

Dos burros del mismo pelo. El Fausto “criollo”, de Estanislao del Campo

**Adriana Astutti
Faculta de Humanidades y Artes (UNR)**

“Dejeló al que está en el cielo,
que es otro *Fausto* el que digo
pues bien puede haber, amigo,
dos burros del mismo pelo”.
(154)

Antes de comenzar quizá sea conveniente detenernos en algunas consideraciones previas. Les ruego me disculpen en caso de que sean redundantes.

Como es sabido, el *Fausto criollo* es una pieza de la literatura gauchesca. El género gauchesco, que se extendió en Argentina a partir de las guerras de la independencia hasta la conformación del estado en 1880, puede definirse del modo más económico y acertado como “el uso letrado de la voz (del) gaucho”, fórmula de Josefina Ludmer (en *El género gauchesco* (2000)) que deja leer a la vez un uso letrado de la voz/palabra gaucho: una definición semántica, y jurídica, cada vez -y en la coyuntura de cada pieza del género- de los significados de esta voz, de esta palabra: gaucho. Y también un uso letrado de la voz, y de la cultura oral, popular, del gaucho; estos es, uso letrado de la voz del gaucho, entendiendo, dice Ludmer, popular “como uso y no como origen, como posición y relación, y no como sustancia”. (Ludmer 2000: 18 n. 1).

Sin embargo, y a pesar de la exactitud y de la enorme riqueza de la definición de Ludmer, quiero, también, recordar aquí la menos precisa pero no por eso menos rica y feliz afirmación de Borges cuando sitúa el origen del género gauchesco no en alguna fatalidad geográfica o histórica o racial (como lo hicieran Ricardo Rojas o Leopoldo Lugones en sus intentos de plasmar una identidad

nacional a la luz del centenario de la independencia) sino en el asombro que produce el encuentro, en ocasión de una guerra, de los mundos ajenos del letrado y del gaucho. Así, Borges decide fundar la existencia misma de la literatura gauchesca (en la que los otros leían la roca basal de nuestra nacionalidad) en un hecho azaroso, y que por lo tanto bien hubiera podido no ocurrir: la ocasión de una guerra y con ella del encuentro de dos mundos radicalmente heterogéneos y los efectos de ese encuentro. Dice Borges en "Poesía gauchesca":

"Derivar la literatura gauchesca de su materia, el gaucho, es una confusión que desfigura la notoria verdad. No menos necesario para la formación de este género que la pampa y que las cuchillas fue el carácter urbano de Buenos Aires y Montevideo. Las guerras de la Independencia, la guerra del Brasil, las guerras anárquicas, hicieron que hombres de cultura civil se compenetraran con el gauchaje; *de la azarosa conjunción de esos dos estilos vitales, del asombro que uno produjo en el otro, nació la literatura gauchesca.* (Borges, 1974: 179, subrayados nuestros)

Esa literatura gauchesca, entonces, cuyas primeros textos son anónimos pero cuya paternidad genérica se atribuye a Bartolomé Hidalgo, con sus *Cielitos* y sus *Diálogos* compuestos con motivo de las guerras de la independencia, entre 1818 y 1822 y cuyo mayor exponente, *Martín Fierro*, de José Hernández (compuesto por *El gaucho Martín Fierro*, de 1872 y *La vuelta de Martín Fierro*, de 1879), todavía no había sido escrito cuando aparece el *Fausto* sufrirá, veremos, su primera torsión con la escritura de del Campo.

Uso letrado de la voz (del) gaucho, entonces. Y azarosa conjunción de dos estilos vitales, para definir al género gauchesco, corpus del cual el *Fausto* es un componente esencial.

Pasemos, entonces, al *Fausto criollo*, al *Fausto* de Estanislao del Campo.

La noche del 24 de agosto de 1866, Estanislao del Campo (autor ya de varios poemas gauchescos, algunos bajo el seudónimo de "Anastasio el pollo" en

homenaje a su predecesor, Hilario Ascasubi, “Aniceto el gallo”) y Ricardo Gutiérrez (autor de *Lázaro*, poema rural en lengua culta, y hermano de Eduardo Gutiérrez, quien en pocos años haría famosa su versión folletinesca de la vida de Juan Moreira, Hormiga Negra y otros personajes reales vueltos leyendas populares inaugurando con estos textos la novela popular argentina), se encuentran en el teatro Colón, recientemente instalado, ante la representación de la ópera *Fausto*, de Charles Gounod, según texto del italiano Aquiles Laugieres. Años atrás del Campo ya había volcado el contenido de la ópera *Safo* al lenguaje gauchesco, en la *Carta de Anastasio el Pollo sobre el beneficio de la Sra. La Grúa* (1857), donde describe una función de la soprano Emmy La Grúa, en el antiguo teatro Colón, a la que el personaje de del Campo, Anastasio el Pollo, asiste y en la que, al confundir realidad y representación, intenta rescatar a la protagonista saltando a escena. Ahora, en 1866, ni bien comenzada la función de *Fausto*, del Campo, en una suerte de traducción simultánea al gauchesco, comienza a comentar lo que ve en el escenario según lo haría, otra vez, Anastasio el Pollo. Tal vez para que se callara durante la función, Gutiérrez le sugiere que escriba el texto; del Campo se encierra unos días y escribe lo que él denominó *Fausto. Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta ópera*, texto que se publicó en Buenos Aires el 30 de septiembre de 1866, en el *Correo del Domingo*. El 3 y 4 de octubre, a su vez, se publicó en otro diario, *La tribuna*, y en el mes de noviembre del mismo año se editó en forma de folleto, por las prensas de la Imprenta de Buenos Aires, con el texto ligeramente aumentado, esta vez a beneficio de los soldados de la Guerra del Paraguay. Más tarde formó parte en las dos ediciones de *Poesías* (algunas gauchescas y otras no) de Estanislao del Campo, de 1870 y 1875, donde mantiene la versión del folleto, ya sin variantes ni correcciones.¹

La anécdota es archiconocida y puede referirse de diferentes formas. Una, la de más arriba. Claudia Román (2003: 60-61) ha analizado ya las implicancias de esta versión: el escritor presenta la gestación de su obra al amparo del poeta prestigioso y finalmente, por añadidura, “a beneficio” de los soldados de la guerra

¹ En la edición en folleto, de 1866, de *Fausto*, del Campo incluye las cartas que el enviaran Juan Carlos Gómez, Carlos Guido Spano y Ricardo Gutiérrez a propósito del texto, así como su propia respuesta a Gómez. Estas cartas se reproducen en Del Campo, 1940.

del Paraguay, situándose así en los bordes de la literatura nacional (incipiente, en realidad, pero no por eso menos ambiciosa si de ser sublimes se trata) en un gesto de humildad que sin embargo esconde un desafío que (junto con *Una excursión a los indios ranqueles*, de Lucio V. Mansilla, o *Martín Fierro*, de Hernández) tenderá a la invención de un objeto nuevo: una literatura nacional escrita en una lengua nueva, que hasta la fecha sólo el fervor de Sarmiento había logrado plasmar. Una literatura que, de un modo u otro, estará tensada por el ejercicio de la traducción: no sólo de lenguas sino de mundos, hábitos, culturas, y por pasajes horizontales (no verticales, no jerárquicos) de uno a otro territorio, de una a otra lengua, de una a otra cultura.

Y subrayo el “horizontales” porque esa “inmensa de la llanura de los chistes” (como un siglo después nombrará Osvaldo Lamborghini a la lengua, la literatura y el territorio de la nación)² atenta contra las jerarquías culturales y despierta más de un escozor. No en vano la otra manera, desdeñosa, de referir la anécdota de gestación del Fausto criollo es el “obligatorio desdén” al que, según Borges se cree obligado Paul Groussac, el francés radicado en estas tierras que llega a dirigir la Biblioteca Nacional, en su “trato con meros sudamericanos”; para Groussac, dice Borges, del Campo muestra al gaucho, no como fue en realidad, sino como ya “lo habían convencionalizado cincuenta años de mala literatura” (Borges 1974, 186), en otras palabras, según lo había convencionalizado la literatura gauchesca.

Sin dudas el *Fausto. Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta ópera*, de Estanislao del Campo, retoma las convenciones del género gauchesco. Pero al hacerlo elude los pactos de quienes lo antecedieron en el género para reescribir esa tradición en varios sentidos. Terminadas las guerras de la independencia y las guerras de civiles entre unitarios y federales, y en vistas a una sociedad y a una cultura que tienden a “modernizarse”, del Campo se enfrenta ahora al problema de la tradición, literaria,

² Osvaldo Lamborghini, en *La causa justa* usa a un personaje, Tokuro, japonés, residente en Buenos Aires, para acuñar esta definición nacional: “inmensa llanura de los chistes”. *La causa justa* es, también, un relato sobre pactos no cumplidos y sobre el malentendido, en el que Tokuro se suicida, justamente, después de desencadenar una tragedia, por no comprender los dobles sentidos de las palabras. Por no comprender, se diría, que el doble sentido, la ambigüedad, la risa, es parte de la lengua nacional. Ver Lamborghini (1988)

cultural, y también al problema de la autonomía, como ha dicho Josefina Ludmer, por primera vez dentro del género gauchesco. Insistiendo en el uso de la voz del gaucho, el *Fausto* de Estanislao del Campo viene a decir cómo contar el cuento; viene, por lo tanto, a subrayar que lo que se cuenta es *un cuento* y como el modo en que lo hace comparte los códigos del género gauchesco extiende el manto de la duda sobre todo el género, futuro y anterior. Dice Ludmer:

“... es la aparición de una zona de la cultura oral sin función política, sin uso posible: las creencias, los cuentos y las miradas. Y, correlativamente, la aparición de otra función de los escritores del género: no ya la construcción de las alianzas y el recitado de la ley sino la busca de otro hacer creer y de los verdaderos cuentos.” (Ludmer 2000: 226)

“Dicho de otro modo: los elementos de la cultura popular no integrados en alianzas, sin uso para la cultura letrada, establecen otra mirada, otra legalidad y otro consenso que particularizan la legalidad dominante. Y entonces, de un modo ambiguo y doble, como en la parodia, se enfrentan las culturas en la forma de dos particularidades o especificidades y no ya como centro y periferia. Dos espacios paralelos y relativos que levantan los dos pilares con que se sostiene, simétrico, el texto.” (Ludmer 2000: 227)

¿Qué es, entonces, el *Fausto* criollo? Una parodia de la versión operística de Charles Gounod del *Fausto* de Goethe³. Parodia: uso mimético, cómico e inverso, de una forma o convención previa. Una repetición perversa de un modelo, que sin embargo, al repetirlo y pervertirlo lo consagra como modelo, negándolo y afirmándolo a la vez, en ese desvío. En ella, en la parodia de Estanislao del Campo, al dejar caer el copete habitual en los textos gauchescos anteriores, como marco del encuentro de los dos gauchos, e incorporar ese marco al texto, que narra el encuentro de dos gauchos, describe sus caballos y el lugar del encuentro,

³ Respecto al origen popular del mito recogido en la obra de Goethe y de la operación de reescritura de Gounod y el traspaso en ésta de la dimensión mística filosófica del poema de Goethe al universo musical véase Ligia Chiappini Moraes Leite (2006: 144-5)

en la voz del gaucho, pero de otro gaucho -ni Laguna ni Anastasio el Pollo-, de un tercer gaucho narrador del encuentro que reaparecerá en los versos finales, el texto opera en cajas chinas: un gaucho cuenta el *Fausto*: el cuento del encuentro de otros dos gauchos que se cuentan a su vez el cuento del *Fausto*, el cuento de uno de ellos, un gaucho, Anastasio el Pollo, que entra a la ópera y confunde, o dice confundir, la convención: cree que aquello que se representa es verdad, o sea, que la otra noche ha visto al mismísimo demonio.⁴ Más tarde se encuentra con su amigo Laguna y, tras los saludos del caso, comienza el cuento de la función.

-¡Callesé.

amigo! ¿no sabe usted
que la otra noche lo he visto
al demonio?

-¡Jesucristo!

-Hace bien, santigüesé.

-¡Pues no me he de santiguar!

Con esas cosas no juego;
Pero no importa, le ruego
Que me dentre a relatar
El cómo llegó a topar
Con el *malo*. ¡Virgen santa!
Sólo el pensarlo me espanta...

-Güeno, lo voy a contar,
pero antes voy a buscar

⁴ Claudia Román (2003: 68) analiza las diferencias entre el *Fausto* y el texto precedente de Del Campo, la "Carta", y sostiene que mientras en la Carta... el gaucho cree en lo que ve, en el *Fausto* no. Yo creo que en el *Fausto* Anastasio el Pollo está más o menos consciente de la convención teatral. O sea, no del todo consciente de que aquello que ve no es real. De hecho, dice venir de ver al diablo. Y no obstante, lejos de querer huir del teatro, presencia toda la obra, registra las bajadas de telón y las aprovecha para escandir su relato con parrafadas cuya poeticidad no está exenta de cierto distanciamiento irónico sobre el mar o los padecimientos o florecimientos de la mujer; es decir, para picanear la curiosidad de su oyente con dilaciones. Explora, podría decirse, a partir de la convención teatral que dice no comprender, los mecanismos de la narración.

con qué mojar la garganta.

(v. 157-170)

Ese recurso, festivo y presuntamente ligero, le sirve a Estanislao del Campo, decíamos, para enfrentar a la vez un haz de problemas mayores, a saber: le permite situar su escritura en el borde de un género ya establecido: el género gauchesco, por un lado, provocando en ese género una primera gran inflexión hacia la autonomía literaria, y hacia la ficción⁵; y hace que, por otro lado, sea el mojón inicial de lo que más tarde llegaría a ser una tradición en la relación de la cultura nacional -de lo mejor de la cultura nacional, a mi entender- con las culturas establecidas, situadas en el “cielo” de la cultura europea. Una tradición que se sentará de forma desfachatada frente a esa cultura “alta” para entregarse a infinitas traducciones, versiones y perversiones, y en la cual se inscribirán, entre otros, los proyectos de Borges, de los hermanos Osvaldo y Leónidas Lamborghini para nombrar sólo a unos pocos ejemplos. Un modo que trata de traducir la cultura a la oralidad. La ilustración más económica, más notable quizá, de lo que digo es un relato brevísimo de Borges, “La trama”, en la que la traducción del “patético grito” de Julio César al descubrir a Marco Junio Bruto, acaso su hijo, entre sus asesinos: “*Tú también, hijo mío*”, vuelven diecinueve siglos después en boca de un gaucho del sur de la provincia de Buenos Aires, “con mansa reconvención y lenta sorpresa” como “*Pero, che!*”, palabras que, dice Borges, hay que oír, no leer (Borges 1974: 793). Otro ejemplo, también, de Borges, esta vez un ensayo recogido en Evaristo Carriego, “Séneca en las orillas” (Borges 1974: 148). Un detalle, no importa si casual, nos deja ver el humor de Borges al respecto. Existen dos ensayos de T.S. Eliot acerca del estoicismo de Séneca en Shakespeare. La editorial Emecé los traduce en Argentina en la colección *Grandes Ensayistas*, dirigida por Mallea, en el tomo II de *Los poetas metafísicos*, en 1948. La versión original de esos ensayos aparece en Londres, en 1932, en *Selected Essays*, y reúne ensayos escritos entre 1917 y 1932. Los títulos en la traducción castellana

⁵ Al igual que para comprender todo el género gauchesco, es imprescindible aquí citar el texto de Josefina Ludmer: “En el paraíso del infierno. El Fausto argentino. Un pastiche de crítica literaria”, en Ludmer 2000: 201-230.

son los siguientes: “Séneca en traducción isabelina” y “Shakespeare y el estoicismo de Séneca”⁶. “Séneca en las orillas”, de Borges, aparece en *Sur*, en la década del 30. En ese ensayo, que después incluyó en *Evaristo Carriego* bajo el título “Inscripciones en los carros” Borges lee, literalmente, las inscripciones de los carros y reflexiona sobre ello: “Importa que mi lector se imagine un carro. (...) Persiste el carro, y una inscripción en su costado. El *clasicismo del suburbio* así lo decreta...” (Borges 1974: 148, subrayado nuestro).⁷ Es obvio que Borges, en este ensayo risueño, está jugando con la tradición cuando afirma, por ejemplo, que “la sentencia carrera es irreprochable. Es una variante indiana del lema, género que nació en los escudos” (148). Pero también, sospechamos, está jugando con otras lecturas contemporáneas de la tradición, que no se piensan como cruzando de una a otra orilla sino desde la periferia al centro. Después de todo Eliot es un escritor americano en Inglaterra, un “inverosímil compatriota de los ‘Blues de Saint Louis’” que “en esa isla (no sin algún recelo inicial) encontró su mujer, su patria y su nombre”, dice Borges, en la misma biografía sintética en que dice que “el volumen *Selected Essays* (Londres, 1932) abarca lo esencial de su prosa.”⁸ Y si Eliot elige una objetividad tan aséptica como elegantemente erudita para argumentar sus dos ensayos sobre Séneca e inscribir a Séneca como precursor de las obras de Dante y Shakespeare, con las respectivas diferencias⁹, Borges inventa un personaje llamado Borges que recoge en los costados de carros verduleros y de toda estirpe esta “epigrafía de corralón que supone caminatas y desocupaciones más poéticas que las efectivas piezas coleccionadas, que en estos italianos días ralean” (148).

⁶ *Poetas Metafísicos II*, Buenos Aires, Emecé, 1948, pp.79-134 y pp.160-178, respectivamente.

⁷ Jorge Luis Borges, “Séneca en las orillas”, publicado en la revista *Sur* n°1, Buenos Aires, verano de 1931, pp. 174-179. Posteriormente incluido, con el título de “Las inscripciones de los carros”, en *Evaristo Carriego. Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974. Citamos por la edición de Emecé.

⁸ Jorge Luis Borges, “T.S.Eliot”, Biografía sintética. Publicado en el suplemento literario de la revista *El Hogar* el 25 de junio de 1937. Citamos de J.L.Borges, *Textos Cautivos*, Buenos Aires, Tusquets, 1986. pp. 142-143.

⁹ En cierto sentido la respuesta de Eliot a la presencia de Séneca en occidente puede igualarse a la respuesta de Alfonso Reyes a la presencia de Goethe en latinoamérica. No voy a detenerme en esto, sólo quiero consignarlo y también, recordar los ácidos comentarios de Borges (según Bioy Casares) sobre los protocolares excesos de seriedad y erudición de Goethe. Cfr. Bioy Casares, Adolfo: *Borges*. Buenos Aires, Planeta/Destino, 2006.

Un personaje escritor que se presenta como cazador, descansado caminante y coleccionista de piezas de dudoso valor¹⁰, cuya enunciación insta una intimidad cómplice, pero también burlona, con el lector, que es, en la primera versión del ensayo, nada menos que el lector del primer número de la revista *Sur*, dirigida por Victoria Ocampo. Escandalosamente intrigado habrá quedado, intuyo, ese lector, ávido por insertarse, aunque desde el *Sur*, en La Tradición, ante el desparpajo de este otro encuentro: “*Derecho viejo*. Esa charlatanería de la brevedad, ese frenesí sentencioso, me recuerda la dicción del célebre estadista danés Polonio, de *Hamlet*...” (150).

Tanto Borges como Estanislao del Campo, ilustran un modo de situarse en la cultura, en la literatura, que dejará en claro que lo mejor de la tradición se juega, siempre, entre varios códigos: moderno, consuetudinario, gauchesco, culto, popular, testimonio, ficción, oral, escrito, conversado, cantado, local, global, nacional, extranjero, urbano, rural, relato, cuento, relación. Y que esos códigos son y no son lo mismo, pero nunca, ninguno de ellos, está en ningún cielo: como dice el Pollo, cuando Laguna confunde al doctor Fausto de su relato con el coronel uruguayo Fausto Aguilar, popular en su tiempo:

Dejeló al que está en el cielo,
que es otro *Fausto* el que digo
pues bien puede haber, amigo,
dos burros del mismo pelo”.

(154)

Esto es: el *Fausto* es la puesta en escena de la mediación, vista por todos lados: en la cultura urbana, letrada, del teatro Colón, donde el público culto de Buenos Aires asiste al estreno de la ópera de Gounod antes de que pudieran

¹⁰ Cfr. Sylvia Molloy: “Flâneries textuales: Borges, Benjamin y Baudelaire”, en *Las letras de Borges y otros ensayos*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1999, pp. 191-209.

hacerlo los públicos de París o Nueva York¹¹; y en la cultura popular del género gauchesco. Dice Gonzalo Aguilar:

“Lo que hace el poema de del Campo, por el contrario, es enfrentar dos formas antagónicas: el pulido artefacto de la ópera en plena expansión con la forma de una cultura rústica que se extingue irremediablemente; la formación de un público que participa en el interior del espectáculo (como espectador) con otro que queda en una posición de exterioridad absoluta (no casualmente el poema hace que Anastasio, en medio de la multitud, se encuentre solitario y aislado). Mediante estas operaciones de discriminación, el género lírico emerge como una *forma moderna exclusiva de la elite* y el género gauchesco como la *forma agónica y burlesca de una “raza” que desaparece.*”¹²

Con motivo de la publicación del folleto de *Fausto*, y de las cartas que lo acompañan, -de Guido Spano, poeta, quien considera a esos “parias”, los guachos, lo único grande que nos va quedando frente a la “descolorida adopción de costumbres exóticas”, y de Juan Carlos Gómez, quien, a pesar de que celebra la labor de “traducción” de del Campo del poema metafísico al lenguaje nacional, objeta la falta de universalismo del lenguaje elegido por del Campo, esto es, que no se pliegue a una versión más universal de la cultura popular- y de la respuesta de del Campo a esta observación, puede leerse una polémica en la que no nos extenderemos, pero de la que me interesa rescatar el hecho de que, tanto del Campo como sus antagonistas están de acuerdo en que el gaucho es una especie en vías de desaparición. Pero Gómez le recomienda al autor de *Fausto* que deje

¹¹ En un ensayo publicado parcialmente y que formará parte de un próximo libro, Gonzalo Aguilar desarrolla la importancia de la ópera como género modernizador y civilizador, y como principio globalizador, a fines del siglo XIX. Dice: “La primera versión del *Fausto* de Gounod, [...] se estrenó en el Théâtre Lyrique de París en 1859 y llegó a Buenos Aires en 1866. Fue clave en este traslado –cuando todavía la obra no se había presentado en la Ópera de París en su versión definitiva de 1869- la presión que sobre los empresarios ejerció un grupo de intelectuales entre los que se contaban Miguel Cané, Eduardo Gutiérrez, Estanislao del Campo y otros miembros de la elite. [...] Esta misma ópera, que en 1883 sirvió para inaugurar el Metropolitan Opera de New York, permite establecer una serie de recorridos y de marcas que hablan no sólo del recorrido metropolitano sino de las diferentes respuestas e incorporaciones que se van haciendo en las literaturas periféricas. Esta ópera, considerada *menor* desde el punto de vista del lenguaje musical, tuvo una gran importancia por el tipo de relaciones que pone de relieve en su trama como por hacer de Fausto, Margarita y Mefistófeles personajes popularísimos, una suerte de héroes globales.” Cfr. Aguilar, Gonzalo. (2003)

¹² Cfr. Aguilar, Gonzalo. (2003)

la *guitarra* del gaucho y tome la *lira* popular, y del Campo -para confirmar una vez más que los escritores no suelen ser los mejores lectores de sus obras- le contesta que si bien es cierto que el gaucho desaparece también lo es que su memoria y su voz deben ser conservadas a la manera en que se conservan otras cosas en un museo natural. No es esa la respuesta de del Campo que me interesa, sino la respuesta que el propio texto implica a esta inquietud, ya que su *Fausto*, lejos de mostrar la lengua y código del género gauchesco como una “naturaleza” en extinción ya petrificada y lista para el museo, o una copia fiel del habla de los gauchos, señala, como decíamos, el código de la gauchesca, y la lengua, como convención arbitraria. El texto, entonces, se pregunta cómo narrar ese encuentro de mundos heterogéneos, cómo narrar el pasaje. Cómo hacer la traducción, pero al preguntarlo muestra (como también lo hará Mansilla en *Una excursión a los indios ranqueles*) que quien pretende mediar/traducir participa de dos mundos que no comparten gran cosa, y debe buscar símiles que esos mundos comprendan y que, a veces, en esos símiles que encuentra, en esas “comparancias tan fieras”, puede estar riéndose de uno de esos mundos, o de los dos, y de la parte de sí mismo que participa de ambos.

“Y si se pudiera al cielo
con un pingo comparar
también podría afirmar
que estaba mudando pelo.

-¡No sea bárbaro, canejo!
¡Qué comparancia tan fiera!
-No hay tal: pues de zaino que era
se iba poniendo azulejo.

¿Cuándo ha dao un madrugón
no ha visto usté, embelesao,
ponerse blanco-azulao

el más negro nubarrón?

-Dice bien, pero su caso
se ha hecho medio empacador...

-Aura viene lo mejor.

Pare la oreja, amigaso. (vv. 881-892)

Todo el Fausto criollo es el relato, la narración, de esa traducción, y narrar, relatar, muestra el texto, es jugar con los sentidos, por eso, en el Fausto, muchas palabras tienen doble sentido, muchas se prestan al malentendido, a la risa y a la confusión. *Cielo*, por ejemplo es a la vez la música popular que Margarita se niega a bailar (“y Don Fausto le pidió / que lo acompañase a un *cielo*./ No hubo forma que bailara: / la rubia se encaprichó”), que es justamente la primera forma de la gauchesca de Hidalgo, la forma de las batallas de la independencia a través de la cual la gauchesca hizo el pacto de inclusión por el cual la palabra gaucho dejaría de equivaler a delincuente para empezar a significar “patriota”. Esa es la danza que no se baila en el Fausto de Estanislao del Campo, donde la guerra se volvió un cuento: “-Con el cuento de la guerra / andan matreros los cobres/ -Vamos a morir de pobres /los paisanos de esta tierra” (vv.121-124), se quejan Laguna y el Pollo. Pero también el cielo es eso cuya belleza todo aquel al que le suceda madrugar aprecia y cuyas mutaciones se prestan a expresiones poéticas que excluyen el mundo de símiles gauchescos. No en vano, a pesar de que el Pollo sólo conjetura, “si se pudiera”, hacer la comparación, este cuidado no lo salva de ser tratado de “bárbaro” por de su paisano, tan “bárbaro” como él. Como sostiene Leónidas Lamborghini:

“En el Fausto criollo el Modelo-Autoridad es descoyuntado por dos bufos paródicos, Anastasio el Pollo y don Laguna, complicados, específicamente, en la tarea de desmontar la ‘puesta en escena’ de una aspecto bastante complejo de la mentira del Sistema: la mentira artística”. (Lamborghini 2003: 113)

Ciertamente, pero el Modelo, aquí, no es sólo el modelo de la cultura letrada sino también el modelo del propio género gauchesco, y la promesa de autenticidad que se esconde detrás de él. Evidentemente José Hernández fue un lector altamente sensible al peligro que arrojaba este texto sobre las intenciones realistas, y nobles, que pretendía albergar el suyo y sobre la credibilidad de todo el género. Sensible, digo, al efecto de la risa corrosiva del *Fausto* sobre las funciones mediadoras del escritor gauchesco. Por eso cuando publica el folleto de *El gaucho Martín Fierro*, en 1872, (*La ida*), bajo los efluvios de los últimos intentos rebeldes tras la derrota del ejército del caudillo de provincia, López Jordán, “para alejar el fastidio de la pieza de hotel”, lo acompaña de una carta prólogo a Zoilo Miguens donde aclara que su empresa “habría sido más fácil, y de mejor éxito, si sólo me hubiera propuesto hacer reír a costa de su ignorancia, como se halla autorizado por el uso, en este género de composiciones”, en alusión directa al *Fausto* de del Campo. (Hernández 1872, 192); y también insiste dentro del texto en reforzar el concepto de “experiencia” entendida como sufrimiento, como respaldo y autoridad de todo lo narrado. Sabe, Hernández, que su “pobre” *Martín Fierro* viene con el lamento de sus desgracias después de la risa ladina de *Fausto*, y que, a partir del *Fausto*, una pregunta se impone al género gauchesco: aquella que introduce a la vez la convención narrativa y la sospecha sobre el “cuento”: “-¡Canejo!... ¿Será verdad? / ¿sabe que se me hace cuento?” (vv.361-362) insisten alternada y risueñamente el Pollo y Laguna en el amistoso diálogo; y cuento, en el texto, significa mentira, excusa, camelo; para el gaucho, promesas incumplidas de justicia, ciudadanía e igualdad: “-Con el cuento de la guerra // andan matreros los cobres/ -Vamos a morir de pobres / los paisanos de esta tierra” (vv. 121-124). Pero el cuento, en el *Fausto*, también equivale al caso, relato, ficción, la historia que narra, y esa narración tiene reglas para azuzar el interés del oyente, y convenciones de la narración que respetar: “-¡Ah Pollo! Ya comenzó / a maniar taba: ¿y el caso? / -Dice muy bien, amigaso: / seguiré contándolo”, se quejan y se excusan oyente y narrador tras la dilación en la que al pollo se le da por versear sobre las bellezas del mar. Cuento, también, debe ser algo creíble y para ser creíble tiene, además, un verosímil que respetar, no cualquiera, por tanto, puede

contarlo: “-¡Bien haiga, gaucho embustero! /¿Sabe que no me esperaba / que soltara una *guayaba* / de ese tamaño, aparcerero? (vv.91-95), le dice Anastasio a Laguna, tras el cuento, el camelo, de los caballos. Por eso, porque demuestra saber contar el cuento, Anastasio, que ya no es Pollo sino jaca vieja, viejo gallo, aclara, se gana la comida al acabar el relato. Cuento, entonces, es también, dice el cuento del *Fausto*, lo que debería pagar la comida del narrador. O mejor, lo que el narrador hace para comer:

“En una fonda se apiaron
y pidieron de cenar.
Cuando ya iban a acabar,
Don Laguna sacó el rollo
Diciendo: “El gasto del Pollo
De aquí se lo han de cobrar”. (1273-1278)

Referencias bibliográficas:

Aguilar, Gonzalo (2003) “The National Opera: A Migrant Genre of Imperial Expansion” en *Journal of Latin American cultural studies: Travesía*, Volume 12, N° 1 / March 2003, pp.83-94.

Aira, César (1988) “Esquema para una representación del Fausto de Goethe”, en revista *La Papiroleta* N° 3. Abril de 1988.

Borges, Jorge Luis. (1974) *Obras Completas*. Buenos Aires, Emecé.

Borges, Jorge Luis. (1993) “El *Fausto* criollo”, en *El tamaño de mi esperanza*. [1926]. Buenos Aires, Seix Barral, pp. 15-19.

Chiappini Moraes Leite, Ligia (2006) “De *Fausto* a *Fausto*: o gaúcho na ópera”, en *Literatura e Sociedade* n° 9. Departamento de Teoria e Literatura Comparada da USP. 2006. pp. 138-163.

Del Campo, Estanislao (1940) *Fausto. Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta ópera*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional. Reproduce el folleto de 1866 con las cartas preliminares.

Del Campo, Estanislao. *Fausto. Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta ópera*. Incluido en AAVV. *Poesía gauchesca*. Prólogo de Ángel Rama. Selección, notas y cronología de Jorge B. Rivera. Caracas, Biblioteca Ayacucho, Vol. 29, 1977. Citamos por esta edición.

Domínguez, Nora y Beatriz Masine (1980) "El Fausto criollo: una doble mirada", en *Lecturas críticas. Revista de investigación y teoría literarias*, a. I n. 1, Buenos Aires, diciembre de 1980.

Hernández, José. *El gaucho Martín Fierro*. Cito por AAVV. *Poesía gauchesca*. Prólogo de Ángel Rama. Selección, notas y cronología de Jorge B. Rivera. Caracas, Biblioteca Ayacucho, Vol. 29, 1977.

Lamborghini, Leónidas (2003) "El gauchesco como arte bufo", pp. 105-118. En *Historia crítica de la literatura argentina*, dirigida por Noé Jitrik. Vol 2. Julio Schwartzman (director del volumen), *La lucha de los lenguajes*. Buenos Aires, Emecé.

Lamborghini, Osvaldo (1988) *Novelas y cuentos*. Barcelona, Del Serbal.

Ludmer, Josefina. (2000) *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. [1988]. Buenos Aires, Perfil.

Mujica Láinez, Manuel, (1968) "Vida de Anastasio el Pollo (Estanislao del Campo)" [1947], *Vidas del Gallo y el Pollo*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Rama, Angel, (1982) "De la poesía política popular a la poesía de partido: Hilario Ascasubi y Estanislao del Campo", *Los Gauchipolíticos Rioplatenses*, Centro Editor de América Latina, 1982.

Román, Claudia A. (2003) "La vida color rosao. El Fausto de Estanislao del Campo", pp.59-81. En *Historia crítica de la literatura argentina*, dirigida por Noé Jitrik. Vol 2. Julio Schwartzman (director del volumen), *La lucha de los lenguajes*. Buenos Aires, Emecé.