

Historia literaria del asunto fáustico. Entre la tragedia y la parodia: de Brenner a Fontanarrosa

Juan Ezequiel Rogna

UNC / CONICET

Debemos a Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) las primeras nociones modeladoras de la disciplina que, durante buena parte del siglo XIX y a lo largo de todo el siglo XX, se ha ido desarrollando bajo la denominación de Literatura Comparada. El estudio comparado de literaturas constituía uno de los instrumentos fundamentales propuestos por Goethe en su intento de llevar a cabo el ideal de literatura universal o *Weltliteratur*. En el presente trabajo, se intentará analizar el «universalismo» que recorre a aquellas producciones literarias que configuran la «historia literaria» de los tópicos propios de lo que se dio a conocer con el nombre de «asunto fáustico» en la era moderna. Los polos de la recepción y producción estéticas dadas por la actualización de textos por parte de diferentes autores aquí serán, por un lado, la obra *Historia del Doctor Juan Fausto* (Sebastián BRENNER, 1587) y, por otro, algunos episodios de la historieta *Inodoro Pereyra, el renegáu* (Roberto FONTANARROSA, 1972/2007). ¿Cómo es posible que «el muy famoso encantador y nigromante» alemán pueda estar relacionado siquiera remotamente con «el renegáu» de las pampas argentinas? El camino que nos traslade a la respuesta no ha de ser unilineal, puesto que en el trayecto se interpondrán obstáculos tales como definir la vinculación genérica entre la historieta y la literatura, dar cuenta del proceso de recepción productiva de motivos fáusticos a lo largo del tiempo y el espacio o establecer las especificidades del discurso trabajado por Roberto Fontanarrosa en la asimilación de diferentes tradiciones dentro de su tira más conocida.

En primera instancia, lo más acertado quizá resulte comenzar con la noción de historieta. Comic, historieta, tebeo, monito, quadrinho, fumetti o manga son sólo algunas de las etiquetas que en diferentes países se le han adosado a lo que uno de los precursores de la historietología, el profesor suizo Rudolphe Topffer, definió en 1837 como una serie de dibujos que van acompañados de una o dos líneas de texto, en donde «los dibujos sin textos sólo tendrían una oscura significación (y) el texto sin los dibujos no significa nada.» (GIUNTA, 2004) Algunos teóricos establecen una extensa serie de «antecedentes» de la historieta, cuyo origen se remonta a la representación de mitos en dibujos y jeroglíficos sobre hojas de papiro o murales en forma de tira que incluían imagen y texto, realizados por los antiguos egipcios. Asimismo, podemos reconocer antecedentes en distintos momentos históricos y regiones geográficas tales como las primitivas pinturas rupestres, las cristaleras, los retablos medievales y los dibujos de las civilizaciones precolombinas presentes en los códices mayas y aztecas. Sin embargo, podría manifestarse que la historieta o cómic es un producto originado entre los siglos XIX y XX de la mano de la masificación de las publicaciones gráficas que, en su momento, les abrieron sus puertas. Si bien no es desacertado reconocer que inicialmente las historietas exhibían un carácter cómico (de ahí el nombre: comic-strip –tira cómica–), debemos considerar que la rápida evolución del género ha dado lugar a una profundización y complejización tanto de las técnicas y contenidos literarios y plásticos como de las reflexiones teóricas en torno al objeto de estudio que constituye.

Tal vez producto de su origen humorístico dentro de la prensa amarilla, desde muy temprano la historieta buscó legitimación artística entrelazándose con la literatura en versiones de clásicos prestigiados por el público y la crítica y Argentina, por su parte, es uno de los países que mayor y mejor producción ha aportado en este sentido desde la década de 1940. Pero asimismo, desde que la historieta en nuestro país se trasladó a la prensa diaria con la publicación de tiras en

el diario *La Nación*, se despertó el menosprecio hacia este género, puesto que, tal como explica Giunta, muchos de sus lectores manifestaron un gran enojo ante estas «frivolidades» que «desmerecían la seriedad» de la publicación. Es por ello que «los pocos escritores que se acercan a la historieta, y no por gusto sino por razones de dinero (como Conrado Nalé Roxlo, Roger Plá, Vicente Barbieri), se ocultan detrás de seudónimos que tratan por todos los medios de mantener en secreto» (*Ídem*). Este desprestigio aún perdura incluso luego de tantos reconocimientos a nivel nacional e internacional de la historieta como un género artístico pasible de ser analizado desde andamiajes teóricos.

Para culminar por el momento con el problema de la historieta como género y su vinculación con la cultura de elite, cito a Oscar MASSOTTA, uno de los pilares argentinos del pensamiento crítico en torno a la historieta:

En la historieta todo significa, o bien, todo es social y moral. La historieta es «prosa» en el sentido de Sartre: cualquiera fuera la relación entre texto escrito e imagen dibujada, en la historieta las palabras escritas siempre terminan por reducir la ambigüedad de las imágenes. Y al revés, en la historieta la imagen no deja nunca de «ilustrar», siempre en algún sentido, a la palabra escrita, o para el caso de las «historietas silenciosas», de ilustrar casualmente la ausencia de texto escrito. Dicho de otra manera: la historieta nos cuenta siempre una historia concreta, una significación terminada. Aparentemente cercana, es entonces su parienta lejana; verdaderamente cercana, en cambio, a la literatura (sobre todo a la literatura popular y de grandes masas) la historieta es literatura dibujada, o para decirlo con la expresión del crítico francés Gassiot-Talabot, «figuración narrativa». (Citado en: TRILLO Y SACCOMANNO, 1979: 28)

Deteniéndonos ahora en el asunto fáustico, diremos en principio que el *Fausto* de Goethe (*Urfaust – Fausto primera parte*, de 1808, y *Fausto segunda parte*, de 1832) integra mitos, tradiciones, formas y motivos de la literatura universal. Llevando al campo de la práctica su concepto de *Weltliteratur*, mediante el cual se piensa a la Poesía como patrimonio común de la humanidad, el autor alemán recurrió al mito moderno encarnado en la figura del Doctor Johann Faust (ca. 1480-1540), quien se enfrenta con su voluntad cuando lo lleva a desear más allá de lo permitido.¹ Debemos señalar aquí el hecho fundamental de que, si bien puede establecerse una asociación directa entre Goethe y su obra cumbre, no debe perderse de vista el hecho de que la misma constituye un eslabón más dentro de una extensa cadena de manifestaciones literarias en las que se vuelve una y otra vez sobre el «asunto fáustico». Éste se define, a su vez, como una reelaboración de diferentes motivos y tópicos tales como el pacto diabólico, la angustia derivada del abismo que separa al deseo desmedido de las posibilidades humanas y la melancolía provocada por la muerte inminente.

La génesis de este mito de la modernidad se remonta a la edición de 1587 de *Historia del Doctor Juan Fausto*, presuntamente compilada y elaborada por un hombre ligado al ambiente universitario alemán llamado Sebastián Brenner. Esta obra se compone en gran parte de las andanzas atribuidas por la tradición oral de fines de la Edad Media y principios del Renacimiento al Doctor Juan Fausto (sombrió alquimista y astrólogo alemán contemporáneo a Martín Lutero). El espíritu de la Reforma protestante, que aporta el tono didáctico-moralizante a la obra, es el encargado de introducir el severo castigo al personaje, quien se desvía de las Sagradas Escrituras para ser un «hombre de mundo».

Como señala Gustavo Giovaninni, a partir de esta obra inicial, desde finales del siglo XVI «las tradiciones en torno a Fausto toman dos caminos diferentes: la vertiente letrada y la popular, si bien ambas reconocen un punto de inicio común» (GIOVANNINI, 2005: 6) Como partes de la primera corriente, podemos citar los casos más emblemáticos La trágica historia del Dr. Fausto, escrita por el dramaturgo inglés Christopher Marlowe entre 1588 y 1593, las ya citadas obras de Goethe y Doktor Faustus, extenso relato del novelista alemán Thomas Mann publicado en 1947. En relación a la tradición popular, podemos hallar testimonios de la existencia de compañías teatrales en gran parte de Europa Occidental que, con diversas modificaciones introducidas para adaptarla al gusto popular, representaban con toques de comedia la historia del Doctor Fausto.²

Posteriormente, desde finales del siglo XVII, el Puppentheater (teatro de títeres o marionetas) sustituirá a las grandes compañías teatrales.³

El proceso de recepción productiva, sin embargo, no se agota en la tradición europea. En Argentina, Estanislao del Campo abre con *Fausto – Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta ópera* (1866), una serie de obras literarias que concretizan el asunto fáustico dentro del ámbito de la literatura argentina. Adolfo Bioy Casares, con sus relatos breves «Las vísperas de Fausto» (en *Historias prodigiosas*, 1956) y «El relojero de Fausto» (en *Historias desafortunadas*, 1986), retorna al asunto fáustico para centrarse primordialmente en el problema generado entre el deseo de perduración y el inexorable paso del tiempo. La serie se proyecta hasta nuestros días de la mano de novelas que abordan los tópicos del asunto fáustico en forma quizás más velada, como, por ejemplo, *Crónica de un iniciado* (1991) de Abelardo Castillo o *La sombra de Heidegger* (2005), de José Pablo Feinmann.

Ahora bien, nos detendremos en el caso de la historieta Inodoro Pereyra, cuyas características peculiarizan el proceso de recepción productiva⁴ del asunto fáustico. *Inodoro Pereyra, el renegáu* no es, en principio, un producto aislado dentro la producción historietística argentina. Así es que podemos encontrar historietas «gauchescas» publicadas desde la década de 1940 tales como *El tigre de los Llanos*, *El Huinca*, *Hilario Leiva*, *Santos Vega*, *Hormiga Negra*, *Lindor Covas: el cimarrón*, *Martín Fierro*, *Juan Moreira*, *El Cabo Savino*, *Martín Toro* y *Pehuén Curá*. Sin embargo, la tira creada en 1972 por el humorista y escritor rosarino Roberto Fontanarrosa, cuya labor en ese entonces era albergada en las páginas de la revista *Hortensia*, es prácticamente la única historieta gauchesca cómica (quizás con la única excepción de la primitiva *Pampa bárbara* de Ferro). En Inodoro Pereyra, Fontanarrosa retoma un tema y un ambiente transitados desde el comienzo de la historia literaria argentina, el gauchesco, y lo aborda en clave humorística. Los mecanismos de la parodia se presentan en la tira desde su nacimiento, ya que la parodia trabaja justamente con mensajes debilitados por su reiteración. La jerga festivalera y el énfasis declamatorio propio del radioteatro resultan humorísticos porque la parodia al género gauchesco resalta lo manifiesto y no inventa, sino que enfatiza lo que ya se manifestaba en las historietas, poemas o radionovelas que pululaban en la Argentina de mediados del siglo XX. Por otra parte, como bien señala Juan SASTURAIN en su lúcido artículo «Siete vueltas alrededor de un Inodoro»,

(...) tanto entrecruzamiento de lenguajes, de guiños, de complicidades con el lector, hacen al Inodoro un producto paradójicamente «difícil», mediatizado, abierto, nunca esquemático. Si nace a partir de la imagen del «gaucho malo» caracterizado por Sarmiento y revisto y analizado por Hernández, este molde dura muy poco. (SASTURAIN, 1980: 33)

Es por ello que en Inodoro Pereyra comienzan a filtrarse desde muy temprano otros discursos a parodiar más allá del gauchesco. El asunto fáustico, en este sentido, es introducido en los episodios «El Escorpión Resolana» (parte del libro cuarto), «El final del Escorpión Resolana» y «El reclamo de Mandinga» (libro quinto) bajo las condiciones estilísticas antes mencionadas. A lo dicho habría que añadir que, cuando se produce el traslado de la tira de *Hortensia* a *Mengano* y luego a *Siete Días*, se modifica no sólo el medio sino también el modo narrativo. Ante la desaparición de la escena aislada a la manera del encuentro aparece la aventura, prolongada de número a número y sostenida por un suspenso artificioso que parodia al folletín. Entonces Inodoro Pereyra, secundado por su fiel perro Mendieta, partirá de su rancho y retornará a él luego de la aventura según el esquema tradicional de partida y regreso del héroe, en lo que Sasturain llamó un «crecimiento quijotesco de Inodoro».

Precisamente, como Don Quijote o como el Doctor Juan Fausto de la obra de 1587, en el episodio «El Escorpión Resolana» Inodoro Pereyra y Mendieta se ponen en marcha de inmediato. Salen de compras a la mañana y, a poco andar por el llano, se encuentran con un teatro de títeres en medio de la desolación pampeana. Una voz anuncia que empezará la función del «Gauchito Enamoráu». En una pocas viñetas se cuentan las desventuras amorosas de un gaucho (cuyo dibujo es un retrato a escala del propio Inodoro) y la abrupta aparición de Mandinga ante la

invocación de su nombre. Aquí la intertextualidad se abre en múltiples direcciones. Desde un principio, se alude a la tradición popular de representaciones de la historia del Dr. Juan Fausto a través de títeres o marionetas (que, como se ha dicho anteriormente, constituyeron la fuente de inspiración para Goethe). En segunda instancia, se parodia, en una especie de juego de cajas chinas, la historia narrada por Anastasio el Pollo en el *Fausto Criollo* de Estanislao del Campo, puesto que los personajes no asisten al Colón sino a una pobre representación campestre de la historia desarrollada en la ópera *Fausto* de Gounod (inspirada en las modificaciones introducidas a la historia por Goethe y que, a su vez, sirve de inspiración para la creación de la obra de Del Campo). Asimismo, Inodoro Pereyra, como los gauchos que dialogan en el *Fausto criollo*, cree en la veracidad de lo que acontece en la representación, lo que lo lleva a enfrentarse con un títere (el del Diablo) y a «degollarlo». Un cartel anuncia inmediatamente: «¡Inodoro Pereyra, ingenua expresión corporal de la patria misma, no sabe, no intuye, no adivina la espantosa aventura que está por internarse!» (FONTANARROSA, 1998: 142. –Nota: las demás citas correspondientes a la misma obra pueden encontrarse en las páginas subsiguientes–). A continuación, Inodoro le obsequia la cabeza del títere a un cura que le pide ayuda para la parroquia, motivándolo a que se cebe «un cimarrón en las mismas seseras de Mandinga». Acto seguido, el cura le informa a Inodoro que el Escorpión Resolana se dirige a su rancho. «El renegáu» emprende el regreso pero llega tarde: la Eulogia, su mujer, fue «objeto de una incalificable afrenta». Aquí se despierta en Inodoro un deseo que supera sus posibilidades humanas. Pero dentro del discurso paródico, el inagotable afán de conocimiento, la imposibilidad de ser amado, el deseo de crear un arte absoluto o el ímpetu de perdurar más allá del paso del tiempo se ven desplazados por la pretensión de derrotar a un gaucho verdaderamente malo que lo despunta ampliamente en fuerza y destreza físicas.⁵ De modo que Inodoro desvía a una partida de una decena de policías que, con ahínco, buscan al Escorpión Resolana: lo suyo debe ser resuelto por mano propia. Parodiando al «gaucho rastreador» caracterizado por Sarmiento en *Facundo* (1845), Inodoro, junto con Mendieta, examinan los suelos buscando huellas del malhechor hasta que se topan con un zorrino o yaguané que los invita a pasar a una cueva. El zorrino ha sido elegido en este caso por su característica negativa (su mal olor, primordialmente) como la figura parodiada del intermediario entre Fausto y el Diablo: Mefostófiles o Mefistófeles. Inodoro y Mendieta Realizan un viaje al Infierno análogo al de Fausto en *Historia del Doctor Juan Fausto*, sólo que esta vez acceden a lo que en la tradición popular argentina se conoce como Salamanca (cuya puerta de acceso, en las llanuras, es un hueco en el suelo). El olor a azufre y el fuerte calor anuncian la llegada y «el Malo» se les presenta luego de un largo andar. El Diablo les advierte entre risotadas sarcásticas que el Escorpión Resolana es un rival demasiado poderoso para ellos y que él lo ayudará en la futura venganza. Es en estos momentos cuando aparece en la trama otro de los tópicos recurrentes en el asunto fáustico: el pacto. El Diablo le ofrece un cuchillo que lo volverá invencible y un «flete» que le facilite el desplazamiento. A cambio, le encarga a Inodoro la devolución de la cabeza de «un diablito que trabajaba e' títere». El pacto se produce en buenos términos, pero el Diablo le confiesa a su enviado que el cuchillo que le dio a Inodoro no tiene poderes sobrenaturales. Se distancia, en este sentido, de la figura demoníaca que exigía el cumplimiento de la palabra ajena, pero que también cumplía con su palabra empeñada: Fausto vive sus veinticuatro años con las virtudes otorgadas por el poder demoníaco; Inodoro Pereyra, en cambio, se encuentra ante un Diablo embustero.

Al salir de la cueva, Mendieta le pregunta a Inodoro si no es peligroso tener tratos con Mandinga, puesto que le puede suceder lo que «al Fausto ese». La referencia al clásico personaje se realiza en forma directa, al tiempo que se lo vincula, desde la perspectiva de personajes pertenecientes al ámbito rural, «al Estanisláu del Campo» (Mendieta le pregunta a Inodoro si lo conoce, a lo que éste responde que «si es del campo, tal vez lo tenga visto»). Éste es un claro ejemplo de distensión de la trama posibilitada por el discurso paródico: los asuntos trágicos se soslayan para dar lugar al humor omnipresente en la tira.

En el episodio titulado «El final del Escorpión Resolana» Inodoro y Mendieta son sorprendidos por una tormenta eléctrica. Un rayo cae sobre su cuchillo y lo carga de electricidad, por lo que Inodoro Pereyra cree que aquél posee efectivamente un poder demoníaco cuando

derrota a una partida que había capturado al Escorpión Resolana. Pero al producirse el duelo tan esperado, el cuchillo ha perdido su carga eléctrica, lo que supondría un serio inconveniente para Pereyra. Tal inconveniente de difumina cuando descubren que ambos han sido engañados por el Diablo y al saber que la única «afrenta» del Escorpión Resolana hacia la Eulogia fue llamarla «gorda e'porra». Resolana es retado como un niño por Pereyra y el enfrentamiento sangriento nunca se produce. Anota Juan Sasturain al respecto: «Llevado por ciertas lealtades básicas, Inodoro entrará en combates desiguales que se diluirán en casualidad salvadora» (Sasturain, 1980: 34).

En el episodio «El reclamo de Mandinga», Inodoro, habiendo llegado a su rancho, es sorprendido por un telegrama del propio Mandinga (aquí desaparece la figura del enviado) que le advierte sobre el incumplimiento de su promesa. Las amenazas del Diablo responden a las continuas advertencias al personaje fáustico: él ya obtuvo lo que quería y debe cumplir con su parte del trato. Otras advertencias empujan a Inodoro en la empresa de recuperar la cabeza del diablito («¡Tan pobre soy que hasta la palabra tengo empeñada!», exclama Pereyra resignado). En el camino, Inodoro y Mendieta son amenazados por una jauría de perros cimarrones hambrientos de la que logran escapar mediante un ardid elaborado por el primero. Posteriormente, se introduce otro motivo característico del asunto fáustico: la muerte. La imagen arquetípica de la Parca le advierte a Inodoro Pereyra que, como no ha cumplido el trato, debe acompañarla en «un viaje largo». Sin embargo, lo que en las citadas obras que abordan el tema fáustico resulta un momento definitorio en el trayecto del protagonista (que va desde el brutal castigo en *Historia del Doctor Juan Fausto* a la redención del *Fausto* goethiano), aquí se resuelve humorísticamente cuando «la Huesuda» es devorada repentinamente por la jauría de perros hambrientos. En este sentido, cabe recordar las «casualidades salvadoras» de Inodoro Pereyra mencionadas por SASTURAIN en la cita ubicada líneas arriba.

Mendieta pregunta: «¿Se quedará el Diablo con la sangre en el ojo? ¿Se aguantará el entripáu?» Inodoro Pereyra intenta olvidar el asunto, pero sorpresivamente experimenta los síntomas de una posesión diabólica. En este sentido, si bien la acción se desvía posteriormente por cauces que se alejan del asunto fáustico, cabe consignar un detalle importante: es de conocimiento popular el hecho de que el poseído efectúe contorsiones inverosímiles, levite, posea fuerza sobrenatural o hable lenguas extrañas. Fontanarrosa acude, para plasmar este último síntoma, a un recurso que «blanquea» mediante el humor el legado que, como receptor de lo antiguo (recepción por antonomasia según Hannelare LINCK), ha utilizado a modo de fuente de inspiración del argumento de los episodios trabajados: Inodoro Pereyra, poseído, habla alemán. Éste, evidentemente, constituye un idioma absolutamente incomprensible para los humildes habitantes de la Pampa húmeda (lo que suscitará lógicamente una serie de comentarios humorísticos). Al incorporar el alemán a la trama de la historia, Fontanarrosa alude a la larga tradición germana en torno a asuntos mefistofélicos. Aunque no se ha podido identificar la obra u obras de las cuales Fontanarrosa extrajo los parlamentos de su personaje, sí se puede manifestar, gracias a las traducciones realizadas por el profesor Oscar Caeiro, que las imágenes y climas evocados en dichos fragmentos aluden al advenimiento de fuerzas del mal a la tierra, lo que se liga estrechamente al espíritu trágico que rodea a los tópicos y motivos que conforman lo que se ha dado a conocer con el nombre de «asunto fáustico».⁶

A modo de cierre, haremos hincapié en la particular recepción que Fontanarrosa realiza del asunto fáustico. Si bien el análisis puede llevar al estudio al plano de lo individual (cómo recibe Fontanarrosa como sujeto el asunto fáustico), no hay que perder de vista el contexto histórico en el que se produce dicha recepción. En este sentido, podemos recurrir a lo expuesto por Esther DÍAZ en su libro *Posmodernidad* cuando dice: «El artista posmoderno (...) se fusiona con el pasado. El pasado puede tener futuro. Ahora se trata de actualizarlo, de leer el pasado desde la ironía y la recreación.» (DÍAZ, 2000: 25) Esto es, entonces, lo que Roberto Fontanarrosa lleva a cabo como productor cultural de la Argentina de su tiempo y es por ello que en los episodios analizados y en otros pueden encontrarse enlazados tópicos y motivos del asunto fáustico, lugares comunes del género gauchesco, discursos políticos, económicos y publicitarios, leyendas populares argentinas, personajes históricos, de literatura clásica, de mitos bíblicos, de cine, de

historieta, etcétera. El tono paródico que habita en toda su obra, y en particular en su historieta más popular, condiciona la asimilación que Fontanarrosa hace de otros discursos, lo que conlleva una lectura distintiva del pasado tamizada por la ironía y la recreación a las que Díaz hace referencia.

Bibliografía

- ~BIOY CASARES, Adolfo, *Obras completas*, Norma, Bs. As., 1998.
- ~CAEIRO, Oscar, Prólogo a: *Historia del doctor Juan Fausto: el muy famoso encantador y nigromante*, Editorial Alción, Córdoba, 1997.
- ~CARÓN, Carlos María, «Historietas y humor gráfico – Los fabricantes de contradicciones», en: *El Péndulo. Entre la ficción y la realidad*. Ediciones de la Urraca, Bs. As., 1979.
- ~CASTILLO, Abelardo, *Crónica de un iniciado*, Emecé, Bs. As., 1991.
- ~DEL CAMPO, Estanislao, *Fausto – Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta ópera*, Centro Editor de América Latina, Bs. As., 1979.
- ~DÍAZ, Esther, *Posmodernidad*, Editorial Biblos, Bs. As., 2000.
- ~FEINMANN, José Pablo, *La sombra de Heidegger*, Seix Barral, Bs. As., 2005.
- ~FONTANARROSA, Roberto, *20 años con Inodoro Pereyra*, Ediciones de la Flor, Bs. As., 1998.
- ~GIOVANNINI, Gustavo, Prólogo a: *Doctor Juan Fausto*, Editorial FFyH/Editorial Universitas, Córdoba, 2005.
- ~GIUNTA, Néstor, «La historia del cómic en la argentina», 2004. Artículo publicado en: www.todohistorietas.com.ar/historia_argentina_1.htm.
- ~GOETHE, Johann Wolfgang, *Fausto*, Centro Editor de América Latina, Bs. As., 1978.
- ~MANN, Thomas, *Doktor Faustus*, EDHASA, Barcelona, 2003.
- ~MARLOWE, Christopher, *La trágica historia del Dr. Fausto*, Losada, Bs. As., 1998.
- ~SACCOMANNO, Guillermo, «Historietas y humor gráfico – Ni globos ni figuritas. Mediocridad y esplendor de un arte», en: *El Péndulo. Entre la ficción y la realidad*, Ediciones de la Urraca, Bs. As., 1979.
- ~SARMIENTO, Domingo Faustino, *Facundo*, Centro Editor de América Latina, Bs. As., 1979.
- ~SASTURAIN, Juan, «Fontanarrosa que no cesa – Siete vueltas alrededor de un Inodoro», en: *Superhumor* N.º 3, Ediciones de la Urraca, Bs. As., 1980.
- ~TRILLO, Carlos; SACCOMANNO, Guillermo, «Historietas y humor gráfico – Contra los defensores de pobres», en: *El Péndulo. Entre la ficción y la realidad*, Ediciones de la Urraca, Bs. As., 1979.

Notas

¹ Este deseo de experimentar más allá de los límites es entendido como inherente al ser humano, por lo que el tópico básico resultaría de carácter universal.

² Gustavo GIOVANNINI señala al respecto: «La vertiente popular de la leyenda fáustica (...) construye una visión del mito en que lo satírico, lo burlesco y hasta lo ingenuo están a la par del carácter trágico, tan remarcado por las obras de la alta cultura desde Marlowe, pasando por Goethe, hasta Thomas Mann.» (GIOVANNINI, 2005: 10)

³ Importante es destacar que ambas tradiciones no transitan senderos paralelos o completamente independientes uno de otro. Muy por el contrario, es sabido, por ejemplo, que Goethe arriba al mito de Fausto siendo un niño, a través de una versión de la historia adaptada para teatro de títeres.

⁴ Atendiendo a las tres formas de recepción: productiva (documentada, y por lo tanto posible material de investigación); reproductiva (crítica: manifestación escrita sobre una obra o autor); pasiva (no hay producción, aunque toda recepción implique una actividad).

⁵ Al mismo tiempo, el motor que propulsa la acción posterior de Inodoro Pereyra es la deshonra que le produce la afrenta hacia su mujer («¡Inodoro Pereyra herido en el honor!» exclama el Mendieta). En este sentido, la relación con Don Quijote se realiza en forma directa, aunque en éste sólo exista un deseo de honra y prestigio producto de la locura de ser caballero andante. Inodoro Pereyra no está loco: ha sido deshonrado. Por otra parte, lejos se está, en este caso, de la «impiedad» fáustica como combustible de la acción del protagonista.

⁶ Algunos pasajes son los siguientes: «...Se ha levantado, el que durmió largo tiempo muy abajo, de las bóvedas. Está parado en la penumbra, grande y desconocido, y aprieta a la luna en su negra mano...»; «...Durante la

noche persigue al fuego. Un rojo perro con salvajes fauces grita. De la oscuridad surge el negro mundo de las noches. Su borde está terriblemente iluminado por volcanes...»; «Una gran ciudad se hundió en el humo amarillo...».

