

**MISTERIOSA BUENOS AIRES DE MANUEL MUJICA
LAINEZ: SOBRE LA HISTORIA Y LA RECEPCION Y
PRODUCCION DE LA LITERATURA EN AMERICA**

Eduardo Barraza Jara

En los 42 relatos que componen *Misteriosa Buenos Aires*, Manuel Mujica Lainez traza, consecutivamente, la crónica de una ciudad, desde su fundación (1536) hasta los albores del siglo XX (1904). Pero, aquí como en otras obras, en lugar de ratificar el proceso de mestizaje e imbricación de lo español en América, el autor da cuenta de una radical alteridad que modifica las relaciones del conquistador y del hombre consigo mismo y con respecto a la imagen de mundo que hasta entonces le era identificatoria. Esta alteridad le exige alcanzar un nivel de autoidentidad hasta entonces desconocido, pero que dolorosa, sorprendente e inevitablemente se le impone.

Para tales efectos, el autor debe elaborar un sistema y un proceso escritural que por una parte lo vincule a la tradición literaria, que haya dado cuenta de los nexos entre el texto y el referente historiográfico (relaciones, crónicas, tradiciones, artículos y cuentos costumbristas) como de un necesario distanciamiento que clausure el diálogo entre la obra y la referencia americana.¹ De este modo, en lugar de la objetividad propia de lo cronístico e historiográfico, en

¹ Sobre el discurso y las formaciones historiográficas, remitimos a Walter Mignolo: "El metatexto historiográfico y la historiografía indiana". *M.L.N.*, vol. 96, pp. 358-402 y "Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista". En: Manuel Alvar et al. *Historia de la literatura hispanoamericana. I. La época colonial*, Madrid, Cátedra, 1982 pp. 57-116. Para un desarrollo de tales propuestas en un caso concreto: Eduardo Barraza: "El discurso de la historia en la narrativa del 38". *Revista Logos*, La Serena, Ns. 3-4, II Semestre, 1990 y I Semestre 1991, pp. 47-63.

Misteriosa Buenos Aires se provoca una opacidad referencial que afecta —entre otro de sus componentes— al tiempo histórico y transgrede su cronología. Desde esta perspectiva, los relatos abordan, particularmente, los contextos míticos hispánicos y americanos, el nacimiento de la poesía en América, la práctica de la lectura y la difusión de los libros y propone —frente a la escritura heredada— la oralidad presente en las tradiciones americanas.

En obras anteriores y posteriores a *Misteriosa Buenos Aires*, Manuel Mujica Lainez (1910-1984) lleva a cabo el proyecto de examinar el modo singular que alcanza en América la presencia del mundo europeo que representan aquellos descubridores y conquistadores españoles asentados y enseñoreados en el Nuevo Mundo. Para tales efectos, la rigurosidad de una novela o la parodia carnavalesca son algunas de las estrategias narrativas para abordar una aparente sincronía con la cual el europeo pretende suspender la acción de un ritmo diacrónico que preside su estar en América. Así ocurre en *Los viajeros*, cuyos personajes ven como las riquezas que acumulan en este continente, para regresar a Europa, son disminuidas por la inflación. Este proceso económico, es también una acción deflacionaria de un orden social, ético, estético y existencial en vías de desaparición y de su respectiva reformulación, como lo muestra *La casa*, novela en la que la propia mansión narra el ciclo de su esplendor y posterior deterioro.

Por su parte, *El viaje de los siete demonios* trasciende la historicidad que programa el relato, para constituirse en una gran parodia de las instituciones sociales, políticas y religiosas y de los discursos textuales que dan cuenta de los motivos del viaje mítico y de tópicos y tipos literarios, en particular, de aquéllos relacionados con la escritura de América.²

2 *Los viajeros*, *La casa* y *El viaje de los siete demonios* han sido reseñados por John S. Brushwood en: *La novela hispanoamericana del siglo XX, una nota panorámica*. México, F.C.E., 1984, quien cita además el estudio de John F. Garganigo sobre "Historia y fantasía en *El viaje de los siete demonios* de Manuel Mujica Lainez". En: *Estudios Americanos*, vol. 36 (1979) pp. 467-502. Sobre *La casa*, *Los cisnes* y *Bomarzo*, entre otras novelas, María Elena Vigliani de la Rosa: "El arte en la obra de Manuel Mujica Lainez". En: Juana Arancibia, editor, *Encuentro de la*

En cuanto a *Misteriosa Buenos Aires*, sin recurrir a los procedimientos anteriores, es un texto que puede ser leído como una reescritura de la historia y de la producción y recepción de la literatura en América, en sus relaciones recíprocas y polémicas con respecto a la metrópoli principalmente, poniendo de relieve los procesos transformacionales y culturales que se gestan en esta orilla americana con la llegada del conquistador.

DISCURSO E HISTORIA

El calificativo "misteriosa", aplicado a Buenos Aires, apela a una instancia de enunciación y de recepción del discurso, en términos de una "iniciación" en el secreto de una ciudad y, por extensión, del espacio americano, desde el instante de su fundación, poblamiento y dependencia colonial para llegar luego a una identidad nacional y republicana que, atendiendo a la datación de cada relato, pareciera ya configurada hacia 1904, año en el cual se clausura este ciclo, en apariencias, estrictamente histórico iniciado en 1536. Decimos 'en apariencias' puesto que "misterioso" lleva consigo igualmente la condición de "aquello que es inaccesible a la razón". Por lo tanto, *Misteriosa Buenos Aires*, nos propone un acceso más allá de la constancia histórica.³ Por el contrario, los diversos episodios que componen el texto son manifiestas interiorizaciones de acontecimientos no precisamente oficiales, todo lo cual permite un enfoque privado de

literatura con la ciencia y el arte. VI Simposio Internacional de Literatura, Argentina (Universidad Nacional de Córdoba, 1989). *Revista Alba de América* e Instituto Literario y Cultural Hispánico, Buenos Aires / California, 1990, pp. 271-282.

- 3 Sobre este punto se ha señalado "Los hechos de la historia no son el objetivo del escritor: su intención es desmitificar el pasado y mostrar en sus rasgos eternos al hombre subyugado por sus pasiones y la condición humana pendiente siempre en el abismo entre el anhelo y la frustración". María Elena Vigliani de la Rosa, *art. en ed. cit.*, p. 273. Igualmente "El autor ha desarrollado una obra cuyo objetivo ha sido llenar de contenido poético a la historia", Diana Battaglia y Diana Beatriz Salem. "*Misteriosa Buenos Aires: o cómo llenar de fantasía un espacio real*". En: *Encuentro de la Literatura con la ciencia y el arte*, ed. cit. p. 462.

tales hechos que, al relativizarse por medio de la ficción, alcanzan una mayor tensión existencial y expresión artística.

Frente al discurso, al decir de cualquier narrador, la historia tiene muchas maneras de presentarse y de ocultarse, pero terminará cediendo lugar a una estructura narrativa autónoma que nombra la realidad escondida en el curso de la historia de los hombres y de América. Por lo mismo, no es de extrañar que en esta obra parezcan capítulos enunciados como documentos probatorios de la historicidad: cartas (relatos XVI "El embrujo del Rey", 1699; XXI "Le royal Cacambo", 1761; XL "Una aventura del Pollo", 1866); confesiones (XXIX "La casa cerrada", 1807) o memorias (XXXI "Memorias de Pablo y Virginia", 1816-1852), consignándose la procedencia de tales textos, sus autores, o conservando su versión en idioma extranjero o su escritura gauchesca, si corresponde.

Salvo algunas excepciones, como cuando afirma "Esto sucedió, señores, allá por los años en que derrotamos a los brasileños en la batalla de Ituzaingó; quizás un poco antes, hacia 1825",⁴ este narrador no pretende presentarse como testigo de vista de los hechos, sino que se reserva para sí el rol propio de un sujeto contemporáneo a los sucesos que no le son indiferentes sino que lo circundan en una presentatividad que emerge plenamente dinámica a su alrededor. Las marcas formales de este acontecer, que postula la historicidad no como lo ya ocurrido, sino como lo que sucede permanentemente, corresponden al uso de un presente del indicativo que acentúa el estar aquí y ahora en el mundo, porque así asistimos a decisivas determinaciones y conclusiones de los actos de cada individuo. En la tibieza de un atardecer de 1538, Luis de Miranda, el primer poeta, "atraviesa la aldea de Buenos Aires, caballero en su mulo viejo. Va hacia las casas de las mujeres" ("El primer poeta", 1538, p. 12). Del mismo modo, en 1580, "La vieja carabela y los dos bergantines vienen por el medio del soleado Paraná, con los repobladores de Buenos

4 Manuel Mujica Lainez "El ángel y el payador" (XXXV). En: *Misteriosa Buenos Aires*, Barcelona, Seix Barral / Sudamericana, 1986, p. 211. Citaremos por esta edición en la cual cada relato va numerado con romanos antes del título y luego de éste se proporciona una fecha en la cual ocurrirían los hechos en la historia.

Aires", ("La fundadora", 1580, p. 22) entre quienes se cuenta Ana Díaz, quien será conocida como la fundadora.

Sin embargo, esta aseercción indicativa de la temporalidad, queda supeditada a la acción que en tales trances llevan a cabo los diferentes personajes, rescatados de su relegación intrahistórica. En *Misteriosa Buenos Aires*, cada secuencia narra, precisamente, aquel instante cuando todo individuo descubre definitivamente quien es: Magdalena, mujer otoñal que nunca fue hermosa, rompe su enclaustramiento y se suma al cortejo fúnebre para vivir y fingir un "ilustre amor" con un Virrey a quien no había visto nunca (XXVI "El ilustre amor", 1797); Juan Cordero, asesina a su maestro porque su nuevo traje lo acerca a Beatriz y lo separa del discípulo (VII "Las ropas del maestro", 1608); Maroc roba besos y joyas a su ama moribunda en un acto de rebeldía y de libertad alcanzada durante un naufragio (XIII "Toinette", 1658).

Puede concluirse entonces que esta obra no se limita a constituir una forma agradable de la historia, como lo deseaba Ricardo Palma para sus tradiciones,⁵ sino que su discursividad está orientada a indagar con profundidad en el pasado y en cada existencia vivida. Reanuda y supera así una perspectiva de elocución historiográfica que han ratificado sus *Cartas póstumas* y que ya en sus *Crónicas reales* sintetizaba de la manera siguiente a sus lectores: "El pasado se teje con presente / y el presente se teje con futuro: / aquí hemos de quedar eternamente / como antes estuvimos, es seguro".⁶

MUNDO PROPIO Y NUEVO MUNDO

Uno de los factores que comprende la propuesta reescritural de

5 "La tradición es la forma más agradable que puede tomar la historia: gusta a todos los paladares... no se lee nunca con el ceño fruncido sino sonriendo. La historia es una dama aristocrática y la tradición una muchacha alegre". Ricardo Palma. En: Susana Zanetti "Las letras de América Latina a mediados de siglo", Capítulo 29 de *La historia de la literatura mundial*, Buenos Aires, Centro Editor, 1969, 56-62.

6 Manuel Mujica Lainez. *Crónicas reales*. Buenos Aires, Sudamericana, 1966, p. 333. Esta concepción del tiempo la reitera el autor en *De milagros y de melancolías*: "La aguja del tiempo se mueve hacia atrás o hacia adelante o no se mueve. Lo que fue, es, y será, ya se sabe". Sudamericana, 1973, p. 419, cita de María Elena Vigliani, *art. en ed. cit.* p. 273.

Misteriosa Buenos Aires está orientado a discutir la formulación del discurso historicista que concibe a América como el espacio donde puede llevarse a cabo el "arte de saltar sobre los demás". Tal enunciación establece una visión triunfalista y eufórica con respecto a la actuación del conquistador en América, que en su momento recriminará Bartolomé de las Casas cuando censura que el señorío de las Indias "levantó los corazones de las viles y serviles personas a pensar y presumir de sí mismas" en un medio libre de trabas estamentales.⁷

Por el contrario, la mayoría de los capítulos de esta obra pueden leerse como contratextos de ese discurso de la historia y su perspectiva es dar cuenta de los cambios radicales que experimentaba el conquistador quien, en el acto mismo de su transmigración al Nuevo Mundo, inaugura un proceso de transculturación, al modo de una ecuación socio-cultural que origina una entidad nueva, compleja y contradictoria.⁸

Por lo mismo, en *Misteriosa Buenos Aires*, M. Mujica atiende a las relaciones entre el acto histórico propio de la fundación de ciudades y las huellas humanas que imprime en ese mismo instante todo fundador a su entorno quien, a su vez, deja en ese espacio inaugural y recibe de él las marcas propias de aquello que acaba de nacer. Cuando el hambre desespera a los sitiados fundadores de Buenos Aires, Baitos reniega del rango de jefes y de adelantados y no se cree menos digno que un afamado capitán, pero transgredir el orden que le impone su grado de balletero le significa destruir parte de sí mismo, pues, ese otro a quien da muerte no es distinto a él sino su propio hermano (I "El hambre", 1536).⁹

7. Bartolomé de las Casas. *Historia de las Indias* Tomo I, p. 470. En: Néstor Meza *Estudios sobre la conquista de América*, Santiago de Chile, Universitaria, 1971, pp. 21 y ss. Encuanto al "arte de saltar sobre los demás", Eduardo Barraza. "El camino de Santiago: de la disyunción a la conjunción". En: *Alpha, Revista de Artes, Letras y Filosofía*, N.6. Osorno, Instituto Profesional de Osorno, 1990, pp. 57-70.

8. Un desarrollo del fenómeno de la transculturación en Daniel Chiarenza: "América indescubierta", *Revista Buenos Aires* /17, Año 3, N. 8, marzo / abril, 1992, pp. 37-47. De más está decir que Mujica Lainez no aborda al hombre de las culturas testigo, sino al inmigrante.

9. Cfr. sobre este aspecto Silvia Ipaguirre, "La historia como anti-épica". En:

Esta ambigua referencialidad subvierte las relaciones entre individuo e historia, pues, no importa ya lo que los personajes representan en el mundo, sino que por el contrario, lo que este mundo representa para ellos. La historia se expresará entonces como texto referido por la ficción y sus protagonistas no aparecerán señalados por su actos conclusivos sino ocasionales los que en su fragmentariedad diseñan el mosaico de la vida colectiva, que como aquel "hombrecito del azulejo", espera su adecuado rescate y plena exégesis (XLI "El hombrecito del azulejo", 1875). Así, mientras que un enano remite una fórmula para desembrujar a su rey (XVI "El embrujo del Rey", 1699) no será extraño que un Gobernador provea a un joven soldado para que goce los amores que él no puede disfrutar (XI "Crepúsculo", 1644).

Este principio de ruptura de la jerarquía estamental, es también el quiebre del referente espacio-temporal, existencial e histórico. Su símbolo es ese espejo desordenado cuya propiedad es revelar paradigmáticamente las relaciones no siempre transparentes y unívocas entre el hombre y la historia. El judío que lo posee carece de 'imaginación y de lecturas' que le permitan captar la singularidad de esa imagen especular que copia no el rostro propio de quien lo mira, sino que vaticina episodios estimados como irreales pero reproducidos con tal realismo, que terminarán por cumplirse inexorablemente (X "El espejo desordenado", 1643).¹⁰

Esta dualidad que transporta la imagen especular, es también la ambivalencia que preside el estar en el mundo nuevo y no en el propio, ambos universos separados por una barrera que hay que vencer, como aquélla del lenguaje que separa a la enamorada del hermano del pirata inglés (V "La enamorada del pequeño Dragón", 1584). Imagen dual que se vuelve contra el propio yo, como aquellos pelícanos de plata que se alzarán como instrumentos de la muerte de su orfebre (IX "Los pelícanos de plata", 1615).

Esta súbita y radical alteración del mundo propio se apodera

Revista E.T.C. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, Año 2, N. 3, 1991, pp. 34-40.

10 Un interesante enfoque de "El espejo desordenado" y "La galera", en Diana Bataglia y Diana Beatriz Salem, *art. en ed. cit.*, pp. 463-65 y 467-69.

del registro natural de la realidad hasta entonces vivida, que pugna, incita y provoca el misterio y el acatamiento del nuevo orden milagrosamente así nacido, como en el pasaje homónimo (VIII "Milagro", 1610) o en "La jaula" (XXII, 1776) y en "El patio iluminado" (XIX, 1725). Sin embargo, tal irradiación que se posa sobre el mundo, lo hace amenazantemente, puesto que la otredad no se anula. En "La galera" (XXVIII, 1803), la hermana muerta renace en aquélla que la ha privado de la salud y en "La hechizada", el hermano sobreviviente no puede vencer a la hechicera (XXXII, 1817).

En este episodio, la estrecha coincidencia que el narrador autobiográfico descubría entre los sucesos familiares y "los acontecimientos revolucionarios de 1810" termina por ceder ante la nueva cronología que se impone en este nuevo mundo. Aceptarla, exige romper con el tiempo de allá, aquél de la tradición histórica metropolitana. Su antiguo vigor no engendra dignos sucesores en este nuevo orbe, como lo prueba el vástago impotente de Don Rufo (XXIV, "El sucesor, 1785), la clausura de la búsqueda de ciudades fabulosas (XVII "La ciudad encantada" 1709), o la joroba disimulada del sucesor y la destrucción de las actas de su linaje, en virtud de una malignidad que emerge para imponer una distancia y eliminar anacronismos (XXIII, "La víbora", 1780).

Tiempo y espacio, hombre e historia así confrontados, reclaman en el presente la asunción de las nuevas coordenadas en relación ruptural con el mundo heredado del ayer. En 1904, "El salón dorado", título que cierra la serie (XLII), se abre para demostrar a doña Sabina el engaño y la impostura de que ha sido víctima. La fingida atemporalidad del aposento no es capaz de ocultar el deterioro de su mundo que, frente a la trágica epicidad de los fundadores, le muestra febriles destrezas con que se ganan la vida diversos artesanos. Aunque tardía, la emancipación de la criada, es también una forma de distanciamiento y de identidad frente a la sobrina que ha sido víctima de la visión retrospectiva y acrónica de la tía.

LIBROS / LECTURA / REESCRITURA

A la acción del acto fundacional, le sucede la palabra que

nombra y refiere lo fundado, pero el hacer del poeta no puede competir con la fama del soldado o el placer de mercaderes, y la escritura se quedará muchas veces sin sus adecuados auditores como ocurre en 1538 al "primer poeta" de la ciudad (II). *Misteriosa Buenos Aires* postula así una estrategia de recepción que contradice, en gran medida, las afirmaciones acerca del prestigio y la circulación del libro en América. En 1605, *El Quijote* provocará disputas amorosas y no será leído, pues sus páginas se convertirán en tirabuzones para el pelo (VI. "El libro", 1605). Del mismo modo *Pablo y Virginia*, como texto, denuncia la historia del diferimiento de su lectura antes que las polillas acaben con él (XXXI, "Memorias de *Pablo y Virginia*" 1816-1852), o en 1536, el "Erasmus" y el "Virgilio"¹¹ serán inútiles en la ciudad que soporta el asedio, marca dramática antes que épica de su nacimiento (I. "El hombre", 1536), en tanto que en 1780, los pliegos de una genealogía familiar terminarán sepultados en lo hondo de un pozo (XXIII, "La víbora")

En consecuencia, como contratexto al libro, América será objeto entonces de una praxis oral antes que de la "escritura", según enunciaba el primer poema escrito en la ciudad ("Las cosas que allí se vieron / no se han visto en la escritura", p. 16). Por lo mismo, la propuesta de *Misteriosa Buenos Aires* es contribuir, una vez más, a enriquecer, actualizar y reescribir la tradición folklórica del continente y de la ciudad que reconocerá en Manuel Mujica a "su hijo ilustre".¹²

Esta oralidad dice el mundo y transmite su extrañeza ante la llegada del conquistador. *Misteriosa Buenos Aires* postula por esta vía

11 Sobre la circulación de *El Quijote* y *Pablo y Virginia* en América, Cfr. Leonard Irving A. *Los libros del conquistador*, México, F.C.E., 1953 y Cedomil Goic, "Brevisíma relación de la historia de la novela hispanoamericana", en *La novela hispanoamericana: descubrimiento e invención de América*, Valparaíso, Chile, Universitaria, 1973, p. 13. Para un desarrollo particular, Antonio Curcio Alamar "La ausencia de novela en el Nuevo Reino". En: Juan Loveluck, *La novela hispanoamericana*, Santiago de Chile, Universitaria, 1969, pp. 51-59. Sobre el relato acerca de *Pablo y Virginia*, Alicia Valero Covarrubias "Manuel Mujica Lainez y la picaresca: una lectura de Cécil". *Actas de IV Seminario Internacional del Centro de Estudios de Literaturas y Civilizaciones del Río de La Plata* (C.E.L.C.I.R.P.), Las Palmas, 1996.

12 "Lo que quise hacer cuando escribí *Misteriosa Buenos Aires* fue darle a esta

una imagen descolonizada de América y en un marco de misteriosidad y plenitud inéditas, las sirenas —por ejemplo— pertenecen a la naturaleza americana antes que a la imaginería europea y, por lo mismo, aquella sirena autóctona, enamorada de un extranjero que no cede a su canto, parece herida por el tridente de un mascarón de proa sin saber que allí está esculpida la imagen de Neptuno (III "La Sirena", 1541). Desencuentro antes que encuentro entre dos mundos, de los cuales, el espacio americano desde lo mitológico reclama su patrimonio de maravillosidad originaria mucho antes que lo exprese contemporáneamente el realismo mágico americano.¹³ *Misteriosa Buenos Aires* excluye así el caudal de leyendas y supersticiones aportadas por el conquistador como aquélla de la Ciudad de los Césares (XVII "La ciudad encantada", 1709) en favor de sus propias fabulaciones entre las que destacan San Martín de Tours, el pastor del Río de la Plata (XXV "El pastor del río", 1792) la patética leyenda del tapir (XXXVI "El tapir", 1835) y la reescritura de la no menos universal alegoría del Judío Errante (XXXVII "El vagamundo", 1839)¹⁴ En estas dos últimas se reitera la disyunción del "encuentro / desencuentro"

ciudad mía, mitos... Porque ésta, no nos engañemos, era una aldea perdida en el extremo de América". María Ester Vásquez *El mundo de Mujica Lainez*. Buenos Aires, Belgrano, 1983, p. 64-65. La cita procede de Diana Bataglia y Diana Beatriz Salem, *art. en ed. cit.* p. 461. Con este mismo afán, M. Mujica escribió tempranamente *Don Galaz de Buenos Aires* (1938), Buenos Aires, Planeta, 1991 y también *Cuentos de Buenos Aires*, todo lo cual le permitió que fuera reconocido como hijo ilustre de la ciudad, poco antes de su muerte. Sobre este aspecto, Angel Puente Guerra "Cartas de Mujica Lainez". En: *Cuadernos Hispanoamericanos* N. 453, marzo 1988, pp. 156-158.

- 13 América como el espacio donde la fantasía se hace realidad es un tópico recogido por la mayoría de los investigadores. Cfr. Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana*, México, F.C.E., 1970, pp. 18-19 y Pedro Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, México, F.C.E., 1949, pp. 13 y ss. Cfr. Jean Franco "La imaginación colonizada". En: *Historia de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Ariel, 1981, pp. 15-36. Por lo expuesto, cobra relieve la perspectiva descolonizadora de M. Mujica en el sentido de crear mitos para su ciudad, proporcionándole un imaginario singularizador, antologado como *El hombrecito del azulejo* (Buenos Aires, Sudamericana 1990) junto a otros relatos seleccionados de *Misteriosa Buenos Aires*, que aquí nos ocupa.
- 14 Recuérdese que Andrés Bello en su *Alocución a la poesía* proclamaba que antes

irresueltos: en la leyenda nueva, el payaso —que una vez quiso ser poeta— anula su identidad con el tapir dándole muerte para no exponerlo más al escarnio del circo y, en la milenaria tradición reeditada, el Vagamundo huye eternamente del amor, su viejo enemigo.

El prestigio de la oralidad lo otorga un amplio y consuetudinario auditorio que da fama y proclama las extraordinarias virtudes creadoras de gauchos, payadores y poetas. Los estudios dedicados a Hilario Ascasubi y Estanislao del Campo por Manuel Mujica,¹⁵ le permiten reescribir ese estilo en episodios sobre Santos Vega y Anastasio el Pollo, respectivamente. En el primero, que refiere la gloria celestial alcanzada por el payador luego de ser vencido por el diablo (XXXV "El ángel y el payador", 1825), el narrador privilegia su discurso oral afirmando que "los libros son para los fastidiosos y a él lo hacen lagrimear" (p. 213). En la versión de *Fausto* (XL "Una aventura del Pollo", 1866), el modelo literario alcanza su mayor punto de encuentro con la tradición conservando la perspectiva americana y folklórica del pacto o encuentro con el demonio: éste también es buen payador y mejor guitarrero, todo lo cual expone Anastasio en una "carta" al estilo gauchesco.¹⁶

En este proceso intertextual, Manuel Mujica atiende a las peculiaridades propias de la literatura gauchesca antes que al arte

de la llegada del conquistador, América estaba "al hombre sometida apenas", "La libertad sin leyes florecía / todo era paz, contento y alegría". En: Susana Zanetti *De la revolución al romanticismo*, Buenos Aires, Centro Editor, 1969, pp. 92 y 94. Sobre la imaginería europea y de la conquista, J.L. Borges y M. Guerrero *Manual de zoología fantástica*, México, F.C.E., 1957 y A. Zapata *Mito y superstición de la conquista*, Buenos Aires, Eudeba, 1963.

15 Manuel Mujica Lainez. *Vidas del Gallo y el Pollo*, Buenos Aires, Centro Editor, 1958. Recuérdese además que según Sara Gallardo el autor "Contaba anécdotas y se teñían de leyenda". En: *Sur* Ns. 358-359, Buenos Aires, 1986, p. 282. Cita de Diana Battaglia y Diana Beatriz Salem, *art. en ed. cit.* p. 467.

16 Por lo que aquí exponemos, suscintamente, nos parecen inexactas e insuficientes las referencias a estas obras formuladas por Arturo Torres Riosco en "Martín Fierro y la poesía gauchesca", capítulo de *Panorama de la literatura iberoamericana*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1963, pp. 55-106.

europeo. Al igual que Estanislao del Campo, M. Mujica se aparta de las consideraciones metatextuales dadas por Goethe en la dedicatoria, el preludeo y el prólogo.¹⁷ Anastasio el Pollo no se sorprende por lo exótico que pudiera resultar la representación de *Fausto* en el teatro Colón de Buenos Aires. Como buen gaucho, la decodifica no como arte o ficción representada, sino como real encuentro con el demonio, todo lo cual narra prolijamente a su aparcerero Laguna. Anastasio, en la versión de M. Mujica reanuda el diálogo intertextual, pero transgrede la distancia que separa la diégesis de la extradiégesis: fuera del escenario ha vuelto a encontrarse con el Diablo y, al igual que Don Quijote, en un acto de metalepsis interviene inútilmente para salvar a Margarita. La policía acude al llamado del Demonio y encierra a este nuevo desfacedor de entuertos quien recuperará su libertad gracias a la intervención del propio Estanislao del Campo.

Este nuevo "encuentro / desencuentro" ocurrido entre el teatro y la vida es, en definitiva, el de la realidad de la historia y la ficcionalidad del objeto literario, en una simbiosis propia y singularizadora de América. Si para la concreta sabiduría popular de Anastasio "la razón del pobre, vale cobre y vale oro la del rico", no es menos cierto que en esta escatológica ciudad de la Virgen del Buen Aire "queda el Diablo como autoridad" (pp. 250-251).¹⁸ Nuevo misterio que pesa, subsiste y convive en el territorio americano, donde el encuentro fáustico entre el indio y el español gesta un mundo que aún no ha agotado su caudal de cosmogonías, como ha señalado, certera-

17 Wolfgang Goethe. *Fausto*, México, Editorial Nacional, 1969. pp. 7 a 25. Obsérvese que el Director, el Poeta Dramático y el Gracioso discuten, en el "Preludio", sobre el arte, la creación, la puesta en escena y el público, todo lo cual queda fuera de la versión del *Fausto* de Estanislao del Campo que hemos tenido presente, Buenos Aires, Sopena, 1949, 5ª. ed. pp. 9-44.

18 Mefistófeles es el espíritu de la negación que contradice la onomástica de Fausto, al extremo que su etimología es discutible. Derivado del griego significaría "enemigo de la luz" o "enemigo de Fausto", mientras que la raíz hebrea "mephiz" significa: "corruptor, destructor" y "tophel": "mentiroso". En W. Goethe *Fausto*, ed. cit. p. 20. Este sentido ominoso es el que advierte el Pollo y lo lleva a huir de la ciudad.

mente, Alejo Carpentier en su oportunidad¹⁹ y que Manuel Mujica Lainez ha puesto en relieve en un texto como el que aquí hemos analizado.

Universidad de Los Lagos

19 Alejo Carpentier "De lo real maravilloso americano". En: *Tientos y diferencias*, Montevideo, Arca, 1970, 2ª. ed. pp. 96-112. Adviértase que no será mera coincidencia que este conjunto de ensayos de Carpentier esté inaugurado por un epígrafe tomado precisamente de *Fausto*. Por otra parte, ha llegado a postularse que en un sentido lato, lo "misterioso" vendría a constituir un sinónimo de lo "real maravilloso". Cfr. al respecto, Enrique Anderson Imbert "El realismo mágico en la ficción hispanoamericana", en: Cedomil Goic, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*. III. *Época contemporánea*, Barcelona, 1988, pp. 57-59. Desde esta perspectiva, es indudable el mérito de la propuesta reescritural de Mujica Lainez, en la obra que hemos analizado y en el resto de su producción literaria.