita, sino a la industrialización

de la especie bajo el mandato de aquel grito satánico." (Asturias *Mulata* 307) Estas palabras se pueden asignar al sacristán que lamenta que Candanga no permita que la noche termine en Tierrapaulita. Los hombres bajo el influjo del demonio del cielo (Candanga) son un fuego constante, la raza está siempre quemándose. Esta es una catástrofe que no está quieta como esa especie de terremoto que deforma a Tierrapaulita bajo el dominio de Cashtoc. Esta es una catástrofe dinámica que lo consume todo en su fuego perpetuo.

Ahora una compañía de seguros sostiene la catástrofe del fuego infernal que cubre a Tierrapaulita. Después del enfrentamiento entre Celestino y la Mulata (enviados de Candanga y Cashtoc respectivamente), el demonio cristiano del fuego perpetuo acude al presidente de una compañía de seguros para comprar una póliza contra el apaciguamiento del incendio. (Asturias *Mulata* 291) Candanga expresa el infierno de Tierrapaulita en términos de un cigarro que siempre está encendido. Al contar al presidente de la compañía su historia, el demonio explica cómo con su caída perdió la planta del tabaco de la que obtenía "una delicia desconocida, una más honda sensación paradisíaca" (Asturias *Mulata* 295). Con su regreso descubre que la planta se encuentra bajo el dominio de Cashtoc y sus gigantes en Tierrapaulita. Los hombres de esta tierra deben siempre quemarse para proporcionar ese humo. La compañía de seguros, entonces, es la encargada de hacer posible que la quema sea perpetua y podría conjeturarse que son los causantes de la final catástrofe que cubre a Tierrapaulita de un fuego blanco. La destrucción que sobreviene en la parte final de la novela es descrita como un temblor en la luna que hace que los pedazos de la luna se precipiten sobre Tierrapaulita. Después de esto el padre Mateo Chimalpín, único sobreviviente, dice: "¡aquí tiene el maligno su fábrica clandestina de hacer muchachitos!" (Asturias *Mulata* 378) Una tragedia orquestada desde el exterior se metaforiza por medio de la imagen de la luna y sólo se comprende su origen pensando en el pacto establecido entre Candanga y la compañía de seguros. Fuerzas extranjeras dominan el mundo de Tierrapaulita y, desvinculándose de

cualquier principio vital en aquella región, la condenan a una perpetua destrucción. Tierrapaulita trae a sí un mundo de desarraigados que finalmente sirven de intermediarios explotados y despojados de voluntad e integridad. Así alegoriza Asturias un fenómeno de desplazamiento interno que desarticula la cohesión entre los hombres y las simbologías que sostienen su sistema social.

Los espacios por los que se mueven los personajes a lo largo de la novela se van transformando siguiendo un patrón de catástrofes consecutivas. El cambio de la región se percibe como un proceso de destrucción y de sujeción a agentes extranjeros. Tazol, Cashtoc y Candanga son demonios que secuencialmente van desarmando las relaciones entre el hombre y los espacios que habita. Con Tazol Celestino Yumí conoce la fascinación del dinero que poco tiene que ver con los ciclos reproductivos de su mundo, con Cashtoc la Giroma y su esposo destrozan la sencillez de su vida por el dramatismo de un conocimiento que se proclama superior a la realidad habitada; finalmente Candanga expone el mundo de Tierrapaulita a una fuerza destructiva muy superior, a los intereses que basan su ganancia en la destrucción de la guerra y la explotación. Cada nuevo estadio enfatiza diferentes formas de alienar al hombre de su origen. La sencillez de la aldea es al final una vaga memoria que termina por perderse en el bombardeo extranjero de la luna, cuando el narrador se enfoca en la perspectiva moribunda del sacerdote católico Mateo Chimalpín.

Cuerpos abiertos

La idea de dominar la región desde una perspectiva superior que lo ve todo y así lo posee todo es presentada en *Mulata de tal* como una transgresión porque en ella el individuo se eleva por encima de la simbología que cohesiona a la comunidad. El simbolismo de la obra conecta una mirada excesiva con el dominio privado del espacio. Así, el personaje que transgrede los límites de la mirada, rompe los límites de la sociedad humana. Su cuerpo se convierte en receptáculo abierto a todo tipo de contaminaciones en

la obra. El cuerpo de Celestino Yumí ha abierto su mundo social y la novela cubre el sincretismo como un proceso de polución de la identidad, como una destrucción del espacio.

El cuerpo humano en *Mulata de tal* es la clave para leer las transformaciones de los individuos, haciendo de la forma mítica que adquieren los personajes, una simbolización de los complejos procesos psicológicos colectivos que ocurren con la inserción de la sociedad de mercado entre los indígenas guatemaltecos. Celestino, Catarina y la Mulata pasan por mutaciones y destrucciones consecutivas en las cuales se ha interpretado la actualización de los ciclos naturales de ascenso y descenso del sol, así como ciclos lunares. El texto codifica en la mitología maya un proceso de búsqueda de agencia que supera la identificación con la comunidad y el origen cultural. Cuando Celestino y Catarina llegan a Tierrapaulita se dice que emprendieron su viaje a "la ciudad universitaria de los brujos" para "cambiar su naturaleza simple por la complicada naturaleza de los brujos. Nada de volver a Quiavicús a leñatear . . . sino a pasar mejorcitamente sabihondeando como los que saben brujerías . . ." (Asturias *Mulata* 122)

La pobreza y la sencillez son más que una condición social, son parte de la naturaleza original de los personajes, pero su identificación se ha desplazado a otros tipos de existencia. La brujería lleva a los personajes sencillos de la aldea original a las complicaciones de la ciudad universitaria.

En este sincretismo religioso de tipo destructivo se inscribe también una evaluación psicológica de las condiciones socioculturales de la identidad del ladino guatemalteco. René Prieto en su *Archaeology of Return* explica que "being treated by Simeón Falicoff, Asturias becomes acquainted with some of his own problems in terms of Jungian and Freudian psychoanalysis" (Prieto 197), con lo que llega a codificar el resultado del desplazamiento cultural en términos del complejo anal simbólico al que se refiere Freud y en el cual hay una correlación entre el dinero y las heces fecales. No sólo el pacto resulta en un matrimonio marcado por el sexo anal, sino que cuando el pacto se

deshace, las hojas de milpa que se le convertían en dinero a Yumí son usadas para limpiarse el culo. (Asturias *Mulata* 81-82) El poder de Celestino Yumí radica en el dominio del dinero, con el cual el personaje falsifica el valor de las cosas (desde una perspectiva comunitaria), haciendo que el lugar del individuo en la jerarquía social se determine a partir de la posesión y acumulación de los objetos que sirven para el intercambio, por encima del intercambio comunitario de bienes. El sujeto que se juzga pactario del diablo al interior del texto, está conformado por una perspectiva textual que interpreta la cultura psicológicamente. La organización del discurso revela una serie de asociaciones en las cuales el hombre que pacta se reduce a una dimensión simbólica inferior y destructiva: el diablo, las heces y el dinero son juzgadas como parte de un afán individualista que rompe los valores comunitarios precapitalistas y que elevan al personaje a un punto de dominio sobre el espacio.

Tres dimensiones de corrupción y desvinculación individualista se expresan por medio de estos demonios. Las mutaciones corporales de Celestino y Catarina enfatizan visualmente la compenetración entre el sujeto y el mundo circundante. En la medida en que Celestino y Catarina corrompen con pactos diabólicos su relación con el medio, sus cuerpos son susceptibles de transformarse, proyectarse, disminuirse, romperse, fragmentarse, animalizarse, etc. A diferencia del grotesco humorístico, la obra de Asturias enfatiza el temor, la agresión y la explotación. Este es un grotesco donde la proyección del cuerpo hacia el exterior, la ruptura de sus límites ya no expresa una conexión comunitaria, sino que se relaciona con la deformación de dicha conexión, su enajenación.

La primera mutación resulta del poder que Celestino logra en Quiavicús. Catarina es convertida en enana mientras Celestino es un poderoso señor con un esqueleto de oro. El poder de Celestino se simboliza en su esqueleto, su dinero y la *Mulata*. Estos elementos de poder atraen a multitud de extraños y Quiavicús se transforma en un poblado que se rige por dinámicas de mercado y de intermediación. El orden social se

desplaza hacia la envidia del señor terrateniente y cómo su imagen determina el valor de las hojas de maíz seco que se convierte en dinero. El señor que se eleva por encima de los demás ha hecho que la sociedad gire en torno al dinero (que eventualmente se vincula con las heces fecales cuando el pacto se rompe y las hojas sólo sirven para limpiarse el culo) y el sexo anal de la mulata. Se señala así la ruptura de un cuerpo social basado en la correspondencia entre producción y reproducción. El cuerpo social ahora se enfoca en los desechos conectando el consumo con lo fecal. La elevación de Celestino Yumí rompe los límites porque ha abierto el tejido social a nuevos parámetros de relación que contravienen la correspondencia ritual entre estos elementos.

Cuando se encuentran en Tierrapaulita, Celestino y Catarina son transformados en un enano y una gran bruja respectivamente. Celestino queda completamente supeditado a la versión grandiosa de Catarina, que se llama Giroma y del hijo que ésta engendra con Tazol. El pacto tácito entre Catarina y Tazol hace de ellos una famosa "nueva familia de saltimbanquis" (Asturias *Mulata* 143). El poder de la Giroma está relacionado con el encierro de Celestino, que ahora se llama Chiltic. Este segmento es inverso a la primera parte, cuando Catarina es convertida en una enana mientras Celestino se convierte en gran señor terrateniente. En ambos casos el poder se manifiesta en que todos miran hacia ellos para definir el valor social, pero en Tierrapaulita ha desaparecido el intento de simular las riquezas con el gasto exhibicionista y vemos la explotación de los rituales mayas, sujetos a un mundo urbano y desvinculados de un mundo agrario:

. . . se anunciaba como gran atracción en los sitios donde bailaba la "danza de los zancos", ahora que con Giroma y Tazolín recorrían las superpuestas ciudades tierrapaulitanas, no las subterráneas, las exteriores, las que subían del mar al cielo por terrenos más altos, más altos, piso sobre piso, por todas partes aplaudidos, en todas partes esperados, bien que no pocos les acusaran de diablos o aprendices de mágicos disfrazados de maravillosos y malolientes saltimbanquis. (Asturias *Mulata* 144)

El espectáculo itinerante de la nueva familia Yumí no sólo es claramente urbano, sino que se presenta como un ascenso hacia la fama y el reconocimiento. La desconfianza

de los espectadores del espectáculo hace eco a las palabras de la cocinera cuando Catarina es enana y trabaja en la casa de Celestino Yumí. La cocinera afirma que los enanos son "criaturas del diablo" (Asturias *Mulata* 64). Esta reducción del cuerpo de Catarina y Celestino señala una explotación al nivel intrafamiliar, de manera que la conexión entre el mundo del hogar y la esfera pública se encuentra deformada. En ambos casos el enanismo no sólo es descrito como diabólico, sino que se asocia con fenómenos de anomia social: los grupos de extraños que llegan a Quiavicús atraídos por la riqueza de Celestino hacen posible que éste escabulla a Catarina en su casa, a su vez los saltimbanquis demonizados señalan la incapacidad de ubicar de forma clara a la Giroma, Chiltic y Tazolín en el tejido social de las ciudades tierrapaulitanas. La inversión del poder entre Catarina y Celestino codifica un ciclo natural, pero se trata de un ciclo natural deformado por: 1. la sujeción de Catarina (en Quiavicús) y la de Celestino (en Tierrapaulita) a una explotación laboral; y 2. la demonización del cuerpo metamorfoseado de los personajes. La vida del hombre deja de ser un ritual sagrado que reproduce la magia con la que los dioses lo crearon a partir del grano de maíz, para convertirse en objeto de explotación y condenación ajenas.

El pacto diabólico eleva al personaje y en ello lo separa de la colectividad. Yumí se convierte en herida por la que el cuerpo social se corrompe. Como personaje sirve a Asturias para representar desde una perspectiva maya la corruptibilidad de una clase social guatemalteca que logra medrar desgajándose del resto de la comunidad.⁵⁰ Los tres

⁵⁰ René Prieto afirma en *Asturias's Archaeology of Return*: "Arbenz's reform law had steered Guatemala in the direction of community interests similar in many ways to those of Mayan civilization of the Fourth Age that Asturias so admired. But the abrogation of this law reinstates a regime based on individual exchange in which only a few benefit and, most assuredly, no spiritual or physical intercourse comes about. Castillo Armas's government destroys not only the incipient spirit of cooperation but also the moral fiber of a country with a communal past by rewarding individualism, private property and condemning community life and shared tasks and profits . . ." (173) Aunque sabemos que la reforma agraria de Arbenz tuvo un alcance limitado, la comparación con el periodo maya clásico acaso estuviera en la mente de Asturias cuando apoyó la revolución del 44 que culminó con la llegada de Arbenz al poder. No menos radical será la respuesta a Asturias cuando la revolución es desmontada por Castillo Armas y libros de Asturias fueron llevados a hogueras públicas.

demonios con los que pacta Celestino señalan diferentes instancias por las que se corrompen diferentes estamentos sociales. Por un lado Tazol llama la atención sobre la explotación de la agricultura, Cashtoc refiere a una clase letrada que se forma en la universidad para promover la explotación de los hombres, y finalmente Candanga refiere la formación de un sector industrial improductivo que explota a hombres y cultivos.

La alegorización de la corrupción de diferentes estamentos productivos de la sociedad guatemalteca se complementa con el gradual desplazamiento del sencillo hombre campesino, al complejo hombre que se educa en las ciudades y al sacerdote que desde su dogma anquilosado quiere darle sentido a las excéntricas aventuras que lo rodean. La narrativa de *Mulata de tal* desplaza el foco de la narración hacia el sacerdote Mateo Chimalpín y su sacristán Jerónimo de la Degollación de Todos los Santos. La primera parte de la novela cierra con la huida del primer sacerdote de Tierrapaulita. Este momento anticipa el final de la novela. El sacerdote llega ante el arzobispo y rinde testimonio de todo lo ocurrido. Como resultado, la curia lo toma por loco y lo reemplazan con Mateo Chimalpín. El paroxismo de identidades, transformaciones mágicas y desmembramientos asombrosos es subrayado por los miembros de la curia. En este momento se establece una clara distancia entre el productor del relato y los miembros de la curia. Ellos son incapaces de contemplar la idea de que un hombre tenga un esqueleto de oro, o que haya gigantes en un pueblo causando terremotos, etc., mientras que el narrador del relato está completamente inmerso en estos eventos fantásticos. Hacia el final de la novela el mismo padre Mateo Chimalpín queda reducido a una enfermedad y, mientras agoniza, unos doctores intentan descubrir la naturaleza de su afección. Esta organización sugiere una incapacidad de reconciliar dos aspectos claves que informan la cultura guatemalteca, el catolicismo, por un lado, y el mundo cultural y geográfico de exuberancias que abruman la subjetividad ascética del dogma cristiano. La solución final señala la vuelta a la sensibilidad más básica del cuerpo.

El final de la novela alegoriza en el destino del sacerdote Mateo Chimalpín la incapacidad del cristianismo para integrar efectivamente las transformaciones que el sincretismo cultural produce en una subjetividad guatemalteca. La historia toda se reconcentra en una superposición final. Por un lado el padre, reducido a un estado de paciente terminal, intenta recuperar una absurda noción de sí mismo como individuo. Al repasar los eventos que condujeron al final, el padre censura aquello que lo haría parecer un loco, mientras se afana por comunicar su historia médica (su enfermedad). Al final el padre se anquilosa en lo que siente con el cuerpo, su piel, la lágrima que se traga para que "no se le fuera a ir al cuello, era suya" (Asturias *Mulata* 395), su visión que se reconstituye, su oído que se recupera. Paralelamente a esta secuencia de recuperación delirante del individuo, los médicos intentan saber qué tiene el sacerdote. El proceso de buscar en vano un diagnóstico a la situación del cura lo conocemos a través de Chimalpín, quien ve a los médicos barajando radiografías y consultando análisis. Cuando percibe que es objeto de especulación analítica, el padre escucha en delirio el coro de niños a los que intentó dar la primera comunión en Tierrapaulita y que cantan sobre las bondades de estar en el reino de los cielos. La obra presenta un individuo que se retrotrae hacia la precaria materialidad después de la catástrofe, pero englobándolo en una salvación imaginaria. Dicha salvación se proyecta en cómo él mismo habría intentado salvar a esos niños por medio de la catequesis.

La desaparición de los personajes protagónicos al final de la historia parece señalar que si hay una noción de la muerte como final, tal noción cae dentro de la herencia cristiano-católica de la conquista para la cual la muerte del individuo pecador es un final definitivo o una continuidad hacia un territorio completamente ajeno a la vida material. Tanto Celestino, como la *Mulata* y Catalina pasan por desmembramientos y formas de muerte a lo largo de la trama sin que esto signifique que es su final. Esta narrativa sugiere que la destrucción que trae el terremoto es para ellos sólo una más, pero que la misma es un cierre definitivo para el católico. Si pensamos que con cada

destrucción los Yumí y la Mulata se transforman (en enanos, gigantes, mitad de sí mismos, sin sexo, araña, jabalíes, brujas poderosas, brujos ricos, etc), el contacto con el padre y el sacristán no podría ser la excepción: Celestino, Catarina y la Mulata son el resultado de una identidad cultural abierta, en transformación, que se opone a la petrificación del sacristán y al anquilosamiento autoindulgente de Chimalpín al final.

La religiosidad maya que sirve de base a Asturias conecta las generaciones de los hombres con los ciclos naturales de la agricultura. Los mitos que Asturias conociera al trabajar bajo la dirección del arqueólogo Georges Raynaud en París ven en la agricultura un ritual que revive en cada nuevo ciclo el acto creador de los dioses que hicieron al hombre del maíz. Sin embargo, al dar una imagen completa de su cultura, Asturias enfatiza la mezcla de estos mitos mayas con el cristianismo y con el capitalismo profano. Encontrándose en un lugar privilegiado del poder el cristianismo y el capitalismo introducen una mirada alienante sobre esa creencia ritual maya. Por un lado, el cristianismo demoniza la creencia maya a tal punto que las deidades benéficas desaparecen y sólo nos quedan las deformaciones de deidades destructivas. Por otro, el mundo profano del capitalismo desacraliza el ritual agrario y lo incorpora a las relaciones de mercado. La religiosidad maya que conecta al hombre con el mundo queda sujeta a espacios de destrucción y de explotación económica. El individuo que resulta de este desplazamiento de la religiosidad popular maya se sujeta a las reglas profanas del mercado, y a la imagen de lo que es diabólico en el cristianismo.

El sincretismo por encima de la dominación

Asturias plantea con su escritura una reinterpretación de la realidad guatemalteca siguiendo los principios de una cosmología maya que se ha permeado por el contacto con el cristianismo y la sociedad capitalista. La representación ficticia de los acontecimientos históricos pasa por una escritura que reconoce los diferentes estamentos culturales. Ante la desaparición de la cultura maya y la progresiva penetración del mercado en los

remanentes populares de la misma, Asturias sabe que sólo se puede reconstruir esa cosmología a través de las huellas del pasado. Dichas huellas no son puras, están filtradas por los cronistas y por las transformaciones de las comunidades locales. La composición de *Mulata de tal* sugiere una solución al nivel discursivo de las discontinuidades que hay en el nivel de la trama entre los personajes, sus mutaciones míticas y la forma en que al final se concentran en el sacerdote Mateo Chimalpín. En la capacidad de formular dicha solución en el discurso estético Asturias plantea su papel de escritor.

El fenómeno del sincretismo se concentra en el sacerdote, en tanto el lenguaje de la novela parece constituirse a partir del tono lúdico del mundo popular que se enfrenta a la rigidez del dogma católico, y que mezcla santos con nahuales, entes sobrenaturales mayas con demonios cristianos, leyendas mayas con personajes e historias bíblicas. Al referir a Harss el lenguaje de su novela, Asturias declara que "está escrita en el lenguaje popular, como una especie de picaresca verbal, con el ingenio y la fantasía que tiene la gente sencilla para hilar frases y jugar con las ideas" (Harss 123). La voz narrativa de *Mulata de tal* es uno de los ejemplos más radicales de resistencia a un lenguaje oficial, es decir, que es una voz capaz de mezclar todo tipo de discursos y someterlos a la degradación de la broma escatológica, desestabilizando el significado oficial de las palabras. Es esta resistencia al lenguaje directo la que hace que las fuentes mayas, criollas y europeas no dominen por completo la interpretación de los acontecimientos y dejen al lector con la impresión de haber contemplado un confuso mosaico de leyendas, mitos y alegorías. Asturias construye la voz narrativa de su novela imaginando el impacto del sincretismo en las clases populares.

En *Mulata de tal* la voz narrativa refleja la necesidad de explorar las culturas indígenas americanas ya no sólo como vestigios muertos, sino como sobrevivientes al margen de la voz oficial. Esta visión de la cultura hace necesario volver la mirada hacia la lengua y la imaginaria popular, no sólo a los textos sagrados recuperados y las ruinas desenterradas. En artículos periodísticos que Asturias escribió entre 1959 y 1969 se

observa el doble interés del escritor en el mundo maya clásico y en el mundo popular de los indígenas mayas que aún habitan el territorio guatemalteco. Los artículos alternan la exploración de sitios arqueológicos como Tikal y Bonampak con la visita a pequeños mercados y lugares naturales que impactan al autor. Al reflexionar sobre la importancia de los mercados guatemaltecos, Asturias afirma que en ellos lo maya sobrevive ya no vinculado a la clase sacerdotal, sino a la "cultura de base, la folk-cultura" (Asturias *América, fábula de fábulas* 256). Asturias se plantea entonces la necesidad de observar la cultura maya más allá de las nociones sagradas que se encuentran en los textos conocidos (como el llamado *Libro del consejo* o *Popol Vuh* que sólo era conocido por la elite sacerdotal durante en el período clásico de los mayas). En estos artículos Asturias conecta el pasado de la cultura maya clásica con el presente. Los rastros que encuentra en los mercados le permiten aludir a "supervivencias populares que siguen siendo un importante tema de estudio, ya que a través de ellas se está edificando ahora una nueva interpretación de las citadas culturas, y para ello, los mercados guatemaltecos son verdaderos museos vivos" (Asturias *América, fábula de fábulas* 256). La escritura de *Mulata de tal* exalta la expresión popular como alternativa para vitalizar la presencia de lo maya en la formación de una identidad letrada de dicha nación, un museo vivo para el letrado guatemalteco.

Esta voz popular en *Mulata de tal* subsume a los sacerdotes y grandes brujos mayas. Es desde esta voz popular que unos y otros quedan sujetos a un proceso de destrucción y degradación. Asturias señala a Harss que las partes de la novela que tienen que ver con la iglesia católica son de particular interés ya que ilustran "un tipo de catolicismo muy mezclado con las creencias locales, en el que los oficiantes indios a veces tienen más autoridad que el cura en su propia iglesia" (Harss 125) La voz narrativa entonces procura reproducir la inversión de la autoridad del catolicismo en la vida de las personas sencillas. La novela representa la inversión de la autoridad cuando los sacerdotes son transformados al exponerse a las características de este mundo rural. Cuando el primer sacerdote huye de Tierrapaulita y busca el apoyo de sus superiores, uno

de éstos se queja de que "todos estos clérigos que se alejan de la capital, vuelven de los pueblos soñantes o asustados" (Asturias *Mulata* 219). Las características del mundo popular donde sobreviven ancestrales costumbres mayas abruman la jerarquía católica y su poder sobre las mentes de los guatemaltecos. El intento de catequizar es superado por los poderes degradantes de la imaginación popular.

Al incluir a los sacerdotes en la novela, y dar a uno de ellos el rol de conciencia final que sigue el narrador, Asturias refiere cómo el mundo moderno conoce las historias de los maya-quichés a través del filtro del cristianismo. Los sacerdotes de Tierrapaulita son mediadores entre los eventos fantásticos y los hombres de la urbe ya que el relato de los acontecimientos se transmite a la ciudad por vías de estos sacerdotes. Sin embargo, el recuento de los acontecimientos sólo genera desconfianza y una mirada condescendiente sobre los temores de los hombres de Tierrapaulita. Uno de los sacerdotes en la capital considera al demonio maya como poca cosa, ya que sus efectos pueden superados por el conocimiento moderno. (Asturias *Mulata* 220) El problema, dirá, es "la batalla al Ángel Portaluz que se ha mezclado con el progreso humano, adaptándose de maravilla con las costumbres modernas" (Asturias *Mulata* 220). La visión de los poderes destructivos del mundo indígena queda disminuida bajo la ilusión del progreso. En el espacio oficial del arzobispado se formula claramente una creencia que es puesta en tela de juicio en seguida por la experiencia del padre Mateo Chimalpín. La experiencia del sacerdote es señalada por Asturias a Harss como

el tema central de la novela. Las fuerzas del mal indígenas: Cabracán, el dios de los terremotos, y Huracán, el dios de los huracanes, quieren borrar al hombre de la faz de la tierra. Para ellos el hombre es un intruso en el universo. Quieren destruirlo. Esto es lo que podemos llamar el punto de vista indígena. Pero el catolicismo ve el mal de otra manera. Satanás no quiere destruir al hombre, al contrario. Quiere que el hombre se multiplique para acrecentar así la población del infierno. De modo, naturalmente, que las dos posiciones chocan entre sí. (Harss 125)

Tierrapaulita es el espacio en donde ocurre el enfrentamiento de poder entre estas diferentes visiones destructivas del universo. Los sacerdotes católicos son incapaces de

comprender la función de las deidades destructivas de la cosmología maya, de manera que sólo la voz narrativa que busca imitar juegos de palabras populares da lugar a que la destrucción tenga, de hecho, una función en el mundo. La figura del sacerdote representa el lugar de la cultura letrada católica en el proceso sincrético, así como introduce luchas de poder entre diferentes imaginarios (uno popular-maya y otro letrado-católico).

Tanto Chimalpín como su predecesor en Tierrapaulita están marcados por una distancia con respecto a lo que ocurre en la novela. Esta distancia se puede observar en cómo se representan discursivamente lo que ocurre. Por un lado, el primer sacerdote es declarado loco después de relatar el baile de los gigantes, el robo del sexo de Catarina, etc. Por otro, Mateo Chimalpín al final reflexiona sobre cómo dar cuenta de los acontecimientos sin correr la misma suerte que su predecesor. Sin ser parte de la cosmología maya, la mirada de los sacerdotes cristianos es absorbida por los portentos que ocurren y sólo pueden considerarlos como eventos demoníacos.

La voz narrativa de la novela presenta tal variedad de juegos de perspectiva que la posición del sacerdote sólo puede ser ironizada, si bien tiene carácter especial debido a que es con ella que la trama se cierra. Después del enfrentamiento entre Cashtoc y Candanga que culmina con la unión de la Mulata y Celestino Yumí, en Tierrapaulita ya no amanece y el sacerdote Mateo Chimalpín cae en un sueño del que no quiere despertar, quiere dejar de escuchar "el guirigay de los sanates, o sea los satanes de los pájaros. Con las mismas letras, el nombre de esta ave lo dice" (Asturias *Mulata* 309). En este momento el narrador que sigue los deseos alucinantes de Mateo Chimalpín contrasta el mundo natural de la vigilia con el mundo del ensueño, pero lo hace a partir de un desplazamiento puramente lingüístico. En este momento la narración deja entrever el orden letrado que se oculta tras la construcción simbólica de la trama. Entre los pájaros propios de las regiones rurales de América Central y los demonios cristianos hay una distancia que se pasa por alto en la imaginación del sacerdote. La similitud entre las dos palabras ayuda al padre a construir la analogía que demoniza el mundo que lo rodea, pero para el narrador y el

lector esta distancia es sólo una ocasión para burlarse de la lógica del sacerdote y rebajar su perspectiva. Entonces, el orden letrado que recibe las historias de la región, para transmitir las a la autoridad de la capital, es puesto en duda; no logran dar cuenta exacta de los eventos sino que traducen los eventos según el imaginario en el que están inmersos.

En "La Biblia de los indios Quichés o Biblia de América", artículo de 1954, Asturias hace explícita su posición con respecto a la forma en la que ciertos materiales indígenas fueron preservados por sacerdotes católicos:

Concedemos la mayor importancia al hecho de que el Padre Ximenes se haya ceñido lo bastante para hacer oscuro su castellano, al texto quiché, porque al hacerlo cedía a la belleza literaria del *Popol Vuh*, y al ceder que era conceder, dejaba en suspenso por momentos su condición religiosa, aunque en algunos otros, con el recurso del Demonio, explicaba las extrañas aproximaciones de la llamada biblia quiché a la santa Biblia. (Asturias *América, fábula de fábulas* 283)

A partir de afirmaciones como esta, resulta claro que la insistencia con que las deidades destructivas del panteón maya son referidas como demonios en *Mulata de Tal* es una forma de señalar la presencia del cristianismo en la formación de la voz narrativa. Asturias ha señalado aquí la importancia de los sacerdotes en la preservación de estos rastros del origen, pero también comenta la intervención de una perspectiva foránea que modifica dicho origen. En la novela la confusión entre satanes y sanates trae a la atención del lector que el lenguaje que informa a la voz narrativa está lleno de miradas inexactas sobre el mundo original que aún late en el ladino.

La relación entre Celestino Yumí y Tazol se presenta como un pacto diabólico cuando vemos los intertítulos como "Trato hecho, jamás deshecho" y la forma en la que Tazol es un demonio, junto a las demás criaturas sobrenaturales que habitan Tierrapaulita. En la novela nombrar es una forma de replantear la identidad de los personajes, de manera que a las mutaciones corporales corresponden mutaciones nominales. Nombrar la relación entre Yumí y Tazol como un pacto diabólico replantea la

relación original en términos de un sincretismo religioso que informa al letrado cuya perspectiva organiza el texto.

Denominar la alianza de Yumí como pacto diabólico vincula la obra de Asturias al sistema de obras fáusticas. Al igual que en las obras fáusticas, desde el relato popular hasta Thomas Mann y pasando por Goethe y sus variantes del siglo XIX, *Mulata de tal* somete la multiplicidad de seres sobrenaturales, de creencias populares y de supersticiones rurales a la designación centralizada del diablo y sus huestes infernales. En la novela ese nombre es resultado de la intervención de los sacerdotes que son enviados desde la capital y que pierden la razón en su esfuerzo por simplificar el complejo sistema de poluciones, de creencias locales contradictorias y en conflicto. Si el sacerdote pierde la razón, y Chimalpín se ve obligado a perderse en el final, no así ocurre con el escritor que asume la tarea de reunir el lenguaje popular y la intervención católica bajo una sátira del pacto fáustico.

La influencia tácita de Goethe sobre la formulación de este pacto se relaciona con el papel de la cultura alemana en la formación del letrado guatemalteco. En entrevista a Günter Lorenz, Asturias afirma que

Dentro de nossa formação espiritual, a literatura alemã de todas as épocas ocupa naturalmente um lugar muito destacado. No que se refere a mim pessoalmente, posso dizer que fui e sou um leitor entusiasta da prosa de Goethe. Tal vez não esteja errado afirmar que em minha forma de escrever romances aprendi muito de Goethe, que o estudei exata e intensamente e também, como se faz quando se é jovem, tenti citá-lo, para me aproximar dos grandes. (Lorenz 257)

La actitud de Asturias en esta entrevista, sin embargo, sugiere que citar a Goethe fue más un recurso de juventud y que fue importante en el proceso de formación.

La voz narrativa de *Mulata de tal* pone en escena a un autor que trasciende la cita referencial foránea, propia de otras perspectivas letradas con las cuales el autor guatemalteco no se identificaba. Asturias procura entender el sincretismo burlándose de los agentes del cristianismo que en su deseo de dominación fueron incapaces de abarcar

la complejidad del mundo guatemalteco maya. El humor y el juego se convierten en el principal aliado de esta voz narrativa que al seguir la perspectiva del sacerdote dirá que ante el poder de las palabras "no se debía hablar sino con miedo" (Asturias *Mulata* 309). Esta voz narrativa está lejos de ese miedo. Podemos decir que es una voz que se ha entregado a ese poder que destruye las certezas y estabilidades de las creencias oficiales. La desaparición de la fuente primaria y la necesidad de depender de un proceso de desciframiento de signos (tales como los códices, los textos y los artefactos hallados en excavaciones) ubican a la cultura maya en un pasado remoto que se intenta fijar de forma clara en el presente. El episodio de locura de Mateo Chimalpín pone en primer plano la relación del presente con los signos de una cultura pasada y cómo una realidad se convierte en demonio asible para la creencia católica. Asturias codifica de esta forma un comentario burlesco con respecto al proceso por medio del cual los textos de los mayas vienen por vías de sacerdotes a la cultura guatemalteca. Este autor no niega la posición del letrado eclesiástico, pero la sujeta a un replanteamiento del letrado que aunque se vincula a la academia y a las tradiciones literarias (como la de Fausto) las pone en función de una voz fundamentalmente popular y que intenta seguir los giros lúdicos del habla cotidiana.

Junto a esa supervivencia de lo maya en los sacerdotes encontramos la que se da en el mundo popular guatemalteco. Sin embargo, la obra presenta la penetración de dinámicas modernas de mercado como una amenaza a dicha supervivencia. Celestino Yumí se presenta como un campesino que eventualmente se convierte en manipulador de las letras en Tierrapaulita. La obra se burla de lo que se puede hacer con el saber en Tierrapaulita. Cuando Tazolín, hijo del demonio Tazol y de Catarina, quiere regresar a Tierrapaulita, sabemos que en esa ciudad "le gustaba . . . charlatanear y eso en el campo no se puede, todo es soledad y pájaros que no hablan. Mejor allí en Tierrapaulita, jugando entre charlas y risas . . ." (Asturias *Mulata* 235) El hombre educado que resulta de Tierrapaulita está dedicado a la destrucción y a la manipulación del lenguaje.

El autor trasciende el orden burlesco de la voz narrativa al hacer de este orden destructivo de las creencias mayas un catalizador de la llegada de la modernidad. El pacto de Celestino Yumí con Tazol posibilita la penetración del mercado en los territorios sagrados de la vida del hombre, así como la inversión de los símbolos rituales que permiten cohesión social. Si bien el autor ha creado una voz narrativa que sigue las inflexiones populares para rebajar la visión católica, la organización de la trama plantea seriamente cómo fuerzas destructivas al interior del hombre común lo hacen vulnerable a influjos que desarman su cultura y lo alejan de su origen. La figura de Candanga representa el estadio final de alienación que resulta de combinar la destrucción que Cashtoc busca y la perpetuación explotadora del cristianismo. El autor se ubica por encima de Celestino y de Mateo Chimalpín, presenta una forma sincrética de letrado que reconoce el complejo entramado de la cultura guatemalteca. La apertura de la novela, la vaga oscuridad de sus simbolismos y la imposibilidad de ubicar el orden narrativo-biográfico de un protagonista sugieren que este autor basa su autoridad en reconocer los fragmentos que informan la identidad que resulta del sincretismo entre catolicismo, nahualismo y capitalismo. La representación de dicha fragmentación le permite establecer una alegoría con el desarraigo de las clases sociales que ven en agentes extranjeros (como la United Fruit Company) mejores aliados que la colectividad nacional guatemalteca.

CAPÍTULO IV
EL DIABLO RECLAMA EL ALMA DE LA FIESTA.
PACTO FÁUSTICO Y MODERNIZACIÓN EN *EL*
LUGAR SIN LÍMITES

José Donoso se integra al *Boom* con la historia de la Manuela, un travesti que baila en el burdel de la Estación El Olivo, un pueblo fundado para satisfacer los intereses del latifundista, don Alejo Cruz. Antes de *El lugar sin límites* las obras de José Donoso habían sido catalogadas como herederas del realismo decimonónico y su noción de un sujeto fuerte, categoría que él resistía. Después de esta novela se le ubicará en las líneas de los escritores que consideran al sujeto como un juego de máscaras que no tiene anclaje en una esencia. *El lugar sin límites* representa el mundo campesino chileno que es expuesto a una modernidad precaria, pero lo hace articulando una voz narrativa que rastrea la decadencia rural de la Estación El Olivo en eventos concretos (la construcción de la carretera y la extensión del tendido eléctrico), pero también en la imaginación de los personajes. La mirada subjetiva sobre los eventos concretos le permite a Donoso insertar alusiones y juegos intertextuales desde los cuales surge una subjetividad abierta. A pesar de que el lector asiste en la novela a las transformaciones traídas por la modernización a la vida material, el procedimiento narrativo de Donoso no enfatiza una representación de tales transformaciones, sino cómo los diferentes imaginarios que les dan sentido se entrecruzan, alimentan y destruyen unos a otros.

En *El lugar sin límites* el paso del tiempo desarma la imagen que los personajes tienen de sí mismos, no sólo física sino imaginariamente. La victrola que le marca el ritmo al número de la Manuela se está dañando y los velones se van a apagar. Cuando el número de la Manuela termine, el pueblo ya no tendrá salvación ni esperanza. No hay nada que sustituya ese espectáculo en el que las normas se rompían. Como un diablo que

reclama el alma de una vida insatisfactoria, el mundo de la plantación de uvas reclamará de las calles y las casas la tierra entregada.

Si la promesa del progreso prometido desaparece con el paso del tiempo, no así ocurre con el performance del poderoso patrón que se pasea por el pueblo con sus cuatro perros demoníacos y que habita una inaccesible, fantaseada, y siempre visible hacienda. La fantasía de la salvación que opera en la imaginación de los habitantes se sostiene en cómo don Alejo se comporta como si tuviera el mismo poder que tuvo en el pasado. Él y sus perros son una mirada constante que tiene el poder de descifrar, prometer, construir y destruir. Lograr la atención de don Alejo se equipara a lograr la prosperidad. Este performance de don Alejo se complementa con otro que se basa en atraer las miradas hacia sí: el show travesti en el que la Manuela baila flamenco vestida de española. El escenario se convierte en la fantasía que resuelve, en la imaginación de los personajes, las contradicciones generadas por el proyecto urbanizador de don Alejo. El escenario hace que la salvación sea imaginable.

Antes de entrar en el mundo de la Estación El Olivo el lector se encuentra con un epígrafe que le presenta este espacio como un infierno. El epígrafe viene de la tragedia de Christopher Marlowe, *Doctor Faustus* (1592). Después de sellar el pacto Fausto pregunta a Mefistófeles “¿dónde queda el lugar que los hombres llaman infierno?” Mefistófeles responde:

En las entrañas de estos elementos.
 Donde somos torturados y permanecemos siempre.
 El infierno no tiene límites, ni queda circunscrito
 A un solo lugar, porque el infierno
 Es aquí donde estamos
 Y aquí donde es el infierno tenemos que permanecer... (Donoso,
El lugar 3)⁵¹

⁵¹ Este pasaje en inglés se lee:

Within the bowels of these elements
 where we are tortured and remained forever.
 Hell hath no limits, nor is circumscribed
 in one self place, but where we are is hell,
 and where hell is, there must we ever be. (Marlowe 72)

Este epígrafe establece una lectura de la historia de la Manuela y de la fundación del pueblo Estación El Olivo como una codificación del pacto diabólico, enfatizando el espacio al que el pactario se condena. Al codificar el pacto así, *El lugar sin límites* conjuga la identidad personal de un travesti con la modernización frustrada de un espacio geográfico marginal, tomando como punto de referencia alegórico la historia de Fausto. La historia de la Manuela condensa las contradictorias alianzas que dan esperanza de progreso a los habitantes del pueblo. El texto sugiere que Manuela y Fausto coinciden en lo que respecta a la enajenación resultante de sus alianzas, así como al impacto de dicha enajenación en los espacios que habitan.

El espacio fáustico: el estudio y el burdel

En *Doctor Faustus* un sujeto es definido como transgresor debido a que su deseo de avance personal subvierte un orden pre-establecido. El estudio en el que Fausto concentra sus libros y estudios es visto como lugar que privilegia estas transgresiones en lo que respecta al conocimiento. Desde el estudio Fausto irradia la magia hacia el mundo para generar inversiones en la sociedad. La magia de Fausto crea la realidad a partir de las palabras y los libros, según su voluntad que ahora está corrupta por el pacto diabólico. Fausto desajusta imperios y jerarquías políticas, así como fuerza las leyes naturales a voluntad. La magia ejercida desde el estudio es la herramienta por la cual el infierno que el sujeto habita se esparce por el mundo.

La manipulación de las apariencias permite a Fausto poner en entredicho la definición de las cosas. El fragmento que sirve como epígrafe a *El lugar sin límites* enfatiza el hecho de que el infierno es estar sometido a la dolorosa mutabilidad de “estos elementos” terrenales. Fausto pretende tener control sobre la mutabilidad de los elementos y de allí resulta su relación con la magia. Al distanciarse del orden celestial Fausto abre por completo las posibilidades de manipular las apariencias terrestres a su antojo. Garrett A. Sullivan interpreta el mismo pasaje que Donoso convierte en epígrafe

de su novela como muestra de una correspondencia entre el personaje, el espacio material que habita y el espacio trascendental al que se condena. Fausto se aferra a la materialidad de su estudio para fijar su destino. Allí donde comenzó su transgresión, allí ha de volver para culminar su recorrido, por ello, a pesar de que al principio "Mephistopheles suggests . . . that hell is carried within the damned", a medida que la obra avanza "hell is discussed in increasingly material terms . . . ; it becomes more of a *physical* place" (Sullivan 240). La casa de Fausto aparece identificada con la condición subjetiva del personaje que se condena a sí mismo, así como con la existencia material del personaje.

El texto de Marlowe convierte a los libros, las retortas y la universidad en un mundo de influjos riesgosos que abre y cierra la aventura fáustica. El coro enuncia este influjo peligroso en el prólogo cuando presenta al público una oposición entre los modelos heroicos más tradicionales y el tipo de personaje que es Fausto: un estudioso arrogante. La forma de este héroe queda definida por el mundo de lo bajo:

. . . we must now perform
 the form of Faustus, fortunes, good or bad.
 and now to patient judgments we appeal
 and speak for Faustus in his infancy.
 Now is he born of parents base of stock . . . (*Doctor Faustus* 55)

La simpleza de la ascendencia de Fausto ("base of stock") lo ubicaría en la base de la sociedad, sin embargo su educación universitaria le ha permitido ascender a territorios que de otra forma le serían inaccesibles. El resumen de la vida de Fausto que el coro presenta en el prólogo desemboca en la soledad del estudio: "And this the man that in his study sits" (*Doctor Faustus* 56). Según la descripción del coro, que llama la atención al ingenio del personaje, la vida de Fausto avanza por caminos cuestionables y se dirige a la arrogancia de la inteligencia humana. Fausto aprecia su intelecto y sus habilidades retóricas por encima de su propia salvación trascendental. Esta característica lo aparta de la tradición aceptada, ya que su agudo intelecto descarta todos los textos canónicos que forman las diferentes formas de conocimiento medieval, como se puede observar al comienzo de la pieza, cuando desecha la lógica de Aristóteles, la medicina de

Galeno, el derecho de Justiniano, y la teología con la Biblia. El espacio del estudio ha hecho posible para Fausto la negación de los límites establecidos por la tradición y la identificación con la necromancia.

El texto de Donoso también organiza el tiempo de la obra alrededor de cómo la vinculación de la Manuela al espacio que resulta del pacto determina su vida. Al igual que Fausto, la Manuela manipula las convenciones para negarlas y aferrarse a su propio mundo donde se siente mujer. Desde el burdel la Manuela irradia un desajuste de las categorías sociales y sexuales que rigen a la sociedad de la Estación El Olivo. En ella se pone de relieve cómo en el pueblo la identidad se crea mágicamente a partir de un juego de apariencias. La Manuela disimula su masculinidad equiparando el ocultamiento del pene bajo el vestido con la eliminación de su función reproductiva. A la vez simula su femineidad al convertir el vestido que oculta el pene en un fetiche mágico al que recurre para darse fuerza. La Manuela habita en la superficie del vestido y de su maquillaje, en el reflejo de su espejo.

Tentada por la idea de convertirse en propietaria y no tener que ser sometida nuevamente a abusos y vagamundajes, la Manuela compromete su identidad sexual en una apuesta que se asemeja al pacto diabólico: Don Alejo, dueño de las tierras en las que se funda el pueblo, ofrece el burdel a la matrona del mismo (la Japonesa) si logra tener sexo con la Manuela. La Japonesa, a su vez, ofrece a la Manuela ser socias en el negocio a cambio de que se preste para esta comedia. La Manuela inicia su avance personal gracias a esta apuesta, pero ya que el episodio desemboca en el embarazo de la Japonesa, la Manuela se ve desde entonces expuesta a una contradicción que no logra solucionar: siendo mujer ante sus propios ojos, es padre ante la mirada de su hija. La presencia de la hija (la Japonesita) recuerda a la Manuela que ese pene (que en algún momento afirmó no servirle sino "para hacer pipí" [45]) tiene una función reproductiva. Lo que resulta más grave para la Manuela, sin embargo, es la insistencia de su hija en llamarla padre. Ante esta palabra la Manuela afirma sentir cómo su vestido de española se deshace. Al final, el

paso de los años hace no sólo que la propiedad que gana vaya perdiendo valor (a medida que la casa se hunde y que las promesas de progreso desaparecen) sino que su cuerpo resquebrajado tenga que enfrentarse a los abusos de Pancho Vega, posiblemente uno de los hijos ilegítimos del patrón que a pesar de hacer alarde de su virilidad, se siente atraído hacia la Manuela. La Manuela espera que don Alejo la proteja pero en ese momento la efectividad de la alianza con el patrón ha desaparecido y la Manuela muere en los viñedos lamentándose de que don Alejo no cumpla con su promesa de protegerla. El pacto que le permite a la Manuela tener una propiedad donde desplegar constantemente su performance femenino desemboca en su encuentro con Pancho Vega y en su muerte. El beneficio (ser propietaria) que durante toda la trama se asocia a la salvación, al final aparece como una condena.

La magia que tiene lugar en el burdel abre la posibilidad de romper con la sexualidad tradicional. Bajo el aval del patriarca don Alejo Cruz la Manuela utiliza el burdel para crear una identidad personal que transgrede la jerarquía social a través del acceso a la propiedad privada. El pacto diabólico encarna la amenaza que subyace a las posibilidades que el burdel abre para el sujeto y hace pensar en que la Manuela ha entregado, si no su alma, sí su identidad femenina que se sustenta en creer que el pene sólo le sirve para hacer pipí y no para reproducirse.

El discurso de la salvación que sirve de referente a la historia de la Manuela se basa en que el alma humana debe ir al cielo, ésta es la integración ideal del hombre en la jerarquía cristiana. A partir de este referente la identidad femenina de la Manuela sólo puede relacionarse con la salvación en tanto le permita integrarse a la jerarquía del pueblo. En ambos casos la salvación del sujeto pasa por la integración ideal al orden social dominante. Fausto y la Manuela pierden esta integración debido a la forma exacerbada en que comprometen su vida al estudio o al burdel. Ambos espacios someten a los personajes a un mundo de degradación temporal opuesto a la salvación; es el infierno del que habla Mefistófeles al decir que está en las entrañas de los elementos. La

condenación está vinculada a cómo cada uno de estos espacios ofrece a los personajes una posibilidad de ascenso social, de manera que para el discurso de la salvación el ascenso social es fuente de peligros para la integración coherente del sujeto al imaginario social imperante. El medro resulta de pequeños resquicios en el sistema que deben aceptarse pero que estigmatizan a los sujetos que se relacionen con ellos: llegar a tener propiedad y autonomía pueden comprometer el sistema imaginario que ordena el tejido social, ya sea debido a la necromancia o debido al travestismo.

El burdel permite a la Manuela replantear el lugar que ocuparía normalmente en la sociedad. El desarraigo y el nomadismo serían el resultado de su condición de homosexual y travesti que instiga la fiesta y el desorden. Sabemos que desde muy corta edad la Manuela va de burdel en burdel bailando ante hombres que la observan con una mezcla de repudio y fascinación. Al ser propietaria de un burdel a través del pacto con la Japonesa la Manuela consigue regirse por su propia voluntad y desplegar su performance travesti sin preocuparse de que la echen de ninguna parte. Al comenzar a considerar el pacto que la atará a don Alejo y a la Japonesa, la Manuela forja en su imaginación un espacio propio del que "nadie podrá echarla, porque la casa sería suya. Podría mandar" (Donoso *El lugar sin límites* 48). Con el pacto ya no importa que "por culpa suya [comiencen] las peleas de los hombres" (Donoso *El lugar* 48). Como consecuencia, la Manuela va "de una casa de putas a otra" (Donoso *El lugar* 48) y su vida se concentra en sus "bártulos." Al convertirse en la dueña del burdel, su imaginación deja de pensar en los bártulos y piensa en la decoración con que poblaría los muros de una alcoba que fuera suya "para siempre, con monas cortadas en las revistas pegadas en la pared" (Donoso *El lugar* 48). La Manuela imagina que puede desplegar sus accesorios femeninos en lugar de tener que ocultarlos en sus maletas. Se trata de un espacio feminizado y el cual se verá enfrentado al hecho de que la Manuela se convierte en padre de la Japonesita y que, en efecto, la mayoría de sus cosas terminarán regresando a los bártulos a pesar de tener posesión sobre su propia habitación.

El pacto para hacerse dueña del burdel genera la condición (para ella conflictiva) de ser padre y mujer al mismo tiempo. Esta coincidencia se ilustra claramente cuando la Manuela se encuentra a sí misma ante el espejo junto a su hija. Esta coincidencia en la superficie del espejo pone a la Manuela frente a frente con las contradicciones que resultaron del pacto y el futuro que le espera:

Vio su propia cara en el espejo, sobre la cara de su hija, que se miraba extática –las velas, a cada lado, eran como las de un velorio. Su propio velorio tendría así de luz en el mismo salón, donde, cuando el calor de la fiesta fundía las durezas de las cosas, ella bailaba. (Donoso *El lugar* 28)

La luz del salón del burdel es tanto la luz del baile como la del velorio, la de su propia esperanza a la vez que la de sus contradicciones. Las luces del burdel que antes se asociaban al performance travesti, en el presente narrativo de la novela sólo sirven para que las contradicciones en las cuales reposa la propiedad sobre el burdel se vean. Con el paso del tiempo la Manuela va reduciendo la frecuencia con la que se presenta en su vestido rojo debido a la decadencia económica del burdel. El día en el que ocurren los eventos de la obra la Manuela lleva ya un año sin hacer su baile flamenco. La prosperidad de los viejos tiempos se refiere como recuerdo lejano desde un presente en el que el burdel apenas si recibe a unos pocos clientes.

La degradación física del burdel va de la mano con el final del espectáculo de la Manuela. A lo largo de la novela se explica cómo el placer de la Manuela al bailar radica en que lo hace ante hombres ricos y educados. Debido al abandono del pueblo, en el presente la única clientela del burdel son obreros y viejos arrendatarios por quienes la Manuela no se interesa y que ya no dejan mayor dinero al establecimiento. El burdel se va arruinando con el paso del tiempo y queda a merced del avance del mundo natural. Este avance rompe los límites físicos del lugar, como se observa cuando el narrador explica que “la acera siguió subiendo de nivel mientras el piso del salón . . . siguió bajando. La tabla que pusieron jamás formó grada regular” (Donoso *El lugar* 8). Las últimas palabras de la novela señalan cómo la Japonesita es consciente de la penetración

de formas de vida animal y vegetal hacia el interior del burdel: “Ella lo sabía todo, lo veía todo, todo lo que necesitaba ver y saber. Esta casa. En las paredes de adobe pardo anidaban las arañas en pequeños hoyos tapizados en una baba blanquizca” (Donoso *El lugar* 77). La atención se concentra en una presencia ajena e inhumana en el interior de la casa. A la imagen del sujeto erosionado por el pacto corresponde la imagen del lugar cuyos límites se van deshaciendo con el paso del tiempo y lo hacen vulnerable a la degradación de los elementos y a la invasión de las arañas. La relación de la Manuela y la Japonesita con el burdel es imaginada desde la propiedad, la autonomía y la prosperidad, pero en realidad está sujeta a presiones ajenas. El “todo” que la Japonesita sabe es que su propiedad sobre el burdel no tiene mayor significado ya que sus intereses han dejado de coincidir con los del patrón. Este saber niega la esperanza de progresar.

Al igual que la Manuela, el pueblo está sujeto a la fantasía de que ser propietarios equivale a ser prósperos e independientes. Esta fantasía se apoya en la celebración y, por tanto, ocurre en el lugar que privilegia el ambiente de la fiesta: el burdel. En la misma celebración en que la Manuela pacta con la Japonesa y se vuelve propietaria del burdel, los hombres del pueblo buscan ratificar su alianza con don Alejo Cruz. Si bien en términos prácticos dicha alianza tiene lugar en las calles y las urnas electorales, la obra enfatiza cómo la celebración sirve para que todos se granjeen el favor y la protección del patriarca don Alejo Cruz: “Que se estuvieran cerca de don Alejandro, eso era lo importante, que él los viera, que como de pasada y como quien no quiere la cosa le recordaran el asunto del terrenito” (Donoso *El lugar* 37). La obra presenta al burdel como el “corazón” de la campaña electoral de don Alejo porque es en la celebración y el espectáculo donde la alianza se hace visible. Tanto el pacto personal de la Manuela como el colectivo del pueblo se definen a partir de cómo el burdel constituye una alternativa social.

La casa de la Japonesa y la Manuela, antes de ser burdel, habría sido ocupada simplemente por la mujer con la cual don Alejo tenía sexo al margen de su casa. La

alternativa que ofrece esta casa tiene que ver más con una dimensión lúdica de la sexualidad, que con una visión comercial de la prostitución. En el sexto capítulo se explica que los hombres iban al burdel: “[N]o tanto para meterse en cama con las mujeres . . . sino para entretenerse un rato hablando con la Japonesa o tomándose una jarra o jugando una mano . . . en un ambiente alegre . . .” (Donoso *El lugar* 38) Desde su origen esta casa es un margen de la familia que se concentra en el fundo. No es casual que éste sea el espacio por medio del cual el patrón establecerá alianzas con nuevos sectores sociales que aspiran a medrar. Durante la celebración este espacio liminal permite que los arrendatarios se mezclen con los patronos. El poder político de los segundos se ratifica en esta celebración prometiéndoles a los campesinos prosperidad y autonomía.

La magia que tiene lugar en el estudio y el burdel se deshace por las condiciones bajo las cuales se establece el pacto que da al pactario poderes considerados como mágicos. El pacto ofrece a los personajes la posibilidad de ser independientes de un orden convencional que es insatisfactorio: la sumisión a los saberes escolásticos en el caso de la tragedia de Marlowe, o la condición servil del arrendatario en el caso de la novela de Donoso. En ambos casos el precio es el sometimiento a una nueva forma de dependencia. La educación secular y la celebración del baile permiten en *Doctor Faustus* y *El lugar sin límites* respectivamente que los personajes construyan su propia realidad, pero las condiciones del pacto exponen la visión trascendental de sí mismos a la degradación que viene con el paso del tiempo.

La Estación El Olivo: el truco modernizador

La figura del poderoso don Alejo Cruz conecta el progreso de la región con las fantasías de avance personal de cada uno de los personajes. El deseo de ser propietarios y de ser prósperos en la Estación El Olivo se remite siempre a la intervención de don Alejo Cruz, quien determina el paso de arrendatario a propietario en el pueblo, y además a través suyo se negocian los beneficios de la región con el intendente que representa al

gobierno central en la región. Su imagen divinizada da forma al pueblo y lo organiza, pero su creación no es desinteresada y en el momento en el que su interés va en contravía al del pueblo, no duda en desarmar su propio proyecto urbanizador. Si su figura sirve como mediadora de los esfuerzos de los pobladores de la Estación El Olivo, la incoherencia de su proceder resulta en una conformación espacial enrarecida y en un abanico de puntos de vista subjetivos que son principalmente la Manuela, la Japonesita y Pancho Vega. En el presente narrativo de *El lugar sin límites* el pueblo marginalizado por el proceso modernizador es la irrupción de la discontinuidad entre las promesas de prosperidad del pasado y el abandono del presente. La alianza que salvaría a los hombres, en el presente se convierte en un pacto diabólico que los condena.

La Estación El Olivo es un espacio marginal en la geografía chilena, pero es además un espacio contradictorio en cuanto se remite tanto a un orden urbano y moderno, como a uno rural y premoderno. Al ir a casa de una amiga la Manuela piensa en la distancia que separa las calles por las que camina del fundo de don Alejo. Su mirada se encuentra inmersa en el pueblo y se concentra en la degradación y los estragos del tiempo sobre dicho espacio. Lo que fuera el centro del pueblo en el presente se revela como un simple “potrero cruzado por la línea, un semáforo inválido, un andén de concreto resquebrajado” (Donoso *El lugar* 9). La inoperancia del centro se manifiesta en el abandono de las cosas: no sólo semáforo y andén se van deshaciendo, sino que el terreno por el que pasa el tren es denominado “potrero,” privilegiando ahora la denominación agrícola de las extensiones de tierra destinadas a la producción y no al comercio. Esta descripción localiza lo urbano en términos de una decadencia que envuelve a la Manuela. En esta decadencia el mundo premoderno que yace en el sustrato del orden de casas y vías comienza a abrirse paso resquebrajando los cementos y haciendo visible la función agrícola de la tierra.

La decadencia del pueblo en el presente se relaciona con el fracaso del proyecto modernizador que don Alejo quería llevar a cabo en base al transporte de sus mercancías.

Ese pasado parece demasiado lejano dieciocho años después, a tal punto que los rastros de la tecnificación se reducen a “una máquina trilladora antediluviana” que yace junto a la línea del tren y “entre cuyos fierros anaranjados por el orín jugaban los niños como con un saurio domesticado” (Donoso *El lugar* 9). La tecnificación que daría prosperidad a la Estación El Olivo es ahora una ruina que se desintegra mientras los niños del pueblo le encuentran su última función: juguete infantil.

A pesar de la inoperancia de los elementos modernizados del pueblo, la perspectiva de la Manuela sigue sosteniendo la fantasía de un pueblo organizado. A pesar de que ella vive en lo que se denominaría como la parte mala del pueblo, no se reconoce ninguna diferencia real entre su lado del pueblo y el “lado de la capilla y del correo” (Donoso *El lugar* 9), que sería el bueno. Las casas no se diferencian en calidad ni cantidad, y, sin embargo, como eligiendo creer en una jerarquía que no existe en el pequeño casco urbano del pueblo, la Manuela acepta que de cualquier forma el centro es mejor porque “en fin, era el centro” (Donoso *El lugar* 9). A pesar de que tanto el centro inoperante como la periferia relativamente activa caen igualmente en la degradación, la Manuela mantiene la ilusión de una jerarquía urbana que nunca entró completamente en funcionamiento.

El sustrato rural y premoderno que se abre paso en el proyecto civilizador se irradia desde el lejano fundo donde vive don Alejo con su esposa. La perspectiva de la Manuela hace ver que tras el abandono y la decadencia del pueblo yace el poder económico y político que el fundo detenta. Don Alejo Cruz domina el pueblo desde el entramado de viñas que abrumba a la Manuela: “viñas y más viñas por todos lados hasta donde alcanzaba la vista, hasta la cordillera” (Donoso *El lugar* 9). La Manuela ve en las zarzas y el canal el límite que diferencia el “aquí” del pueblo y el “más allá” donde se encuentra el fundo, logrando así una jerarquización geográfica que no es posible en la Estación: aquí todo es degradación y humillación, allá todo es poder y riqueza. La descripción de la omnipresencia de las viñas sugiere que ese orden rural engloba al

pueblo y lo domina, sin que la Manuela reconozca en él una opresión. Si la Manuela imagina que la jerarquía geográfica del pueblo funciona, su comportamiento refleja que la jerarquía que impacta su vida cotidiana es la del fundo.

El orden del mundo del patrón es completamente ajeno al punto de vista de la Manuela. Los criterios por los cuales funciona ese orden son incomprensibles para ella, pero percibe cómo ha impactado la formación del espacio del pueblo. La Manuela se da cuenta de que contrario al desorden del más acá, “el varillaje de las viñas convergía hasta las casas del fundo El Olivo” (Donoso *El lugar* 9), creando así un mundo claramente ordenado en torno a la hacienda y al sistema productivo que ella apenas logra enumerar por los tipos de edificios que rodean a la casa de don Alejo: “herrerías, lecherías, tonelerías, galpones y bodegas” (Donoso *El lugar* 9). Este orden separado del pueblo es inaccesible e incomprensible para la mayoría de sus habitantes, pero los domina. Los habitantes de la Estación El Olivo trabajan remitiéndose al fundo, pero sin tener en sus propios espacios privados el orden que se ve siempre en el fundo. El orden de don Alejo enajena el trabajo de los habitantes de la Estación El Olivo porque no promueve una integración real de todos los habitantes en el destino común del pueblo.

En lugar de comprender la dinámica socio-económica que tiene lugar en la Estación El Olivo, la Manuela fabrica una fantasía que hace del patrón un dios y de su familia un mundo de nobleza. La Manuela asocia el orden del fundo con el dinero y el acto de creación llevado a cabo por el patrón, don Alejo. Esta fantasía legitima el orden jerárquico del pueblo al asociar poder económico y político con una bondad y belleza divinas. Al pensar en don Alejo la Manuela suspira pensando en que él tiene “tanta plata”, “tanto poder” (Donoso *El lugar* 9) y aún así no utiliza estas cualidades para agredir a nadie, como sí lo hacen “otros que se les ocurría que por tener la voz ronca y pelo en el pecho tenían derecho a insultarla a una” (Donoso *El lugar* 9), y, aún más, es “tan alegre y nada de fijado, siendo senador y todo” (Donoso *El lugar* 9). Desde la perspectiva de la Manuela observamos la imagen del padre creador y benefactor que

amigablemente procura el bienestar de la comunidad en lugar de su explotación. Esta imagen de dios benefactor está arraigada en que la fantasía de la Manuela concentra en el patriarca bondad, dinero, sencillez y belleza, perpetuando así una jerarquía patricia sustentada en la nobleza de la oligarquía que detenta la tierra.

La modernización del pueblo es el don prometido por el patriarca creador. La carretera y la electrificación son vistos como presentes que este hombre divino va a otorgar. Don Alejo media entre los intereses del pueblo y los del gobierno central y los habitantes de la Estación El Olivo confían en la bondad del patrón. Las carencias del pueblo parecen estar siempre a punto de ser solucionadas por él. Con respecto a la electricidad, la Manuela ha escuchado rumores imprecisos acerca de que “ahora sí que era cierto que el caballero iba a conseguir que [la] pusieran . . . en el pueblo” (Donoso *El lugar* 9). A pesar de que don Alejo es percibido como un ser todopoderoso, el tono de esta afirmación es incierto y dudoso, desde el hecho de tratarse de algo que “andaban diciendo por ahí” (Donoso *El lugar* 9) hasta la interjección desesperada “ahora sí.” Don Alejo es una figura que se adora y a la que se le otorga poder sobre el orden del pueblo, pero en la degradación de ese orden semi-urbano se comienza a percibir el quiebre de la voluntad del fundador.

Si en el punto de vista de la Manuela vemos la separación entre un ordenamiento imaginario del pueblo y una jerarquía real del fundo, en el punto de vista de la Japonesita se llega a la concientización de esa separación. La hija de la Manuela no sólo ve en las viñas la claridad de un orden que escapa a la decadencia, sino una amenaza al pueblo que “parece que van a tragárselo” (Donoso *El lugar* 24). A pesar de que la Estación El Olivo tiene un centro, oficinas, correos, estación, casas, zonas buenas y zonas malas, para la Japonesita el pueblo en sí no es más que “un desorden de casas ruinosas sitiado por la geometría de las viñas” (Donoso *El lugar* 24). Para la Japonesita la relación entre la Estación y el fundo no es de una separación tajante, sino de una intervención: las viñas bloquean la proyección del pueblo.

La Japonesita remite la promesa de la electricidad a la anterior promesa de la carretera. En ese recuerdo se ve que el resultado de la inserción de la modernización en el espacio de la Estación El Olivo no sólo va a ser insatisfactorio, sino que va a dar el golpe de gracia al pueblo. La Japonesita recuerda cómo su madre soñaba con que el pueblo prosperara gracias a la carretera. El pacto entre la Japonesa Grande y don Alejo es motivado porque ella sabe del proyecto de la carretera longitudinal y que con él “el pueblo se va a ir para arriba y yo y la casa con el pueblo, y puedo, y es posible que llegue a ser mía esta casa que era de los Cruz” (Donoso *El lugar* 47). Lo que la Japonesa no anticipa es que la aparición de la carretera longitudinal en la región introduce la modernización, pero deja atrás a la Estación El Olivo. La Japonesita piensa que la carretera es responsable de la muerte de su madre y de la decadencia del pueblo. Ella ve el brillo de la modernización que pasa con la carretera en la distancia como “un cuchillo” que “de un tajo le cortó la vida a la Estación El Olivo, anidado en un amable meandro del camino antiguo” (Donoso *El lugar* 24). La perspectiva de la Japonesita contempla la oposición entre el brillo metálico y preciso de la carretera y la calma antigua y envejecida del camino en el cual se encuentra la Estación El Olivo. La inserción de la modernización no trae prosperidad indistintamente, sino que favorece al grupo de hacendados que ya no dependen del ferrocarril para movilizar sus productos. Otros como la Japonesa Grande y los pequeños propietarios de la Estación El Olivo son en cambio abandonados a un envejecimiento prematuro.

La resistencia a la sumisión que domina las relaciones en la Estación El Olivo se encuentra en Pancho Vega, quien habría pedido un préstamo a don Alejo para trabajar con un camión propio transportando productos en la región. Pancho regresa al pueblo tras un año de ausencia para pagar las cuotas atrasadas del préstamo de don Alejo y así lograr que el viejo retire el veto sobre su camión. En el cuarto capítulo Pancho Vega y don Alejo Cruz se enfrentan en el galpón del correo mientras frente a sí ven la capilla comenzar a recibir a los feligreses que van a escuchar la misa. Desde el correo están

mirando el “otro galpón, el que servía de capilla los domingos y de lugar de reunión del Partido durante la semana” (Donoso *El lugar* 15). Pancho es presionado por los rituales que integra al pueblo religiosa y políticamente al pueblo. Don Alejo quiere que Pancho se someta no sólo económica sino religiosamente a su autoridad, por ello le pide que asista a misa y lo compara con su arrendatario más leal, don Céspedes, quien vive en medio de las tierras de don Alejo completamente sometido a sus deseos.

Pancho está en un proceso de reformular sus alianzas. Al faltar a la totalidad del tejido social construido por don Alejo, Pancho ha cometido una grave transgresión al pueblo, y como tal es visto por sus habitantes. En respuesta a las presiones del patrón, Pancho se alía con su cuñado Octavio, quien desconfía del patriarca y revela el plan de retrotraer la formación del pueblo. Al romper con la autoridad de don Alejo, religiosa y políticamente, Pancho ratifica su alianza con Octavio.

El quiebre del dominio que ejerce el patriarca latifundista se personifica en Octavio, quien es dueño próspero y autónomo de una gasolinera en la carretera. Esta autonomía permite a Octavio romper el imaginario del patrón divinizado que aún opera en Pancho. Octavio señala la aparición de sectores que entienden de forma diferente su relación con los estamentos elevados de la pirámide social y que se convierten en nuevos modelos para quienes quieren dejar de depender del régimen anterior. Pancho admira a su cuñado porque “se hizo su situación solo y ahora era dueño de una estación de servicio y del restaurancito del lado en el camino longitudinal” (Donoso *El lugar* 56). El poder de Octavio radica en el proceso que lo lleva a la propiedad al margen de cualquier alianza personal con el régimen anterior.

Así se ponen de manifiesto diferentes formas en que los sujetos entienden lo que significa ser propietario de su propio espacio. En la Estación El Olivo el deseo de propiedad privada se sostiene en el deseo de establecer una alianza beneficiosa con el patriarca, en tanto que la propiedad de Octavio lo hace dependiente de la impersonal fuerza del mercado que se mueve en la carretera, lejos de fundos y haciendas. Esta forma

impersonal de verse como propietario se abre paso en la Estación El Olivo y genera en Pancho Vega la posibilidad de ser autónomo.

Pancho señala las incoherencias irreconciliables que vienen con la transición socio-económica que tiene lugar en la Estación El Olivo. Con él vemos la aparición de una nueva alianza y de nuevos grupos que no creen en los hacendados como necesarios aliados para legitimar el ascenso social. Aún así, Pancho sigue sujeto imaginariamente a la imagen paternal de don Alejo. Los discursos que guían a Pancho hacia ruptura o continuidad de su relación con el fundador siguen sugiriendo la posibilidad de una salvación o condena, pero ninguno de los dos parece garantizar una u otra. La correspondencia entre el progreso del pueblo y la narrativa de salvación y condena se desajusta cuando Pancho Vega regresa porque su presencia hace evidente la inoperancia del patrón como protector y de su dominio ancestral, pero a la vez porque en su propia imaginación la nueva alianza no deja de parecer una traición y una condena. Este regreso pone de manifiesto la imposibilidad de la salvación.

En la tierra de los viñedos del fundo El Olivo hubo una vez la ilusión de una ciudad próspera. Era el espejismo de unas calles que se asfaltarían, de una carretera que comunicaría al pueblo con Talca y de un ir y venir de personas moviendo dinero por las calles. Sobre ese espejismo se hicieron casas y fachadas pintadas, y los galpones se convirtieron en iglesias, oficinas de correos y edificios administrativos. Pero la historia del lugar nunca dejó de mirar a la casa del fundo en la distancia, como un sueño y una amenaza al mismo tiempo. Después de casi dieciocho años el abandono deshace las costuras del truco civilizador de don Alejo Cruz. El mundo originario del fundo reclama el desarme del espejismo y el final del truco que el creador don Alejo Cruz levantara para su propia conveniencia.

Mugre en el escenario

El espectáculo de la Manuela permite a los habitantes de la Estación El Olivo imaginar una continuidad entre los diferentes estamentos de la sociedad. Lo que don Alejo funda al poblar una parte de su tierra es un simulacro de urbanización que gira al rededor de su mirada y que está siempre sujeto a su aprobación. La decadencia pone de manifiesto que las calles y la tecnificación fueron sólo un truco para atraer pobladores que darían peso al poder político del patrón. El espectáculo travesti de la Manuela, Manuel González Astica, es fundamental para la ejecución de este truco ante los pobladores. Ante las rupturas y contradicciones que este proyecto genera en la organización del pueblo, el espectáculo de la Manuela da un espacio imaginario para que los sujetos se reintegren a un todo que se proyecta hacia el cielo. La modernización y el avance personal de los sujetos se proyectan hacia una unidad gracias al impacto que tiene el espectáculo en los sentidos. La salvación que se vincula a los beneficios de la modernización del pueblo se vive en esa dimensión emocional que es impactada por un espectáculo visual y auditivo.

En el burdel de la Estación El Olivo los hombres, las prostitutas y el travesti despliegan su papel social alrededor del baile de española de la Manuela. Ben Sifuentes Jáuregui afirma que "the men of the town go there to see others and to be seen. It is a space of spectacle and voyeurism" (Donoso *El lugar* 92). Para Sifuentes la importancia del burdel radica en que la dislocación del vestido de española pone al "otro" en el centro de la negociación de poder en el pueblo. El uso que la Manuela hace de su vestido en el escenario da a los habitantes de la Estación El Olivo un lugar para imaginarse libres de las presiones que vienen del fundo o de la modernización, pero somete a la Manuela a un proceso de enajenación.

La dinámica de ver y ser visto es fundamental para entender el conflicto entre las diferentes perspectivas que contemplan la inestable combinación entre modernización y el régimen patriarcal de la hacienda. Esto es consistente con cómo Gutiérrez Mouat lee

todas las relaciones en la novela como carnavalizadas. El mundo de la novela está en los márgenes de las estructuras oficiales y en los espectáculos que tienen lugar en dichos márgenes. La carnavalización y lo no-oficial se concentran en la fascinación generada por la impostura del travesti. (Gutiérrez Mouat 122) La novela conecta la dislocación de las relaciones oficiales que se dan alrededor del burdel con el despliegue de la dislocación física del travesti.

Atraído por el juego nocturno del burdel, don Céspedes, arrendatario ideal de don Alejo, va con frecuencia al burdel con el fin de embriagarse y participar de la fiesta. El espectáculo de la Manuela sirve para que don Céspedes imagine una continuidad bajo las rupturas que rigen al pueblo. Al seguir al personaje, el narrador pone de manifiesto la centralidad del burdel. Don Céspedes va al burdel para embriagarse con vino que podría obtener sin ningún problema en su propia casita, así que su interés no se encuentra en la bebida sino en la casa y en el espectáculo que desde el escenario determina los movimientos de los espectadores. En la noche desaparece el mundo de la hacienda como espacio económicamente activo y dominante. Lo único que tenemos de él es la visión de los viñedos y de los muros derruidos.

A diferencia de los demás lugares del pueblo, el burdel no tiene una función específica dentro del mundo productivo de don Alejo Cruz. La descripción del pueblo que tenemos desde la perspectiva de don Céspedes desdibuja las edificaciones del fundo para concentrarse en cómo "el trazado de las viñas, esa noche bajo la luna, era perfecto" (Donoso *El lugar* 70). Ya no vemos "las herrerías, lecherías, tonelerías, galpones y bodegas" (Donoso *El lugar* 9) que la Manuela señala durante el día. Don Céspedes observa la relación entre "el anchurado regular" de la plantación y "la tendalera de este lugar que las viñas iban a borrar" (Donoso *El lugar* 70). En la noche la luz de la luna da a don Céspedes la oportunidad de ver realmente, como si en la oscuridad finalmente se percatara de una proyección cósmica del pueblo. El punto de vista de don Céspedes abandona la angustia con respecto al desarme del pueblo para concentrarse en cómo la

casa del burdel es “este pequeño punto donde ellos, juntos, golpeaban la noche como una roca” (Donoso *El lugar* 70). El burdel es presentado como un espacio de unidad en el que la colectividad ejecuta un movimiento que siendo físico y muy concreto se proyecta a una dimensión natural que trasciende la especificidad del pueblo. Ese “golpear la noche como una roca” se refiere la forma en que la colectividad sigue el ritmo del espectáculo de la Manuela como un ritmo natural, integrando la acción de golpear a un orden más amplio que el del pueblo. La perfección de las viñas que don Céspedes ve bajo la luz de la luna encuentra su correlato urbano en la perfecta comunidad que la Manuela provoca con sus movimientos vagamente iluminados por las velas.

La comunión de los movimientos en la fiesta constituye la salvación. Las inconsistencias que resultan de tener a la vez el desorden del pueblo y la perfección de las viñas se resuelven en cómo la Manuela “con su vestido incandescente en el centro tiene que divertirlos y matarles el tiempo peligroso y vivo que quería engullirlos” (Donoso *El lugar* 70). La percepción de un tiempo colectivo resuelve la alienación de la vida diaria que se manifiesta en la distribución geográfica del espacio en el pueblo. Ese ritmo unitario de la fiesta que la Manuela regala es una forma del tiempo que integra a los hombres a un todo colectivo y que escapa a la enajenación generada por el pacto con don Alejo.

El centro erigido en el escenario queda fuera del sistema productivo que aliena a los sujetos de una visión total de la realidad. Por ello tiene que ser nocturno, transgresor y dislocado. Durante el espectáculo, la Manuela siempre aparece en el centro, ya bien sea para “levantar una polvareda” ante la mirada de don Alejo (Donoso *El lugar* 44), ya bien sea para llenar el espacio vacío del escenario contemplado por Pancho Vega: “Con el talle quebrado, un brazo en alto, chasqueando los dedos. . . perseguida por su cola colorada hecha jirones y salpicada de barro.” (Donoso *El lugar* 69) En medio de la noche, cuando el día laboral ha terminado y queda tiempo para la fiesta y la embriaguez, el vestido, el peinado y el maquillaje dejan de ser simplemente accesorios femeninos para

convertirse en la feminidad misma, pero es una feminidad que no hace parte de la sociedad conservadora que concentra el papel femenino en la visión religiosa de la familia y en la maternidad. La feminidad de la Manuela se asocia con el polvo, la mugre, el barro y la torción de su cuerpo dislocado ya que se encuentra al margen de la división sexual del trabajo en la hacienda.

El sucio escenario de la Manuela se ubica fuera del sistema, pero es igualmente fundamental para la sociedad del pueblo. Al observar el espectáculo de la Manuela los hombres de la Estación El Olivo se liberan de su papel productivo, y hasta el mismo patrón intenta escapar de su función como protector y benefactor de la colectividad. Al celebrar su triunfo, don Alejo es acosado por los hombres que esperan de él una promesa de bienestar y la posibilidad de ser sus arrendatarios. Esta situación aburre a don Alejo. Sólo la Manuela se percata de que el fundador del pueblo quiere sustraerse del acoso de los demás hombres: "Qué latosos son los hombres con sus cosas de negocios no es verdad don Alejo" (Donoso *El lugar* 43). Frente a la verbalidad acuciante de los hombres, la Manuela se afirma que esta interpelación es hecha por medio de la mirada: "le decía la Manuela con la mirada" (Donoso *El lugar* 43). Al aburrirse don Alejo pregunta a la Manuela "¿No ibas a bailar? Esto se está muriendo" (Donoso *El lugar* 43). La posibilidad de salvar la fiesta recae en la Manuela. La atención sobre cómo la Manuela levanta el barro de la escena relaciona esta salvación de la fiesta con el mundo de lo que no se acepta en el orden social. En el burdel los hombres privilegian las partículas que el sistema desecha y califica como mugre. La "mugre" del escenario está fuera de las presiones financieras y más allá de la concreción de la palabra con la que se busca sellar el pacto entre don Alejo y los habitantes del pueblo.

Años después Pancho pide el baile de la Manuela esperando que sea un consuelo: "no puede ser todo así tan triste" (Donoso *El lugar* 68). Pancho ve en la Manuela una alternativa a "tener que ir a dormir a mi casa con mi mujer" (Donoso *El lugar* 68). El espectáculo proporciona una diversión que es una salvación imprecisa para Pancho: "esa

loca de la Manuela que venga a salvarnos, tiene que ser posible algo que no sea esto, que venga.” (Donoso *El lugar* 68) La indeterminación del instatisfactorio “esto” señala el espacio del pueblo reclamado por la presión de las viñas y que se deshace en el abandono, pero también designa el papel masculino en el hogar urbano (Talca). En ambos casos el espectáculo da lugar a una serie de deseos masculinos que no caben en el orden normalizado del fundo o de las ciudades que, como Talca, se ordenan alrededor de una burguesía emergente. A través del espectáculo los hombres se liberan de las tareas que el sistema les exige: proteger, proveer, fundar y trabajar.

La risa y la mirada masculina se concentran en la Manuela, dando lugar a una apoteosis de su propia feminidad. En el centro del escenario, la Manuela trasciende la biología al percibirse mujer gracias a su uso de los accesorios femeninos y de lo que éstos significan convencionalmente. De esta manipulación de la realidad resulta una experiencia casi metafísica. Al bailar, la Manuela ve cómo “. . . la luz estalla en un sinfín de estrellas” (Donoso *El lugar* 61) y siente que la risa del público “la [lleva] hacia arriba, hacia las luces” (Donoso *El lugar* 61). En este momento de proyección cósmica de sí misma, la Manuela se percibe como “más mujer que todas las Lucys y las Clotys y las Japonesitas de la tierra” (Donoso *El lugar* 61). La ratificación de sí misma como mujer resulta de un momento de unión festiva con los clientes del burdel. La Manuela encuentra así su lugar en la colectividad de la Estación El Olivo.

La proyección del “yo” hacia una experiencia de integración en este momento es resultado del pacto diabólico. El pacto modifica la posición de la Manuela en la sociedad. Al ganar la propiedad de la casa, su espectáculo deja de ser físicamente nómada e inestable para localizarse en un solo sitio bajo la promesa de ser protegido por el patrón. Don Alejo ofrece la posibilidad de que ese espacio de salvación esté disponible para el pueblo y de que sea propiedad de la Manuela. La posesión del burdel y la protección de don Alejo significan que “. . . hay esperanza hasta para una loca fea como yo, y entonces la desgracia no era desgracia sino que podía transformarse en una maravilla . . . cantar y

reírse y bailar en la luz . . . para siempre" (Donoso *El lugar* 49). Lo que resulta del pacto es una perpetua fiesta, la posibilidad de sostener ese performance femenino "para siempre." Esta condición permanente del espectáculo de travestimiento se sostiene en un espectáculo heterosexual de voyerismo.⁵² La Manuela ofrece en su número habitual una alternativa al centro patriarcal que diferencia con claridad las funciones de los individuos que lo constituyen. Pero en el pacto con la Japonesa Grande, la Manuela debe montar un espectáculo en el cual se entrega a la función biológica masculina. El espectáculo travesti es fundamental para la cohesión imaginaria del pueblo, pero está basado en un performance contradictorio para la identidad personal de la Manuela. La primera reacción de la Manuela a la propuesta del pacto es preguntarle a la Japonesa "-¿Estás mala de la cabeza, Japonesa, por Dios? . . . ¡Cómo se te ocurre una cochinada así!" (Donoso *El lugar* 47) La comedia sobre la que se basa la estabilidad física del espectáculo travesti cae en el terreno de la locura y la suciedad desde el punto de vista de La Manuela. La Manuela ha creado un lugar marginal para sí en el sistema y la propuesta de la Japonesa replantea ese lugar. El nuevo lugar de la Manuela va en contra de la experiencia femenina apoteósica que ocurre en el escenario.

El espacio donde se perpetúan la fiesta y la risa está construido sobre la alienación identitaria de la Manuela, quien a pesar de conseguir estabilidad y propiedad, pierde la visión coherente de su género sexual. La Manuela se convierte en el chivo expiatorio que permite la cohesión de los habitantes del pueblo. Como todos ellos, la Manuela quiere ser autónoma y definirse por sus propios medios. En este deseo la posesión del espacio engaña a la Manuela haciéndole creer que su autonomía está en radicarse como propietaria en el pueblo y así poder integrar su número a la vida del pueblo. El problema

⁵² Estoy de acuerdo con la lectura que hace Sifuentes de este momento. Realmente se trata de un performance al cual subyace tanto una fuerte misoginia generalizada, como el deseo masculino de observar una suerte de encuentro lesbiano. Para mi argumento, sin embargo, enfatizo más el hecho biológico que resulta de este momento: nace la Japonesita y en su imaginación busca que al papel biológico de su padre corresponda un comportamiento masculino.

es que esta integración implica que ella y su espectáculo terminan por hacer parte de la alienación del tiempo laboral. En la historia que rodea a la Manuela y en su espectáculo la colectividad proyecta su propia alienación para poderse burlar de ella, descartarla y agredirla. Esta destrucción colectiva del travesti tiene su origen en el pacto y en cómo su integración al pueblo exige que la claridad de su identidad sexual se desdibuje y caiga en los territorios del polvo y la mugre.

Esa “comedia tan fácil pero tan terrible” (Donoso *El lugar* 59), que desemboca en el coito entre la Manuela y la Japonesa, destruye la claridad de género de la Manuela porque tiene como resultado una hija que exige que el performance heterosexual persista y que la Manuela sea padre biológica y socialmente. Al papel biológicamente masculino de la Manuela en ese momento, la Japonesita quiere hacer corresponder un comportamiento paternal. Cuando Pancho Vega llega al burdel, la Manuela se esconde y escucha a la Japonesita pidiéndole ayuda: “. . . por qué grita de nuevo la Japonesita, ay, ay, papá que no me llame, que no me llame así otra vez porque no tengo puños para defenderla, sólo sé bailar, y tiritar aquí en el gallinero.” (Donoso *El lugar* 58) La Manuela tiene frente a sí a alguien que constantemente le recuerda un deber ser masculino en el mundo del pueblo. En el origen de la perpetua fiesta de la simulación travesti (que la propiedad hace posible) se encuentra también la exigencia de volver a un orden en el que el padre provee y protege.

La Manuela es consumida por la contradicción que el pacto trae consigo. Ya que la prosperidad prometida por el patrón nunca ocurre, su feminidad queda sometida a cómo el tiempo desarma su vestido, dejando su progresiva vejez al descubierto. El narrador se concentra en presentar el origen y el final de la Manuela como dueña del burdel, enfatizando más un quiebre que una secuencia temporal. La Manuela está encerrada en la función cíclica del carnaval, por ello el narrador se concentra en un solo día de su vida, pero el flashback al origen del pacto y el final de la novela señalan la línea vital de la Manuela como individuo que habría buscado ser libre y que se ve exterminada

por la trampa del pacto diabólico. La reificación de la Manuela como ser entregado al desperdicio, la violencia y el abuso manifiesta una visión sublimada de la feminidad que se rige por el sacrificio.

La experiencia del pueblo reproduce una dinámica similar como resultado del pacto premoderno (con el patrón) por medio del cual pretende modernizarse. En palabras de don Céspedes, el pueblo experimenta un tiempo vivo que los devora. La Manuela es un espectáculo cíclico que distrae de la destrucción definitiva que le espera al pueblo. Durante el tiempo del espectáculo los espectadores olvidan el paso del tiempo laboral que, con la modernización de la carretera y de la electricidad, los ha dejado atrás. Durante el espectáculo de la Manuela hay un tiempo diferente en el que todo se escapa al aquí/ahora del pueblo, pero es un tiempo que hace parte de la reificación que domina todos los ámbitos de la vida de la Estación El Olivo.

El espectáculo de la Manuela no es oficial porque no es parte del discurso directo con el que el patrón llega al poder. Aún así, la historia que lo estabiliza en el burdel hace que dependa del patrón tanto como los demás habitantes del pueblo. La mirada de don Alejo es la clave para el establecimiento del pacto entre la Manuela y la Japonesa Grande: la “comedia” que actúan sólo tiene sentido en tanto don Alejo las observe. Es la mirada del patrón la que hace que este afán de ser visto sea efectivo. La mirada de don Alejo simboliza la presión que ejerce el espacio del fundo. Todos los actos identitarios tienen que pasar por el dominio que el patriarca ejerce desde el falso paraíso del fundo. Si la Manuela atrae la atención de don Alejo es por ser transgresora, y es por ello que termina por someterse al dominio de don Alejo.

La fiesta da espacio para imaginar la unidad de los habitantes de la Estación El Olivo, pero realmente se encuentra inserta en la historia del dominio de don Alejo sobre el pueblo. La continuidad entre el sujeto, los demás y el cosmos es una sublimación que ocurre en el momento de la fiesta gracias a la efectividad del espectáculo. El paso de los años, sin embargo, va desarticulando ese espectáculo. La vejez de la Manuela, la ruina en

que se han convertido la casa y el vestido, la ausencia de las clases altas y la irreparable destrucción de la victrola ponen punto final a ese espacio y, con él, a la esperanza de construir una comunidad en la que los sujetos pueden relacionarse como un todo social.

En *El lugar sin límites*, como en la historia de Fausto, la salvación y la perdición son espectáculos en los que los sujetos proyectan emocionalmente sus acciones en un sistema colectivo de creencias. La efectividad del pacto diabólico está directamente relacionada con la efectividad material de los espectáculos con que los agentes de dominio (el diablo, don Alejo) procuran comprometer el tiempo y las acciones de los hombres bajo su dominio. El poder que resulta de la efectividad del pacto permite una autonomía que tras el impacto sensorial del espectáculo esconde una heteronomía. Sometido al tiempo laboral y a la decadencia generalizada del pueblo, el espectáculo de la Manuela no ofrece una alternativa real, sino que constituye uno más de los trucos con que don Alejo sostiene su proyecto. El artificio de la escena resuelve imaginariamente la contradicción entre autonomía y heteronomía que subyace a la promesa diabólica.

La voz narrativa: Fausto, la Manuela y el autor

Los personajes de *El lugar sin límites* son sujetos fragmentados por la contradicción entre una modernidad prometida y el proceso regresivo hacia una economía de hacienda. El trabajo estético de Donoso reintegra estos fragmentos creando una nueva unidad que no depende de la mimesis de las condiciones sociales, sino de la representación de las fantasías y espectáculos con que los personajes solucionan o fantasean una integración al tejido social. La novela de Donoso ya no pretende descubrir una realidad reducible a leyes que puedan puntualizar los problemas y las soluciones del mundo externo, sino en que la representación artística de estas circunstancias sirva para que los fracasos sociales pesen en la imaginación colectiva. La desintegración social representada se convierte en fundación de una integración cultural que se da por vías de la autoridad estética del autor.

Para Donoso la autoridad estética se construye a partir de un compromiso con la cultura contemporánea. En *Historia personal del boom*, así como en los artículos de prensa que produjo a lo largo de su carrera, el chileno afirma que las "impurezas" del influjo internacional constituyen realmente el compromiso del autor latinoamericano con la sociedad contemporánea. En los cuadernos de trabajo donde registró el proceso de escritura de *El lugar sin límites* se observa constantemente un esfuerzo por hacer que su escritura sea contemporánea y rica en referencias veladas. El procedimiento escritural de Donoso hace eco de sus afirmaciones críticas, surgiendo la visión de un autor que hace parte de una cultura en la que Chile, América Latina, Europa y Estados Unidos se permean trascendiendo las fronteras nacionales.

En 1965 Donoso aún se esfuerza por desarrollar un estilo que lo aparte del criollismo que algunos críticos le asignaban. El problema que Donoso ve en la narrativa de la generación predecesora es que en su representación mimética de los usos y costumbres de las diferentes regiones de los países latinoamericanos refuerza las fronteras en lugar de trasponerlas. Bajo este punto de vista, dar a conocer el fragmento regional a la colectividad nacional es imposible por medio de la sujeción de esos fragmentos a una aseveración directa del mundo. La linealidad de la trama, la irrupción de la voz del autor para formular leyes y la claridad de la mirada con la que se observan objetos, hechos y personajes no tendrían la capacidad de hermanar al lector con la región representada. Con la composición de *El lugar sin límites* Donoso da con una narrativa que deforma el mundo al crear una articulación entre las perspectivas individuales de los personajes y una tradición literaria internacional.

La literatura que le interesa a Donoso para romper con la estética tradicional del regionalismo realista se caracteriza por "un 'yo' lírico que . . . confiere deformidad, ambigüedad, temperatura a [sus] novelas que de otra manera quedarían ancladas en el realismo" (Donoso *Historia personal del boom* 52). La enunciación del relato cae en manos de una voz que busca formas de modificar la representación del mundo. Donoso

vuelve la mirada hacia las fantasías de sus personajes para que su voz narrativa tenga esa característica deformante.

Desde los primeros estadios de composición Donoso expresa su deseo de basar la novela en aquellos que, como la Manuela, no tienen identidad o no tienen una identidad fuerte. (Donoso *José Donoso Papers* 99) Toda la escritura se plantea como una iluminación de este problema desde su interior. El narrador criollista de las generaciones anteriores se plantea la representación clara de las características de la identidad cultural de la nación, pero cuando Donoso se plantea la escritura como una iluminación desde adentro de aquellos en crisis identitaria, hace que su procedimiento narrativo acompañe al personaje en su búsqueda de asidero en el mundo social que habita. Escoger a la Manuela como personaje principal determina un momento de deformación, ya que esa "iluminación" desde adentro hace que la representación novelística esté sometida a la crisis de convenciones sociales y de género en la que se encuentra inmersa la Manuela.

Por medio de la perspectiva del personaje marginal y en crisis identitaria el autor crea una versión textual de sí mismo, una voz que produce el relato y que encausa la información. Se trata de lo que Donoso denomina "voz narrativa".⁵³ Al hacer que la voz narrativa proporcione la información mezclando las fantasías de la Manuela con las voces de otros personajes, resultan las imprecisiones a las que se ve abocado el lector cuando inicia la lectura pensando que la Manuela es una mujer y que es madre de la Japonesita. Al comienzo el narrador define al sujeto de su relato como esa Manuela que "despegó con dificultad sus ojos lagañosos" (Donoso *El lugar* 3), pero más adelante, cuando Pancho amenaza a la Manuela, el nombre femenino genera una disyunción. Pancho habría dicho: "-A las dos me las voy a montar bien montadas, a la Japonesita y al maricón

⁵³ En "Cultura, memoria y realidad" Donoso define esta voz narrativa como la labor primordial del escritor, ya que en ella se cifra el acercamiento del escritor al material, el objetivo de su escritura. La relación del hombre con el mundo es allí descrita como la de un hombre ciego. Ante esa ceguera la búsqueda de la voz narrativa se convierte en herramienta de conocimiento de la realidad. (Rubio *La cocina de la escritura* 130-31)

del papá” (Donoso *El lugar* 4). El narrador se basa en que su protagonista se autodenomina la Manuela, pero en el momento en el que presenta la voz de Pancho, inserta una contradicción que desarma la solidez con la que el personaje es leído. Durante la lectura, la Manuela se forma de una multitud de acciones contradictorias que el lector debe reconciliar. Para sostener la comunicación del relato, el lector debe reformular las convenciones de manera que se haga posible que la Manuela sea padre de la Japonesita, y que se refiera a sí misma como mujer. Esta forma de novelar encuentra en la Manuela no ya un punto de vista, sino la operación narrativa de incorporar lo variado y lo divergente contraviniendo las convenciones tradicionales.

Las carencias del mundo regional son denunciadas y así se pone de manifiesto la cuestionable autoridad del patriarca tradicional. Sobre los restos de ese patriarca fallido el autor levanta su propia autoridad al conectar la representación de lo marginal e indefinido por medio de un procedimiento narrativo que corresponda a tal situación. La identidad en crisis de la Manuela es fundamental para representar la crisis de la cohesión nacional que resulta de la intervención de la jerarquía del patriarcado rural sobre los procesos de modernización.

En lugar de enfocarse en el proceso productivo de la uva en la Estación El Olivo, Donoso se concentra en las perspectivas marginales a tal proceso, denunciando así la inoperancia de un modelo tradicional de relaciones sociales que sigue ejerciendo presión sobre los individuos aún después de su caída. La habilidad de la voz narrativa para representar estas contradicciones sin enunciarlas (que exigiría la representación del proceso productivo y su decadencia) constituye la autoridad de Donoso como escritor que permite a la obra ser "pregunta y respuesta, verdugo y víctima, disfraz y disfrazado" (Donoso *Historia personal del Boom* 51). La voz narrativa se distancia de la intervención autorial directa para acercarse más a la sugerencia y la interioridad de los personajes. El autor se vale de las diversas perspectivas de la Estación El Olivo para sugerir las problemáticas sociales y de género que se encuentran en la novela.

La codificación de la voz narrativa trasciende la perspectiva de los personajes, proyectando sus fantasías subjetivas sobre una tradición religiosa y literaria. Cada sujeto en *El lugar sin límites* se lee a sí mismo y a los demás a partir de los espectáculos que montan de sí mismos. Don Alejo es un dios (benefactor y vengativo a la vez), Pancho Vega es un demonio traidor, la Manuela es una posesa y la Japonesa es una bruja. La vida cotidiana del pueblo y la historia trascendental de la salvación se conectan gracias a los guiños intertextuales que la voz narrativa hace a seres sobrenaturales. La localidad cerrada de la Estación El Olivo es superada cuando la voz narrativa enfatiza las coincidencias entre ese mundo concreto y el imaginario religioso que late tras cómo cada personaje vive ese mundo.

La presencia del mito fáustico en el epígrafe redimensiona ese discurso de la salvación. Si en el relato mismo la voz narrativa encuentra un punto común entre personajes y una comunidad religiosamente constituida, en los márgenes del relato el autor encuentra un texto que conecta el mundo representado con una narrativa considerada como parte del acervo cultural de occidente. Gracias al epígrafe el espacio deja de ser simplemente ese recodo regional aislado en un país latinoamericano para convertirse en una figuración del infierno. El autor logra representar lo local a partir de la tradición letrada de Fausto. El epígrafe confiere un nuevo nivel de deformidad al procedimiento escritural de Donoso. El mito de Fausto se traslada a las condiciones del campo chileno de mediados de siglo y hace que la dimensión religiosa con la que los personajes ven sus propios comportamientos se preste para que en los márgenes del texto el autor le sugiera al lector que la trama es una alegoría del mito de Fausto.

Cuando Donoso se refiere a la deformidad como valor del arte de su generación señala esta capacidad de desplazar tradiciones y realidades para ensanchar la comunidad lectora más allá de las fronteras de la región y de la nación. Para Donoso la comunidad lectora anterior a su generación estaría enquistada en su propia realidad sin permitir que las propuestas más extremas del arte penetraran en la producción cultural chilena. *El*

lugar sin límites constituye una toma de posición radical con respecto a la fijeza de la cultura nacional.

La creación fallida de don Alejo da ocasión para que Donoso exhiba la deformación de que es capaz su propia voz narrativa, en oposición al estilo mimético de criollistas y regionalistas. Ese estilo, para Donoso caduco, no integraba al mundo hispanoamericano sino que "intentaba al contrario reforzar [las] fronteras entre región y región, entre país y país, hacerlas inexpugnables, herméticas, para que así nuestra identidad, que evidentemente ellos veían como algo frágil o borroso, no se quebrara o se escurriera" (Donoso *Historia personal* 25). El espacio de la Estación El Olivo cae en esta segmentación regional que la separa del resto del país hasta aniquilarla. Con el epígrafe este espacio segmentado se convierte en un infierno signado por un sujeto atrapado en sus propios pactos ilegítimos y contradictorios.

La voz narrativa construida en *El lugar sin límites* sigue los pasos peligrosos de la fantasía de los personajes, y en ese peligro es donde Donoso como autor encuentra su propio lugar en la literatura de su generación. Entregrándose a la destrucción de la Manuela y de la esperanza de la Estación El Olivo Donoso logra articular la particularidad local con un lenguaje que apela a un nuevo nivel de comunicación literaria con miras a trascender la región por medio de la tradición letrada internacional de Fausto. Si don Alejo no trae la carretera ni la electricidad, el autor lleva el pueblo a todo el continente al utilizar el mito fáustico para dar nueva forma a las realidades de la marginación latinoamericana.

CONCLUSIONES

Si por mucho tiempo América Latina sufre del complejo de pensar en su propia cultura como un reflejo de influjos foráneos, el uso de la tradición de Fausto señala uno de esos casos de influencia extranjera sobre lo autóctono. Las versiones aquí estudiadas muestran que en la cultura latinoamericana la adaptación del pacto fáustico no sólo modifica y actualiza a un contexto latinoamericano la trama básica del hombre que logra poder por medio de un pacto diabólico, sino que deshace al personaje, desintegra el nombre de Fausto y sólo deja de él la referencia cultural. Este acercamiento a la referencia de Fausto tiene su primera expresión en el *Fausto* de Estanislao del Campo. El escritor argentino desintegra por completo al personaje. El personaje de Goethe queda sometido a una composición musical y a un libreto en francés que enfoca el poema del alemán en la tragedia de Gretchen. Luego el libreto es traducido al italiano y llevado al teatro Colón en Buenos Aires. Un gaucho presencia el espectáculo y lo relata a un compañero cuando regresa a la pampa. Es este último momento el que vemos en el poema de Del Campo, de manera que la presencia de Fausto en la escena es un punto de referencia perdido del que sólo quedan simulacros. De esta manera Del Campo tematiza los desajustes de significado que ocurren en la urbe como centro en el que convergen culturas desplazadas, y a partir de la cual se comienza a establecer la identidad de las naciones americanas.

La preocupación de Del Campo se ubica en un espacio específicamente literario. El espectáculo operático y urbano de Fausto permite al poeta escindir de la arena política que informaba los textos de los autores gauchescos. Al imaginar la mirada y la voz del gaucho ante el espectáculo de la ópera, Del Campo está en efecto planteando al escritor de obras literarias como autor de un espacio en el que una cultura nacional puede fundarse a partir de diferentes fuentes que convergen en la ciudad. En su obra podemos identificar un espacio autorial que trasciende la segmentación y los vacíos de

comunicación entre la fuente internacional, los sectores urbanos y los sectores rurales para constituir un nuevo efecto estético a partir del cual emerge la unidad de una nueva cultura. Más allá de Fausto, de Anastasio y de los hombres que se precipitan en pos de la entrada del teatro Colón, el autor del poema cifra su lugar en la posibilidad de crear una continuidad entre todos ellos.

La transgresión que es clave en el sistema de obras que se congregan alrededor del mito de Fausto ayuda a que este espacio autorial tome forma. No habría escapado a Estanislao del Campo, ni a los autores posteriores que abordaron el tema fáustico, el carácter contradictoriamente retrógrado del uso del pacto diabólico en la leyenda inmortalizada por Goethe. El impulso modernizador se conjuga con un ritualismo de tipo medieval. La representación de Fausto hace que en el espacio autorial sea fundamental la conjugación de sistemas contradictorios (basados en la oposición entre el pasado medieval o bárbaro y el presente moderno o civilizado) y de regímenes simbólicos opuestos.

El recorrido histórico del mito fáustico en Europa señala cómo el espacio textual desde el cual el autor propone una comunidad con sus lectores da un giro con Goethe. Si las primeras versiones mostraban una tendencia a desligar esa comunidad del personaje transgresor, Goethe imagina una reintegración de Fausto por vías de la filosofía idealista, la ciencia, su imagen del eterno femenino y la conjugación de estilos literarios de diferentes períodos artísticos de Alemania. Es este espacio autorial el que llegará a América Latina. Si bien en gran parte la leyenda se hace conocer por medio de las casas de ópera y allí la versión de Gounod no lleva a conclusión todo el proyecto de Goethe, ya la recepción de la primera parte por parte de Madame de Staël había afianzado la visión de que el autor podía resolver los peligrosos quiebres que reptan en los sustratos del material fáustico. En su antología comentada acerca de la cultura alemana afirma la señora de Staël que

La pièce de Faust cependant n'est certes pas un bon modèle. Soit qu'elle puisse être considérée comme l'oeuvre du délire de l'esprit ou de la satiété de la raison, il est à désirer que de telles productions ne se renouvellent pas; mais quand un génie tel que celui de Goethe s'affranchit de toutes les entraves, la foule de ses pensées est si grande, que de toutes parts elles dépassent et renversent les bornes de l'art. (Staël 127)

Este texto será definitivo para las interpretaciones subsecuentes de *Fausto* como una obra en la que el deseo desmedido del personaje da forma alucinatoria a la pieza construida. Sólo las capacidades del autor hacen que el texto se levante por encima de ese caos de aspiraciones titánicas y dé un sentido comunicable a la colectividad de lo que significa la transgresión del personaje.

La comunidad sugerida por Estanislao del Campo articula una continuidad en la cultura nacional argentina que involucra a gauchos, hombres de la ciudad y culturas extranjeras bajo un criterio organizador netamente letrado. La discusión acerca de la forma que debe tomar la nación al entrar a la civilización fractura a los sectores letrados y allí la visión cosmopolita de algunos es combatida por la posición de los gauchescos que, como Del Campo, pretende mantener una imagen autóctona, reconociendo a los sectores que, como el gaucho, podrían parecer peligrosos para ese proyecto civilizador. La forma que toma el gaucho en su texto soluciona la contradictoria presencia del gaucho en el proyecto modernizador: 1. es objeto de burla, 2. es instrumento para burlas aún más pronunciadas contra los sectores cosmopolitas y 3. es un objeto de museo que se preserva como rastro de un pasado cuya función es netamente imaginaria.

El poema de Del Campo es en el sistema de obras fáusticas iniciador de una negociación textual de cómo el autor puede reconciliar lo popular y autóctono con los márgenes y la transgresión. De esta manera el escritor toma en sus hombros la necesidad de solucionar estos conflictos en una identidad colectiva coherente en América Latina. Horacio Legrás ha señalado que para el caso latinoamericano la literatura tiene un papel preponderante en la emancipación social debido a las limitaciones de otro tipo de emancipaciones. (Legrás 12) Los proyectos estéticos entonces asumen la necesidad de

conocer los mundos marginales que bajo la emancipación política resultan abandonados o ignorados. Los márgenes geográficos donde las tradiciones del pasado se afincan reciben un lugar dentro de la ciudad letrada bajo las reconstrucciones estéticas y su capacidad de reconocerles un lugar en el imaginario de la nación. El mito de Fausto se basa precisamente en la sujeción de una serie de tradiciones populares a una forma escrita que logra su clímax con Goethe bajo un marco moderno y crítico, en lugar de dogmático. Este complejo se manifiesta en el texto de Goethe y las diferentes reacciones de sus lectores y seguidores, tales como Estanislao del Campo. El sistema literario de Fausto permite imaginar a los autores la posibilidad de llevar a cabo esa operación de reconocimiento y sujeción de territorios peligrosos y de polución bajo un proyecto de conocimiento que integra sociedad y estética.

Los tres casos de *Grande Sertão: Veredas*, *Mulata de tal* y *El lugar sin límites* exhiben la forma en que esta comunidad textual, sugerida por el autor en su manejo de la transgresión fáustica, soluciona las discontinuidades culturales y los conflictos sociales que resultan de la inserción de las naciones en procesos de modernización exigidos por los mercados internacionales. Las tres obras hacen del pacto diabólico una forma de leer la relación entre las alianzas problemáticas en el seno de la nación. Riobaldo funda su fortaleza psicológica en la invocación del diablo en *Veredas Mortas*, derivando fuerza y medro del paisaje "sem dono" que es el sertão. Celestino Yumí logra dominar a su pueblo y luego convertirse en brujo al entregarse a las fuerzas destructivas que laten en el sistema indígena. Su posición se aleja del principio productivo de la comunidad agraria. La Manuela, por su parte, basa su posición como propietaria en el pacto con un orden retrógrado que se concentra en el patrón don Alejo Cruz. Este pacto la convierte en chivo expiatorio de las contradicciones que informan al pueblo dominado por el patrón. Riobaldo, Celestino y La Manuela encuentran la posibilidad de medrar, pero en los resultados de dichas alianzas finales pervive una duda, una discontinuidad que los ubica

en un margen peligroso; margen en el que habita el nombre o los múltiples nombres del diablo.

Desde el *Volksbuch* el pacto fáustico tiene como uno de sus objetos principales llegar a conocer espacios que sería imposible conocer bajo las condiciones humanas regulares. Es así que Fausto viaja a las alturas celestiales y llega a conocer el infierno, y es así que suele observar el mundo desde sus alturas, dominándolo. Fausto conoce todo el mundo exótico que se sueña en las especulaciones de la temprana modernidad, conoce las ensoñaciones clásicas y medievales que mueven a los románticos y, para el caso latinoamericano, llega a conocer el propio espacio en el que vive como extraño. Si la versión de Estanislao del Campo sirve para que la transgresión de Fausto represente el desajuste entre el mundo de la ciudad y el de la pampa, las versiones que estudiamos entre 1956 y 1967 buscan nuevas formas de conocer esos mundos ajenos que se encuentran marginados de las ciudades, que las retan y los cuales, sin embargo, siguen ocupando un lugar central en la imaginación de los letrados.

La historia del sertão brasileiro está atravesada por un violento enfrentamiento que en el imaginario ha tomado la forma de un Apocalipsis. Ya narrativas como *Os Sertões* de Euclides da Cunha (1902) habían referido las condiciones de aislamiento y la guerra que se desata cuando el estado interviene en esas regiones para dominar a los poderes locales. La guerra de Canudos (1896-97) y la figura de Antônio Conselheiro adquieren dimensiones épicas sujetas a un discurso positivista que se basa en el determinismo racial para sustentar el dominio sobre la región.⁵⁴ João Guimarães Rosa ubica este tipo de imagería alrededor de la geografía del sertão en su novela, pero asume un punto de

⁵⁴ La guerra de Canudos estalla en 1896 a consecuencia de una grave crisis económica que motivo un desplazamiento masivo de desempleados a la ciudadela de Canudos, donde Antônio Conselheiro prometía una salvación milagrosa para los pobres y miserables del sertão del estado de Bahia. Pronto se iniciaron rumores de que Conselheiro preparaba un ejército para atacar a los latifundios, las ciudades y restaurar la monarquía, por lo cual los grandes dueños se aliaron con la iglesia para presionar a la república (instaurada en 1889).

vista interno para evaluarlo. La geografía del sertão se habría ido modificando durante la primera mitad del siglo XX a consecuencia de la progresiva desaparición de los latifundios y del dominio de los "coronéis" o jefes de prestigio local que movilizaban al pueblo durante la "república velha." El advenimiento del Estado Novo desarma la política de la "república velha" alrededor del poder de Getúlio Vargas quien, tras el golpe de estado en 1936, replantea la intervención del estado en las regiones. Los acontecimientos de *Grande Sertão: Veredas* parecen señalar este tipo de transformación en los enfrentamientos entre los jagunços que protegían a los poderes locales y el civilizador Zé Bebelo. En medio de estas transformaciones del Estado Novo y los gobiernos posteriores al régimen de Vargas la geografía del sertão se presenta como un reto a los proyectos modernizadores. La presidencia de Juscelino Kubitschek resulta de particular interés aquí no sólo por su vínculo con Guimarães Rosa (con quien sirviera durante la revolución constitucionalista de 1932 en el Estado de São Paulo y que era el presidente del país cuando se publica la novela) sino porque bajo su proyecto modernizador la capital se muda de Rio de Janeiro a Brasilia, una nueva ciudad construida en una región no lejana al sertão de la novela. La modernidad brasileña se instala en el sertão acaso con el propósito de tener mejor control sobre él y la dispersión geográfica del país. Reconociendo la naturaleza apartada de esta geografía, el esfuerzo por conocerla y darle cabida en la nación se convierte en una forma de integrar la patria.

Para Guimarães Rosa Riobaldo es el sertão y por ello su novela concentra la geografía en la vida del personaje. Las durezas del mundo del sertão determinan quién es Riobaldo. La trama fáustica que ubica a Riobaldo como pactante con el diablo es en la novela una forma de interrogar la forma en la que se interpreta el sertão. Riobaldo como narrador ha pasado muchos años reflexionando con respecto a los eventos del pasado y ha llegado a reunir la riqueza geográfica de ese mundo en un recuento de su propia vida, dándose cuenta de que en su esfuerzo el diablo es central. Riobaldo pregunta si es posible que tal diablo exista y que la pluralidad del mundo que habitó sea reducible a semejante

pacto. Rosa cuestiona así la forma en que el poder central ha procurado reducir el sertão a un infierno, y sus habitantes a transgresores cuyo éxito depende del demonio. La modernización que penetra el sertão y a cuyo representante conoce Riobaldo en la figura del interlocutor ("o senhor") es una forma de dominar ese sertão, pero Riobaldo insiste en que lo fundamental es conocer ese "sertão." Al preguntar si es posible que el pacto con el diablo sea una realidad, Riobaldo está cuestionando la necesidad de destruir el sertão para la modernización de la nación. Conocer el sertão no tiene que ser una transgresión.

Por su parte, Miguel Ángel Asturias publica su *Mulata de tal* después de la caída de los gobiernos revolucionarios de Arévalo y Arbenz y la restauración de la dinámica de sujeción extranjera que había organizado a la nación guatemalteca hasta 1944. En este caso la nación completa es percibida como un territorio desconocido. Las elites urbanas que dirigían el destino de la nación legislaban para el beneficio de la United Fruit Company y no del pueblo guatemalteco. Bajo estas circunstancias el dominio sobre la geografía rural del país se había entregado a los intereses multinacionales y las clases sociales se habían segmentado dramáticamente, haciendo del sustrato indígena el enemigo de dicha entrega, en tanto los ladinos (indígenas asimilados a la cultura occidental) sirvieron para propagar el dominio extranjero sobre el territorio nacional. El espacio del país se convierte en un gran desconocido de las clases letradas y urbanas.

Mulata de tal cifra el conocimiento de ese espacio indígena como un recorrido por los restos del mundo maya en las costumbres del campo. La visión que desarrolla Asturias en esta novela rastrea cómo la sociedad de mercado impacta la imaginaria sincrética que recorre el mundo de los campesinos guatemaltecos. En su obra este proceso de conocimiento está signado por una profunda decepción. Las figuras que predominan son destructivas y el mundo físico se convierte en una fuerza que destruye las ambiciones desmedidas de los individuos que, como Celestino Yumí, ya no son parte de una comunidad, sino que se desgajan de ella. En este proceso el dinero aparece como corruptor de las relaciones sociales y como motivador del uso explotador de la tierra.

José Donoso presenta en *El lugar sin límites* las regiones que quedan marginadas del proceso de modernización. Aquí no tenemos un espacio que desde el pasado haya quedado como una oscuridad en el proceso de conocimiento de la nación, sino la transformación fallida de una hacienda en un centro urbano. La indagación de este fracaso señala las inconsistencias del proceso modernizador que se había iniciado en Chile después de la crisis económica de principios de los 30 y que a finales de la misma década sienta las bases de un proceso industrializador. La forma en que vemos a la Estación El Olivo en *El lugar sin límites* conduce a observar la continuidad de poderes locales disfrazados tras intereses reformistas. El pueblo aparece como una incoherente mezcla entre modernidad y premodernidad, entre ciudad incipiente y latifundio en decadencia.

Estas tres formas de representar el espacio geográfico en las novelas ponen sobre la mesa las angustias y temores que resultan con las transformaciones políticas de la primera mitad del siglo XX. La reorganización obliga a conocer espacios hasta entonces descartados, o a reevaluar la función de dichos espacios en la nación. Poner este proceso de conocimiento y reevaluación en términos de un pacto fáustico señala la radical segmentación entre las leyes que rigen el sistema socio-cultural de las ciudades y las del campo. El espacio de la nación en América Latina tiene en su interior a ese espacio ajeno que en el mito de Fausto es una distancia exótica inalcanzable. Esta distancia radical hace que el contacto demandado por las transformaciones del siglo XX a los estados latinoamericanos tome tintes de transgresión.

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. Para Celestino es esa visión primitiva del consumo egoísta que no va más allá de la alimentación individual. Para Riobaldo el pacto es un recuerdo de los

registros culturales que generaron temor en su vida y del cual intenta separarse. Para la Manuela se trata de una contradicción identitaria que atraviesa su experiencia desde el pasado hasta el presente.

Se hace del personaje central de la historia un sujeto escindido, cuya forma ha perdido los límites claros. Riobaldo, al igual que su amado Diadorim, recorre el sertão mudando nombres y buscando siempre en otros un sentido a los peligros del espacio geográfico. Celestino Yumí también cambia de nombre con su esposa incontables veces, pero en él incluso el cuerpo está siempre sujeto a los peligros de ese mundo que él mismo forma a partir de pactar con el demonio de las hojas secas, el Tazol. La decepción radical de Asturias se manifiesta en que el personaje termina por deshacerse hacia el final de la narrativa, desaparece de la atención del narrador y queda sujeto a una cama en donde ya no hace nada. La Manuela en *El lugar sin límites* experimenta en su visión de sí misma las inconsistencias del espacio geográfico, viéndose condenada a la repetición de una condición siempre reducida. El sujeto tiene en estas circunstancias un estatuto de insuficiencia porque se encuentra sometido a las muy temporales e inconsistentes dinámicas del espacio latinoamericano.

Si para Goethe la salvación de Fausto radicaba en su *Streben* y en la insatisfacción que resulta de todo logro en el presente de su pacto diabólico, para el siglo XX latinoamericano, y para las obras aquí estudiadas, es la salvación de la modernidad la que parece encontrarse en tela de juicio al observar la escisión que causa en los sujetos. Las tres obras aquí observadas se desvinculan de la estructura dogmática del cristianismo, cuya narrativa de salvación opera en la tragedia de Goethe. Perdido ese punto de referencia para el alma humana, todo lo trascendente se reduce a la posibilidad de que el sujeto se convierta en agente de su propio destino. En este sentido los personajes están siempre buscando una forma de verse a sí mismos como individuos coherentes de una u otra forma. Riobaldo quiere vencer a Hermógenes porque así el odio que siente Diadorim dejará de serle transmitido y podrá finalmente ser un auténtico líder. Como narrador

busca en el contacto con su escucha un sentido a todos los eventos. En este sentido podemos hablar de que la obra de Rosa plantea la salvación como la búsqueda de un sentido transindividual. Celestino Yumí quiere obtener dinero y poder para así dominar su pueblo y equipararse a su compadre. La insatisfacción, la codicia y la ambición aquí empañan la clara visión de que la comunidad es la salvación. La modernidad, el dinero y la producción con fines de acumulación representan aquí una falsa salvación. En la misma categoría entra el conato de ciudad que es la Estación El Olivo en *El lugar sin límites*. Ya por fuera de cualquier referencia trascendental al cielo o el infierno, la obra de Donoso hace del proyecto de don Alejo Cruz un truco que engaña a los individuos, ofreciendo una falsa equivalencia entre la modernidad y la prosperidad colectiva. La Manuela se imaginó en el pasado que ser propietaria de su espacio era lo mejor que podía conseguir para perpetuar la fiesta en la que experimenta lo más parecido a una conexión con la sociedad y un orden trascendental, pero se trata de un truco en el que su lugar como chivo expiatorio se disfraza.

Será la representación estética lograda por el escritor la que supla los alcances limitados del sujeto en estas narrativas. Se equipara así la salvación a un procedimiento estético. En la representación los autores imaginan su lugar en la salvación de esos espacios marginalizados de la nación. La obra literaria se convierte en una forma de reintegrar las culturas, clases, espacios y subjetividades disgregadas en un todo coherente, o, con valor estético. Rosa, Asturias y Donoso exhiben diferentes formas de entender esa autoridad literaria que consigue la reintegración y el planteamiento de una unidad nacional. Rosa recurre a la reproducción de los métodos etnográficos de las entrevistas que informaron la reconstrucción del legado cultural de Brasil en académicos como Gilberto Freyre y Sérgio Buarque de Holanda, pero la mezcla con lo que él denomina como corazón, como exploración alquimista de la palabra. Este resto enigmático que él describe literariamente lo pone en contacto con Goethe y Thomas Mann y se filtra en su forma de representar inquietudes universales (desde su punto de vista) en la geografía de

su novela. No en vano señala a Lorenz en su entrevista que todo escritor verdadero vive en el sertão, y que Goethe y Mann escribían realmente desde el sertão. De esta forma Rosa plantea una continuidad entre su representación local y una trascendencia del arte latinoamericano a nuevas fronteras sin someterse a ellas. Asturias toma como punto de partida la revaluación del pasado maya llevada a cabo por la academia francesa durante el cambio del siglo XIX al XX. Dicha revaluación busca los restos mayas en un compuesto de expresiones populares, ruinas arqueológicas, supersticiones, cuentos populares y libros sagrados. La incorporación de estos elementos desdibuja los rastros de conexión literaria con la tradición fáustica mucho más que Rosa. En este performance autorial Asturias invoca más una forma de subsumir los giros y juegos del habla popular guatemalteca a una escritura informada por el conocimiento de las vanguardias. Finalmente, José Donoso relaciona su propio trabajo escritural con la transgresión de la Manuela, al referirse al trabajo de él y sus compañeros del "boom" como una apertura a lo que otros considerarían contaminaciones o deformaciones de un arte supuestamente autóctono. Así, Donoso relaciona su integración de lo marginal en un todo estético que tiende a la internacionalización, como ocurría con la literatura latinoamericana a finales de la década de los sesenta.

Estas soluciones a la emancipación de las culturas nacionales latinoamericanas desde la escritura no dejaron de ser motivo de enfrentamientos y cada una exhibe diferentes acercamientos de diferentes grupos letrados a la inserción del arte latinoamericano en los mercados internacionales. La relación con el sistema de obras que se congrega alrededor de la figura de Fausto señala estos comportamientos de forma clara. Guimarães Rosa utiliza el mito de Fausto sin exhibirlo directamente, pero le sirve para representar en la historia de Faustino y Davidão la oposición entre la apertura cultural del sertão y el cierre libresco que se procura dar a éste desde la urbe. Como autor Rosa elabora una ficción que reproduce dicha apertura. Aquí el truco es el de un libro que, como el sertão, está abierto y no tiene dueño (pues todos los implicados en la

producción y recepción del relato reciben en el texto una función fundamental). Miguel Ángel Asturias elabora un pacto diabólico refiriéndolo a una "antigua conseja" guatemalteca, pero su conocimiento de Goethe remite a una forma de actualizar el mito, ubicarlo en el campo guatemalteco y someterlo a la mirada mítica del pueblo maya. Aquí el truco del autor es neutralizar el bagaje libresco bajo nuevas formas de elaborar el tipo de conocimiento que resulta del pacto diabólico. José Donoso utiliza el mito de Fausto para dirigir la interpretación del espacio de su texto hacia la imagen del infierno, la cual, saliendo de Marlowe antes que de Goethe, enfatiza mucho más el carácter arrogante del hombre que cree que puede transgredir los límites tradicionales de la sociedad. De esta forma procede el autor cuando ve su novela como una especie de transgresión literaria que se sale de los parámetros regionalistas condenados por él mismo en su *Historia personal del Boom*. Aquí el truco es hacer que la perspectiva representada en el texto, sea, en efecto, la del margen que se encuentra en el infierno.

Como en el caso de Estanislao del Campo, la estabilidad de los sistemas sociales sugeridos en estas obras se basa en el truco que ejecuta el autor. El truco más convincente se convierte en sistema, en relación naturalizada entre el autor y el lector. Así es que el transgresor puede ser reintegrado en la comunidad, cuando hace parte de una comunicación convincente, capaz de restablecer las líneas de relación social. Aquí siempre, como el diablo que entruca a Fausto, pensamos que hay una sangre letrada que sirve para sellar los contratos en los cuales se cifra el futuro de las comunidades.

OBRAS CITADAS

Obras primarias

- Asturias, Miguel Ángel. *Mulata de tal*. Arturo Arias, ed. Madrid: Ediciones Unesco. 2000. Impreso.
- Campo, Estanislao del. *Fausto*. Buenos Aires: Imprenta de la Biblioteca Nacional, 1940. Impreso.
- Donoso, José. *El lugar sin límites*. Caracas: Ayacucho, 1990. Impreso.
- Rosa, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Livraria José Olympio. 1956.

Fuentes secundarias

- Anónimo. *Das Volksbuch von Doktor Faustus*. München: Ernst Klett Verlag, 2000. Impreso.
- Asturias, Miguel Ángel. *América, fábula de fábulas y otros ensayos*. Caracas: Monte Avila, 1972. Impreso.
- Balderston, Daniel. "El narrador dislocado y desplumado: los deseos de Riobaldo en *Grande Sertão: Veredas*." *El deseo, enorme cicatriz luminosa. Ensayos sobre homosexualidades latinoamericanas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2004. 85-101.
- Barbier, Jules y Michel Carré. *Faust. A Lyric Drama in Five Acts*. Música compuesta por Charles Gounod. New York: Fred Rullman. n.d.
- Bednarz, James P. "Marlowe and the English Literary Scene." En *The Cambridge Companion to Christopher Marlowe*. 90-105. Impreso.
- Bellini, Giuseppe. *De tiranos, héroes y brujos*. Roma: Bulzoni, 1982. Impreso.
- Borges, Jorge Luis. "La poesía gauchesca." *Discusión*. Buenos Aires: Emecé, 1996. Impreso.
- Cândido, António. "O homem dos Avessos." *Tese e Antítese*. São Paulo: Editora Nacional, 1964. 119-140. Impreso.
- Cascudo, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional del Libro, 1962. Impreso.
- . *Meleagro*. Rio de Janeiro: AGIR, 1951. Impreso.
- Cheney, Patrick, ed. *The Cambridge Companion to Christopher Marlowe*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2004. Impreso.

- Donoso, José. *Historia personal del Boom*. Santiago: Alfaguara, 1998. Impreso.
- . José Donoso Papers Collection, Special Collections Department, University of Iowa Libraries, Iowa City, Iowa. Box 9. Cuaderno 31. Manuscrito.
- Douglas, Mary. *Purity and Danger*. London: Routledge, 2002. Impreso.
- Eversberg, Gerd. "'Faust' für Holzköpfe. Wandlungen des Faust-Stoffes von der Wanderbühne zum Marionettentheater." Mahal 7-29. Impreso.
- Durães, Fanni Schiffer. *O mito de Fausto em Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1999. Impreso.
- Freyre, Gilberto. *Casa Grande e Senzala*. Nanterre: Allca XX / Université de Paris X, 2002. Impreso.
- Geisselbrecht, Georg. "Doctor Faust." Mahal 163-206. Impreso.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Faust. Erster und zweiter Teil*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, 1997. Impreso.
- . *Faust. Kommentare*. Albrecht Schöne, ed. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1994. Impreso.
- Gutiérrez Mouat, Ricardo. *José Donoso. Impostura e impostación: La modelización lúdica y carnavalesca de una producción literaria*. Gaithersburg: Hispamérica, 1983. Impreso.
- Harss, Luis. *Los nuestros*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1975. Impreso.
- Henao Restrepo, Darío. *O Fáustico na Nova Narrativa Latino-Americana*. Analucia Alvarenga, trad. Rio de Janeiro: Leviatã Publicações, 1992. Impreso.
- Hoffmann, Gabriella. *Die Produktive Rezeption von Thomas Manns Doktor Faustus*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 1995. Impreso.
- Holanda, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. Impreso.
- Klobucka, Anna y Mark Sabine, eds. *Embodying Pessoa*. Toronto: University of Toronto Press, 2007. Impreso.
- Legrás, Horacio. *Literature and Subjection*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2008. Impreso.
- Lorenz, Günter. *Diálogo com a América Latina*. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 1973. Impreso.

- Ludmer, Josefina. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988. Impreso.
- Mahal, Günther. ". . . aus allen Zipfeln . . ." *Faust um 1775*. Knittlingen: Vaihingen/Enz, 1999. Impreso.
- Mann, Thomas. *Doktor Faustus*. Frankfurt am Main: Fisher Verlag, 1990. Impreso.
- . "Über Goethes *Faust*." *Reden und Aufsätze I*. Frankfurt am Main: Fisher Verlag, 1990. 581-621. Impreso.
- Marlowe, Christopher. *Doctor Faustus*. New York: WW Norton, 2005. Impreso.
- Obligado, Rafael. "Santos Vega." *Poesías*. Buenos Aires: Ed. Jackson, 1953. 201-222. Impreso.
- Oviedo, Ollie. *Intertextualidad, surrealismo y literaturización: Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Arturo Camacho Ramírez, Flor Romero, Jorge Eliécer Pardo, y la leyenda fáustica latinoamericana*. "La leyenda fáustica europea en Latinoamérica: Recepción e influencia del *Fausto* de Goethe." Bogotá: UNEDA, 1999. 155-189. Impreso
- Paiva, Jair Miranda de. "Kairós. O Tempo do Pacto." *Veredas de Rosa*. Lélia Parreira Duarte, org. Belo Horizonte: CESPUC, 2003. 327-332. Impreso.
- Pessoa, Fernando. *Primeiro Fausto*. Duílio Colombui, intro. y org. São Paulo: Edições Epopeia, 1986. Impreso.
- Prieto, René. *Miguel Ángel Asturias Archaeology of Return*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. Impreso.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984. Impreso.
- . *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: Calicanto, 1976. Impreso.
- Roncari, Luiz. *O Brasil de Rosa*. São Paulo: FAPESP Editora UNESP, 2004. Impreso.
- Rosa, João Guimarães. *Correspondencia com seu Tradutor Italiano*. São Paulo: Instituto Cultural Italo-Brasileiro, 1981. Impreso.
- Rukser, Udo. *Goethe en el mundo hispánico*. Carlos Gerhard, trad. México: Fondo de Cultura Económica, 1977. Impreso.
- Rubio, Patricia, comp. *José Donoso: diarios, ensayos, crónicas, la cocina de la escritura*. Santiago: RIL, 2009. Impreso.
- Schwarz, Roberto. *A Sereia e o Desconfiado*. Rio de Janeiro: Editôra Civilização Brasileira, 1965.

- Sifuentes-Jáuregui, Ben. "Gender Without Limits". *Transvestism, Masculinity, and Latin American Literature*. New York: Palgrave, 2002. Impreso.
- Staël-Holstein, Anne Louise Germain de. "Faust." *De L'Allemagne*. Paris: Librairie Hachette, 1959. 69-129. Impreso.
- Stevens, Dana. "To Pretend to Know Oneself." *Klobucka* 39-51. Impreso.
- Sullivan, Garrett A. "Geography and Identity in Marlowe". *The Cambridge Companion to Christopher Marlowe*. New York: Cambridge University Press, 2004. 231-244. Impreso.
- Valera, Juan. *Las ilusiones del doctor Faustino*. Madrid: Alianza, 1991. Impreso.
- Varela, María del Carmen. *Funcionalidad de las claves estéticas del realismo mágico en la novela hispanoamericana*. Pontevedra: Diputación de Pontevedra, 2995.
- Von Mucke, Dorothea. "To Explore the Secrets of Heaven and Earth." *Wellbery* 260-65. Impreso.
- Wellbery, David, ed. *A New History of German Literature*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University, 2004. Impreso.
- White, Allon y Peter Stallybrass. *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca: Cornell University Press, 1986. Impreso.