

El personaje del *Fausto* en la gauchesca y en versiones orales

Oralidad, escritura y *canon* literario

María Inés Palleiro

Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”, UBA / Conicet

inespalleiro@gmail.com

Resumen

Comparo aquí el *Fausto* de Estanislao del Campo con un relato oral riojano, para analizar continuidades y discontinuidades entre oralidad y escritura en relación con el *canon* de la gauchesca. A partir de esta confrontación, identifico en el *Fausto* una matriz folklórica, vinculada con creencias en tratos con el diablo.

El *Fausto* criollo: antecedentes y tradición literaria

El *Fausto* criollo tiene como antecedente la *Carta de Anastasio el Pollo sobre el beneficio de la Señora La Grúa*, donde Estanislao del Campo comenta en verso gauchesco y tono jocoso la ópera *Safo* de Giovanni Paccini, en 1857. Nueve años más tarde se estrena el *Fausto* de Gounod, trasposición operística del *Fausto* de Goethe, basado en un personaje folklórico del *Volksbüch*¹, recreado en el Renacimiento por Marlowe. La base argumental del *Fausto* criollo es la narración esquematizada de la versión operística que Anastasio el Pollo hace al paisano Laguna.

El trato con el diablo es un motivo folklórico, tomado también por otros autores argentinos, como Rafael Obligado en su *Santos Vega*. Esto establece una línea de continuidad de la gauchesca, iniciada con los *Diálogos Patrióticos* de Hidalgo, y en la que se inserta Ascasubi, cuyo personaje Aniceto el Gallo dialoga con Anastasio el Pollo, en un juego intertextual. Esta línea tiene como máximo exponente al *Martín Fierro* de Hernández. El diablo reaparece luego en el modernismo en *Don Segundo Sombra* de Güiraldes y *El gaucho Florido* del uruguayo Reyles.

El Fausto histórico

El motivo folklórico tiene su anclaje histórico en la vida de Johann Faustus, nacido en 1480 en Suabia o, según otras versiones, en Wurtemberg. Las distintas versiones constituyen indicios de folklorización de su biografía. Tradición, historia y leyenda se entretajan en torno al personaje, de quien se dice que estudió las artes mágicas.² Faustus fue protagonista de relatos sobre tratos demoníacos, basados en una matriz folklórica, que funciona como dispositivo de ficcionalización de la historia (White 1973).

La gauchesca: cultura popular y convención genérica

Como acertadamente señala Ludmer (1988), la gauchesca constituye “un uso letrado de la cultura popular”. Esta convención literaria fija rasgos fónicos, morfosintácticos, léxicos y semánticos de la oralidad, en un código estereotipado cuyo eje es el gaucho.³ La convención, adoptada por autores

¹ Etimológicamente, el *Volksbüch* es el “libro del pueblo” de la tradición oral alemana.

² Dicho personaje aparece mencionado en documentos de la época, como el *Index Sanitatis* de Filippo Bagardi, publicado en 1539, poco después de la muerte de Faustus, que según se cree, ocurrió a raíz de un asesinato.

³ Para una reflexión sobre la gauchesca, véanse Borges y Bioy Casares (1955), Becco (1976), y Ludmer (*op. cit.*). Para un estudio específico sobre la poética de Hidalgo, Ascasubi y del Campo, véase Tiscornia (1940).

como Ascasubi, es llevada por del Campo a un grado mayor de elaboración literaria.⁴ En su obra, los protagonistas son “un paisano del Bragao / de apelativo Laguna” (vv. 5-6) y Anastasio el Pollo, quien acude a la representación operística del *Fausto* en el teatro Colón. Este marco instauro la dinámica entre oralidad y cultura letrada en este poema dialógico, articulado como una conversación entre el Pollo y Laguna. Tal conversación gira en torno a la recepción de la ópera en el contexto local. El diálogo imita el habla coloquial de los gauchos, en una tipificación convencional.

La oralidad folklórica en la versión riojana: tipos, motivos, versiones y variantes

Como anticipé, el trato con el diablo es un motivo tradicional, retomado por del Campo en una dinámica entre literatura y folklore.⁵ La versión oral riojana, que recrea el tipo narrativo ATU 330 A “*The Smith and the Devil*” (“El herrero y el diablo”), es la textualización de un relato oral riojano que recogí en 1988, en una investigación doctoral dirigida por Ana María Barrenechea⁶.

El folklorista norteamericano Thompson (1946) define el “tipo” como una combinación relativamente estable de “motivos”, que son las unidades temáticas mínimas de un relato, capaces de persistir en la tradición con relieve propio. Estos “tipos” fueron codificados en el Índice de Tipos Narrativos de Aarne y Thompson con revisión de Uther (2004), identificado por la sigla ATU⁷. El tipo es una abstracción clasificatoria, plasmada en realizaciones concretas o “versiones”. Estas, a su vez, presentan “variantes”⁸, que son el resorte básico de la perduración de una matriz folklórica en el tiempo. Desde esta óptica, las realizaciones orales y literarias del *Fausto* constituyen distintas versiones, que presentan variantes del tipo folklórico.

En mi diseño teórico para el estudio del relato folklórico (Palleiro 2004) integro estos conceptos en la noción de “matriz genética”. Defino la matriz como un conjunto de regularidades temáticas, compositivas y estilísticas comunes, identificadas mediante la confrontación intertextual de relatos. Esta definición agrega a las regularidades temáticas de “tipos” y “motivos”, regularidades compositivas y estilísticas. Las regularidades compositivas del relato folklórico fueron

⁴ Véase al respecto el prólogo de Amado Alonso a la edición de Peuser del *Fausto* de Del Campo. En ella, Amado Alonso subraya que mientras Ascasubi en su obra remedaba el lenguaje de los gauchos, Del Campo remedaba el de Ascasubi, en un ejercicio de intertextualidad literaria.

⁵ Para un estudio de las relaciones entre Folklore y Literatura, véase Cortazar (1979).

⁶ El objeto de la Tesis de Doctorado (Palleiro 1993), actualmente revisada para la publicación del texto completo a la luz de investigaciones posteriores, fue dar cuenta de la relación entre ajuste a estereotipos discursivos y la introducción de variaciones contextuales en un *corpus* de narrativa folklórica. Tales investigaciones se centraron en la dinámica entre oralidad, escritura y nuevas tecnologías comunicativas en canales y códigos diferentes. En tal línea se inscribe este trabajo, que examina las interconexiones de la matriz folklórica “El trato con el diablo” con el *canon* literario de la gauchesca.

⁷ En dicho Índice, cada tipo está clasificado mediante un sistema alfanumérico y lleva además un título. El Índice contiene además una breve síntesis de los principales núcleos temáticos de cada tipo, e incluye asimismo la indicación de las principales colecciones del mundo en las que pueden encontrarse sus distintas versiones y variantes.

⁸ La Folklorística ha centrado su atención en el examen de las variantes, desde las primeras etapas del desarrollo de esta disciplina. Es así como Menéndez Pidal, en sus estudios sobre el romancero hispánico, se ocupó ya de la “vida en variantes” de los romances. El sentido atribuido a las “variantes” por Menéndez Pidal es retomado en nuestro medio por Susana Chertudi (1982 [1967]: 9), quien caracteriza el *cuento folklórico* como “una obra [que] vive en variantes en la tradición oral”. Esta autora define la *versión* como “cada realización de un cuento” y la *variante* como “abstracciones producto del análisis comparativo”.

inventariadas por Propp en su esquema funcional,⁹ y sistematizadas en el esquema actancial de Greimas (1976)¹⁰, quien identifica las instancias de “ruptura”, “pruebas” y “restauración del orden”.

Entre las funciones o unidades estructurales mínimas se cuenta el enfrentamiento del héroe con el antagonista, como el de Fausto o Pedro Ordimán con el diablo. La ruptura del orden está dada, en el *Fausto*, por el trato del “dotor” con el diablo y por la entrada de dos paisanos iletrados al teatro Colón. En la versión riojana, está asociada al trato con el diablo, referido como acción pasada. El relato oral tiene una estructura ternaria, articulada alrededor de tres objetos mágicos obsequiados al protagonista por tres santos.¹¹ Tales objetos le permiten vencer al demonio y anular las consecuencias del trato, en una restauración final del orden. Dicha articulación ternaria sirve al narrador como un recurso mnemotécnico. La organización estilística responde a “leyes del estilo folklórico”, tales como la “del tres”, la “de la antítesis” y la de “repetición de situaciones paralelas” (Olrík 1992). Hay en la versión oral una antítesis entre el bien y el mal, unida a una repetición de acciones que corresponden a distintos enfrentamientos entre el protagonista y el diablo. Estos aspectos están presentes también en el *Fausto* criollo, vinculado con la matriz folklórica.

Las variantes funcionan como estrategias discursivas de incorporación del contexto. Mukarovsky (1977), en un estudio sobre la obra folklórica, llama la atención sobre la importancia de “detalles” en apariencia irrelevantes, como unidades básicas de su estructura. Tanto en la versión oral como en la recreación literaria, tales detalles resignifican la matriz. Entre estos se cuentan las alusiones al paisaje y a creencias locales, que convierten el mensaje en expresión de identidades colectivas.

El proceso constructivo a partir de una serie de unidades mínimas recombinables entre sí es análogo al diseño de itinerarios múltiples de un hipertexto virtual. A partir de esta analogía, construí mi diseño de aproximación al relato folklórico desde una perspectiva genética hipertextual (Palleiro 2004)¹². Así considerado, el *Fausto* argentino es uno de estos itinerarios, basado en la resignificación literaria de una matriz folklórica, en una red intertextual. Dentro de esta red, la obra de Goethe funciona como pre-texto tomado por Goudnod para su trasposición operística, y recreado retomado por del Campo según la convención de la gauchesca.

Entre los géneros folklóricos, existe una distinción entre “cuento”, “caso” y “sucedido”, basada en el grado de fictividad. Reisz (1979) se refiere a lo fictivo como una modificación de la modalidad de esencia del universo real, y a la ficcionalización como una duplicación discursiva de los componentes del hecho enunciativo: emisor, receptor y referente. Diferencia entonces lo fictivo,

⁹ Propp, en su *Morfología del cuento*, identifica treinta y una funciones, a partir del estudio de una colección de relatos folklóricos rusos. Afirma que estas funciones se repiten en todo relato folklórico, con posibilidades de combinación virtualmente infinitas. Para una reflexión más detenida sobre este esquema funcional, véase Palleiro (2004).

¹⁰ Greimas (1976) identifica además seis categorías actanciales que organizan la estructura de todo relato: Sujeto-Héroe, Objeto de Deseo, Destinador, Destinatario, Aduvante y Oponente. De acuerdo con este esquema, el Héroe, en busca de un Objeto de Deseo, es auxiliado por el Aduvante y debe enfrentarse con el Oponente. El Objeto es entregado por un Destinador a un Destinatario. Estas categorías, designadas con letras mayúsculas, son clases generales. Greimas contempla la posibilidad de un sincretismo de categorías, mediante el cual un mismo personaje puede representar a más de una clase actancial.

¹¹ Una adaptación de este relato fue publicada en Palleiro (1990). Allí se mencionan estos tres objetos mágicos, que son: una silla de la que nadie puede levantarse sin permiso, unas botas para volar por el aire y una valija “del tamaño de una persona”.

¹² Mi propuesta para el estudio del relato folklórico se centra en el estudio de las transformaciones contextuales de una matriz narrativa, que adoptan la forma de adiciones, supresiones, sustituciones y desplazamientos propias de un mecanismo de variantes. Esta propuesta, basada en una reformulación de los conceptos de la genética textual para el estudio del relato folklórico, destaca el carácter de constructo clasificatorio de la matriz y la inexistencia de “un” texto originario. Dicha propuesta de aproximación al relato folklórico desde una perspectiva genética hipertextual toma de la crítica genética la noción de texto en proceso (Grésillon 1994). Se basa asimismo en la caracterización de Nelson (1992) del hipertexto como conjunto de bloques textuales, unidos entre sí mediante nexos flexibles, semejantes a las conexiones asociativas lábiles del recuerdo y la memoria (Palleiro 2004).

relacionado con la dicotomía entre ficción y realidad, de lo ficcional, vinculado con una operación discursiva. El cuento, asociado con lo fictivo, constituye un universo regido por leyes propias, mientras que el “caso” y el “sucedido” están más próximos a la experiencia real. El “caso” es la narración de un hecho extraordinario ocurrido en el seno de un grupo, similar al “sucedido”, que es también un suceso fuera de lo común, de mayor habitualidad que el “caso”. Ambas especies se vinculan con la dimensión histórica, elaborada poéticamente.

Estos géneros están anclados en creencias sociales. La creencia puede definirse como una adhesión subjetiva o un consenso intersubjetivo sobre la verdad de un enunciado (Greimas y Courtès 2002, Palleiro 2008). La dimensión de las creencias, presente en la versión oral, es también el eje del *Fausto* argentino, en el que la discusión entre paisanos gira en torno a la veracidad de la representación teatral. Tal discusión remite a creencias sociales en “tratos con el diablo”, que son el eje de la matriz folklórica.

La versión riojana: estructura y contexto

En la versión de Corso, el contexto se inserta en un segmento descriptivo. Dicho segmento, intercalado en la secuencia de presentación del diablo, detiene la sucesión de acciones para introducir la simultaneidad espacial. La descripción alude tanto al atuendo del diablo como a su cabalgadura, una mula negra. Este atuendo está constituido por un “traje de gaucho”, un “sombbrero aludo” y riendas “de plaata”. La mula es el animal utilizado por el campero riojano para acceder a sitios empinados, y el atuendo es característico del gaucho, mientras que el color negro está asociado con lo demoníaco. El narrador recurre a gestos teatrales como el de ponerse un sombrero, para presentar al diablo como un gaucho local:

...llega el diablo... en una mula neegra, todo de plaata, las riendas... con un traje de gaucho, y sombrero aludo. [El narrador se levanta de su silla, y entra un momento en su casa, de donde regresa con un sombrero negro en su cabeza]

El personaje del gaucho, que es también emblema de la gauchesca, da pie para un vínculo con el contexto. En la unidad del enfrentamiento con el diablo, dicho vínculo se establece mediante una comparación:

...Y Pedro ha puesto así unas rama' secas... [El narrador realiza el ademán de acumular un montículo de objetos]... como... pa' 'l día de San Juan, lo' juegos esos... Y dicen que las ánimas en pena se espantan, con lo' juegos, y que por eso no salen, en la noche de San Juan... Y... le ha prendíu jueego, a la valija...Qué mierda, si casi lo ha quemáu, al diablo, ahí, adentru 'e la valija!...

El narrador usa su cuerpo para imitar ademanes y acciones de los personajes, en un ejercicio mímico. Esto da pie para un comentario que remite al contexto a través de déicticos lingüísticos y gestuales, y del contrapunto de actitudes locutivas (Weinrich 1981). El eje del comentario es la referencia a la costumbre local de encender fogatas en la fiesta de San Juan. La mención del fuego encendido por Pedro sirve al narrador como nexo asociativo con el rito de los fuegos de San Juan, que une elementos religiosos con ritos agrarios del solsticio de junio. En esa noche, según las creencias locales, los espíritus demoníacos deben ser alejados mediante el poder purificador del fuego, capaz de espantar a las “ánimas en pena”.

También el *Fausto* alude a la creencia en las “ánimas” y en tratos demoníacos. Es así como, en la última parte, hace referencia a “la alma de la rubiecita” que “se subía a la gloria” (vv. 1245-1248). El Pollo asocia esta “visión” con la aserción de una creencia, puesta en acto en la representación teatral (“Y no crea que es historia / yo vi entre una nubecita / la alma de la rubiecita / que se subía a la gloria”). Tal “visión” celestial constituye la contrapartida del “trato” firmado por “el dotor” con

“el malo”, por el cual le entrega “su alma” a cambio del amor de “la rubia” (vv. 385-388). Las creencias locales resignifican la matriz folklórica, tanto en la versión oral como en el poema gauchesco.

Retóricas del creer y oralidad

En su estudio sobre *Oralidad y escritura*, Ong (1985) alude a las psicodinámicas de la oralidad, a la que caracteriza como modalidad de pensamiento acumulativo, redundante y empático. También Mukarovsky caracteriza la composición folklórica como adición de núcleos sémicos heterogéneos, sin subordinación entre sí. En mi diseño genético hipertextual, relaciono este procedimiento aditivo con la combinación libre de bloques textuales propia de un hipertexto virtual (Palleiro 2004). Corso recurre a la acumulación aditiva de acciones que sustituye a la estructura subordinativa, con el estilo polisindético de la oralidad (“...Y han corrido diez años... Ha corrió diez años... ...Y... se ha ido... Yy... se ha ido, el otro diablo, el tercer diablo...”). Tal modalidad, basada en la reiteración, sirve al narrador como estrategia mnemotécnica.

Ong caracteriza además las formas de la oralidad como situacionales, agonísticas y conservadoras, con un equilibrio entre presente y pasado.¹³ La disputa entre Pedro Ordimán y los diablos da cuenta de tal dinámica agonística, y la remisión al tiempo del discurso establece un equilibrio entre pasado y presente. Asimismo, revela la cercanía a lo que Ong denomina el “mundo humano vital”. Al comparar la fogata que arma “Pedro” con “los fuegos de San Juan”, Corso evidencia una cercanía con las tradiciones riojanas que intenta conservar y actualizar, en una dinámica entre estereotipo y variación. El carácter empático de la memoria oral se evidencia en giros coloquiales como la exclamación “¡Qué mierda!”, que tiene su correlato en expresiones interjectivas del *Fausto* como “¡Velay!”, propia del léxico convencional de la gauchesca. Los gestos y ademanes del narrador, como el de acumular un montículo de objetos, evidencian el carácter somático de la oralidad. También los paisanos del *Fausto* gesticulan y se abrazan, en un despliegue de signos corporales (“Se apió el Pollo y se pegaron / tal abrazo con Laguna...”, vv.61-62). La dimensión de la corporalidad crea una empatía con las experiencias del auditorio e instaura un equilibrio “homeostático” con el presente de enunciación. Este anclaje situacional revela la habilidad del narrador para la *performance*, en una representación escenificada similar al teatro. Tales estrategias forman parte de una “retórica del creer” (Palleiro 2008) orientada a crear una ilusión de realidad. Las psicodinámicas de la oralidad contribuyen a construir un verosímil enraizado en el contexto local. La misma tendencia está presente en el *Fausto*, en el que la ambientación local resignifica la matriz folklórica a la luz del *canon* literario.

El *canon* de la gauchesca: oralidad folklórica y convención normativa

De acuerdo con el *canon* de la gauchesca, el *Fausto* tiene la estructura de un diálogo entre paisanos, en una composición versificada que combina décimas y redondillas, con un ritmo musical cercano a la payada de contrapunto. Tal contrapunto favorece el despliegue de motivos folklóricos como el “trato” con el diablo, entretelado con tópicos como la descripción del mar, la noche y la hermosura de la mujer, propios de la tradición literaria. La obra está ambientada en el bajo del Río de la Plata, en donde los paisanos comentan la representación operística. Tal referencia a la representación festiva instala el texto dentro “del juego de la sintaxis del género gauchesco” (Ludmer *op. cit.*), en un ejercicio literario entre ficción y realidad. Es así como, al inicio del diálogo, el Pollo dice haber visto al “Malo” y presenta este acontecimiento como un “caso” real:

¹³ Según los parámetros que Ong utiliza para caracterizarlas, las modalidades del pensamiento oral son acumulativas antes que subordinadas, acumulativas antes que analíticas, redundantes o copiosas, conservadoras y tradicionalistas, cercanas al mundo humano vital, de matices agonísticos, empáticas y participativas antes que objetivamente apartadas, homeostáticas y situacionales antes que abstractas.

–... ¡Amigo! ¿no sabe usted / que la otra noche lo he visto / al Demonio / –¡Jesucristo! /
–¡Hace bien! ¡Santigüese!” (vv. 157-160)

Las interconexiones entre ficción, historia y creencia atraviesan la obra, estructurada en seis partes alrededor de cinco actos operísticos. Se trata de una representación espectacularizada de la vida social propia de la actuación o *performance* (Schechner 2000), similar a la de los narradores orales.

El *Fausto* criollo gira en torno al “ver” y “creer” en la “verdad” de la representación teatral¹⁴:

–¡Cristo padre! ¿Será cierto? / –¡Mire, que me caiga muerto, si no es la pura verdad!
(vv. 419-420)

Laguna se refiere al drama de Fausto, alternativamente, como un “caso” y como un “cuento”, en un contrapunto entre ficción y realidad que puede advertirse en otro de sus comentarios:

–Larguese al suelo, cuñado / ...que puede ser más que largo... / el cuento que le he ofertao
(vv. 181-184)

Hay una doble referencia a lo fictivo, contrapuesto a lo real, y a la ficcionalización, como duplicación discursiva. El *Fausto* criollo es un ejemplo por excelencia de tal duplicación ficcional: el emisor oral del *Volksbüch*, recreado por Goethe, sirve como base para la recreación de Goudnod. Libretistas y actores recrean a Goudnod, y del Campo retoma esta recreación como un diálogo entre dos paisanos, en un juego de desdoblamiento. Se trata de una estructura de cajas chinas, en la que la matriz folklórica gravita como intertexto, con un retorno a la fuente oral que inspiró a Goethe y a Marlowe.

La reflexión metapragmática sobre la creencia, entendida como consenso colectivo sobre la verdad de un enunciado, está puesta en boca del paisano:

–¡Canejo!... ¿Será verdad? / ¿Sabe que se me hace cuento? / –No crea que yo le miento / lo ha visto media ciudad
(vv. 362-364)

El Pollo sostiene que no se trata de un “cuento”, porque “lo ha visto media ciudad”. Paradójicamente, la presencia colectiva, invocada como prueba argumentativa de verosimilitud de la trama, es convocada al teatro en virtud de un pacto ficcional.

Además de comentar la ópera en tono risueño que mezcla ironía y parodia, el Pollo intercala alusiones, imágenes y comparaciones que tienen como término la realidad circundante. Introduce comparaciones como “más rico que Anchorena”, alusiones a la guerra del Paraguay (“...Don

¹⁴ Al respecto, Ludmer (1988:254) hace referencia al vínculo que se establece en la obra entre arte y creencia, vinculada tanto con la religiosidad popular como con la creencia en un *canon* artístico.

Valentín /.../ Capitán... / que iba dir al Paraguay” vv. 489-492) y descripciones como la de “la mar”, con estilo conativo rico en imágenes visuales:

–¿Sabe que es linda la mar? / ¡la viera de mañanita / cuando a gatas la puntita / del sol,
comienza a asomar!

(vv. 433-435)

Como ya destacué, el narrador oral utiliza recursos similares de incorporación contextual. Del Campo integra tales estrategias en un diálogo ameno entre paisanos,¹⁵ para expresar una visión “civilizada” de la “barbarie” rústica, mediante lo que Ludmer denomina un “código artístico de representaciones creíbles”.

Consideraciones finales

La oralidad folklórica es una dimensión estructurante del *Fausto* criollo, articulado a partir de continuidades y discontinuidades entre oralidad y escritura. Las similitudes con la versión riojana evidencian la continuidad con el estilo oral. La discontinuidad está introducida por el *canon* de la gauchesca y por el juego intertextual con obras literarias.

El *Fausto* recrea una ópera europea con ecos netamente argentinos, sobre la base de una matriz folklórica. Esta matriz se vincula con creencias sociales en tratos con el diablo, en un vaivén entre ficción y realidad. La remisión a la oralidad y sus acentos musicales prefiguran el *Martín Fierro*, poema épico nacional en el que el gaucho tiene un rol protagónico, y en el que el diablo y la música están también presentes.

Bibliografía

Aarne, Antti & Stith Thompson. *The types of the folktale: a classification and bibliography*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 1928.

Ascasubi, Hilario. *Santos Vega. Paulino Lucero. Aniceto el Gallo*. Buenos Aires: Eudeba, 1965.

Becco, Horacio Jorge. *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: Calicanto, 1976.

Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares. *Poesía gauchesca*. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.

Cortazar, Augusto Raúl. *Folklore y literatura*. Buenos Aires: Eudeba, 1979.

Chertudi, Susana. *El cuento folklórico*. Buenos Aires: OMEP, 1978.

Del Campo, Estanislao. *Fausto*. Prólogo de Amado Alonso. Buenos Aires: Peuser, 1958.

Greimas, Algirdas. *Semántica estructural*. Madrid: Gredos, 1976.

Greimas, Algirdas y Joseph Courtès. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1982.

Güiraldes, Ricardo. *Don Segundo Sombra*. Buenos Aires: Losada, 1978.

Grésillon, Almuth. *Eléments de critique génétique*. París: Presses Universitaires de France, 1994.

¹⁵ Esto lleva a Borges (1955) a considerar el poema como una “pacífica exaltación de la amistad”.

- Hernández, José. *Martín Fierro*. Buenos Aires: Peuser, 1958.
- Hidalgo, Bartolomé. *Cielitos y Diálogos patrióticos*. Buenos Aires: Huemul, 1963.
- Ludmer, Josefina. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- Menéndez Pidal, Ramón. *Poesía juglaresca y juglares*. Madrid: Espasa-Calpe, 1975.
- Mukarovsky, Jan. *Detail as the Basic Semantic Unit in Folk Art*. Edited and translated by John Burbank and Peter Steiner. *The Word and Verbal Art: Selected Essays*, New Haven: Yale University Press, 1977: 180-204.
- Nelson, Theodor Holm. *Literary Machines 90*. Padova: Muzzio Editore, 1992.
- Obligado, Rafael. *Santos Vega*. Buenos Aires: Kapelusz, 1965.
- Olrik, Axel. *Principles for Oral Narrative Research*. Bloomington: Indiana University Press, 1992.
- Ong, Walter. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Palleiro, María Inés. *El escondite mágico y otros cuentos folklóricos riojanos*. Buenos Aires: Ediciones del Dock, 1990.
- _____. “La dinámica de la variación en el relato oral tradicional riojano. Procedimientos discursivos de construcción referencial de la narrativa folklórica. Síntesis de los planteos principales de la Tesis de Doctorado”. En *Sociocriticism IX*, Año 2, N° 18 (1993): 177-182.
- _____. *Fue una historia real. Itinerarios de un archivo*. Buenos Aires: Ediciones del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso” de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2004.
- _____. *Yo creo ¿vos sabes? Retóricas del creer en los discursos sociales*. Buenos Aires: Ediciones de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2008.
- Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. Buenos Aires: Juan Goyanarte editor, 1972.
- Reisz de Rivarola, Susana. “Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria”. En *Lexis*, III, N° 2 (1979): 99-109.
- Reyles, Carlos. *El gaucho Florido*. Santiago de Chile: Editorial Ercilla, 1936.
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo. Civilización y barbarie*. Buenos Aires: Eudeba, 1965.
- Schechner, Richard. *Performance*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2000.
- Thompson, Stith. *The folktale*. Nueva York: The Dryden Press, 1946.
- Tiscornia, Eleuterio. *Poetas gauchescos: Hidalgo, Ascasubi, del Campo*. Buenos Aires: Losada, 1940.
- Uther, Hans-Jörg. *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 2004.
- Weinrich, Harald. *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*. Madrid: Gredos, 1981.

Apéndice

Texto del relato “Cuando Pedro Ordimán ha tenido tratos con el Diablo”¹⁶

¹⁶ Una versión adaptada de este relato fue publicada en Palleiro (1990).

Que este cuento es de Pedro Ordimán.

Que iban San Vicente, San Pedro yy...Manuel Jesús, que era Dios.

Y que se llamaba Manuel Jesús, Dios.

Que ha tenido tratos con el diablo, Pedro Ordimán.

Y ha estado trabajando en una carpintería, en la casa.

Que tenía carpintería, Pedro, ahí, en la casa, como se en una casillita así, como esa que está ahí, al lado de la casa mía.

[El narrador señala, con su dedo índice derecho, una casilla relativamente distante del lugar en donde transcurre la situación narrativa]

Y se ha acordado que faltaban tres días para que venga a llevarlo el diablo, y se ha ido a la orilla de un río que tenía diez metros de ancho.

Y era profundo, el río, el río de agua.

Y se ha ido a ver pasar el agua, Pedro.

Yy...Manuel Jesús ya sabía esto, con San Vicente y San Pedro, ya sabían lo que le iba venir a suceder a Pedro, que lo iba a venir a buscar el diablo.

Y ellos querían a Pedro... estee... porque era muy inteligente... esteeh... muy instruido. Ellos querían darle una mano.

Bueno, ya estaba en la orilla del río, Pedro, viendo el agua, y viene Manuel Jesús de allá, con San Vicente y San Pedro.

[El narrador señala la dirección Este con su dedo índice derecho]

Y le dice a Pedro... esteeh... era pa' que lo puedan salvar, ellos... le dice si puede pasar el río, pa' 'l otro lado.

–Sí! –dice Pedro.

[El narrador adopta una entonación más aguda y acelera la velocidad de emisión para reproducir la voz de Pedro. Para la voz de Manuel Jesús, emplea un tono más grave y pausado]

–Cómo va a hacer? –que dice Manuel Jesús.

–Tiro una piedra así, ahí, en el río, y después, vuá pasar, pisando la piedra!

[El narrador realiza el ademán de arrojar un objeto hacia abajo]

Quéé! Si la tiraba así, iba a ir al foondo!

[Para la emisión del último segmento de discurso, el narrador alza la voz]

Y, con la providencia de los tres, las piedras quedaban encima del agua, nomás.

Tira una ahí; la otra, más allá, y la otra, allá, Peedro.

[El narrador apunta sucesivamente, con su dedo índice, hacia una ubicación más cercana, hacia otra relativamente más alejada, y hacia una tercera aún más distante del lugar en el que él está situado]

–Bueeno! A quién lo va hacer pasar primero? –que le dice San Pedro.

–A Manuel Jesús!

Que ya le han dado los nombres, ellos.

–A Manuel Jesús, vu’ hacer pasar! Y yo vuá pasar con él, si él me quiere agarrar! –que dice Pedro.

Y le dice a Manuel Jesús: –Manuel Jesús, que hacéme pasar con vos! Que de aquí, que de allá.

[Durante el transcurso del diálogo anterior, el narrador adoptó un tono más agudo y una mayor velocidad de emisión para la voz de Pedro, y uno más grave y pausado para la de San Pedro. El contrapunto tonal provocó risas en el auditorio]

Y Manuel Jesús lo alzó, a Pedro, y de aquí, de las piernas, lo iba agarrando.

[El narrador se toca con las manos ambas piernas]

Claaro, no era pesado para él, Pedro, porque ellos tenían una providencia muy grande.

Entonces, Manuel Jesús, que era Dios, ya ha pasáu pa’ ‘l otro láu con Pedro, y ha güelto, y lo ha hecho pasar a San Vicente pa’ ‘l otro láu.

Y después, lo ha hecho pasar a San Pedro.

Y después, que le dice Manuel Jesús a Pedro: –Mirá! –le dice– en pago por hacer este trabajo, de hacer el puente en el río, yo te vuá dar...–dice– tres virtú –le dice.

–Sabe? –le dice Pedro– Yo le vuá pedir las virtú!

Ya estaban sabiendo, ellos, qué virtú le iba pedir.

–Mire! Me va dar una silla, y el que se siente en esa silla, que se pegue diez años ahí!

[Durante el transcurso del diálogo anterior, el narrador emplea una entonación más aguda y una mayor velocidad de emisión para la voz de Pedro; y un tono más grave, para la de Manuel Jesús. Para la voz del narrador general, utiliza una entonación no marcada]

Que era pa’ cuando vaya a llevarlo el diablo, que lo iba a poner en silla, y se iba a estar diez años sentado ahí, se iba a pegar.

Y le ha dado la silla, Manuel Jesús.

Y le ha pedíu también unas botas.

Que esas botas, poniéndose, iba a volar por el aire más jueerte que el viento, Pedro, y iba llevar los bolsos con comida.

Iba llevar comida: vino, agua, iba llevar en los bolsos, de toodo.

Los bolsos eran de poder, que le ha dáu Dios, no le iba faltar naada.

Bueno, y se las ha dáu, a las botas, también, Manuel Jesús.

Y diái, le ha pedido también una valija, una valija más grande que una persona, y que el que entre en esa valija, que no salga más, de la valija.

Bueh, y se ha ido, Pedro, con la valija, la silla y las botas, pa’la casa.

Que al tercer día, llega el diablo, en una mula, en una mula neegra, todo de plaata, las riendas.

Llega con un traje de gaucho, y sombrero aludo.

[El narrador se levanta de su silla, y entra un momento en su casa, de donde regresa con un sombrero negro en la cabeza]

Viene, y golpea las manos a Pedro, en la puerta de la casa.

Y sale, Pedro.

–Peedro, yo te he veníu a llevar –le dice– al infierno! Ya se cumplió el plazo!

–Atá la mula ahí! –le dice Pedro.

[Durante el transcurso de este diálogo, el narrador emplea una entonación más aguda y un mayor volumen de emisión para la voz de Pedro, y una más grave, para la voz del diablo. Realiza además el ademán de apuntar con el dedo índice hacia un lugar cercano a aquél en el que se desarrolla el acto de narración]

–Bueno, sentáte en esta silla, hasta que me cambie de ropa! –dice.

[El narrador levanta ligeramente, con brazos y manos, una silla vacía que se encuentra en el lugar en el que transcurre el relato]

Se cambia de ropa, Pedro.

–Bueno, vamos!

Y quería, el diablo, quería levantarse de la silla, y se ha pegáu en la silla, iba estar diez años, sentado ahí.

Y no se podía levantar, el diablo.

–Largáme, Pedro! –que dice el diablo.

–Noo, no te vuá largar! Vos me querís llevar pa’ ‘l enfierno, y yo te vuá tener aquí, nomás! –que le dice.

[En las dos últimas emisiones, el narrador adopta una entonación más pausada para la voz del diablo, y una más rápida, para la de Pedro. Este contrapunto tonal reproduce, en el nivel fónico, la oposición entre la actitud imperativa de Pedro y la suplicante del diablo]

Y yaa... estee... ya había estáu viendo que Pedro tenía más poder que él.

Y por ahí estaba trabajando, en una carpintería, ahí, Peedro.

Siillas, tenía, meesas, toodo.

Que era muy entilegeente, Peedro.

Y hacía comida, comía, y tomaba agua.

Y le decía al diablo: –Pedro, dame un agüita! –le dice.

–Noo! –le dice Pedro– No vas comer naada, ahí, y vas estar diez año,’ ahí!

[Para la emisión del sintagma “diez años”, el narrador alza la voz. Emplea además una entonación mucho más aguda que la utilizada en el contexto discursivo inmediatamente precedente y siguiente]

Lo ha teníu diez año,’ ahí, y recién después, lo ha largado.

Y se ha ido leejos, el diaablo.

Y ha llegado al enfierno, y en el infierno, ha dicho que Pedro ha puesto una silla, que lo ha teníu pegáu diez años, y que no lo podía largar.

Y diái, el diablo mayor ha mandáu otro: –Ahora, te v’ ir voos! –dice – Si te pone la silla, no te sentés!

Y ha llegáu ya, l’ otro.

Y ha llegáu a la puerta de dond’ estaba Pedro: –Peedro! –dice– Ya t’hi veníu a llevar! –dice.

–Bueh, vení, sentáte ene esta siilla! –le dice.

[El narrador señala con el dedo índice la silla que había levantado unos momentos antes. Emplea asimismo un tono más grave para la voz del diablo, y uno más agudo, para la de Pedro]

–Noo, no me vuá sentar en la silla!

–Bueno, esperáte, ya me vuá poner unas botas –dice– pa’ que se vamo’!

Se ha puesto las botas, se ha cambiáu de roopa, se ha puesto los bolsiitu’ aquí, lo’ bolsitos.

[El narrador realiza el ademán de colocar un objeto imaginario bajo su brazo izquierdo]

Y se ha puesto comoo... como de aquí al corral aquél, se ha puesto.

[El narrador señala con el índice derecho un corral cercano]

Y entonces, le dice: –Bueeno, vaamos! –le dice al diablo, le dice Pedro–. Vamos! –que dice.

Y se ha tomáu vueelo, con las botas, por l’ aire

[El narrador alza la voz para pronunciar este último segmento de discurso]

Y el otro también ha tomáu vueelo, ha pegáu un salto y ha tomáu vueelo.

[El narrador levanta rápidamente la palma derecha hacia arriba, para reproducir el movimiento de levantar vuelo del protagonista del relato]

Yy... iba adelante, Pedro.

–Paráte, Pedro! Paráte, Peedro! –le decía el diablo.

[En el último segmento de discurso correspondiente a la voz del diablo, el narrador emplea una entonación pausada, adoptando un tono de súplica]

Qué mierda! Volaba má’ juerte qu’ el viento, Peedro!

Que ese era el poder... la gracia que le ha dáu Dioos.

Y han corrido diez años.

Ya no podía hablar, de hambre, el diablo.

Se ha paráu, Pedro, después, pa’ que lo escuche el diablo: –Quéé! Me vas seguir corriendo? –dice.

–Noo! –dice– Ya me muero de hambre! –dice el diablo.

Y Pedro iba comiendo.

Que él llevaba también los bolsos con comida: agua, vino, toodo, tenía.

Ha corríu diez años, y no lo ha podíu alcanzar, el diablo.

Y ahí se ha ido a decir al diablo mayor que Pedro se ha puesto unas botas, y que ha voláu por l’ aire diez años, má’ juerte que el viento.

–Bueno, ahora te v’ ir vos! –le dice a otro diablo–. Si te pone la silla, no te sentés! –le dice–. Si se pone las botas, no lo sigás! –le dice.

[En la última emisión, el narrador utiliza un tono más grave para reproducir la voz del diablo mayor]

Yy... estee... y bueh, se ha ido, el otro diablo, el tercer diablo.

Y ha llegado a la casa de Pedro, y le ha queríu poner la silla, Pedro, y él ha dicho que no se iba a sentar.

–Esperaáte, ayudáme a poner las botas!

–Noo, no te vuá seguir!

[Durante el transcurso del diálogo anterior, el narrador ha adoptado una entonación más aguda y pausada para la voz de Pedro, y una más grave y enfática, para la del diablo]

Dice: –Chée! –le dice al diablito, le dice–: Qué sos vos, sos un carpintero?

–Sí! –dice– Soy un gran carpintero! –dih’ el diablito.

–Mirá esta valija! Le hace falta que le pongan unos clavitos en la esquina, adentro! Agarrá los clavos y el martillo, y ponélos, y recién, pa’ cuando salga de ahí adentro, ya se vamu’ a ir, me vas llevar tranquilo!

Que le ha dicho que necesitaba hacer la valija pa’ que lo lleve, y que la valija estaba rota, y que le ha pedíu que se la arregle.

Yy... estee... buéh, se ha metíu el otro con el martillo y los clavitos, el otro, adentro, y ya no podía salir, ya.

Y al que entre en esa valija, que no puede salir más. Que eso le ha pedíu Pedro a Manuel Jesús.

Ha estáau... ha estáu los dieh años ahí, el diablito.

Y Pedro ha puesto así unas rama secas, basura, y lo ha puesto entremedio ‘e la valija, y lo ha metíu en el monte.

[El narrador realiza el ademán de acumular un montículo de objetos, con ambos brazos y manos]

Ha hecho como hacen aquí los San Juanes, que hacen pa’ ‘l día de San Juan, lo’ juegos eesos.

Que aquí saben prender juegos pa’ ‘l día de San Juan, así, en las esquinas.

[El narrador apunta con su índice derecho hacia la esquina de una calle cercana]

Y dicen que las ánimas en pena se espantan, con lo’ juegos, y que por eso no salen, en la noche de San Juan.

Y buéh, y le ha prendíu jueego, a la valija.

¡Qué mierda, si casi lo ha quemáu, al diablo, ahí, adentru ‘e la valija, que ya se ha agarráu jueego!

[En la emisión del último segmento de discurso, el informante alza la voz, para dar mayor énfasis a la secuencia]

¡Quéé! Ha salíu medio quemado, y se ha mandáu ir también pa’ ‘l infierno, y no ha güelto más, a llevarlo a Pedro.

Y así se ha salváu, nomás, Peedro, y se ha quedáu trabajando en la carpintería allá, y diái yo mi he veníu par’ acá.

Narrador: José Nicasio Corso, mayor de 65 años, estudios primarios incompletos, agricultor y carpintero.

Localidad, departamento, provincia, país: Cochangasta, departamento Capital, provincia de La Rioja, República Argentina.

Fecha de recolección: 15/XI/1988.

Clasificación del relato dada por el narrador y fuente de conocimiento del relato: cuento, conocido desde su infancia por vía oral.