NOTAS ESTILÍSTICAS SOBRE EL "FAUSTO" CRIOLLO

1.—El poema y su acento

Una primera lectura del *Fausto*, de Estanislao del Campo, da al lector la sensación cabal de una pieza rigurosamente gauchesca. Todo concurre para ello: el vocabulario elegido, la sencilla claridad de su desarrollo, la naturaleza de las metáforas. El acento, en una palabra, del gracioso poema no puede ser de un tono criollo más desenfadado y zumbón, más cargado de agreste sabor campesino.

Si ponemos atención sólo a la melodía del verso no existe ninguna dificultad para colocarlo en aquella serie iniciada por los modestos ensayos de Bartolomé Hidalgo, que finalizan en la poderosa creación de *Martín Fierro*.

Discípulo de Ascasubi, don Estanislao—hombre personalmente de humor saladísimo—había elegido con frecuencia la forma payadoresca como festivo vehículo de sátira política. Era, pues, en algunas ocasiones, un mimetismo irónico, una torcedura del ingenio para hacer más violento el esguince de la burla. Detrás quedaba siempre un poeta romántico, un ciudadano porteño, lector respetuoso de Espronceda o Víctor Hugo. [1]

---

[1] Toda la obra de Estanislao del Campo se reduce a un solo volumen: *Poesías*, aparecido en 1870, con Prólogo de José Mármol. Allí se recogen todos sus versos gauchescos—*Fausto* inclusive—humorísticos y serios.

Fausto nace bajo iguales auspicios. La ópera de Gounod se estrenó en el viejo Colón de Buenos Aires el 24 de agosto de 1866. Cuenta la crónica que Del Campo, durante la representación, le improvisaba a Ricardo Gutiérrez—el famoso médico de niños, poeta él también—breves apostillas al modo gaucho sobre lo que estaban escuchando. Gutiérrez instó al amigo y casi pariente [2] a poner aquellos bocetos orales en orden y por escrito; no mucho más allá de un mes después, el poema estaba en la calle, y se convertía en un sonoro éxito local de venta.

Este origen circunstancial y anecdótico es la clave del acento estilístico del *Fausto*. La línea melódica popular que lo entona y define oculta graves sonoridades de poesía culta; la diafanidad de la forma—realmente admirable en muchos momentos—es la resultante de una agilísima voluntad literaria; cuando, por imposición del tema abordado, esa voluntad desfallece, el acento culto, la educación romántica reemplazan en el acto, automáticamente, el descuido de aquella *voluntad gauchesca* que guía siempre al autor.

Esto no quiere decir, ni mucho menos, que Del Campo, en el manejo de la técnica payadoresca, adopte una posición burlesca o despectiva. Pese a su recalcitrante *urbanismo* tal actitud hubiera sido absurda. [3] El humorismo que nace del *Fausto* no parte de una beligerancia del autor contra sus criaturas—como lo era en el caso concreto de sus sátiras políticas,— parte de la discontinuidad entre el asunto propuesto y la forma de relatarlo. Por lo mismo,

---

[2] *Fausto* es, en esencia, un diálogo entre dos viejos criollos: Anastasio, el *Pollo* (seudónimo gauchipolítico de Del Campo) y «un paisano del Bragao—de apelativo Laguna», en el que puede prefigurarse a Ricardo Gutiérrez. Ambos se dan mutuamente el tratamiento de *cuñaos*: ello indujo a Rojas *(Gauchescos*—pág. 743. Nota 1. Ed. segunda. *La Facultad*. Buenos Aires, 1924), a suponer que a Del Campo (Estanislao) y Ricardo Gutiérrez los vinculaba, efectivamente, este parentesco. En realidad, de quien Gutiérrez era cuñado era de Cupertino del Campo, hermano de Estanislao. Cabe hacer notar que en la reciente edición de *Los Gauchescos* (Ed. Losada, Buenos Aires, 1948), Rojas ha suprimido aquella nota.

[3] Fué Del Campo, por su vida y obra, un *porteño* sin concesiones. Soldado en Caseros a las órdenes de Urquiza, se tornó exaltado antiurquizista cuando éste separó la Confederación de Buenos Aires, postrer intento absurdo del deshecho partido federal. Desde entonces continuó apasionadamente la militancia unitaria en el periodismo, los cargos públicos y la acción guerrera.

no es que Del Campo sea menos *payador*, tomando esta palabra por su valor formal, que los poetas congéneres; no, es que la materia laborada resultaba mucho más rebelde al troquel donde pretendía fundírsela. Lo que parece menos gaucho no es el poeta, es el objeto del poema.

2.—Aniquilamiento del tema

Criticar el *Fausto* criollo por inverosímil es cometer un serio error de perspectiva: algo así como criticar la fábula porque en ella hablan los animales. Si el propósito de Del Campo hubiese sido erudito o simplemente dramático la fácil observación sería plausible: un campesino que ve al Diablo en persona, tomándolo por entidad real, lo primero que atina es a huir, y, si el terror lo paraliza, es imposible llegue a darse cuenta de nada. Pero Del Campo sólo pretende ensayar, no conmover, ni mucho menos adoctrinar. Resuelta esa posición literaria, todo lo que sigue es absolutamente legítimo. Ya lo decía don Marcelino: «Poema de singular asunto, en que un gaucho cuenta a su modo el argumento de la ópera de Gounod, que vió representar en Buenos Aires. *Prescindiendo de lo inverosímil del dato*, divierte e interesa mucho..., etc.». [4] La cuestión literaria del *Fausto* se reduce, por lo tanto, al esfuerzo de trasponer el texto conocido al tiempo y compás del estilo gauchesco.

Lo importante, en consecuencia, es ver si la función del estilo operó con eficacia esa tarea de aniquilar y transmutar el tema exótico elegido para la experiencia. ¿Quién podrá negar la espléndida calidad del resultado?

Comencemos por establecer que el gaucho Anastasio, el *Pollo*, no trabaja sobre el texto de Goethe, sino sobre el *argumento* de la ópera de Gounod. El asunto ya está, pues, reducido a un mínimo de elementos. De los que informan el gran poema alemán sólo restan los anecdóticos; las suge-

[4] *Historia de la poesía hispano-americana* (parte argentina). Utilizo para las citas de este trabajo la edición que de las partes argentina y uruguaya hizo el Liceo de España de Buenos Aires. (Vol. II de su Biblioteca. Buenos Aires, 1943, pág. 164.)

rencias filosóficas, las notas líricas, el estilo mismo han desaparecido. El ingenuo paisano está sólo frente a la sencilla arquitectura del argumento; tiene una sustancia depurada y concreta. La tarea se hace mucho más sencilla: consiste en ir reduciendo los accidentes con que vaya tropezando a la hechura de su peculiar forma mental y emotiva.

Por ello, el estudio del *Fausto* sólo puede ser un estudio de estilo, de acomodación de estilo, porque, en rigor, toda la gracia literaria del poema radica en la adopción de un determinado vocabulario y en la característica versión de ciertas metáforas. Cualquier otro juicio crítico deriva implícito de esta condición esencial de su estilística.

Aquella adopción se rige por cierto principio irrevocable: el gaucho es un campesino ganadero. Por inmediata comparación, los momentos de la ópera adquieren para él, en seguida, la validez gráfica de su mundo agrario y de su oficio pastoril. La pampa inmensa, la faena con bravas reses, la jerga que nace de todo ello van a penetrar en el escenario para reducir, trastrocándolo, el drama medieval germano que allí se representa.

El encuentro de los dos paisanos junto a las viejas toscas del Río de la Plata es de una encantadora naturalidad. Nada hay allí rebuscado ni premioso. Son veinte décimas de un diálogo fiel; no hablarían, por cierto, de otra cosa dos hombres de campo que se encontraron, casualmente, allá por 1866. En la décima 16 (verso 156), Laguna nombra al Diablo a propósito de un accidente de juego—inveterado vicio criollo—y allí aprovecha Anastasio para decir cómo no hace mucho tiempo lo ha visto en persona. El terror de Laguna—quien se santigua inmediatamente—no empece, como es lógico, la curiosidad insaciable que en el acto le acomete ante suceso tan extraordinario.

El metro cambia: en rápidas y fugaces redondillas cuenta el otro compadre dónde y cómo fué el milagro.

Aquí comienza, exactamente, el corrosivo agente estilístico a disolver la entereza del tema exótico y culto: la gente está en el teatro «como hacienda amontonada»; la

taquilla—cuya dorada reja recuerda la herrumbrosa que defendía el expendio de vinos en las *pulperías*—es el *mostrador;* Laguna comenta:

—Y si es chico ese corral
¿a qué encierran tanta oveja?
(Estr. 5, II.)

Todo corriente, claro, espontáneo. La metáfora ganadera va cumpliendo su obra de reducción sin deformar la realidad que transmuta; se concreta a aniquilar los motivos para insertarlos en la nueva proporción.

La ópera se inicia:

Ni bien me había sentao
rompió de golpe la banda
que detrás de una baranda
la habían acomodao.
(Estr. 12, II.)

la palabra *banda* es aquí insustituíble y ejemplar: el gaucho no conoce otra forma de instrumentos acordados; así los oyó en el pago, en el cuartel; no quiere con ello menoscabar la voz *orquesta*, para él inexistente, trazar con ello una caricatura; en absoluto: el humorismo de Del Campo lo que hace es sustituir; frente a la realidad culta de la orquesta, el paisano Anastasio aplica la equivalente en su mundo emocional y lingüístico. La gracia—así ocurre en todo el poema—no surge de un retorcimiento de lo verídico, surge, con maravillosa fluidez, de reemplazar por una realidad, también viva, pero inaplicable, la que, en ese momento, es legítima. No es que la orquesta sea una banda (esto sería caricatura o parodia), es que el paisano Anastasio *ha visto* una banda y, necesariamente, no ha podido ver otra cosa.

Confirma lo dicho de un modo significativo la graciosa interrupción de Laguna cuando el relator nombra por primera vez al «dotor» Fausto. El texto dice:

Un dotor apareció
que, asigún oí decir yo,
era un tal Fausto mentao.

—¿Dotor dice? Coronel
de la otra banda, amigaso,
lo conozco a ese criollaso
porque he servido con él.

(Estr. 13-14, II.)

En la conciencia emocional de Laguna no cabe otro *Fausto* que don Fausto Aguilar, jefe uruguayo del partido unitario y tan bravo como viejo soldado de las guerras civiles que ensangrentaron nuestro siglo XIX. [5] Al hacer la repentina aclaración, Del Campo acusa otra vez esa realidad, que le sirve de permanente contraste humorístico. El Fausto del poema se aniquila en este otro de un modo natural y, según dije antes, necesario. La solución del equívoco muestra un picaresco desenfado de poeta culto, disimulado hábilmente bajo la apariencia de una sensata aclaración gauchesca:

Déjelo al que está en el cielo [6]
que es otro Fausto *el que digo,*
pues bien puede haber, amigo,
dos burros del mesmo pelo.

(Estr. 16, II.)

¿Cómo hacer, ahora, para reducir el drama fáustico y hacerlo penetrar en el marco emotivo y conceptual de Anastasio, el *Pollo?* Para no caer en parodia, éste debe adivinar el pecado de inteligencia ambiciosa y soberbia que ha llevado al infeliz sabio hasta el límite horrendo de la rebeldía; debe comprender que aquel anciano lleno de ciencia estéril

[5] Tomo las citas de la edición del *Fausto* de la Editorial Losada (Buenos Aires, 1940): *Poetas gauchescos: Hidalgo, Ascasubi, Del Campo.* Edic. al cuidado de Eleuterio F. Tiscornia. (Pág. 265. Nota a los versos 257-62 del poema.)

[6] El coronel Aguilar había muerto el 19 de julio de 1865.

reclama ahora—cuando ya es tarde y todo está perdido—el divino consuelo del amor. No perdamos nunca de vista que el gaucho se informa por el texto de la ópera y no por el poema original; en consecuencia, tiene el problema expuesto mediante su fórmula más sencilla. El libreto italiano—el escuchado por Del Campo—dice exactamente:

Io scruto *in vano immerso negli studi*
la natura e il creator.
Non una voce fa scendermi in core
un suon consolator.
. . . . . .
non ho il saper, non ho la fe...» etc.

y el mismo «raconto» agrega luego:

Ma il ciel che può per me...
me renderù l'amor,
la gioventù, la fe?... [7]

Félix Clement en sus *Músicos célebres* [8] dice, a propósito del libro compuesto para Gounod por Jules Barbier y Michel Carré: «... que les asegura amplia participación en el éxito del *Fausto* francés. Gracias a sus cuidados ha quedado suprimida la parte metafísica; pero, en desquite, han conservado escrupulosamente los incidentes dramáticos y los personajes que concurren a producirlo.» (Pág. 356.)

El paisano, en resolución, sabe que un viejo «dotor» maldice de su ciencia y clama por un amor imposible. Es la médula del drama. La estrofa 19 del Canto II concreta así:

Dijo que nada podía
con la cencia que estudió
que él a una rubia quería,
pero que a él la rubia no.

---

[7] Cito por un texto bilingüe de la imprenta de Tomás Gorchs y de la Librería de la Viuda e Hijos de José Cuesta (Madrid). de fecha 1874. (Es libreto para representaciones de la ópera en el Liceo de Barcelona.)

[8] Ed. *Biblioteca de Arte y Letras*, Maucci. Barcelona, 1908. Traducción de A. Blanco Prieto.

Imposible llevar más lejos el aniquilamiento del drama faústico sin hacerle perder las calidades primordiales que le dan sentido. Obsérvese cómo nada hay deshecho de lo virtual de la tragedia, y con qué singular poder sintético todo está dicho mediante el precario instrumento lingüístico de un pastor ignorante. Más todavía: hasta ese salto imprevisto de la redondilla a la cuarteta hace aquí más expresiva la comprensión elemental de aquella honda angustia.

Satán, al sacrílego llamado de Fausto, ha entrado en escena: «a me Satán... a me». El difícil momento—el más peligroso, puesto que es el más absurdo—está salvado con notable agudeza. Por segunda vez, Laguna hace el signo de la cruz en el instante mismo en que el relator pronuncia el nombre maldito. Las dos redondillas ensamblan admirablemente:

¡Nunca lo hubiera llamao!
¡Viera sustaso, por Cristo!
Ahí mesmo, jediendo a misto,
se apareció el Condenao.

Hace bien: persinesé
que lo mesmito hice yo.
—¿Y cómo no disparó?
—Yo mesmo no sé por qué.

(Estr. 24-25, II.)

Cualquier explicación de esa impavidez frente a lo sobrenatural dada por el *Pollo* hubiera sido insanablemente falsa: en cambio, ese *trac* psicológico de inmovilidad es, sobre muy divertido y gráfico, de una lógica imbatible; esa misma naturalidad tira del estilo gauchesco con la fuerza exacta para no decir más ni menos de lo necesario. Azorada pregunta del interlocutor y franca respuesta del paisano forman la más correcta ecuación literaria de la incógnita propuesta.

Lo que sigue escapa con tal vértigo del mundo filosófico

del paisano, hecho de una visión primaria y sensata de las cosas; es tan superior a la capacidad de su fantasía que por dos veces Del Campo se cree en la obligación de apostillar la duda sobre la veracidad del relato. La primera, naturalmente, ante la aparición de Margarita, invocada por el genio del mal:

Dió en el suelo una patada
una paré se partió
y el dotor, fulo, miró
a su prenda idolatrada.

—Canejo... ¿será verdá?
¿Sabe que se me hace cuento?
—No crea que yo le miento:
lo ha visto media ciudá.
(Estr. 39-40, II.)

El buen *Pollo* recurre a un testimonio colectivo para demostrar la certitud de sus informes. Era el «viejo Colón» el primer teatro con honores de ciudad grande que tenía Buenos Aires; prácticamente recién inaugurado cuando el estreno del *Fausto*, [9] congregaba una multitud que los minúsculos teatros anteriores—algunos, todavía, restos de la Colonia—no habían conocido nunca; de ahí la exclamación de Anastasio, quien, desde el paraíso, ha visto negrear el coliseo con «media ciudá» en la sala. Volvemos, una vez más, a dar cauce a la realidad gauchesca en esa función reductora de la «otra realidad».

La segunda, aun con más motivo, salta frente al instantáneo rejuvenecimiento de Fausto:

—¿Qué dice?... ¡barbaridad!
¡Cristo padre!... ¿será cierto?
—Mire: que me caiga muerto
si no es la pura verdá.
(Estr. 54, II.)

[9] El antiguo teatro Colón—hoy desaparecido—se inauguró, luego de un largo proceso constructivo, el 25 de abril de 1857 con la ópera *Traviata*, cantada por el famoso Tamberlik. *Fausto* se estrenó, en el mismo teatro, el 24 de agosto de 1866.

¡Qué natural, gracioso, evidente es esto! Es tan enorme, dislocado el suceso que únicamente esa salida popular, eterna de ofrecerse en holocausto de la verdad podría dar fe de lo acontecido.

Un último rasgo de sagacidad estilística no puede pasar inadvertido en este segundo canto del poema: ¿cómo ha interpretado el buen gaucho la ciencia de Fausto?, ¿cómo reducir la alquimia, la teología, los arcanos de la oscura investigación medieval a un término expreso y concreto de saber campesino? Todo se resuelve con una simple equivalencia semántica de la voz «dotor». Para el antiguo pastor del siglo XIX, *dotor* era, por antonomasia, el *abogao*. Un *dotor* en el pago era signo agorero de algún tenebroso enredo curialesco, abismo a donde siempre iban a parar los escasos bienes, cuando no la propia persona del gaucho, indefenso frente a un mecanismo judicial primerizo y arbitrario. Por lo mismo, *abogao* era sinónimo de astucia, de inteligencia maligna. En cuanto Laguna se informa que Fausto es *dotor*, en seguida lo reputa por un letrado enredoso y charlatán; de ahí su asombro cuando sabe cómo el Diablo logró engatusarlo y hacerle firmar el pacto famoso. Lo dice por dos veces:

—¿No era un dotor muy projundo?
¿Cómo se dejó engañar?
(Estr. 32, II.)

y luego:

—¡Dotor y hacer ese trato!
(Estr. 48, II.)

que es el colmo del desprecio por las cualidades leguleyas del inocente curial.

En el canto III (el acto de la *kermesse)* hay tres corrupciones del tema, dos obtenidas mediante la aplicación del mundo conceptual de Anastasio y otra puramente estilística, dignas de apuntarse.

El año 1866, año de la aparición de *Fausto*, fué uno de los más cruentos de la terrible guerra del Paraguay: Yatay,

Estero Bellaco, Yataytí-Corá, Boquerón, y, por último, el asalto a las poderosas fortificaciones de Curupaytí fueron jalonando aquella dura historia militar; era la angustia del momento, sobre todo para el infeliz paisanaje, carne de cañón en ejércitos, todavía, sin organización regular. La aparición de los soldados y del hermano de Margarita lleva al gaucho con implacable lógica a asociar las dos realidades:

Un don Valentín, velay,
se hallaba allí en la ocasión,
capitán muy guapetón
que iba a dir al Paraguay.
(Estr. 3, III.)

Tiscornia comenta: «El *Pollo*, espectador de esos movimientos bélicos y de la escena de la *kermesse* en *Fausto* no puede pensar más oportunamente sino que Valentín, vestido de capitán, va a marchar también a la guerra.» (Edición citada. Nota al verso 492.)

Cuando llega el momento del baile, el tenor se dirige a Margarita:

y don Fausto le pidió
que lo acompañase a un cielo.
(Estr. 37, III.)

¿qué otra cosa podría creer el buen Anastasio bailaría una pareja de enamorados en aquella reunión para él tan similar a los bailongos domingueros, donde crujía la almidonada enagua de la *china* y brillaban al sol del desierto aquellos lujos chapeados de los paisanos? Según Carlos Vega—eximio perito en estas cosas del folk-lore musical—«el *cielo* languidece (por los campos) gradualmente del 60 al 90»; [10] ello corrobora esta versión sentimental del paisano, quien al ver un baile popular no podría por menos de evocar, quizá nostálgico, la danza galante, en su tiempo, todavía, fresca por ranchos y resolanas.

---

[10] Carlos Vega: *Danzas y canciones argentinas, Teorías e investigaciones* (distribuidores: G. Ricordi y Compañía. Buenos Aires, 1936, pág. 201).

Singular hallazgo lingüístico es la redondilla 18 de este canto III. Siebel, el desdeñado cortejante de Margarita, resulta, en el *Fausto* de Gounod, un personaje desdichado e insignificante; un *embolado*, como se dice en jerga de bastidores. Escrito para voz de contralto, aquel galán femenino debe repetir quince veces, durante la romanza del jardín, la célebre frase: «Parlatete d'amor—o cari fior», y hacer, por último, el ridículo. No escapa al humorismo de Del Campo situación tan explotable, pero con esa sobriedad característica de todo el poema, se limita, sagazmente, a contrahacer el nombre germano y a consignar en dos octosílabos las señas típicas del infeliz mancebo:

Don Silverio, o cosa así,
se llamaba este individo,
que me pareció medio ido
o sonso cuando lo vi.
(Estr. 18, III.)

Equivaler Siebel-Silverio es de una impecable corrección fonética. Anastasio sólo ha podido oír ese fonema muy común por nuestro campo como apelativo de varón; el notable agregado pronominal: *o cosa así* le acuerda, en seguida, un impresionante realismo. Don Silverio es un *individo*, esto es: un «quidam», un don nadie sin oficio ni beneficio pegado por accidente a los verdaderos sujetos del drama: Satanás, el «dotor», Margarita; surge, entonces, esa doble condición de *medio ido*, de *sonso*. La gradación está, sin duda, buscada artísticamente por el poeta: lo dice de un modo muy claro esa conjunción disyuntiva *o* que escalona los dos adjetivos. *Ido*, en lengua criolla, vale tanto como enajenado, ausente; en realidad, una violenta aféresis de *distraído* con carácter permanente y como condición del modo de ser. *Sonso* (del *zonzo* castizo), y que Monlau cuerdamente analiza en «soso», del «insulsus» latino, sin sal, tiene, en buen sentido gaucho, una connotación más profunda de persona sin alcances, torpe y hasta impertinente. Anastasio, por la apretada síntesis del relato, da simultá-

neamente ambos conceptos, pero es evidente que, en el proceso estilístico de la redondilla, lo perseguido fué demostrar cómo se van aclarando para la conciencia virgen del paisano aquellos apocados rasgos del personaje. [11]

Todas las escenas del jardín (acto III del drama musical y canto IV del poema argentino) se prestan a una natural conversión campesina. El mundo pastoril del gaucho Anastasio penetra violentamente por el escenario absorbiendo toda la materia allí propuesta; como en ningún otro momento de la ópera, la escena hace resonar en aquel espíritu los motivos agrestes que han hecho el tema de toda su vida. El problema radicaba en asimilar los términos sin violencia ni caricatura. Margarita:

un par de medias sacó
y las comenzó a surcir.
(Estr. 44, IV.)

mal podía el rústico espectador conocer ese trebejo—la rueca—que pone su nota doméstica en el cuadro germánico de la hacendosa muchacha, como en la intimidad laboriosa de *Las hilanderas* velazqueñas; por lo mismo, no puede ser sospechoso de exageración ese insumir la tarea de hilar con la muy corriente de recomponer el «par de medias» aludido; en seguida dice:

dentró a espulgar un rosal
por la hormiga carcomido,
(Estr. 46, IV.)

viejo terror del exiguo jardín menesteroso que suele rodear por nuestras llanuras insoladas a los ranchos humildes es la de ese implacable himenóptero, verdadera horda maligna y destructora. En una novela moderna del campo argentino

[11] La prueba es que el calificativo *sonso* queda ya como ejemplar para definir al personaje: «el sonso de don Silverio» (Estr. 33, IV). «¿A quién? ¿al sonso? Pues digo» (Estr. 37, IV); en otra parte, se lo llama *abombao* (Estr. 40, IV), que es, aproximadamente, lo mismo, aunque sospecho sea el cambio, en este caso, una exigencia de la rima.

hay una imagen impresionante de ese enorme miedo, puesto en la personalidad misma de las flores: «Tres rosales completamente pelados por las hormigas, a pesar del grueso vellón que les ataran al tronco y *abrazados con espanto a los pilares de ñandubay*; [12] es lo que, al instante, asocia el *Pollo* en cuanto ve a la campesinita sacudiendo la enteca rama de atrecería.

Mefistófeles, «haciendo gancho», deja solos a Fausto y Margarita; Anastasio piensa llevó a *la vieja*, la candorosa Marta Schwerein, «a que le amostrase un chancho» (Estrofa 56, IV): cuando retorna sin ella, Laguna comenta:

A la cuenta la largó
jediendo entre algún maizal.
(Estr. 61, IV.)

Toda la instrumentación estilística de este momento es gauchescamente impecable: *medias*, *rosales carcomidos*, *chancho*, *maizal* son poderosas notas reductoras. Ellas, sin desmedrarlo, hacen ingresar el mito al reducido cuadro rústico, zoológico y vegetal del azorado paisano, donde siempre articula toda aquella ficción que toma por verdadera realidad.

No es este punto de vista desdeñable para apreciar con un poco más de rigor el mecanismo literario de nuestro *Fausto*. Si Anastasio supiera que todo aquello es farsa y decoración, cuento de una época remota, se vería en figurillas para narrarlo; carecería de un instrumento lingüístico adecuado para explicar la ficción como tal ficción, no podría reducirla porque entre el cuento en sí mismo y sus posibilidades de narrador se interpondría, amenazante, la certidumbre de que aquello es una entidad particular, literaria, con notas peculiares para él inalcanzables. En cambio, convencido de que la farsa es vida, acontecimiento-verdad, no halla ningún inconveniente: transfiere todo a su mundo humano, a su experiencia vivida, seguro de que ese drama

[12] Descripción del rancho de Carmona en *Zogoibi*, de Enrique Larreta (párrafo 24).

vulgar de amor y conquista ha pasado en algún rincón desconocido del ancho desierto ganadero. Igual ocurre con Laguna, su auditor; las dudas que éste mecha de vez en cuando comprueban el grado de certeza que acuerda a los sucesos, y cómo la sobrenatural magnitud de estos lo ponen en el trance de vacilar alguna vez acerca de la veracidad absoluta del narrador. Frente a la creencia de que todo aquello es mojiganga los interrogantes de Laguna estarían de más.

Así creo se explica por modo suficiente esa seguridad vital, despreocupada con que Anastasio hilvana su narración ante la absorta avidez del amigo.

Apoyados sobre esta indiscutible certeza hacen los dos paisanos descubrimientos insospechados; por ejemplo, en el acto de la calle, llegan a una conclusión inesperada, inesperada y natural; tanto, que no parece sino que el texto de la ópera se escribió ex profeso para fácil engaño de aquellos gauchos inocentes:

Al rato el Diablo dentró
con don Fausto muy del brazo,
y una guitarra, amigaso,
ahí mesmo desenvainó.

—¿Qué me dice, amigo Pollo?
—Como lo oye, compañero,
el Diablo es tan guitarrero
como el paisano más criollo.
(Estr. 31-32, V.)

¿Acaso esta predisposición musical de Mefistófeles no lo haría más simpático a los dos dialogantes, sin duda viejos payadores del clásico fogón nocturno? Del Campo ha comprendido muy bien este afecto instintivo que nace para ambos al comprobar en el Diablo la misma vocación artística; por eso la exclamación del *Pollo*, antes de narrar la famosa serenata, tiene valor de interjección admirativa:

Pero ¡oyese al condenao!
(Estr. 44, V.)

y, como expresión del estilo, un único momento en que Anastasio se siente solidario con el espíritu del mal.

El canto VI de Del Campo y quinto acto de la ópera acaudalan menos posibilidades de reducción; lo que allí sucede está tan lejos del plano natural, que es, seguramente, donde más se nota el esfuerzo de Del Campo para evitar la influencia exótica.

Tal influencia gravita sobre el *Fausto* criollo como una amenaza para la naturalidad del mismo. Muchas veces resulta el escollo donde tropieza, a pesar de todo, el vigilante ingenio de nuestro poeta.

3.—Soluciónes retóricas

Antes de verificar esos escollos conviene detenerse un poco más en la intimidad estilística del poema. Sobre todo, su plan y mecanismo retóricos. Damos aquí a la chupada y seca palabra *retórica* un valor de signo arquitectónico; no para clasificar las figuras literarias del *Fausto*, sino para ver cómo es su plano más íntimo y elemental.

La premura con que fué escrito obligó a Del Campo a sujetarse estrictamente al librito de Barbier y Carré; nada hay ajeno al hecho mismo y concreto de la escena, salvo determinados descansos líricos que equivalen, exactamente, a los entreactos y pasajes sinfónicos de la ópera.

El canto I (veinte décimas) narra el encuentro de ambos interlocutores; en el segundo, Anastasio cuenta su llegada al teatro; la obra comienza. Como hemos dicho, desde que se alza la cortina ya no hay ficción: el paisano aglutina a ella su propia experiencia y todo lo que sigue es vida cordial. Luego veremos las dificultades literarias de esta curiosa trasposición. El intervalo del primero al segundo acto lo ocupa la descripción de *la mar* con que se abre el canto III; en seguida, el paisano continúa su cuento hasta el telón del acto segundo. El siguiente espacio libre (comienzos del canto III) va sustituído por unas reflexiones del *Pollo* acerca del amor que enlazan, en seguida, con todo el acaecer del acto tercero; el interludio entre el primero y

segundo dúo de Fausto y Margarita, hasta la situación de la ventana, se sustituye por las redondillas del amanecer, cuadro violentamente cercenado con la escena final de la caída de la protagonista, según el mismo ritmo musical de la ópera. El canto V (cuarto acto del libreto) llena el intervalo con las emocionadas palabras del *Pollo* sobre la triste suerte de la mujer engañada, las cuales arrancan a Laguna un masculino lagrimón de enternecimiento, y continúa la historia hasta la entrada de Satanás y Fausto. La pintura de un anochecer forma decoración necesaria para los momentos postreros de la serenata diabólica y el duelo y muerte de Valentín. El último entreacto (comienzos del canto VI) se expresa por la deliciosa comparación entre el destino de la flor y Margarita para unirse, ya sin interrupciones, a las escenas de inusitada fantasía que cierran el drama musical. Una décima suelta pone contera realista al término del poema.

Todo ello nos daría el siguiente esquema:

Canto I.—(Décimas): Encuentro de Anastasio y Laguna.
Canto II.—(Redondillas): Acto I del *Fausto*, de Gounod.
Canto III.—Entreacto: Descripción de *la mar*.
Acto II.
Canto IV.—Entreacto: Reflexiones sobre el amor.
Acto III: Interludio.—El amanecer.
Final.
Canto V.—Entreacto: Reflexiones sobre la mujer engañada.
Acto IV: Interludio.—El anochecer.
Escenas finales.
Canto VI.—Entreacto: Comparación entre la flor y Margarita.
Acto V.
Décima final.

Dentro, pues, del respeto más obediente al orden de la representación, realizó Del Campo una activa labor crea-

dora, a fin de ir anulando el continuo ataque de aquel cuerpo exótico sobre la naturaleza rústica y candorosa necesariamente exigida por el objeto mismo del poema.

La propia estructura de los versos está, sin duda, pensada para ello: las veinte décimas iniciales y la última nos colocan dentro del paisaje físico y humano donde aquellos gauchos actúan. Son, con plena deliberación del autor, domésticas, sencillísimas. Algo dijimos antes de su ejemplar naturalidad.

Frente a las décimas humildes y payadorescas, las aéreas redondillas que sobrellevan el relato dan esa inquieta sensación equívoca padecida por Anastasio entre la alucinación y la realidad; por eso se sobrecargan de poesía, porque, aun cuando el zafio espectador crea de buena fe en la autenticidad vital de todo aquello, sucesos tan desbordados del cauce de su experiencia no podía explicarlos sino con asombro estremecido, lo cual lleva implícito un mínimo de elocuencia poética.

La *buena fe* es la que, precisamente, reprime todo desmán caricaturesco. El buen *Pollo* procede, sin saberlo, con un platonismo elemental: percibe a través de su concepto personas y episodios, imágenes y conductas, y vierte la explicación convencido de que su verdad, *su idea* de todo aquello es la única legítima.

Ello permitió a Del Campo moverse con una extrema seguridad frente a esa trinchera enemiga de la obra culta, siempre alerta para destruir la «ingenuidad» eficaz y obligatoria del relato.

Tal ocurre, por ejemplo, con los retratos. Agudamente la estampa de Fausto queda sólo aludida en sus dos momentos esenciales: «el dotor era dentrao en edá» (estrofa 49, II); después de la mutación diabólica: «un donoso mocetón» (Estr. 53, II). Sabe Anastasio, basta eso para que Laguna evoque la imagen de un paisano barbado y achacoso o la de un mozo caballista espigado y moreno. No así Mefistófeles y Margarita, quienes, por la novedad, necesitan más detenida presentación:

¡Viera el Diablo! uñas de gato,
flacón, un sable largote,
gorro con pluma, capote
y una barba de chivato.

Medias hasta la berija,
con cada ojo como un charco,
y cada ceja era un arco
para correr la sortija.

(Estr. 26-27, II.)

Nada hay aquí extraño a la figura escénica, todo lo convencional que se quiera, pero siempre la misma, del Satanás operístico. La tarea estilística ha sido una simple operación de reemplazo, la cual deja intacta la imagen percibida. El paisano aplica las voces: *gato* y *chivato*, porque son animales domésticos de su heredad, que apenas vió al cantante Bonatti bajo el atuendo demoníaco se hicieron presentes en su memoria; la delgadez nerviosa y la espada italiana de la composición teatral se resuelven mediante dos enclíticos (on-ote), muy frecuentes por nuestro campo cuando se quiere dar idea de noción relativa; no es ni muy flaco ni muy largo, sino algo consustancial de la materia en flacura y largueza. *Medias* eran para Anastasio los cubrepiernas largos o cortos (los calcetines); acierta, en este caso, al dar nombre exacto a las *calzas* de Mefistófeles, bien que sea sólo por extensión; llegan «hasta la *berija*», en romance *verija*, la zona anatómica de las ingles, pero el buen gaucho entiende aquí, y eso es lo importante, el ijar del caballo, término vivo de todas sus comparaciones. El resto es bellísimo y contundente: los ojos, que el actor acusa siempre con carbonilla, recuerdan al paisano los *charcos* quietos y negros, el *jagüel* de su desierto; las cejas tendidas, enormes, el *arco* donde se colgaba la sortija para el deporte dominguero de pasarla con una caña, al galope del *flete*. Nada, en resolución, desproporcionado ni falso; nada de parodia. Una heroica preocupación estética aleja siempre el peligro de lo excesivamente grotesto, y, en consecuencia, deformante.

Todavía es más natural el retrato de Margarita. Una impetuosa ola erótica se levanta por los recuerdos de Anastasio cuando ve la imagen de la germánica aldeana traída por el conjuro infernal; el campesino pone en juego todo lo más patente de su emoción agraria para hacer penetrar en el espíritu de Laguna la imagen de aquella *paisanita*, cuyo tipo de belleza—precisamente por extrínseco al común de la *china* desértica—sólo encuentra equivalente con las vírgenes de retablo, con aquellas estampas litográficas, residuos mecánicos de las madonas adolescentes de Murillo:

¡Ah, don Laguna! ¡si viera
qué rubia! Creameló
creí que estaba viendo yo
alguna virgen de cera.

Vestido azul, medio alzao,
se apareció la muchacha;
pelo de oro como hilacha
de choclo recién cortao.

Blanca como una cuajada
y celeste la pollera;
don Laguna, si aquello era
mirar a la «Inmaculada».

(Estr. 41 a 43, II.)

¿Cómo ha podido decirse que el *Fausto* criollo es una *parodia?*, ¿qué hay aquí de parodia?, ¿qué guiño caricaturesco o irónico? Pone Anastasio toda una corriente de tensión lírica para que la onda lleve hasta Laguna su emoción de Margarita; los términos de ese circuito son dos evocaciones concretas de la Virgen María, donde se descarga el máximo de voltaje; la imagen ficta de la cantante ha quedado traspasada de una sustancia pura de verdad, de una poderosa intuición estética nacida de la más auténtica conmoción sentimental. Quizá nunca la Margarita de la ópera haya sido tan Margarita como al plasmarse en el espíritu analfabeto y, por lo mismo, incorrupto de Anastasio. ¿Cómo

podemos hablar de *parodia*, que es, exactamente, todo lo contrario?: deshumanización de las formas por una voluntad intelectual. [13]

Hay en *Fausto* tres largas descripciones: una tomada directamente del mundo real; dos, del mundo escénico. La primera—«la mar», el Río de la Plata—, por lo menos para las siete estrofas iniciales de las doce que tiene, vale el juicio anterior. Un estilo literario aldeano va intuyendo cada uno de los cuadros, aquí, en este caso, con ocasión muy particular por cuanto es raro, casi se podría decir inexistente, dentro de la poesía gauchesca, una emoción tan directa y vívida del agua: la vela «al solsito», el «camalote» que «trai cabrestiando la corriente», el «barquito como una paloma blanca», etc., nacen del choque efusivo con la misma naturaleza, fondo al diálogo de los paisanos.

Menéndez Pelayo comenta así la descripción: «Todo esto, a pesar de su forma modestísima, es buena, sana, legítima poesía que recrea suavemente la imaginación...» [14] Pero es legítima por algo más: lo es porque en este hito colocado a mitad de camino, como una especie de indicador alusivo al mundo sensible, Anastasio no pierde su forma natural, no hay una intromisión clandestina del poeta. Al pasar de una dimensión a otra la inserción entre ambas resulta perfecta y no se nota el punto de sutura. Del Campo, cabe las toscas del río ciudadano—allí los caballos bebiendo ponían la nota menestral y cotidiana—deja caer esa pompa de jabón—el teatro—donde vienen encerrados seres tan remotos, tan absurdos como el Diablo y Margarita; cuidadosamente, sin pulverizar la pompa, ha hecho una perforación para que las circunstancias de los dos universos se penetren, haciendo indiferentes unas y otras. Anastasio entra y sale del globo impalpable a la roqueña dureza del paisaje conexo sin darse cuenta precisa del límite que los divide. Esa sutil comunicación se hizo posible gracias a la herramienta ingrávida del estilo.

---

[13] El retrato, por desgracia, agrega otra redondilla inútil, sobre la que volveremos más adelante.

[14] Op. y ed. cit., pág. 168.

Por eso mismo las descripciones relativas a la ficción se calibran con igual potencia naturalista. No son nunca bambalinas ni juegos de luces, embelecos que el *Pollo* desconocía. La alborada o interludio del acto tercero (canto IV) rige para cualquier amanecer campesino, de aquellos muchos que vió nuestro relator mientras saboreaba los primeros *amargos* a la vera del fogón recién encendido. A contar de la estrofa 63 (IV) siete estampas van dando las imágenes plásticas para resumirse enérgicamente en las redondillas finales:

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 saino que era
se iba poniendo azulejo.

(Estr. 70-71, IV.)

Con seguridad no hay en todo el *Fausto* expresión de estilo criollo más rotundo que los versos copiados. Amado Alonso apuntó, y fué uno de sus hallazgos más felices, a propósito de la lengua gauchesca, ese utilizar el caballo para término expreso de fantasía literaria, y ese pensarlo y nombrarlo por el color del pelo (negro, *saíno*, colorado, tordillo), forma de volcar sobre el adjetivo la cariñosa pasión admirativa que el paisano siente por su inseparable compañero. [15] Cuando Anastasio relaciona los colores del amanecer—ante el piadoso escándalo de Laguna—con una mutación de pelo en el «pingo» ha llevado al máximo la expresión de su reconocimiento por aquel divino espectáculo.

Lástima que en la tercera descripción, como señala perspicazmente don Marcelino, la voz de Del Campo se

[15] *Preferencias mentales en el habla del gaucho.* (Trabajo incluído en el libro *El problema de la lengua en América.* Buenos Aires, 1936.)

sobreponga demasiado a la de Anastasio. Volveremos sobre ello más adelante.

Esa voz, la de Anastasio, es la que da al poema su verdadera pauta musical. Ocurre pensar si el estilo de *Fausto* es rústico o sencillo; la diferencia importa: Bécquer, muy sencillo siempre, es todo lo contrario de la rusticidad; en cambio, la perseguida rusticidad de Gabriel y Galán resulta, a veces, extremadamente compleja. Del Campo debió buscar una fórmula donde se sumaran ambos valores: toda la arquitectura del relato debía planearse con las líneas más sencillas, más evidentes; sólo el vocabulario tendría necesariamente un toque rústico acusado. Así es como se obtiene la *voz* de todo el poema, y, mediante un proceso de consumada elaboración artística, la impresión de la verdad. *Impresión*, he aquí una palabra impensada, pero eficacísima; no cabe duda: analizando, como lo haremos luego, el extremo residuo de la obra se alcanza la meseta dura de refinamiento estético en la cual se soporta, pero, sin profundizar, impresionísticamente, diríamos, pareciera que todo tiene la ligereza superficial de un relato efectivamente tosco y rusticano.

Sobre aquel plano de sencillez corren victoriosas las formas de una expresión campesina claras y precisas. Larga se haría su enumeración; al azar espigaremos unas cuantas para poner al lector al corriente de algunos ejemplos significativos: «pues, como le iba diciendo» (Estr. 18, II); «dejuramente, cuñao» (Estr. 30, II); «son dos fletes soberanos» (Estr. 1, III); «¡Viera, amigaso, el jardín!» (Estr. 9, IV); «a gatas medio alcanzaron» (Estr. 53, V). «¿Qué me cuenta?, desdichada» (Estr. 15, VI), etc.

Ciertas redondillas llegan, en este sentido, a una perfección impecable. Al explicar Anastasio la entrada del Diablo con la caja de joyas, Laguna intenta adivinar su contenido:

¿a que era mágica blanca
lo que trujo en la cajita?
(Estr. 41, IV.)

el *Pollo* aclara inmediatamente:

Era algo más eficaz
para las hembras, cuñao,
verá si las ha calao
de lo lindo Satanás.
(Estr. 42, IV.)

en seguida de enumerar el joyelero agrega:

En la caja Lucifer
había puesto un espejo...

Laguna, incontinenti, cierra entonces la estrofa:

¿Sabe que el Diablo, canejo,
la conoce a la mujer?
(Estr. 50, IV.)

No se puede pedir más: la frustrada adivinación de Laguna, el comentario de Anastasio con la rima *calao-cuñao* y la espontánea reflexión del otro paisano, tan psicológicamente profunda, mechando ese áspero *canejo* interjectivo, colmo de la admiración o el asombro, forman un modelo de sana rusticidad. Otras veces, esa misma rusticidad alcanza hasta cierta grosería decorosa, indispensable para elevar, a veces, el tono general de la composición; v. gr.: explicando el dúo de amor del jardín, dice el *Pollo*:

Asigún lo que presumo
la rubia aflojaba laso,
porque el dotor, amigaso,
se le quería ir al humo.
(Estr. 59, IV.)

esto linda con la vulgaridad, cercano tembladeral cuando se pisa el terreno de lo rústico, pero aquí necesaria, ya que todo es poco en el *Fausto* criollo para ir eludiendo la constante invitación de la forma culta que su materia propone.

No sería difícil señalar, ahora, ripios y redundancias; el que algunas expresiones funcionen con demasiada monoto-

nía. ¿Es esto descuido literario de Del Campo o voluntario desaliño para acusar la pobreza lingüística del narrador? Conocido el exiguo tiempo en que *Fausto* fué escrito e impreso cabría suponer no sobró a Del Campo mucho espacio para una minuciosa revisión del original; con todo, antes de ir a las prensas, éste fué juzgado por tres hombres de probada delicadeza y buen gusto: Ricardo Gutiérrez, Juan Carlos Gómez y Carlos Guido Spano. Todos tuvieron expresiones de encomio y dejaron el manuscrito casi intacto. ¿No se dieron cuenta de ello o les ganó la melodía general del poema en que sólo una repetida lectura descubre esas notas insistentes? ¿O es que, acaso, convinieron en que eso era necesario para su naturaleza?

Nadie ha dicho esto de la estilística del *Fausto*, y, sin embargo, tales fallas son evidentes: la voz *cuñao*, valga como ejemplo, sirve de clavija—utilizada en vocativo—para resolver muchos problemas de rima; en los cantos II, estrofas 5, 7, 30, 48; III, estrofas 13, 17, 26; IV, estrofas 42, 52, 65, 77; V, estrofas 15, 17, 54; VI, estrofas 12 y 34 se la inserta para consonantarla a los participios pasivos sincopados: *contao*, *borrao*, *redotao*, etc.; igual papel desempeña la palabra *amigaso*, llamada diez veces para consonante a lo largo de todo el poema. No creo sea anemia del versificador, sino particularismo de la lengua gauchesca, el uso de los diminutivos—aunque quizá parezcan excesivas doce estrofas así rimadas—por cuanto estos nos llegan al modo de granos de pimienta desde la vieja lengua popular del siglo XVI, inyectada por los conquistadores. Al cabo de cuatrocientos años vuelven a los labios de Anastasio expresiones y giros de aquellos que sembraban de clavellinas—como hubiese dicho Lope—el jardín excelso de la doctora de Ávila.

Aguzando las pinzas aun podrían extraerse algunas otras astillas; versos repetidos: «—Hace bien, santigüesé» (décima 16, I). «—Hace bien, persinesé» (estrofa 25, II); estrofas encimadas con la misma idea:

Mi dotor no se me asuste
que yo lo vengo a servir,

pida lo que ha de pedir
y ordenemé lo que guste.
(Estr. 29, II.)

y cuatro más allá:

El Diablo volvió a decir:
—Mi dotor no se me asuste,
ordenemé lo que guste,
pida lo que ha de pedir.
(Estr. 33, II.)

ripios con verbos ociosos: «crealó», «creameló»; o pobreza manifiesta de léxico: cinco veces usa el verbo introductor «dijo» en cinco redondillas casi seguidas: 21, 22, 23, 25 y 27 del canto III, etc.

¿Qué pensar, entonces?, ¿descuido por apremio o avisada conducta literaria para dar naturalidad al relato? Una rápida excursión por la heredad poética de Estanislao del Campo nos hacen conocer a un versificador de mucha soltura, especialmente cuando toca la nota festiva; recursos, pues, no le faltaban. Es cierto que algunas fórmulas del *Fausto* se reiteran. En la carta-despedida a Hilario Ascasubi escribe:

Ese pelo colorao
que ahuyenta a cualquier muchacha
de choclo recién cortao.
(Décima 17.)

la composición: *El destino de una flor*, de tonada semigauchesca, utiliza, también, la idea del gusano venenoso que la mata (*Fausto* VI, estrofas 4 a 13); un verso de una de las propuestas de Lucifer a Fausto:

si quiere plata tendrá;
mi bolsa siempre está llena,
y más rico que Anchorena
con decir quiero, *será.*
(Estr. 34, II.)

calza, asimismo, en una misiva humorística dirigida al General Mitre:

sea que hable con un triste
más pobre que una corneja
o tenga enfrente un alegre
con más plata que Anchorena; [16]

pero todo ello, antes de acusar pobreza, es síntoma más bien de inteligente poder creador; quiere decir había ciertas fórmulas expresas y sintéticas que para Del Campo tenían una significación intransferible dentro de su lengua poética. Quien eso logra, sea en mayor o menor escala, es un artista consciente y maduro. Sospecho, en consecuencia, y, claro está, detenido frente al misterio mismo del acto creador, impenetrable y hermético para el crítico más fino, sospecho—decía—esas asperezas señaladas en la apretada urdimbre del *Fausto* quedaron como signos voluntarios de la naturalidad gauchesca que Del Campo imprimió a su tejido poético.

Nuevas defensas contra los hilos exóticos que pugnaban por incorporarse, y es hora ya de examinar.

4.—Disonancias

Un pobre gaucho sin luces penetra una tarde, «como a eso de la oración», en una sala misteriosa; de pronto, frente a él, se abre una oquedad, ambiente contiguo al que ocupa, donde aparecen repentinamente cosas y personas de la más corpórea realidad; hombres y mujeres de carne y hueso, habitaciones, plazas y utensilios concretos y patentes; lo único extraño, dislocado es el comportamiento de todos estos sujetos. El gaucho, como espectador, legitima aquella *realidad* porque, lo posible, lo lleva a su mundo, y lo imposible, acontece por la presencia diabólica que todo lo somete a un influjo sobrenatural. Nada más sencillo; la

[16] Apunta muy bien Tiscornia que el *Anchorena* aludido no es éste ni aquél, sino una denominación genérica de riqueza, ya que entonces era famosa, en el país, la opulencia de esta familia: «un Anchorena», «un millonario». (Edic. del *Fausto*. cit. Nota a los versos 339-340, pág. 270.)

lógica de Anastasio, una lógica, ya anunciamos, idealmente platónica, concibe aquello visto por *su idea* como lo único valedero. Pero el ingenuo gaucho no está solo, y aquí comienzan las complicaciones: el verdadero espectador es Del Campo, quien sabe muy bien la calidad poética y mítica de tales sucesos y tiene otro *concepto*, la *idea* histórica y literaria, la noción intelectual del espectáculo.

Del Campo—hombre educado bajo el signo de la poesía romántica, ciudadano aristocrático—no puede evitar que *su* Fausto sea muy distinto al de su pupilo. Una filosofía experimental y positiva—la que despuntaba al escribir nuestro poeta—daría al *concepto* de Del Campo un aval de seguridad; la *experiencia* dice que todo aquel universo del Diablo, Fausto y Margarita es papel pintado, mentira; sí, así es: cae en el absurdo suponer aquella mojiganga hecho del acaecer natural; pero el infeliz campesino no sabe nada de nada, su espíritu sólo acaudala experiencias radicalmente elementales; una filosofía idealista no podría negarle al buen rústico un mínimo de crédito a su interpretación honrada y espontánea. Lo que él ha visto, para él y su dintorno, tiene la misma validez que lo visto por Del Campo para su saber y su cultura.

Era entrañablemente difícil hacer coincidir ambas perspectivas con un resultado armónico, y, sobre todo, sin que la una denunciara a la otra; sin que el delicado orificio hecho en la pompa de jabón no se ensanchara hasta hacerla estallar.

Hemos comprobado cómo la operación se realizó muchas veces con éxito impecable. Oyuela—un crítico no siempre profundo, y con una dureza académica que le hacía odiar por sistema toda manifestación popular—dice: «La maravilla de nuestro *Fausto* consiste para mí en haber recorrido tan vasta escala de representaciones y sentimientos... sin perder nunca el contacto con el espíritu, carácter y nivel del gaucho, sin que nada nos parezca impropio de su manera de pensar, sentir y expresar las cosas de la vida.» [17]

[17] En *Antología poética hispano-americana* (III, págs. 1.083-1.110) trae la cita Tiscornia en la edic. cit. del *Fausto* (pág. 362).

Ahora veremos nosotros que no siempre hubo tan extrema y coherente asimilación; cómo la perspectiva de Del Campo se interfiere y confunde con la de Anastasio.

No tenía nuestro poeta—van por declaradas las consabidas distancias—ni siquiera la explicación patológica, justificativo de todas las deformaciones que hace del mundo don Alonso Quijano. Cuando el caballero toma por reales—allá en la venteril estancia—las marionetas de maese Pedro es que Gaiferos y Melisendra han tocado la zona turbia de su fisiología cerebral haciéndole perder todo el sentido del universo circundante. Quizá esto no valga, como quiere Ortega y Gasset, para explicar de un modo suficiente el conflicto entre lo real y lo ideal, pero sí basta para tranquilizar cualquiera inquietud *burguesa*, diríamos, al conformarla con un dato objetivo y comprobable: la locura.

Pero Anastasio no está loco; la confusión proviene de su ignorancia, y toda ignorancia, en especial la campesina, cohonestada con la grande, permanente lección de la naturaleza, es marrullera y suspicaz. ¿Ha creído, *realmente*, el gaucho en aquellas patrañas?, o, por ventura, ¿estará burlándose de nosotros?; unos versos al final del poema, que me atrevo a calificar de geniales, dan, sin embargo, la pauta de que el paisano ha dicho su cuento con insobornable honradez:

—Lo que almiro—

le dice Laguna—

es su firmeza
al ver esas brujerías,
—He andao cuatro o cinco días—

contesta el relator—

atacao de la cabeza.

(Estr. 36, VI.)

Ahora sí: el haber quedado trastornado es indicio terminante del valor positivo acordado por Anastasio al

espectáculo. La ficción conturba hasta ese punto sólo cuando llega a dar la plenaria sensación de la vida; el menor resquicio—la estatua movediza, el galán obeso, el trabalengua—por donde pueda otearse la farsa hace penetrar una corriente de aire frío, la cual inmoviliza cualquiera disposición sinceramente emocionada con que el espectador quiera acercarse al escenario. [18]

La locura, en un caso, la ignorancia, en otro, han obturado en Don Quijote y Anastasio esa especie de supervisión para captar todo lo de mentira, todo lo trucado y grosero de una representación. Para ellos no hubo más que las desdichas de Melisendra y Margarita, que las infamias del moro y Mefistófeles.

Pero ocurre que la visión deformada de Don Quijote coincide en cierta medida con la del propio Cervantes. En la burla tremenda del alcalaíno va implícita una soterraña melancolía admirativa. Cervantes cree en la caballería; cuando su pobre hidalgo se lanza a la defensa de Gaiferos, debajo, coincidiendo exactamente, va, también, al ideal combate, su padre creador quien, brumosas y desvaídas, tornaba a vislumbrar las naves de Lepanto y las aventuras de Argel. Él sabe—el Renacimiento naturalista se lo ha revelado—que no hay gigantes ni dragones, mas esa revelación lo entristece como entristece despertar de un sueño feliz; por eso da a las hazañas descabelladas de Alonso Quijano un poder tan suculento de humana veracidad, porque, en el fondo, sigue creyendo en ellas. Quijote y Cervantes son dos perspectivas superpuestas, aunque el segundo, no por sentimiento, sino por razón—y de ahí la inmensa tristeza del gran libro—sepa que son perspectivas equivocadas; espejismos sobre el desierto...

En cambio, Del Campo—hombre práctico, político, despreocupado—sabía muy bien que la visión de su criatura era esencialmente errónea, y, además, la aceptaba con la

---

[18] Esta sería una explicación curiosa para elucidar ese estado de transporte que nos produce la música, especialmente la sinfónica—el arte con menor cantidad posible de trucos—y su pasmosa continuidad. Pero no es ahora momento de ensayar tan interesante experiencia.

frialdad de una cosa lógica e indiscutida. Cuando Anastasio confunde a Margarita con una *china* engañada o cree que el bizarro Valentín «va a dir al Paraguay», Del Campo, desde el otro extremo, sabe razonable y sentimentalmente el carácter exacto de aquel mito; tiene inatacable un esquema mental formado de su mecanismo y su valor: en ningún momento va a seguir emocionado la ridícula interpretación de su personaje.

Por eso las perspectivas de Del Campo y Anastasio muchas veces no coinciden, y el *Fausto*—algunos se han engañado—ronda peligrosamente la caricatura, como en esas malas litografías en que el color se sale de las fronteras del dibujo.

Ahora, Del Campo, si no siente como Cervantes la alucinación de Anastasio, ve con ojos inquisidores el engaño y no se burla de él; trata de comprenderlo, de explicarlo; trata—y tal es lo que aleja el inminente peligro de la parodia caricaturesca—de superponerse a aquella visión trastrocada y si no lo hace con un impulso de amor, de amargo desengaño, lo hace con una actitud bonachona de fino experimentador literario. De aquí, según explicamos, que todo el milagro creador del *Fausto* sea un milagro de estilo, de adecuación de estilo. Don Quijote habla de sus fantasmas como Cervantes hubiese hablado *sentimentalmente* de los suyos; Del Campo habla de los fantasmas de Anastasio haciendo un esfuerzo por olvidarse de él mismo y recoger *intelectualmente* aquella voz popular. No es raro entonces que, a veces, muy pocas, sea su voz la escuchada y no la del paisano.

A las dos estrofas—ya conocidas—del retrato de Margarita se adosa una tercera que dice así:

Era cada ojo un lucero;
sus dientes perlas del mar,
y un clavel al reventar
era su boca, aparcero.
(Estr. 43, II.)

Pese al *aparcero* incrustado en el verso final con ánimo de acriollar todo el resto descriptivo, nada de eso salió de los

labios de Anastasio; admitamos que desde su remota localidad de «paraíso»—allí él mismo dice estaba sentado: estrofa 10, II—los ojos absortos alcanzaron a distinguir tanto detalle, pero es que ni el propio Del Campo, seguramente desde un buen palco cerca del proscenio, *vió* con experiencia física nada de eso. Basta con equivaler los epítetos: ojo-lucero; diente-perla; boca-clavel para darse cuenta, como decía Menéndez Pelayo, que esos términos del retrato se fraguan «con los lugares comunes de la retórica descriptiva». [19] Mientras la estampa queda en la *impresión* de colores: «pelo de oro», «blanca», «pollera celeste» estamos, ciertamente, dentro de la imagen óptica de Anastasio, pero al descomponerse la figura en detalles analíticos ya se inserta sin quererlo todo un «stock» clandestino de nociones extrañas. El poeta no ha *captado* ninguna de aquellas formas; aplica, desde afuera, un material acarreado de lecturas y aprendizaje románticos. Al querer acusar la belleza de Margarita se ha interpuesto personalmente entre la figura de la cantante y el paisano Anastasio, quien sólo pudo tener, desde tan lejos, y con su retina elemental, esa percepción primaria de formas plásticas tan bien logradas en las dos redondillas anteriores.

En la estrofa 51 de este mismo canto, al narrar el rejuvenecimiento mágico, exclama nuestro gaucho:

¡Quién demonios lo creería!;

el verso es, sin duda alguna, ripio para consonantar con «brujería», pero es que, además, toda la frase tiene forma y oído de vieja comedia española. Es Del Campo no Anastasio quien así comenta y redondea la cuarteta.

Cuando, en el estudio ya citado, don Marcelino quiso dar un ejemplo de «buena, sana, legítima» poesía popular eligió la descripción de «la mar»; no se equivocó—pocas veces ocurría esto—el sabio santanderino, pero el estudio veloz y sintético de un panorama tan vasto como el que se proponía le obligó, seguramente, a dejar intacto un fenómeno estilístico de aquella descripción: a medida que avan-

[19] Op. y ed. cit., pág. 167.

zan las estrofas, la perspectiva rústica del cuadro va cediendo a una visión culta y literaria. Del Campo se ve impotente para reducir este avance; por más que procure heroicamente mantener el tono gauchesco, la apreciación subjetiva es muy superior a aquella denodada *voluntad de estilo.*

Hasta la estrofa 8 del canto III («la mar» comienza en la número 2) el embate culto se sortea con suficiente habilidad. El error estaba en prolongarse. Del Campo lo cometió. Desde la estrofa 9 se va haciendo sensible, v. gr.:

Como al fin viene a estrellarse
el hombre con su destino,
(Estr. 9, III.)

o:

sierras de agua viene alzando
embravecida la mar,
(Estr. 10, III.)

¿«sierras de agua» un ganadero del llano?; la estrofa siguiente toma de golpe el tono exacto, pero la número 12 está modelada ya por todo el impulso de la educación romántica del poeta:

Y es cosa de bendecir
cuando el Señor la serena
sobre ancha cama de arena
obligándola a dormir.
(Estr. 12, III.)

Del Campo parecía tener la impresión de su inexactitud, por eso prolonga la pintura buscando de encontrar el matiz criollo perdido, sin darse cuenta que comprometía cada vez más el rigor de la forma perseguida. Prueban ese desfallecimiento las dos últimas estrofas soldadas, las dos, por la forma copulativa «y es»:

y es cosa de bendecir
(Estr. 12, III.)

y es muy lindo ver nadando
(Estr. 13, III.)

signo evidente de incoherencia y anemia en la inspiración.

Los tópicos del romanticismo son los que acuden con más prisa a la pluma de Del Campo: queda implícita, por ejemplo, toda una escena de drama caballeresco cuando se narra el primer encuentro del Diablo y Valentín. Aquí hay un caso notorio de ese poder incorregible del subconsciente. A una estrofa radicalmente popular:

El capitán retobao
peló la lata, y Luzbel
no quiso ser menos que él
y peló un amojosao,
(Estr. 28, III.)

sigue un verso culto:

Antes de cruzar su acero
(Estr. 29, III.)

¿qué paisano, durante el ardor descriptivo de una pelea, va a emplear esa fórmula caballeresca, esa sinécdoque cortesana?; mal ensambla con la áspera rudeza de la redondilla anterior: *retobao* (arisco-reservado); *peló* (tomó); *lata* (espada); *amojosao* (herrumbrado) el pulido verso romancesco que Del Campo trae de su educación literaria.

Desde la estrofa 18 del canto IV hasta la 31, Anastasio expone una serie de consideraciones en torno al amor no correspondido. ¡Ah, cuánto no había dicho ya el romanticismo sobre este viejo trastorno erótico! El arsenal se encuentra tan repleto que por todas partes bombardea el intento de una severa dicción gauchesca. La avisada vigilancia de Del Campo es impotente frente a los avances de esa poderosa fuerza exótica y culta mediante la cual el poema se sostiene y alimenta:

Cuando un verdadero amor
se estrella en un alma ingrata
más vale el fierro que mata
que el fuego devorador.
(Estr. 18, IV.)

Nada puede ese temeroso arcaísmo criollo: *fierro*, infartado en el centro mismo de la redondilla, contra la ejemplar fuerza romántica «a la europea» de todo el resto.

Cuando en su leyenda, reminiscencia espronceciana, *La hermana del pescador* dice el mismo Del Campo:

—En verdad, traigo agitado
el corazón, vida mía,
pues quiere mi suerte impía
alejarme de tu lado.
(Canto II.)

la diferencia con la redondilla *acriollada* del *Fausto* apenas si es sensible; bastaría para hermanarlas con sincopar los participios.

Podrían multiplicarse los ejemplos:

Si con la luz de sus ojos
le alumbra la triste frente
usté, don Laguna, siente
el corazón entre abrojos.
(Estr. 28, IV.)

o si no:

Y usté firme en su pasión...
y van los tiempos pasando
un hondo surco dejando
en su infeliz corazón.
(Estr. 31, IV.) [20]

Al comienzo de la parte V aparece una repentina notación culta que en las estrofas 44 y 45 del canto anterior fué disimulada con aguda perspicacia:

Al rato el lienzo subió
y deshecha y lagrimiando
contra una máquina hilando
la rubia se apareció.
(Estr. 1, V.)

---

[20] Los gerundios reiterativos sí son de notación gauchesca, no así la estructura general de la cuarteta. Algo, también, podría decirse acerca de algunos términos cultos con que Anastasio nombra al Malo: Luzbel, Lucifer, etc., pero ello es más bien cuestión filológica que estilística.

¿cómo el *Pollo* ha descubierto de un acto para otro el significado de aquel utensilio? En la escena del jardín habló del *par de medias* que zurcía Margarita, reducción admirable a su conciencia de una labor incomprensible. Del Campo, a fin de no repetirse, incorporó a la trama estilística este hilo exótico, esta auténtica versión del texto vista por él, no por el gaucho, sin duda por no hallar otra imagen verosímil para la interpretación lógica de Anastasio.

Las penetrantes, dramáticas, hermosas redondillas (3 a 17) de este mismo canto sobre el dolor de la mujer engañada son, entre otras, de las más emocionadamente gauchescas del poema. Nada hay en ellas ajeno a un sentimiento primario de varón dicho con noble y apasionada sencillez. Del Campo conocía muy bien esa manera de sentir, vieja herencia noble que nuestro antiguo paisano—el bueno, el mestizo—aceptaba con orgullo. Se ve, sin mucho análisis, que la forma exacta, legítima brota impetuosa del fondo como el manantial de la breña.

No acontece lo mismo poco más allá (estrofas 33 a 39 del canto V) con la pintura del anochecer. Fué este fragmento, precisamente, el elegido por don Marcelino para mostrar eso que él llamaba «lugares comunes de la retórica descriptiva». No podía equivocarse el *ducho paladar de tan* fino catador; en efecto, esta es la brecha más penetrante abierta contra la organización voluntariamente rústica del *Fausto* criollo. Casi ninguna imagen pudo nacer del pensamiento de Anastasio, estremecido por aquel espectáculo mágico de ver llegar la noche entre bambalinas. ¿De dónde iba a sacar el absorto pastor de la pampa que «los montes parecían—batallones de gigantes»? (Estr. 34); ¿que «el toque de la oración—triste los aires rompía»? (Estr. 36), ¿y aquella «luna» que «se miraba retratada»? (Estr. 37); ¿y lo del «sereno brillando»? (Estr. 39), etc. Del Campo pareció tener la conciencia de que su perspectiva libresca de un nocturno romántico desplazaba la necesaria y sencilla de Anastasio; *por eso trata de corregirla con rectificaciones* de vocabulario: «la noche se acercaba—su negro *poncho* tendiendo» (Estr. 33); «aves caseras», «alero» (Estr. 35); «sauce llorón»

(Estr. 36); «en las hojas *trompezaban*» (Estr. 38), etc. Todo es inútil; son débiles reparos contra un bloque estético pensado y ejecutado dentro de las normas tradicionales. Aquí no era cuestión de nombrar las cosas de un modo u otro, era que toda la modalidad literaria del fragmento venía dispuesta con un sentido académico, *europeo*. La sobria guitarra de Anastasio cede al violín virtuosista del autor ilustrado.

El último interludio (canto VI), el paralelo entre Margarita y la flor, amenaza con igual desplazamiento. En otras poesías gauchescas de Del Campo—que formaron, luego, el conjunto de sus versos, en el tomo único de 1870—figuran cuatro décimas, tituladas: *El destino de una flor*, con el mismo tema: un capullo amado por el cantor y destruído por «un gusano venenoso». Las décimas son realmente cantoras y payadorescas, e indican, además, cómo Del Campo sentía este asunto, el antiguo y senequista motivo de la brevedad de las glorias del mundo:

aprended flores de mí,

aunque las diez redondillas del *Fausto* se vean, es verdad, amenazadas de una nueva invasión retórico-culta, la confianza del poeta al manejar el tema salvan, por lo menos, algo esencial: el *ritmo criollo*. Algunas formas expresas podrán no ser rigurosamente gauchescas, pero el tono general del fragmento mantiene con decoro un cierto candor muy sencillo e inspirado. También hay que conceder que, a veces, Anastasio se crezca un poco en alas de su mismo deslumbramiento.

Hemos tocado el cimiento literario donde el poema levanta su aérea e ilusoria arquitectura. Sobre esa piedra roqueña de antigua experiencia, de añejo saber, Del Campo debió levantar una fábrica alada, hecha de falsas perspectivas y como despegada del sillar que debía darle estabilidad. No es extraño, entonces, que, por gravitación, el embeleco buscase en algunos momentos el apoyo solidario de su mismo cimiento.

Yo gusto de comparar nuestro *Fausto* con nuestro criollo clavel del aire. Allí la extraña planta, reposada sobre el tronco enorme, para nada le impetra alimento ni fuerza; ella vive por sí misma, misteriosamente, de un elixir mágico que le acercan los genios benéficos de la llanura... pero el tronco le sirve de amparo, y hasta se confunde, a veces, con el ramaje verde y opulento.

5.—La crítica del «Fausto»

Durante todo el andar de estas páginas hemos llamado al *Fausto*: poema, según denominación corriente en la crítica argentina sobre esta pieza literaria. Con todo, quizá convendría preguntarse con un poco de rigor: ¿dónde clasificar la obra de Del Campo?, ¿qué es, al fin, el *Fausto* criollo?

Los comentarios inmediatos a su primera edición no cuentan. Ni Gómez, ni Goyena, ni Wilde—estos dos últimos hasta trabados en amable polémica— [21] dicen nada importante ni esencial; estamos, todavía, en el ejercicio de una crítica romántica antojadiza y discursiva, cuyo objeto parecía consistir en soslayar la obra y dar pábulo a los comentadores para garbear sus facultades poéticas.

El fragmento de Joaquín V. González en *La Tradición Nacional*— [22] transcripto por Menéndez Pelayo en su escolio al *Fausto*—tampoco puede sernos útil. Es una sonora página ditirámbica, muy bien escrita, pero igualmente aplicable a cualquier otra pieza literaria.

Ricardo Rojas es quien, después de Calixto Oyuela, dedica en el primer volumen de *La Literatura Argentina (Los Gauchescos*, 1917) mayor espacio y comento más ceñido—todo el capítulo XXII—a esta obra de don Estanislao. «El *Fausto*—dice—es un poema de transición entre la poesía nativa de forma gauchesca y la poesía culta de asunto

---

[21] Ambos en *Revista Argentina* (VII, 203-36, y VII, 681-94, y siguientes, respectivamente). En puridad, el tema de la discusión fué más en torno a los méritos del verso y la prosa, que acerca de la obra en sí, origen del inocente debate.

[22] En Buenos Aires (1910), pág. 160. Lo cita Tiscornia en la edición ya aludida a pág. 360.

nativo», y luego: «... es, sin embargo, débil por su forma, no porque carezca de fluidez y color su verso dialectal, sino porque esa no es la primitiva poesía de los gauchos, sino la de un poeta civil que por medios retóricos imita el viejo verso de los payadores» (Edic. cit., pág. 742). En primer lugar, Del Campo—discípulo y casi hijo espiritual de Ascasubi—conocía muy bien esa lengua que Rojas llama dispendiosamente *dialectal*, cuando es, apenas, con ligero retoque geográfico, muestra retenida del castizo romance del siglo XVI; en segundo lugar, la pretendida «debilidad»—intermitente, según hemos visto—no nace de la forma misma, nace de su lucha con el tema que debe reabsorber. Resulta inocuo divorciar el asunto de su instrumentación. Ni Ascasubi, ni Hernández, por ejemplo, eran payadores de oficio; eran hombres cultos aficionados a esta hechura de poesía popular: el *Santos Vega* del primero fué escrito, casi íntegro, allá entre las crinolinas de aquel París cortesano y afectado del Segundo Imperio. Hay que andar con mucho tiento cuando de estos poetas se trata, y potenciar bien lo que al arte culto debe ese simulacro de rapsodia campesina. Ninguna trova anónima de un payador rústico ha trascendido su limitado círculo momentáneo; sólo cuando esos gérmenes—todo lo respetables que se quieran, pero gérmenes al fin—se fecundaron al contacto de una pluma educada surgió la obra de significación universal. El hecho de que otros poemas: *Santos Vega*, *Martín Fierro* tengan una mejor y más suculenta encarnadura gauchesca no proviene de que sus respectivos aedas fuesen menos *urbanos*, tomando aquí el sentido cultural de la palabra, que Del Campo, proviene de que sus temas no sólo no pugnaban contra la forma payadoresca sino que la exigían imperiosamente. Rojas mismo, sin compadecerse mucho, habla más adelante de la «unidad recóndita entre el argumento, los protagonistas, el verso...» que faltan en la obra de Del Campo y en las otras existía.

«Hay en el *Fausto*—agrega luego—un fondo de buen humor que no es ironía, sino mofa socarrona, castiza, o gaucha si queréis, pero que turba la ingenuidad impersonal del

verdadero poema primitivo» (Op. cit., pág. 756). ¡Ah, no!, de haber en algún momento tal mofa, el poeta hubiese abierto un resquicio para hacer penetrar la verdadera realidad, y dejar exenta la ignorancia de su paisano, o, mejor, la mala fe de Anastasio tratando de embaucar la supersticiosa credulidad de Laguna. Esa es la dolorosa mofa del *Quijote* cuando debe pagar el destripado artificio de don Gaiferos. De extremo a extremo el *Fausto* se encierra dentro de una interpretación compacta, y en ningún instante Del Campo se entromete para *perturbar la ingenuidad* del relato con alguna apostilla de burlesca ironía. Si, como analizamos, a veces penetra en él clandestinamente lo hace sin ánimo preconcebido, y buscando siempre de disimular la intromisión.

No hay, pues, ni remedo, ni parodia, ni caricatura. Remedo, en el fondo, es toda obra literaria mientras extraiga su lengua de un medio popular. Shakespeare no hablaba como Falstaff. Ningún rústico ha compuesto una obra artística de tensión inmortal; se ha limitado a suministrar los materiales. Ya es suficiente. El estilo del *Fausto* tiene, si de *remedo* se habla, [23] el mismo valor que el de *Martín Fierro*, ya que Hernández no era, ni mucho menos, un gaucho zafio e ignorante. ¿Será necesario volver a repetir que sus fallas provienen de que atacaba una sustancia dura y renitente?

Se habla, también, de *parodia*. Don Marcelino, con su habitual sensatez montañesa, corrige dentro del mismo párrafo esa denominación: «... divierte e interesa mucho esta especie de parodia inocente, o más bien libre interpretación del pensamiento poético de Goethe» (Op. cit., pág. 164). Sin embargo, en el sabio prólogo de Ernesto Mario Barreda para la edición facsimilar hecha en 1940, éste vuelve a repetir: «Ingeniosa parodia.» [24] La parodia exige siempre de

---

[23] Rojas dice: «El idioma gaucho en que se halla escrito, conviértelo más bien en un *remedo retórico*, muy hábilmente realizado, pero remedo al fin. Es la obra de un poeta ingenioso, pero es la obra de un artista de transición.» (Op. cit. pág. 756.)

[24] *El Fausto de Estanislao del Campo*. Tirada aparte del propio autor. (Folleto de 30 páginas. Buenos Aires, 1940.)

quien la realiza determinada actitud mental: la conciencia exacta de lo parodiado y el ánimo de desmedrarlo. Cuando Don Quijote en Sierra Morena se propone *imitar* la penitencia de Amadís, Cervantes sabe muy bien el efecto cómico que va a surgir de aquella conducta absurda: la *parodia* va implicada siempre por la distancia entre el modelo y una versión que quiere ser lo mismo, y no lo es.

Anastasio (léase Del Campo) nunca se propone exponer *a su modo* el *Fausto* de Carré y Barbier; jamás se vislumbra esa intención, dado que para él tal *Fausto* no existe; desde el instante en que todo aquel artificio toma en su espíritu noción de esencia real y verdadera la parodia deja de funcionar. Nada ajeno al *Fausto*-ópera se dice en el *Fausto*-Anastasio; todo está respetado con escrupulosa exactitud; es que el buen paisano creía contar un asunto vivido y, como tal, lo expone con emocionada sinceridad. Lo expone para su mundo y mediante su lengua; no existe otra forma de interpretar las cosas sino a través de las palabras; tal hace el inocente gaucho traspasado por la inquietud que deja la vida cuando cruza incandescente a nuestro lado. Por eso dije muchas veces que si algún milagro hay en el *Fausto* es un milagro de estilo.

La parodia es siempre el fracaso deliberado o involuntario de pretender imitar una categoría superior. Cuando, pongo por caso, Muñoz Seca escribió *La venganza de Don Mendo* se propuso el fracaso consciente de un drama romántico; la tragedia de Maximiliano en México fué el fracaso inconsciente de un imperio. Ambos son parodias, imitaciones, a veces risueñas, otras, terribles.

Del Campo nunca pretende llegar al *Fausto* representado. No existiendo ese conato no puede haber parodia; falta su elemento radical: el fracaso de la imitación. Justamente, la maravilla de nuestro poema es que jamás Anastasio—en lo entrañable y lógico del relato—se equivoca al expresarlo dentro de su interpretación. Esa es «su verdad», una verdad provisoria y, quizá, errónea como tantas otras, pero—durante la vigencia de la lectura—correcta y evidente. A lo sumo podría hablarse de una falsa óptica, nunca de parodia.

No hacía ciertamente parodia de culto el griego peripatético sacrificando un gallo a Esculapio...

Menos, como consecuencia, puede hablarse de caricatura: exageración de los rasgos ya implícitos en la parodia. Parecido con el original a quien se le reconoce por el mismo abultamiento de la fisonomía.

Todos estos encasillamientos se le han buscado al *Fausto* criollo, volviendo a caer, después de mucho camino, en la reiterada denominación de *poema*. Alguna razón muy poderosa tiene que cimentar tan frecuente adjetivo, muchas veces usado—con manifiesta contradicción—a la par de los de *parodia* o *caricatura*. Tocamos aquí el fondo de la cuestión.

Zafando de todo viejo anaquel de preceptiva, *poema*—el ποίημα griego, forma de la ποίησις o acto de hacer—es, en resumen, todo acto vital de creación: un cuadro, un mueble, una comedia. Como no todas las formas de la *poética*—en strictu sensu de facultad creadora—tienen ni la misma extensión ni la misma calidad, la palabra *poema* debe de quedar reservada para aquellas más próximas a la inmediata transformación de la materia; para aquellas en que la separación entre la sustancia y su nueva forma sea casi instantánea. Las denominaciones *poema épico*, *poema sinfónico* reflejan ya un estiramiento falaz del concepto. En realidad, son materia muy elaborada; entre el punto de partida y la forma resultante se han interferido muchos instantes *poemáticos* insumidos y disueltos dentro de la masa definitiva.

La efusión lírica al evidenciar las formas latentes que subyacen en lo patente de la realidad es la única que realiza el verdadero poema, lo poético puro; el acto en sí. Cuando decimos de una mujer, de una flor que son un poema, lo que queremos dar a entender es que son, en sí mismos, actos definitivos y formas puras y esenciales de la Creación. Bécquer dice a su amada: «Poesía eres tú.» Ya está el poema: ese *hacer* extrajo un contenido virtual y ha creado de una realidad otra distinta.

Anastasio pone toda su alma sobre aquella falsa realidad

del escenario. Va a experimentar allí la alucinada alquimia de su lírica, llamando así para entendernos la inquietud subjetiva, el escozor emocional que aquello le produce. Cada episodio, cada situación queda fermentado y transformado. El agente de esa fermentación—como siempre en el poema—es la metáfora. La metáfora es la reducción de una categoría dada a otro esquema previamente dispuesto en la sensibilidad de quien la aplica, y su función, su divina función creadora es hacer ese traslado, ese poético intercambio de categorías que en las formas de la naturaleza y de la vida son irremediablemente intransferibles.

Corre por todo el *Fausto* criollo una onda vivificante de rústica metáfora campesina que embebe y transforma la realidad allí propuesta. No importa que esa *realidad* sea, a su vez, ficción, porque, ya sabemos, para el gaucho embobado no hay línea divisoria entre él y los fantasmas de la ópera. A veces, para confirmar esa rotunda solidaridad que hace un solo mundo concluso entre Anastasio y el escenario, se inyecta un soplo de la vida misma del paisano, que se mezcla y confunde con la vida de aquellos seres remotos; que viene del llano ganadero a orear la tragedia del pueblecillo alemán: el lamento, v. gr., acerca del dolor de una mujer engañada; otras, Anastasio padece, en carne propia, el dolor ficticio de la farsa.

Fausto no es, en consecuencia, *poema* por una extensión caprichosa del contenido de esta palabra; lo es porque cada acto, cada momento, casi cada palabra es *creación* de una nueva realidad sobre otra ya dada. Y esa creación, a su vez, deja intacta sin manosearla ni chafarla la misma realidad que le sirvió de experiencia. Grandeza de esta química de las palabras, las cuales, destruyendo una sustancia para formar otra, realizan la magia de conservar en ambas la integridad de sus propiedades.

Yo no sé si al *Fausto* argentino se le ha venido llamando *poema* con el convencimiento que a mí, por lo menos, me deja esta explicación. Con todo, si fué sólo por aplicarle un término convencional de clasificación retórica, el acierto resulta indiscutible.

Ya hemos dicho que todo *poema* (se entiende literario) es «química de las palabras»: estas no son más que índices—semantemas—donde se vierte el universo que nos rodea. Aplicado el universo-Anastasio al universo-Goethe nace este nuevo producto, original y puro, que nos produce tan extraño y alegre regocijo. A nadie se le ocurriría, creo yo, informarse del contenido de la ópera de Gounod por el *Fausto* argentino; es este una entidad distinta y radicalmente diferenciada; sin ánimo de paradoja, sino porque no hay mejor manera de expresarlo, se podría decir que es lo mismo, aunque completamente distinto.

En última instancia, el poema experimenta volcar unas palabras en otras; un mundo en otro, y este ensayo estético sólo podía hacerse con el rigor de un probado dominio estilístico.

Que a las vegadas no haya existido adecuación perfecta no mengua un ápice la belleza y logro del difícil experimento, el más riesgoso y complicado para nuestra campesina parla gauchesca.

Cuando otros rapsodas se propusieron cantar como los viejos payadores buscaron que la palabra naciera caliente y henchida de la entraña misma del desierto y su agonía; Del Campo recorre un camino inverso: va con esa palabra a transformar y reducir un universo remoto, una entelequia exótica.

El hecho de haber conquistado, de haber dominado la arisca resistencia de aquellos mitos para traerlos, frescos y eternos, en la tierra pura de una rústica artesanía basta para considerar su poema como un deslumbramiento de las letras argentinas, y al autor como un maestro en el hacer divino de cambiar realidades por poesía.

ARTURO BERENGUER CARISOMO.

Buenos Aires, diciembre 8 de 1948.