

EL MITO FÁUSTICO EN UN CUENTO DEL MENDOCINO JUAN DRAGHI LUCERO

Ana Bárcena¹

RESUMEN

El presente trabajo hace foco en un mito literario universal: el mito fáustico, para indagar de qué manera este aparece en un cuento regionalista del mendocino Juan Draghi Lucero a través de un parangón en los elementos temáticos de su estructura interna. De este modo, con la ayuda de la disciplina del comparatismo literario y en línea con los estudios decoloniales, se evidenciarán tanto los elementos invariantes del mito, que permiten su supervivencia y transmisión a lo largo de la historia y el mundo, como aquellas sub estructuras variantes que posibilitarán su adaptación en un nuevo contexto socio histórico y temporal, revelando así una nueva interpretación del mito en cuestión adecuada a la idiosincrasia latinoamericana, mendocina y al imaginario colectivo cuyano.

Palabras Clave: Des colonialismo - Literaturas Comparadas - Literatura Regional - Mito Fáustico

ABSTRACT

The present study focuses in a universal literary myth: the Faustian myth, aiming to explore how it appears in a regionalist tale by the Mendoza-based author Juan Draghi Lucero through a comparative analysis of its thematic elements of it's internal structure. In this way, with the help of the discipline of literary comparatism and in line with decolonial studies, it seeks to elucidate both the enduring elements of the myth, facilitating its continuity and dissemination across time and space, and the variant substructures that enable its adaptation within a new socio-historical and

¹ Licenciada en Letras. Universidad Nacional de Jujuy. tristantzara49@gmail.com. Este trabajo fue realizado en diciembre del 2023

temporal context. Thus, it unveils a new interpretation of the myth at issue appropriate to the Latin American, Mendoza idiosyncrasy and the Cuyan collective imagination.

Keywords: Decolonialism - Comparative Literature - Regional Literature - Faustian Myth

INTRODUCCIÓN

Atendiendo a los estudios de la Literatura Comparada, se podría decir que uno de los más conocidos mitos literarios consta del mito fáustico. Fausto, de hecho, constituye una de las figuras sobre la cual los teóricos versan (por ser muy clara) para hacer hincapié, ejemplificar y clarificar la categoría del Mito. En este sentido, cabe preguntarse si no parecería trillado volver a teorizar sobre él a pesar de sus diversos y múltiples recorridos teóricos. Sin embargo, justamente es esa capacidad “recursiva” de la que habla el estructuralista Cesare Segre (Trocchi, 2002: 159), presente en todo mito literario (y también dentro de él en los temas, motivos y tópicos como se verá), la que permite posicionarse una vez más en este análisis, porque dicha característica esencial de continuidad, repetición y manifestación en nuevos contextos y tiempos históricos, marca el dinamismo con que estas estructuras se transforman, se adecúan y sobre todo, adquieren nuevos significados que permiten seguir descubriendo renovados enfoques conforme avanzan las épocas. De modo que repasar la evolución en el eje diacrónico del mito fáustico se hace necesario para adentrarnos luego en la perspectiva pertinente al presente trabajo, la cual, creemos, arrojará una renovada mirada sobre la cuestión. Para comenzar, siguiendo la definición de Mircea Eliade que expone Anna Trocchi (2002), se considera al mito como:

Una narración que cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que tuvo lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los orígenes. [...] Es, pues, siempre la narración de una creación: se narra cómo fue producido, cómo empezó a ser. Los mitos cuentan no sólo el origen del

mundo, de los animales, de las plantas y del hombre, sino también de todos aquellos sucesos primordiales por los que el hombre ha llegado a ser lo que es hoy, es decir mortal, sexuado, organizado en sociedad. (Eliade en Anna Trocchi, 2002, p.145)

Asimismo, existen en el interior del mito dos vertientes diferenciadas que marcan su origen: puede ser, por un lado, preexistente a la literatura, lo que implicaría un proceso de paso desde su origen oral (ante-texto o pre-texto) a la codificación literaria y, por otro lado, puede haber sido inaugurado directamente en la obra literaria o en varios textos literarios que se refieren a él.

ESTRUCTURA DEL MITO FÁUSTICO

Como es bien sabido, la figura mítica y literaria de Fausto-el nigromante que pactó su alma con el diablo a cambio de un saber absoluto, placeres y juventud- nace en principio, de un personaje histórico y real que la cultura alemana popularizó a través de relatos orales que fueron contribuyendo a transformarlo en una leyenda y que posteriormente, derivarían en la composición de lo que fue el primer texto que se conoce como el *Volksbuch Vom D Johann Fausten*, también conocido como el *Faustbuch* o Libro de Fausto publicado en 1587. Precisamente, aquello que permite afirmar que este relato adquirió tintes de mito universal a través del tiempo, es la repetición de los elementos básicos de su estructura interna en otros textos alrededor del globo y a lo largo de la historia, a veces de manera explícita, otras implícitas o más ocultas si se quiere.

La estructura básica del *Faustbuch* que se manifestará más tarde con más o menos variaciones pero que constituye la esencia de este es la siguiente: Caracterización o auto caracterización de Fausto basada en la insatisfacción - Pacto con el diablo - Frutos del pacto que se materializan en preguntas, viajes y aventuras, demostraciones de magia, satisfacciones sexuales - Muerte de Fausto precedidas de lamentaciones y desesperación. (Suárez Lafuente, 1981, p.697).

A partir de estos sintagmas que conforman la diégesis estructural del relato que nos ocupa, podemos ya comenzar a delimitar las principales subclases temáticas de este mito establecidas por esta particular rama de la disciplina del comparatismo y que constituyen aquellas categorías que forman parte de su objeto de estudio, a saber: tema-motivo-tópico.

Para empezar, los temas, según Anna Trocchi (2002) se configuran como aquellas categorías que en su interior agrupan o combinan varios motivos, conforman una idea central y pueden ser aludidos mediante una sola palabra que comporta el contenido semántico general y profundo. Es decir que, el tema constituye una unidad mayor, capaz de reunir múltiples unidades narrativas menores que conforman a los motivos (secuencias o escenas). Estos motivos pueden a su vez, conllevar distintos tipos de elementos: objetos y lugares semánticamente tipificados, escenas tipificadas (como ser el ruego o rezo antes de una batalla) o bien estructuras narrativas tipificadas (como es el caso del descenso a los infiernos). Una tercera categoría, la componen los *topoi* o tópicos que se definen como formas estereotipadas, esquemas de acciones y situaciones. Es decir, cuando un tema o motivo puede expresarse a través de una fórmula convencional y estereotipada, como por ejemplo *Locus amoenus* o *Theatrum Mundi*, se habla de tópico.

En primer lugar, los grandes temas del mito fáustico, se podría decir que son: el saber, la ambición y la soberbia. En segundo lugar, podemos afirmar que el motivo principal lo compone: el pacto con el diablo. Y así como el mito, sus subclases, habíamos dicho, conllevan de igual manera en su interior el principio de la recursividad. De este modo, cabe exponer de qué forma ha evolucionado por su parte, de manera autónoma el motivo del pacto con el diablo antes de llegar al relato faustiano. Y es que tal motivo tiene su génesis en los textos hagiográficos² que desde la Edad Media cumplen una determinada y específica función: la de moralizar y custodiar el buen comportamiento cristiano. El más conocido de todos ellos se remonta al siglo X, aproximadamente, y puede considerarse como

² De Hagiografía: Textos que refieren a la vida de los santos. Biografías excesivamente elogiosas.

el antecedente del *Faustbuch*: se trata del escrito de Roswitha von Gandersheim que, según Isabel Hernández (2015) en un estudio sobre literaturas comparadas, es quien “dio categoría de leyenda a esta trama” (p.158). Este texto llamado *Le miracle de Teóphile* (El milagro de Teófilo) que procede a su vez, de una de las versiones latinas sobre Teófilo de Adana, mayordomo de un obispado de Cilicia muerto hacia 538, cuenta la historia de un hombre que pacta su alma con el diablo para asegurar su bienestar, amenazado por la aparición de un nuevo vicario que despierta en él un sentimiento de envidia. Pero Teófilo, en realidad, no realiza su contrato directamente con el demonio, sino que lo convoca por intermedio de un nigromante. A continuación, por intercesión de la Virgen, el alma de Teófilo se salvará al final de esta historia, evitando la caída en los infiernos y siendo absuelto de su pecado. Esta versión, es la que más tarde cruzaría territorios hasta llegar entre otros, a Portugal, en donde otro santo de una nueva hagiografía, la de Fray Gil muerto en 1256, seguirá los pasos de Teófilo para verse nuevamente redimido por la virgen, al igual que su antecesor.

El hecho de que tal motivo pudiera recorrer distintos países a lo largo de la historia, implica dar cuenta de que la tarea del comparatismo, va más allá de un análisis entre los elementos internos de un texto que en términos de Genette (Genette 1982, citado en Trocchi, 2002) constituyen el intra-texto, a partir del cual, en un segundo nivel de análisis, se realiza un estudio comparativo con otros textos en la dimensión inter-textual, sino que además, es de vital importancia indagar en una tercera fase, la extra-textual, que remite al contexto socio histórico que conlleva un determinado tiempo, cultura, ideología social, una particular matriz antropológica y psíquica, en definitiva un imaginario colectivo. En este sentido, uno de los teóricos que contribuyó a superar en su planteamiento el análisis puramente estructuralista y a dar ese giro a la metodología de los estudios comparados fue Pageaux (Pageaux 1994, citado en Trocchi, 2002) quien, entre otros, vuelve a hacer foco sobre esta movilidad del mito literario y sus elementos en el viaje a través de las épocas, las culturas y los autores. Recordemos sobre este punto a la Teoría de la Recepción cuando hablaba de “horizontes de expectativas” de los

lectores, quienes también contribuyen a exigir determinados elementos y, sobre todo, a significar de manera polisémica de acuerdo con su realidad. A ello vuelve Pageaux cuando afirma que esta realidad extratextual también condiciona la orientación ideológica del texto en relación a la reutilización de un material temático tradicional, de esta manera, como expone Trocchi (2002):

El elemento básico del análisis está constituido por la identificación de las unidades invariantes que definen, en sus relaciones estructurales, el escenario, o sea el modelo mítico permanente, que es lo que asegura la transmisión de la identidad del mito y su resistencia a través de la sucesión histórica de sus diferentes versiones. La relación entre los textos y el «modelo» mítico identificado permite destacar por un lado la continuidad de los elementos invariantes, o sea de las constantes que determinan la experiencia del esquema mítico y de sus dinámicas fundamentales, y por otro, la aparición de las variantes, que afectan a cuestiones de poética y de imaginario individual, de horizontes contextuales y de arraigo de un determinado sistema cultural y literario. (Trocchi, p.154)

Todo ello queda esclarecido, al momento de posicionarnos sobre las dos grandes obras literarias canónicas que terminaron por establecer a Fausto como un mito universal: *La trágica historia del doctor fausto* (1604) del dramaturgo inglés Christopher Marlowe y el *Fausto* (1808) del alemán Goethe.

EL FAUSTO DE MARLOWE

Por su parte, Marlowe escribe su obra en un periodo a caballo entre la mentalidad medieval y las ideas del humanismo que estaban en boga gracias al renacimiento. Esto implica que el tratamiento de la historia del famoso nigromante, tomada directamente desde el *Faustbuch*, contenga

elementos aún muy arraigados a la tradición católica y didáctica de las *morality plays* desde las cuales había surgido el drama inglés. El Fausto de Marlowe se debate todavía entre la continuación de su pecado y el arrepentimiento. Sin embargo, adquiere tintes modernos al inaugurar, por un lado, un nuevo tipo de drama disruptivo que sentará las bases del teatro isabelino y por otro, al plantear una nueva mirada del objeto del pacto: el saber absoluto y dominación de las ciencias, acorde a la concepción renacentista de una excesiva confianza en los avances y descubrimientos científicos y la consecuente visión antropocéntrica del mundo, en donde el hombre se mide con Dios. Por esto es por lo que Fausto, en su excesiva individualidad, terminará por sucumbir a los infiernos puesto que preferirá el dominio mágico de la materia y los placeres mundanos por sobre la oportunidad que se le ofrece reiteradas veces (a diferencia del *Faustbuch* en donde está condenado desde el principio) de salvar su alma.

EL FAUSTO DE GOETHE

El Fausto de Goethe, por otro lado, escrito más de un siglo después, se enfrentará a otro tipo de cuestiones relacionadas a su propio contexto socio histórico. Tomado del folklore de su propio país natal, (específicamente de una representación de marionetas), Goethe hará de su Fausto el verdadero mito del hombre universal, terminando por erigirlo en la figura que hoy conocemos.

La compleja obra de Goethe muestra dos concepciones ideológicas-artísticas de la Alemania de aquel momento que, en realidad, seguía siendo un imperio en decadencia a raíz de un atraso en la mentalidad de sus estructuras político-económicas en medio de un auge de los estados nación vecinos y del pleno desarrollo de la filosofía racionalista y la ilustración. De manera que la primera parte de este Fausto expone aquella insubordinación al racionalismo con que se levantó el *Sturm Und Drang* - del que el escritor formó parte- en rebeldía a la imperante concepción de la ilustración para oponerla a un desmedido sentimentalismo y subjetividad que darían nacimiento al posterior

romanticismo. Una exaltación por la naturaleza, ya no como instrumento a dominar, sino como la verdadera esencia de lo divino, y una individualidad más sentimental del personaje, diferenciarán en parte a esta versión de la del dramaturgo inglés. Pero, además, los agregados de la segunda parte que contienen ya las características de su segundo periodo artístico -el clasicismo- incluirán sucesos nunca ocurridos en la convencional historia de Fausto que se derivarían de esta nueva admiración por el universo grecolatino como ser la vuelta al palacio de Menelao repleto de personajes de la mitología griega (no solamente ya Helena) y basado en una filosofía panteísta y neoplatónica que, si bien ya se venía desarrollando en la primera parte, toma fuerza en esta segunda. Además, en el episodio de la corte imperial, un fiel reflejo de lo que era el Sacro Imperio Romano Germánico en tiempos de Goethe salta a la luz a diferencia del episodio en la corte de Marlowe, que es meramente una excusa para continuar mostrando los trucos de magia y jugarretas de Fausto y Mefistófeles.

Finalmente, el Fausto de Goethe, a diferencia del Fausto de Marlowe y al igual que en las historias hagiográficas medievales, terminará por ser salvado de la mano de la Virgen, pero no ya en consecuencia de una mentalidad moralizante-católica y didáctica, sino por el complejo entramado de la filosofía del autor que según Juan Manuel de Faramiñán Fernández-Fígares (2020) presenta un ideal femenino basado en el amor como la fuerza que todo lo puede y que reúne en su interior tanto la materia como en el espíritu, metaforizando una matriz unitaria a partir de todos los amores de Goethe: los carnales simbolizados en Margarita y los espirituales simbolizados en Helena. Pues será Gretchen quien a través de la Virgen (el todo, la matriz) salve a Fausto para que este, pueda ascender. Ahora bien, ¿cómo se manifiestan los componentes del mito fáustico en Argentina, Mendoza? ¿Cuáles son las particularidades propias que varían en el funcionamiento de la estructura fija intratextual? Y, ¿que estarían representando estas particularidades en una dimensión extratextual?

ELEMENTOS DEL MITO FÁUSTICO EN JUAN DRAGHI LUCERO

El Negro Triángulo (2001) de Draghi Lucero retoma (en una vuelta hacia los génesis medievales de este mito) los orígenes narrativos del mito faustiano, particularmente el motivo del pacto con el diablo configurando un relato escrito a partir de la tradición oral del folklore mendocino. Esto implica que, a diferencia de las dos obras mencionadas anteriormente, concebidas para ser representadas (sobre todo la de Marlowe más que la de Goethe), el cuento se configura aquí como el género narrativo que más fiel se mantiene a lo que fue su anterior estadio oral, y que constituye mayor facilidad, por este hecho, para poder seguir trasmitiéndose de boca en boca. Si bien la historia ha demostrado que en algunos países de Europa la cultura popular supo en gran medida apropiarse de las representaciones teatrales, podría decirse que, en Argentina, si esto sucedió, no tuvo el mismo impacto que por ejemplo el famoso periodo isabelino inglés, ya que el bagaje literario popular de nuestro país se puede apreciar mayormente a través del género narrativo, primigeniamente de forma oral mediante diversos relatos que posteriormente se fueron conformando en textos escritos a través del cuento. Sin embargo, el relato de Draghi Lucero mantiene los elementos temáticos y motivos esenciales: la insatisfacción - el pacto con el diablo - frutos de ese pacto - el arrepentimiento - la caída en los infiernos. Por otro lado, las variaciones de sub motivos son múltiples y responden, como se ha visto, a las particularidades temporales, sociales e históricas y al imaginario colectivo de la idiosincrasia argentina y puntualmente cuyana. En principio, *El Negro Triángulo* se asemeja más a los textos hagiográficos por su fuerte contenido católico, pedagógico y moralizante que evidencian un profundo tinte religioso y colonial³, como tantos otros relatos de

³ Con este término, invocamos el sentido que propone Villanueva respecto a Aníbal Quijano sobre los estudios decoloniales de literatura: se refiere a una colonización del imaginario de los colonizados desde dentro. Esta colonización se logró principalmente a través de la represión de los modos de conocimiento y significado, imponiendo los patrones de expresión y creencias de los colonizadores. Es un proceso en tres fases: primero, la represión que acabamos de mencionar, que resulta en la imposibilidad del colonizado de producir cultura. En segundo lugar, los colonizadores imponen una imagen mistificada de sus

procedencia oral en Latinoamérica. Sin embargo, este mito sobrevivirá (como así también el imaginario colectivo criollo) en un amalgamamiento de culturas e imaginarios que lo harán mutar teñido ahora de las particularidades latinoamericanas en una adecuación regionalista: el protagonista no es ya un santo, sino un criollo, un hombre común y corriente que al igual que Fausto, se ve sumido en la insatisfacción, pero no ya por las ansias de un saber absoluto -a diferencia de Fausto que es un estudioso de las ciencias- sino principalmente, a causa de la pobreza y del rechazo de la mujer amada. En este último aspecto se podría decir que sigue vinculándose a los Faustos de Marlowe y de Goethe en tanto y en cuanto ambos utilizan este sub-motivo que es el anhelo de goce de la mujer deseada como uno de los favores pactados a cambio del alma, por más que el tema de la sabiduría no aparezca como elemento principal en este cuento.

En segundo lugar, el motivo del pacto con el diablo se torna en el elemento principal que permite conectar este cuento con todos los antecedentes de los textos faustianos. La estructura completa de núcleos principales del presente relato mendocino podría resumirse de la siguiente manera: insatisfacción del protagonista por amor – pacto con el diablo – frutos del pacto a través de la conquista de la amada y la posesión de riquezas - arrepentimiento – caída en el infierno – viaje a los infiernos por parte de su hijo – engaños y tretas a los malignos - rescate – redención del condenado.

Así, en el cuento de Draghi Lucero el diablo ya no será Mefistófeles, sino “El Negro Triángulo”-contra símbolo de la divina trinidad- y comportará sus propias particularidades criollas: toma mate, usa poncho, monta un caballo con crines de oro y tomando la forma de un hombre moreno,

patrones de conocimiento y significado, que se diferencia de los colonizados. Finalmente, estos patrones son enseñados, parcial y selectivamente, a algunos colonizados con el fin de incorporarlos a las instituciones de poder de los colonizadores. (Aníbal Quijano en Villanueva: 85).

presenta un becerro como instrumento de contrato sobre el que el condenado debe firmar:

“No haga fuerza por hablar, mi mozo. Soy sabedor de sus males, y para que no haya duda en su pecho, mire esto”. Sacó un espejo de su lujoso tirador, le echó su aliento y lo puso delante de los ojos del mozo. Miró y miró el cristal el pecador y vio que se corría la empañadura como una cortina y apareció la niña que lo enloquecía, y a sus pies el rico y enamorado rival que viera entrar a su casa. Valiosos regalos ofrecía el galán, y la niña sonreía, feliz... “¡No! ¡No!, gritó el pecador, apartando el espejo. ¡Que no le entregue su amor, que me pertenece!” “...Que te pertenece si firmas aquí”, se dejó decir el Negro Triángulo, desenvolviendo un becerro. Tu firma y tu palabra, y tuya será esa prenda codiciada... “¿Pagaré con mi alma?”, preguntó el mozo en agonía. “Amores y riquezas sin medida te daré durante siete años a cambio de tu alma”, le esquivó el Negro Triángulo. Lloró el mozo los rigores de su suerte. Sintió el derrumbe de sus fuerzas y, vencido y empujado, se allanó a la conquista y renuncia. Se hizo un tajo en el brazo, tomó la pluma que el Diablo mojaba en su sangre y firmó el becerro. (Draghi Lucero, 2001, p.34).

Como se puede apreciar, además del pacto con el diablo a través de la firma de un contrato con sangre (al igual que en las obras de Marlowe y Goethe), otro motivo importante y nuevo que aparece en este cuento y no antes y que conforma la estructura narrativa elemental de la trama es la del viaje a los infiernos por parte del hijo del condenado, que cuando crece, decide rescatar a su padre. En realidad, es Jesús redentor quien aparece de intermediario y ayudante para que el *mojito* pueda emprender su tarea. De hecho, se le aparece dos veces: la primera para hacerle entrega de elementos mágicos que lo constituyen un puñal y un lazo, formándose el primero a partir de una espina ensangrentada que Jesús se

quita de la corona, y el segundo, a partir de un cordón de sus hábitos benditos. La segunda vez, aparece en forma de un anciano que da cobijo al personaje en su camino al encuentro con el demonio y lo guía. Durante todo el relato, son los rezos y las oraciones los que arrimarán al mocito a Jesús y gracias a su devoción, es que puede finalizar su tarea con gloria y obtener los favores celestiales.

Ahora bien, otro personaje estereotipado que aparecerá en *El Negro Triángulo* es la bruja malvada. En el Fausto de Goethe habíamos podido ver ya la aparición de brujas en la noche de *Walpurgis* y antes, cuando Mefistófeles conduce a Fausto con una hechicera que le brinda la pócima de rejuvenecimiento. Si bien las brujas de Goethe no contienen esa carga profundamente peyorativa que les atribuyó el catolicismo, no se puede decir lo mismo de la bruja que aparece en el cuento del mendocino que nos ocupa, puesto que es la que revela al pactante la existencia del Negro Triángulo y le indica donde encontrarlo y cómo invocarlo. Hecho que recuerda mucho a las descripciones de las brujas que realizó el *Malleus Maleficarum*⁴ cuando las definía como las concubinas del maligno, que mediante sacrificios y hechizos lo servían. De este modo convence la bruja al mozo para dirigirse en búsqueda del diablo:

Largó unas aullantes carcajadas la vieja bruja, en festejo y saludó a las deshoras que libertan las fuerzas desgobernadas de las negruras, y dijo entre risotadas: "¿De qué le sirve al hombre mozo su vida, si se le niega el amor?" Se volvió a reír la vieja maligna y sumó: "¿Y hay dolor más hondo que ver en ajenos brazos el bien codiciado? Vida que soporte estos dolores no es vida, sino una pesadilla de la vida..." "¡Cierto!, exclamó el mozo. Y aquí acaban mis vacilaciones. ¡Dígame

⁴ Conocido también por el nombre "Martillo de las Brujas" y publicado en Alemania en 1486. Consta del más importante tratado que evidencia la persecución y tortura de mujeres acusadas de brujas por parte de la Iglesia católica durante el Renacimiento. Se trata de una suerte de manual que enseñaba a identificar, interrogar y castigar la práctica de brujería.

para dónde dirijo mis pasos, que mis cuentas ya están echadas!" "Siempre al poniente, hasta dar con unos rodados al pie de la serranía. Al llegar llame siete veces al Negro Triángulo, que él se le aparecerá con el remedio en la palma de su mano..." Sin decir una palabra, el mozo se encaminó al poniente. (Draghi Lucero, 2001, p.32)

Pero lo que más llama la atención de este cuento popular argentino, es la forma en que el mito fáustico y su estructura se funde con otro tipo de estructura: la del relato maravilloso de corte tradicional-heroico, donde aparecen motivos y personajes arquetípicos encarnando virtudes o defectos que recuerdan mucho al cuento que estamos analizando. Al respecto, E. Meletinsky (1972) sobre las investigaciones que el teórico ruso Vladimir Propp realizó sobre este género, categoriza una serie de elementos temáticos invariantes que constituyen la estructura del cuento maravilloso, a partir de un estudio diacrónico del mismo, los cuales son: alejamiento -prohibición -transgresión -interrogación -información -engañifa -complicidad -mala acción (o falta) -mediación -iniciación de la acción contraria -partida -primera función del donante -reacción del héroe -recepción del objeto mágico -desplazamiento en el espacio -combate -marca del héroe -victoria -reparación de la falta -regreso del héroe -persecución-auxilio -llegada de incógnito -pretensiones embusteras -tarea difícil-tarea cumplida -reconocimiento -descubrimiento de la engañifa -transfiguración -castigo -matrimonio.

Asimismo, los papeles básicos que cumplen los personajes tampoco varían y estos son: el antagonista (el agresor) - el donante - el auxiliar - la princesa o su padre - el mandatario - el héroe - el falso héroe.

Se podría decir que en el cuento que nos ocupa, esta estructura se cumple ya que existe una inicial transgresión-pecado de la víctima, encarnado como el personaje arquetípico que representa la caída, al igual que Fausto; una engañifa por parte del demonio (en este caso el villano), un héroe que estará representado por el hijo del condenado, quien cumplirá con gran ingenio todas las tareas difíciles para hacer justicia; un desplazamiento en el espacio hacia territorios malignos para rescatar a su

padre; un ayudante (Jesús) que dona los objetos mágicos; combate con el demonio; engañifas al demonio; castigo al demonio; contra pacto o negociación y tarea cumplida.

Finalmente, el último elemento tradicional de la arquitectura o estructura esencial del mito fáustico que se cumplirá en el cuento de Juan Draghi Lucero lo conforma el arrepentimiento del condenado y de manera análoga a la obra de Goethe y a los textos hagiográficos de los santos, el perdón y la redención. Esta vez, no es la Virgen quien se encarga de la salvación del alma, sino Jesús que como se ha visto, participa en la trama de la historia como un personaje más. Así, el mozo expresa su remordimiento en el relato cuando el tiempo pactado comienza a vencerse y el diablo está pronto a reclamar su alma:

Y unos días pasaban lerdos y otros ligeros, y se cimbraban palabras perdidas, en un vano despedirse de la vida, de su mujer y de su hijito adorado... Vanos deseos lo cercaban de borrar su pecado y merecer el perdón de Dios para gozar de una muerte cristiana. En tan tremendo penar, se le acabaron las palabras y las lágrimas y solo atinaba a llamar al Tentador, que se lo llevara de una vez, pero una voz apagada le contestaba: "Faltan siete días..."(Draghi Lucero, 2001, p.37).

En consecuencia, a raíz de todo lo expuesto hasta aquí, se puede decir que con más o menos variantes, el relato en cuestión se puede conformar como otro texto más que encarna los temas y motivos principales que aparecen en el mito de Fausto, figura que representa inconfundiblemente en su interior - para todas las culturas del mundo y en periodos diferentes de tiempos – los ejes temáticos de la inconformidad, la soberbia y, sobre todo, la caída. Ahora bien, cabe preguntarse si lo que dio nacimiento a relatos como el *Negro Triángulo* o la *Salamanca*⁵ y lo que verdaderamente

⁵ Posiblemente el trasfondo cultural directo del *Negro Triángulo*, pues constituye un relato más antiguo y popular (originalmente oral) que utiliza de base el motivo

pervive en ellos, ¿es el Mito Fáustico o más bien el motivo del Pacto con el Diablo? Podemos asociar cuentos como el de Draghi Lucero con la figura de Fausto por el hecho de que se ha transformado este último en un mito universal como lo venimos recalcando a lo largo de este recorrido teórico, sin embargo, si aceptáramos el motivo del pacto diabólico como la influencia primigenia y anterior, se podría pensar en estos relatos del Noroeste Argentino como formas de “Poligénesis”, es decir, un “antiguo recurso comparativo usado para explicar el surgimiento de expresiones literarias concomitantes sin una clara relación de dependencia entre los lugares de origen de estas expresiones” (Nunes, Parra, & Rubio, 2013, p.16). Para evitar caer en un estudio comparativo basado en la relación de influencia directa entre un texto canonizado y dominante respecto a un texto dominado, son necesarias algunas observaciones que más que respuestas, brindan inquietudes y dejan abierta la posibilidad a variadas reflexiones y posteriores profundizaciones investigativas y teóricas: Pues si tenemos en cuenta que la leyenda original de Fausto, antes de conformarse en diversos textos e iniciar su recorrido canónico literario (*Faustbuch*-Marlowe-Goethe) nace en principio, como ya se indicó, a raíz de los textos hagiográficos a través de la tradición católica, y puesto que la religión ocupó un lugar primordial de influencia y dominación durante el proceso de colonización en América, ¿podría haber sucedido que la fuente directa de estos textos argentinos hayan sido aquellos mismos relatos hagiográficos u otros de su especie, transmitidos en forma escrita u oral de generación en generación? Pues En consonancia con los estudios decoloniales y como afirma Walter Mignolo en una cita que Villanueva (2016) expone:

La des/ colonialidad rastrea sus orígenes en la «colonización cristiana y castellana de las Américas», lo que supuso cuatro cambios radicales: (I) una apropiación masiva de tierras y una masiva explotación laboral, (II) el establecimiento de

del contrato con el diablo y se dispersa en variadas versiones a lo largo y a lo ancho del noroeste argentino.

instituciones cristianas para controlar la autoridad, (III) control del género y la sexualidad, y (IV) control del conocimiento y la subjetividad. (Mignolo en Villanueva, 2016, p.86).

Es importante destacar que la literatura comparada se relaciona con los estudios decoloniales en tanto y en cuanto ha sabido superar concepciones teórico-metodológicas muy criticadas como ser la creencia de la literatura europea o de Estados Unidos como la mejor versión del arte literario, en relación con las cuales otras literaturas nunca serán coetáneas, o clasificar las similitudes a lo largo del mundo como contactos genéticos o afinidades meramente tipológicas (Villanueva, 2016, p.93) dejando de lado el trasfondo socio histórico de los métodos comparatistas. Motivo por el cual a lo largo del tiempo esta disciplina se ha ido auto cuestionando hasta establecer similares objetivos metodológicos al de los estudios des/coloniales.

Ahora bien, volviendo a los orígenes del mito en cuestión en Latinoamérica, podría haber ocurrido también -en línea con la posible teoría del motivo religioso del pacto/contrato diabólico como relato fuente impuesto en épocas de la colonia- que se hayan ido incorporando paulatinamente con el paso del tiempo algunos elementos correspondientes al Mito de Fausto una vez que estuvo universalizado como consecuencia de sus cercanas relaciones temáticas. Como indica Villanueva (2016) a propósito de la teoría del polisistema de Even-Zohar:

La literatura-fuente lo es por razones de prestigio y dominio, y la literatura-receptora acude a aquella en busca de elementos inexistentes en su propio seno. Los contactos de los que se trata pueden establecerse entre un solo sector de ambos sistemas, y luego extenderse, o no, a otros; el repertorio de elementos importados no necesariamente mantendrá las mismas funciones que en la literatura-fuente. (Even-Zohar en Villanueva, p.47).

Y advierte Villanueva (2016) más adelante:

Pero existe otra dimensión del «nuevo paradigma» de la literatura comparada que sigue pareciéndonos indeclinable. Se trata, en síntesis, de abandonar la relación genética causal para justificar cualquier prospección comparatista, y de atenerse a lo dado, a los hechos en sí. Siempre que en dos literaturas distintas, o en una literatura y otro orden artístico, ya sea plástico o musical, aparezca un mismo fenómeno sin que haya mediado una relación de dependencia de una de las partes hacia la otra, entonces siempre asomará un elemento teórico fundamental; es decir, una invariante de la literatura. (...) Una teoría literaria se construye con la ayuda de elementos a la vez generales y generalizadores que denominamos invariantes, pero estos tanto más significativos y válidos son cuanto aparecen en literaturas que no han estado en contacto intenso y habitual entre ellas. (Villanueva, p. 48-49)

En este sentido, en el presente trabajo se han intentado conjugar los dos recorridos metodológicos planteados por Darío Villanueva a propósito de las tendencias del nuevo paradigma comparatista: “formulando o bien *paralelos contrastivos* entre autores, obras, hechos literarios de diferentes lenguas y momentos históricos, con el fin de evidenciar particularidades y diferencias, o bien proponiendo, en una dirección opuesta, *paralelos generalizadores*” (Ibid., p. 51), atendiendo siempre a que puedan haberse dado diferentes posibilidades en la evolución de los sistemas literarios comparados, los que se pueden explicar históricamente, pero sin recurrir a contactos o influencias (poligénesis) frente a los que, de modo contrario, están relacionados mediante el influjo de uno sobre el otro como es el caso del *Faustbuch* respecto a la obra de Marlowe.

De cualquier modo, la riqueza estriba en cómo esas similitudes y diferencias evidencian reinterpretaciones propias, sistemas semióticos y maneras de concebir la realidad que pueden alejarse por completo

algunas veces, otras hermanarse. Lo que vale es el testimonio de las distintas formas en que cada discurso cultural plantea su propia voz sobre la base de relaciones dialógicas.

CONCLUSIÓN

Independientemente de suponer que el motivo del pacto evolucionó por sí mismo en distintos tiempos y lugares sin contactos y con sus propias particularidades; o de que efectivamente hayan existido influencias entre un sistema literario dominante-canónico-universal respecto a uno periférico, siguiendo las ideas que expone Trocchi a propósito del crítico Pierre Brunel, podemos coincidir en que la literatura desempeña un papel fundamental en la conservación de los mitos, ya que es a través de ella que pueden estos sobrevivir, dentro de un proceso dinámico de superposición de significados, de modificaciones, de eclipses, y de “palingénesis” que los reactivan en las condiciones de una época determinada. (Trocchi, 2002, p.145).

Continúa así su viaje por el mundo este legendario mito universal, en una variante compleja y polisémica que reúne no sólo los elementos estructurales básicos de los textos más representativos del mismo, sino que los entrelaza con otros elementos y estructuras tanto ajenas como propias, revelando así una nueva interpretación, sobre una invariante literaria, que entrelaza un sentir y un pensar particularmente latinoamericano, argentino y cuyano.

BIBLIOGRAFÍA

Ariz Yenny, Nunes Clície, Parra Clara y Rubio Cecilia. Literatura comparada: definiciones y alcances. Versión online disponible en: <http://postgradoliteratura.udec.cl/wpcontent/uploads/2013/05/itcomp.pdf>

De Faramiñán Fernández-Fígares Juan Manuel. 2020. El Fausto de Goethe. Análisis simbólico y filosófico. Editorial Comares, Granada. Pp. 166-170.

Draghi Lucero, J. 2001. El Negro Triángulo. En Las Mil y Una Noches Argentinas. Ediciones Coligue, Buenos Aires, Argentina. Pp. 31-58

Hernández, I. 2015. Literatura comparada, canon y traducción. Escolar y mayo ediciones, Madrid.

Meletinsky E. 1972. Estudio estructural y tipológico del cuento. Buenos Aires: Rodolfo Alonzo Editor.

Suárez Lafuente, M. 1981. "Historia y tradición de Doctor Faustus", en Archivum, Revista de la Facultad de Filología, Universidad de Oviedo, Tomo 31-32, 1981-1982, págs. 695-706.

Trocchi, A. 2002. Temas y Mitos Literarios. En Introducción a la literatura comparada/coord. por Armando Gnisci. ISBN 84-8432-314-5, pp. 129-170

Villanueva, Darío, Domínguez Cesar y Haun Saussy. 2016. Literatura comparada y descolonialidad. En Lo que Borges enseñó a Cervantes. Introducción a la literatura comparada. Penguin Random House Grupo Editorial. Pp. 83-101