

El *Fausto* y la opción *queer* en *El tercer Fausto* de Salvador Novo

Facundo Nazareno Saxe

IdIHCS-UNLP-CONICET

facusaxe@yahoo.com.ar

Razones para lo *queer*

Una interpretación *queer* del tema faústico en Goethe y las proyecciones "disidentes" del mismo nos puede servir de herramienta para iluminar textos culturales tradicionalmente heteronormativizados. El canon tradicional se construye sobre la heteronormatividad, pero las lecturas diversificadoras de la tradición establecida pueden acercarnos a visiones *queer* presentes en obras poco exploradas desde esta perspectiva.

Lo *queer* surge a fines de los años ochenta en Estados Unidos y se configura como un movimiento activista y teórico. Se convierte en una suerte de teoría no sistemática que busca romper con la normalización de lo gay-lésbico a través de una valoración y expresión de la sexualidad disidente. Lo *queer* radicaliza la diferencia, visibiliza las sexualidades no hegemónicas. Y en ese marco, profundiza la noción de disidencia sexual: "*Queer is a product of specific cultural and theoretical pressures which increasingly structured debates (both within and outside the academy) about questions of lesbian and gay identity.*" (Jagose, 1996: 76).

Basándose en el frente abierto por los movimientos gay-lésbicos de los años setenta, estos estudios se encargan de reunir en su seno al grupo de identidades *queer*: raras, diferentes, no ligadas a la heteronormatividad: "(...) *its resistance to what it differs from is necessarily relational rather than oppositional.*" (Jagose, 1996: 98). Lo *queer* escapa a la normalización y se plantea como la reunión de las sexualidades consideradas anormales, abyectas, disidentes, desde la heteronorma hegemónica: "*In this way, queer may exclude lesbians and gay men whose identification with community and identity marks a relatively recent legitimacy, but include all those whose sexual identifications are not considered normal or sanctioned.*" (Jagose, 1996: 98).

Desde tal punto de vista, es sumamente complejo atribuir al *Fausto* de Goethe un sentido *queer*, pero como nos dice Daniel Balderston:

El rastro de las sexualidades aparece en la producción literaria, mientras que la producción crítica se rehúsa a entrar en esta materia. Es como si las sexualidades fueran más bien material de la escritura de ficción, o de la escritura poética, pero nunca pudieran serlo de la escritura crítica, o de la investigación docente, o de la enseñanza pedagógica (Balderston, 2005: 26)

Este trabajo busca rastrear elementos *queer* y marcar algunas vinculaciones y reescrituras homoeróticas del *Fausto* de Goethe con otros autores que bucean en el mito fáustico, haciendo especial énfasis en lo que ocurre con *El tercer Fausto* de Salvado Novo.

Goethe y los lugares de lo abyecto

Si nos centramos en la noción de diferente que tiene lo *queer*, el mismo Doctor Fausto goetheano es un sujeto *queer*. Fausto es diferente, Fausto es otro, Fausto no cree, y su falta de fe lo diferencia de Margarita. Desde una perspectiva *queer* en el *Fausto* existen dos sujetos que se podrían problematizar: en primer lugar, el ya nombrado Doctor Fausto; en segundo lugar, Mefistófeles. Este personaje podría ser leído como un sujeto *queer*, teniendo en cuenta algunos aspectos de su personalidad, como la falta de atracción por Helena: *Es bien parecida, no hay duda, pero no es de mi gusto.* (Goethe, 1995: 289), una sexualidad oscilante que lo hace rechazar ser hermafrodita en el momento en que se traviste en Fórcida: *¡Qué ignominia! Ahora se me tratará de hermafrodita* (Goethe, 1995: 332) y, finalmente, que no puede evitar sucumbir a la atracción por los ángeles. En Mefistófeles estamos en un terreno en que lo sexual pierde su binaridad: ya no nos encontramos ante los opuestos hombre/mujer y su oscilación pendular entre diferentes sexualidades complejiza al personaje.

Un tercer sujeto difícil de clasificar, el homúnculo, tendría su momento de *queerness*. Una figura extraña y diferente desde su aparición en la obra, en palabras del filósofo Tales que se complejiza su identidad sexual: *Presumo que es hermafrodita* (Goethe, 1995: 338). El homúnculo no tiene sexo, aún no ha decidido, es un ser agenérico, un sujeto *queer* que podría plantearse en términos de erradicación del género.

Mefistófeles y Fausto serían diferentes niveles de la alteridad y de lo extraño, la *queerness* se encuentra en ambos, pero con matices que los diferencian. Fausto es como un trofeo por el que disputan Margarita y Mefistófeles, ya que como dice Alfredo Cahn *Si alguna lucha hay, ésta se la libran Mefisto y Margarita* (Cahn, 1960: 53). Margarita es corrida al eje de la alteridad cuando es tratada de prostituta, lo que desencadena su trágico final. ¿Podría ser

que Margarita, como representante de una cierta heteronormatividad, no puede ser parte de lo diferente? Siguiendo ese mismo sentido, ¿podríamos estar hablando de Mefistófeles como un sujeto *queer*, un sujeto diferente, y Margarita como la heteronormatividad, y ambos luchando por el sujeto diferente/Fausto, que oscila entre la aceptación y la marginación? El cierre de la obra, con la salvación de Fausto y la frase *Lo Eterno-femenino nos atrae a lo alto* (Goethe, 1995: 432) ¿nos podría estar hablando de un triunfo del mundo heteronormativo sobre Fausto? Lo *queer* nos permite ofrecer alternativas, resistir a las tradiciones heterohegemónicas y plantear posibilidades olvidadas, silenciadas o sancionadas, en otras palabras, posibilidades subversivas y disidentes.

Antes de llegar al análisis de la obra de Salvador Novo en sus vínculos con la perspectiva *queer* y el *Fausto* de Goethe, me interesa detenerme en otras dos manifestaciones del tema fáustico que pueden ser abordadas desde lo *queer* con resultados interesantes para la lectura disidente de la tradición temática en torno al mito fáustico.

Otra opción *queer*. Marlowe

Es interesante mencionar que tanto en el *Fausto* goetheano como en *La trágica historia del Doctor Fausto* de Christopher Marlowe está presente el motivo del diablo travesti. En Goethe lo encontramos en el momento en que Mefistófeles se disfraza de Fórcida, cambiando su construcción de género al femenino que tienen las hijas del Caos. En la obra de Marlowe, Mefistófeles no se traviste, pero cuando Fausto le pide una mujer, le ofrecen un diablo vestido de mujer. Desde una perspectiva *queer*, en la obra de Marlowe hay rasgos que marcarían diferencias respecto a lo establecido: es significativo mencionar que Lucifer y Belcebú son presentados como compañeros en el reinado del infierno: *soy Lucifer y este es mi compañero en el principado del infierno* (Marlowe, 1984: 185). En ese sentido, la ausencia del personaje femenino marca una diferencia con respecto a Goethe. Lo femenino en Marlowe no se introduce y estamos en un mundo de preponderancia masculina. Incluso en el infierno mismo se sugiere la diferenciación entre diablos macho y diablos hembra, distinción genérica que hace mucho más sugerente que una pareja de diablos hombre sean los gobernantes del infierno. ¿Estamos en el mundo de la diferencia cuando hablamos de infierno? ¿Se podría decir que el infierno de Marlowe es el mundo *queer* donde vive la diferencia?¹

¹ Una visión diferente está presente en obras como el *Fausto* de Turgueniev, una novela breve epistolar, en la cual se podría argumentar que nos encontramos ante un Fausto configurado con características dominantes y heteronormativas, en las que el género sexual y el saber se constituyen en un debate central en la obra. La heroína Vera termina en un desenlace fatal, pero no gracias al accionar del diablo, sino a la lectura de obras

En ambos Faustos el héroe es distinto con respecto a lo establecido en el mundo de la obra. Está en los lectores encontrar lo *queer* o no. Eso es lo que harán autores que leen desde una sexualidad alterna: encontrar el elemento *queer* en obras que, en una primera lectura crítica, no fueron apreciadas como tales.

Así es que, retrospectivamente, los modernos autores que optan por tomar a la cuestión *queer* como uno de los principios estructuradores de sus respectivas obras, estarían construyendo una tradición que recupera a los autores clásicos a la luz de una sexualidad disidente. Lo *queer* se convierte en dominante y el pasado literario se convierte en un pasado que legitima la presencia en la actualidad de temas *queer* en las diferentes manifestaciones literarias.

Klaus Mann y Mephisto: la *queerness* como ideología

Como ejemplo quisiera hablar brevemente del caso de *Mephisto. Roman einer Karriere* de Klaus Mann, una de las principales novelas del autor, hijo de Thomas Mann. En la obra se introduce la figura de Hendrik Höfgen como un actor con deseos de ascenso social y actoral en la Alemania precedente a la Segunda Guerra Mundial. Hendrik es un personaje con una sexualidad confusa, alejada de cualquier norma moral y ética: su sexualidad se define en torno a sus deseos de ascenso social y material. Hendrik es un personaje masoquista y bisexual, con un constante conflicto de personalidad respecto a su culpa en el destino de otros personajes. En contraposición a él se encuentra la pareja lésbica de Bárbara y Nicoletta, que vive su sexualidad de una forma totalmente opuesta.

La bisexualidad de Hendrik está plasmada en la obra en los encuentros con personajes masculinos y femeninos. Es interesante remarcar la presencia de un personaje de rasgos *queer*, muy importante para la estructuración de la novela, la "Venus negra", llamada princesa Tebab, amante y suerte de dama dominante sádica de Hendrik. Se puede argumentar que es el personaje con mayor "diferencia", en un sentido *queer*, de la novela. Casualmente, ella es el personaje que Hendrik intenta borrar de su existencia cuando logra convertirse en Principal del Teatro Nacional. Luego de obtener el papel de Mefistófeles en la representación de *Fausto* (gracias a un ardid manipulatorio) el motivo fáustico de la novela

poéticas, la lectura del *Fausto* de Goethe revelará la sensibilidad de Vera y su apertura sentimental acarreará su trágico final. La posición genérica de la mujer sufre una asimilación a lo heteronormativo, su apropiación del saber y el conocimiento es castigada con la muerte. Si leemos la novela desde una perspectiva marginal se podría hablar de una lectura heteronormativa respecto a la posición de la mujer y el conocimiento, pero nos encontraríamos en un territorio de la diferencia al decir que se podría aludir a una inversión de roles respecto al motivo fáustico clásico. Desde una posición marginal, los roles aceptados son invertidos: podría sugerirse que el personaje asimilable al doctor Fausto tradicional sería Vera.

se exhibe con mayor visibilidad: *El presidente se había levantado –allí estaba con toda su estatura y radiante volumen- y tendía la mano al comediante. ¿Le felicitaba por su creación? Parecía como si el poderoso fuera a firmar un pacto con el comediante.* (Mann, 1981: 234).

El trato con el presidente es el momento de caída de Hendrik. Luego del pacto diabólico, en una suerte de inversión de los roles (en la representación teatral Hendrik es Mefistófeles; en el pacto con el presidente, él es Fausto), intenta, con éxito, deshacerse de uno de sus rasgos *queer*: la relación totalmente alejada de cualquier norma establecida que mantenía con la princesa Tebab.

La reescritura que hace Klaus Mann del motivo fáustico introduce la bisexualidad y el masoquismo del personaje protagónico como rasgos esenciales de su caída. Su rechazo a su rareza, a su *queerness*, es el desencadenante de la caída moral de Hendrik. La negación de la *queerness* inclina al personaje hacia el trato con el diablo, hacia el ascenso social que logra durante el período nazi. Fausto/Hendrik niega su verdadera condición y esa negación acarrea la culpa que siente en el final, en el que se encuentra con los fantasmas que lo atormentan. En estas alucinaciones, que podrían sugerirse como híbridos surrealistas, Hendrik se encuentra con Hamlet y con uno de los jóvenes comunistas al que él había abandonado por temor a no lograr su ascenso social.

Las relecturas *queer* están variando las formas de leer obras clásicas y canónicas. Los autores que tratan temas homoeróticos en su obras realizan una construcción *queer* sobre los elementos que podrían percibirse en obras clásicas, en este caso el *Fausto* de Goethe. ¿Qué está ocurriendo? Así como muchos autores hoy en día leídos como *queer* construyeron paraísos artificiales gays como, por ejemplo, la Antigüedad grecolatina (de modo tal que se creó una idea idílica sobre un paraíso perdido que nunca fue tal); una operación similar se realiza en la relectura de otras obras clásicas. Klaus Mann toma algunos motivos fáusticos y los asimila al personaje de Hendrik en *Mephisto. Roman einer Karriere*, constituyendo una obra literaria que podría leerse en clave *queer* en la actualidad.

El tercer Fausto de Salvador Novo y el deseo queer

Algo parecido realiza el mexicano Salvador Novo con su *El tercer Fausto*², un drama menor pero emblemático del poeta mexicano, en el que se plantean rasgos autobiográficos en la construcción de una versión homoerótica del Fausto. *El tercer Fausto* de Novo es una obra teatral construida como reflexión sobre la homosexualidad, ya que como dice Frank Dauster:

² Obra publicada originalmente en francés en 1936 con el título *Le troisième Faust*.

"*El tercer Fausto* es casi un debate sobre la homosexualidad, de tono serio gidiano a pesar de su aplastante ironía." (Dauster, 1985: 16).

¿Qué ocurre con esta obra tan "particular" de Novo? Poco conocida en el mundo de la temática fáustica, este drama breve tematiza en primer plano lo que podríamos llamar la *querness* de la pareja protagónica. En dos actos breves, la obra presenta al personaje de Alberto, un joven que se encuentra con el diablo para vender su alma a cambio de conceder un deseo muy particular: *Este cuerpo mío estaría muy bien... si el alma que aloja... fuera normal.* (Novo, 1956: 53) El deseo diferente-abyecto-queer de Alberto queda muy claro desde las primeras líneas. No es un deseo "normal", no está planteado en términos de heteronormatividad, Alberto desea un cambio físico radical: *quiero transformarme en mujer* (Novo, 1956: 53). ¿Por qué? La respuesta es sencilla: Alberto está enamorado. Pero su amor es imposible: él ama a su amigo Armando. En la trama de la obra el diablo intenta convencer a Alberto de buscar justificaciones "literarias" para convencer a su amigo. En ese camino se menciona lo que hoy en día podemos mencionar como "canon *queer*", la colección de autores, personajes y obras que muchos autores que tematizan lo homoerótico/gay-lésbico/*queer* (sin que la sucesión signifique igualdad) toman como fuente y basamento fundacional de su temática literaria: *Justificarse con los clásicos es siempre elegante, y esta al alcance de todo mundo hacerlo. Podría usted invocar a Sócrates, a Epaminondas, a Alcibíades, a Patroclo y Aquiles, parto de Grecia porque su ejemplo es siempre irrefutable.* (Novo, 1956: 55)

El diablo intenta evitar el cambio de sexo de Alberto con ejemplos literarios y hasta con un intento pedagógico-dialógico para que Alberto pueda expresar el amor que siente a su amigo Armando. El juego con lo literario y la parodia está muy marcado y se inyecta en la trama y el drama de Alberto una suerte de movimiento dramático que juega con la ambigüedad hasta casi rozar el humor.

El canon *queer*, la legitimación de lo gay-lésbico en el pasado cultural de la humanidad e incluso temas poco mencionados en la literatura como las cirugías de cambio de sexo hacen de esta pequeña obra dramática un aporte fundamental a la tradición *queer*. Una obra dramática *queer* creada en el marco de la producción y la tematización del tema en el marco europeo: *Váyase a Europa. Hágase depilar, cambie su voz, sométase a mutilaciones científicas.* (Novo, 1956: 57). La posición del drama de Novo, más allá de la novedad de los temas, no puede evitar recaer en lugares habituales desde la heteronorma, como la búsqueda de una "normalidad", cierta misoginia de la masculinidad platónica de uno de los protagonistas, lo homoerótico como tragedia (o en algún sentido tragicomedia).

El drama de Novo finaliza con el personaje de Alberto convertido mágicamente, por obra del diablo, en una mujer. Pero el encuentro con Armando sigue con el juego de confusiones diabólicas. Y finalmente Armando le confiesa a la mujer-Alberto que no puede sentir amor por ninguna mujer, porque ama a su amigo Alberto: *Amo -apasionadamente, secretamente- a mi amigo Alberto.* (Novo, 1956: 66)

Y el telón se cierra y el drama se concreta. El amor que parecía irrealizable para ambos amigos era potencialmente factible. Pero la heteronorma, la "moral", lo hizo imposible, la ausencia de palabras que definan ese amor lo tornó imposible para las miradas de ambos personajes. Lo diferente-*queer*-abyecto, intentó convertirse en "normal" por un segundo, y en el camino se tornó imposible. Porque justamente, si lo *queer* abandona su lugar de "diferencia", pierde su misma noción de *queerness*, de rareza, de diferencia. ¿Cómo entra el diablo en este juego? ¿Por qué el diablo intenta evitar que Alberto se convierta mágicamente en mujer? ¿Por qué ocupa el lugar de lo abyecto y sabe que ese amor es posible? ¿Por qué entiende que los lugares que encuentra lo diferente, las vetas que encuentra para colarse culturalmente, pueden ser algunos lugares de lo literario y hacia allí intenta llevar a Armando? El diablo parecería comprender lo *queer*, es un personaje que se sabe diferente e incomprendido, no aspira a la normalidad y se define en su diferencia. No hay maldad en el diablo de Novo, sólo hay diferencia, ¿*queerness*? No son preguntas sencillas de responder. Sólo podríamos ensayar una respuesta: Novo es consciente de que sus personajes están tematizando una diferencia que es imposible de asimilar desde la heteronorma. En el tercer Fausto de Novo, en este Fausto, está claro que los personajes nunca van a poder acceder al mundo de la "normalidad moral", y en el intento por lograrlo, lo único que se obtiene, es insatisfacción, porque el deseo de los protagonistas, que hubiera sido fácilmente realizable sólo con articular palabra, no se realiza, no se puede efectuar. Podríamos decir que esto no puede ocurrir gracias a una lectura moralista de Novo, la imposibilidad del deseo homoerótico se debe a la "anormalidad" de ese deseo. Pero creo que la mención del diablo, la realidad de una potencialidad de que se cumpla ese deseo nos está hablando de otra cosa. Nos está diciendo que si ambos personajes se hubieran atrevido a asumir su deseo tal cual lo sentían, ese deseo se hubiera vuelto realidad. Creo que finalmente el mensaje de la obra de Novo es que intentar asimilar nuestra *queerness* hace imposible la satisfacción, la libertad de vivir tal cual nos plazca. Si los personajes de Novo hubieran hablado, se hubiera evitado el intento de normalización y la *queerness* se podría haber vivido en toda la intensidad de su deseo.

Consideraciones finales

Las lecturas *queer* problematizan las posiciones establecidas desde la crítica clásica. Tanto desde una perspectiva homoerótica en que la diferencia sexual constituye el rasgo diferencial, es decir, lo *queer*, hasta otras lecturas en las que lo *queer* son las interpretaciones en sí mismas que, gracias a eso, logran la ruptura con el modelo crítico heteronormativo. Así iluminan zonas oscurecidas o silenciadas del canon tradicional. Desde ese punto de vista, es sumamente valorable el trabajo de gran cantidad de autores que abordan temas homoeróticos que podrían considerarse *queer* en la actualidad, como los ya mencionados Klaus Mann y Salvador Novo. Como dice Daniel Balderston: "La tradición *queer* u homoerótica está presente en los textos literarios, pero los de crítica literaria no los registran como tales." (Balderston, 2005: 26)

¿Por qué evitar lecturas *queer* de los textos canónicos? Como menciona Balderston los rasgos *queer* están presentes en los textos literarios. Tal vez, en ese sentido sería más interesante formular la pregunta: ¿por qué no leer desde lo *queer* los textos clásicos? En todo caso ¿por qué leer desde lo heteronormativo? ¿Cuál es la razón para impugnar una lectura porque tenga rasgos que busquen elementos de corte diferencial, elementos homoeróticos o *queer* en un texto que la crítica tradicional leyó como heteronormativo?

Lecturas desde perspectivas no hegemónicas, que confronten con la heteronormatividad, pueden otorgar a los textos clásicos nuevas interpretaciones que los enriquezcan en el sentido más amplio. Porque la diversidad es parte de la literatura como objeto cultural, la literatura escribe la historia de los silenciados, y es en esa diversidad que considero está la riqueza mayor de los textos culturales.

Bibliografía

- AIRA, CÉSAR (2005). *DICCIONARIO DE AUTORES LATINOAMERICANOS*. BUENOS AIRES: EMECÉ.
- BALDERSTON, DANIEL Y QUIROGA, JOSÉ (2005). *SEXUALIDADES EN DISPUTA. HOMOSEXUALIDADES, LITERATURA Y MEDIOS DE COMUNICACIÓN EN AMÉRICA LATINA*. BUENOS AIRES: LIBROS DEL ROJAS.
- BAUDRILLARD, JEAN Y GUILLAUME, MARC (2000). *FIGURAS DE LA ALTERIDAD*. MADRID: TAURUS.
- BOYLE, NICHOLAS (1978) APPROACHING *FAUST I*. EN *JOURNAL OF EUROPEAN STUDIES*, VOL. 8, Nº 175. DISPONIBLE EN: [HTTP://JES.SAGEPUB.COM](http://jes.sagepub.com) (RECUPERADO 10 DE AGOSTO DE 2008).
- BUTLER, JUDITH (1990). *GENDER TROUBLE. FEMINISM AND THE SUBVERSION OF IDENTITY*. NEW YORK: ROUTLEDGE.
- CAHN, ALFREDO (1960) *GOETHE, SCHILLER Y LA ÉPOCA ROMÁNTICA*. BUENOS AIRES: NOVA.
- DAUSTER FRANK (S/F) LA GENERACIÓN DE 1924: EL DILEMA DEL REALISMO. EN *LATIN AMERICA THEATRE REVIEW*, 18/2: 13-22.

- GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON (1995) *FAUSTO*. TRAD. JOSÉ ROVIRALTA. BARCELONA: ALTAYA.
- HALPERIN, DAVID (2007) *SAN FOUCAULT. PARA UNA HAGIOGRAFÍA GAY*. BUENOS AIRES: EL CUENCO DE PLATA.
- JAGOSE, ANNAMARIE (1996) *QUEER THEORY: AN INTRODUCTION*. NEW YORK: NEW YORK UP.
- MANN, KLAUS (1973) *DIE HEIMSUCHUNG DES EUROPÄISCHEN GEISTES. AUFSÄTZE*. MUNICH: DTV.
- _____ (2003) HOMOSEXUALIDAD Y FASCISMO. EN: *ORIENTACIONES: REVISTA DE HOMOSEXUALIDADES*, 5: 127-134.
- _____ (1944) *EL PUNTO CULMINANTE (THE TURNING POINT)*. TRAD. WEISS, ALFREDO/MIRI, HÉCTOR F. BUENOS AIRES: BIBLIOTECA NUEVA.
- _____ (1976) *LA MUERTE DEL CISNE*. TRAD. SILVETTI PAZ, NORBERTO. BUENOS AIRES: SUR.
- _____ (1981) *MEFISTO. LA CARRERA DE UN OPORTUNISTA*. TRAD. CASTRO MARTÍNEZ, ARACELI. BARCELONA: ULTRAMAR.
- _____ (1984) *SINFONÍA PATÉTICA. VIDA DE TCHAIKOVSKY*, TRAD. MACHAIN, NELIDA M. DE. BUENOS AIRES: EMECE.
- MARLOWE, CHRISTOPHER (1984) *TRAGEDIAS*. TRAD. LUACES, JUAN G. DE. BUENOS AIRES: HYSPAMERICA.
- MAYER, HANS (1977) *HISTORIA MALDITA DE LA LITERATURA. LA MUJER, EL HOMOSEXUAL, EL JUDÍO*, MADRID: TAURUS.
- MONDIMORE, FRANCIS MARK (1998) *UNA HISTORIA NATURA DE LA HOMOSEXUALIDAD*. BARCELONA: PAIDÓS.
- NAUMANN, UWE (1984) *KLAUS MANN*. HAMBURGO: ROWOHLT.
- NOVO, SALVADOR (1956) *EL TERCER FAUSTO*. MÉXICO: ALIANZA EDITORIAL.
- TURGUENIEV (1926) *FAUSTO*. TRAD. CASAS, MELCHOR. SANTIAGO DE CHILE: LETRAS.