

ESTANISLAO DEL CAMPO: FAUSTO

RODOLFO A. BORELLO

Estanislao del Campo (1834 - 1880), porteño dicharachero y agudo, ocupa por su actuación y amistad con Adolfo Alsina, un lugar destacado en las luchas políticas que conmovieron a Buenos Aires durante los agitados años que siguieron a Caseros. Su vida, libre y díscola, ha sido magníficamente recreada por Manuel Mujica Láinez y aquí nos ocuparemos de su obra literaria.

El Pardo, como lo llamaban sus numerosos y rientes amigos, se inició en las letras gauchescas con una composición aparecida en *Los Debates* el 5 de agosto del tempestuoso año de 1857. Fueron unas décimas firmadas por *Anastasio el Pollo, campeón de las últimas elecciones*. Meses antes había publicado sus primeros versos románticos y llorosos, que desde entonces acompañarían a los otros escritos en la línea de su admirado maestro Ascasubi.

Parece que los versos fueron recibidos con aprecio porque insistió días más tarde (el 7 y el 9) con composiciones semejantes. El 10 dedicó unas ágiles décimas a narrar el segundo ensayo del Ferrocarril del Oeste. El 14 de agosto de ese mismo año editó en *Los Debates* el texto que adelanta un ensayo de *Fausto*, sobre el cual hablaremos más adelante. Por esa fecha aparecieron otros versos gauchescos, así su *Carta en verso a D. Andrés Algañarás*. Esta composición dio motivo a que Ascasubi, entristecido por la muerte de su hija Cristina, publicara en *El Orden* del 27 de setiembre un aviso indicando que esos versos jocosos en estilo gauchesco no eran de su pluma. A esta advertencia de Aniceto el Gallo contestará con graciosa sencillez del Campo

al día siguiente, en su conocida respuesta que comienza: *He visto en un gacetón...*, donde saluda al otrora defensor de Montevideo y se reconoce su discípulo.

Durante 1861, año difícil y agitado en que se juega definitivamente la suerte del interior, y medio país es condenado y vencido en Pavón, Del Campo, que está junto a los vencedores, escribirá dos composiciones de tema político, ambas contra el presidente Derqui. La primera es el *Parte del general vencido...*, en que Urquiza aparece informando al Presidente de su derrota. La segunda, que más tarde el autor retirará del volumen de *Poesías* (1870), es *La Espiación*.

En 1862 se despide de su maestro y amigo Ascasubi, en viaje a Europa, con recomendaciones jocosas sobre cómo debe vivir y cuidarse un gaucho en el Viejo Mundo; la composición es aquella que comienza *Yo siento de que se vaya...* Alfredo Parodié Mantero¹ señaló que *Gobierno Gaucho*, dedicada a la salud del aparcerero Hilarión Medrano, pero en verdad dirigida a Mitre, es de 1864. Y según el mismo prologuista, *El destino de una flor* es de 1869. Sin embargo, por el tono y por algunas circunstancias biográficas (véase M. Láinez, p. 44) es posible que sea anterior a esa fecha y pertenezca a los años 1855-1860. Hasta es probable que *Gobierno Gaucho* sea la primera composición en la que aparece el uso del habla gauchesca.

Este poema adelanta desembozadamente una nota que asoma apenas en *Fausto*, y que sintetiza la actitud de *Del Campo* frente al drama de toda una clase social simbolizada por el gaucho. Para expresar los derechos conculcados del hombre de campo, que debía disponer de un *pase* para ir de un partido al otro de la provincia de Buenos Aires, que estaba sujeto a los deseos arbitrarios del Juez de Paz, del Comandante, del poder, los pone en boca de un gaucho borracho... Lo grave no está en la nota cómica que envuelve todo el poema: está en la consciente devaluación del reclamo, en el aura despreciativa por parte del autor, para quien otros argentinos no merecían los de-

¹ En el prólogo a su edición de *Fausto y otros poemas selectos*, Jackson, Colección Grandes Autores Argentinos, v. XLIII, s. f., p. XXXIV. Cf. E. Tiscornia, *Poetas gauchescos*, 1940, p. 25-26.

rechos de la justicia. Ese hombre bebido ha dejado de ser un ser humano; es apenas un pretexto para la sonrisa y para la burla. Se ha convertido en una *cosa*, teatral y triste. Pero, si no puede compararse en nada con el Fierro de Hernández, sí es buen ejemplo de la visión que Del Campo y su grupo tenían de toda una parte del país.

En 1857 tuvo nuestro autor, ¿por primera vez?, la idea feliz de contar, por boca de un paisano, una función operística. Esta ocurrencia de introducir a un gaucho en la vida diferente y turbadora de la ciudad, y hacerle narrar luego sus aventuras a otro paisano, no era nueva. Ya la había ensayado Hidalgo en la *Relación* de 1822, que tuvo el honor de aparecer en *La Lira Argentina*. Y algo parecido había hecho, imitándolo, Aniceto el Gallo en el *Diálogo sobre las fiestas cívicas del 3er. aniversario de la Jura de la Constitución en Montevideo* (1833). Ya veremos qué tomó de ellos Del Campo y cómo superó a sus predecesores.

El texto de 1857, descubierto para la crítica por Angel Battistessa², constituye una prefiguración de FAUSTO. Estaba formado por 23 estrofas con el título de *Carta de Anastacio (sic) el Pollo sobre el beneficio de la Sra. La Gruya*, y apareció el 14 de agosto en *Los Debates*. Comentaba en estilo gaucho y por boca de uno de ellos la función que se realizó en el viejo Teatro Colón, el 11 de ese mes. Emmy La Grua era una de las sopranos más conocidas del momento; cantó entonces *Safo*, del maestro italiano Pacini y después la gran aria del *Otello* de Rossini. Y es interesante destacar que apenas en un día el Pollo había compuesto sus versos.

Rafael A. Arrieta ha cotejado los versos de 1857 con *Fausto*³. De su estudio entresacamos algunos textos semejantes que —a su vez— compararemos con otros de Hidalgo y de Ascasubi. No es con intención de disminuir la originalidad de Del Campo que hacemos este cotejo, sino para ver en qué supera a los anteriores y qué tomó de ellos. Bastará con poner juntos algunos pasajes. El comienzo de estas com-

² "Génesis periodística del Fausto", en *Anales del Instituto Popular de Conferencias*, Buenos Aires, 1942, t. XXVII, p. 309-321.

³ *Historia de la literatura argentina*, dirigida por R. A. Arrieta, Buenos Aires, Pevser, 1959, t. III, p. 99-106.

posiciones siempre alude a la sorpresa y turbación del paisano que, de pronto, se encuentra rodeado de gente, de una multitud que se contraponen a la soledad de su existencia normal, en un paisaje enorme y deshabitado:

Hidalgo ("Relación", 1822)

Después todos se marcharon
otra vez a las comedias.
Yo quise verlas un rato
y me metí en el montón.
Y tanto me rempujaron
que me encontré en un galpón
todo muy iluminao
con casitas de madera
y en el medio muchos bancos.
No salían las comedias
y yo ya estaba sudando...

El veintisiete lo mismo:
un gentío temerario
vino a la plaza...

.....
En medio de la Alamera
había un arco muy pintao
con colores de la Patria:
gente, amigazo, como pasto,
.....

A las ocho de tropel
para la Mercé tiraron
las gentes a las comedias

Del Campo (1857)

y en cuanto el portón abrieron,
dos centinelas pusieron;
y al ir colándome yo,
uno de ellos que me vió
me largó una manotada
.....

Ascasubi (1833) ⁴

Después de eso á las comedias
 la gente empezó a rumbiar
 y yo atrás del bullarengo
 también entré a cabrestiar
 voluntario, de manera
 que cuando quise acordar
 estuve entre las comedias
 ande tuve que aflojar
 en la puerta cuatro riales
 que tengo que lamentar
 mientras viva en este mundo;
 porque después de pagar
 para ver las comediantas,
 nada conseguí mirar,
 y allí entre unos callejones
 cuasi me hacen reventar.

Fausto (1866)

La gente en el corredor,
 Como hacienda amontonada,
 Pujaba desesperada
 Por llegar al mostrador.

Ello es que allí me indilgaron
 que había una pulpería
 que llaman Buleturía,
 en que de un cartón me armaron.
 En seguida me quitaron
 un papel nuevo de a vainte
 y me digieron: La gente
 sube por esta escalera:
 y yo, sin saber lo que era,
 comensé a trepar caliente.

⁴ LAURO AYESTARAN, "La primera edición uruguaya del *Fausto* de E. del Campo", en *Revista Iberoamericana de Literatura*, Montevideo, Universidad de la República, agosto de 1959, año I, nº 1, p. 9-20.

Más de diez veces traté
de abajarme y no seguir
porque era más que subir,

Allí a juerza de sudar,
Y a punta de hombro y de codo
Hice, amigaso, de modo
Que al fin me pude arrimar.

Cuando compré mi dentrada
Y dí guelta... ¡Cristo mío!
Estaba pior el gentío
Que una mar alborotada.

.....
—Ahí verá: por fin, cuñao,
A juerza de arrempujón
Salí como mancarrón
Que lo sueltan trasijao

.....
...Y a una escalera trepé,
Con ciento y un escalón.

Otra nota común en esa visión de lo ciudadano, que aparece en todos estos autores, es el asombro, la casi imposibilidad del hombre de campo de describir todo eso que desconoce y le parece maravilloso en la ciudad, comenzando por la gran iluminación:

Hidalgo

¡Ah fiestas lindas, amigos!
No he visto en los otros años
junciones más mandadoras,
y mire que no lo engaño.
El veinticuatro a la noche
como es costumbre empezaron.
Yo ví unas grandes columnas
en coronas rematando
y ramos llenos de flores
puestos a modo de lazos.

Las luces como aguacero
colgadas entre los arcos,
El Cabildo, la pirame,
la recova y otros laos

Ascasubi

... entré
hasta la Plaza Mayor.

¡Ah, cosa! ¡Bien haiga Cristo!
Viese, aparcerero Simón;
eso era una maravilla
de cortinas de color,
pilares, arcos, banderas,
de la plaza alrededor;
y allá en el medio de una torre
de muy lucida armazón
que nombraban la Pirami,

.....
Luego la farolería,
amigo, daba calor;
èra cosa de asombrarse,
ver tantísimo farol.

Del Campo (1857)

Aquí quisiera un tapón
ponerme y quedarme mudo,
porque es prietender al ñudo
hacer una relación
de lo que en esa ocasión
se me puso por delante,
ni de lo que en ese instante
corcobió mi corazón
al mirarme en un galpón
tan asío y delumbrante.
Del techo en aquel galpón
vide colgando una cosa

que por grande y relumbrosa
 sol me hizo en la ocasión.
 Pero afijé mi atención
 y vide que era un quinqué
 que tenía yo no sé
 de velas cuantas docenas,
 pues con trabajo y apenas
 a contar vainte alcancé.

En esas aventuras, las sorpresas ciudadanas ocasionan accidentes
 que rasgan las ropas del distraído campesino:

Hidalgo (1822)

Después siguieron los fuegos
 Y cierto que me quemaron
 Porque me puse cerquita
 Y de golpe me largaron
 Unas cuantas escupidas
 Que al poncho me lo cribaron.

Fausto

Mis botas nuevas quedaron
 Lo propio que picadillo
 Y el fleco del canzoncillo
 Hilo a hilo me sacaron.

Entre los antecedentes que pueden señalarse para las descripciones
 femeninas, es interesante este de Ascasubi:

Ascasubi (1833)

Salió una muchacha rubia
 así como de su altar
 con un vestido celeste
 y su triángulo punzón,
 y una cara como un cielo.
 ¡Ah hembra linda! ¡crealó!

Recordemos el pasaje de *Fausto*:

¡Ah Don Laguna! ¡Si viera
 Qué rubia! ... Créameló:
 Creí que estaba viendo yo
 Alguna virgen de cera

 Blanca como una cuajada,
 Y celeste la pollera,
 Don Laguna, si aquello era
 Mirar a la Inmaculada.

Varios otros aspectos del *Fausto* ya aparecen en el esbozo de 1857: las deformaciones humorísticas de los nombres (*Safo*: *Dijo que era un Safao / lo que cantaban primero*; aria de Othello: *que de mi mayor Sotelo / un arria iban a largar*; Teatro Colón: *que es el Teatro de Car-lón*). Lo mismo ocurre con ciertas comparaciones:

Del Campo (1857)

en seguida me afijé
 que en otras hileras había
 de hombres y mugería
 rigularmente estivada,
 y al último otra camada
 que apenas se distinguía.

Fausto

Llegué a un alto, finalmente,
 ande va la paisanada,
 que era la última camada
 en la estiba de la gente.

La imagen, tamaño y forma del escenario se explica haciendo referencia al hombre de a caballo:

Del Campo (1857)

y ya también se corrió
 una jerga o una manta,

que a estar allí se me espanta
 el bayo, creanmeló.
 Velay, tras aquel mantón

 Otra vez cayó el jergón

Fausto

Y ya tamién se corrió
 un lienzo grande, de modo
 que a dentrar con flete y todo
 me aventa, creameló.
 Atrás de aquel cortinao...

 Pero en esto el cortinao
 por segunda vez cayó.

Esta imagen se reitera en otra redondilla de la quinta parte: *Una iglesia apareció / en menos que canta un gallo. / —Vea si dentro a caballo / —Me larga, créameló.*

En todos estos diálogos gauchescos una escena muy semejante cierra la conversación: los dos paisanos beben juntos la *limeta*, montan en sus caballos y se alejan al trotecito; así ocurre en Hidalgo, Ascasubi y Araucho:

Hidalgo ("Diálogo patriótico", 1821)

Esto dijo el viejo Chano
 y a su pago se marchó,
 Ramón se largó al rodeo
 y el diálogo se acabó.

Hidalgo ("Relación", 1822)

Contreras lió su recaio
 y estuvo allí todo un día;
 y al otro, ensilló su ruano,
 y se volvió a su querencia
 despidiéndose de Chano.

Ascasubi (1833)

Después que el viejo Peñalva
 acabó de platicar,
 Jacinto ensilló su overo
 y Simón su alazán;
 Se echaron un trago al pecho
 y salieron á la par:
 el uno cortó a su pago
 y el otro se fue a campiar.

ARAUCHO (*Diálogo entre los gauchos Lucero y Trejo*, 1835)

Salieron los dos amigos
 y montaron a caballo.
 No Trejo se fue al rodeo
 y Lucero fue a su pago.

Del Campo matiza y cambia con acertada intención expresiva ese final: le agrega un remate mucho más emotivo: en una fonda comen juntos los amigos, y el que ha escuchado el relato invita al otro (nótese el cálido toque logrado con los diminutivos del comienzo):

—Ya es güeno dir ensillando...
 —Tome ese último traguito
 Y eche el frasco a ese pocito para que quede boyando.
 Cuando los dos acabaron
 De ensillar sus parejeros,
 Como güenos compañeros
 Juntos al trote agarraron
 En una fonda se apiaron y pidieron de cenar.
 Cuando ya iban a acabar,
 Don Laguna sacó un rollo
 Diciendo: “El gasto del Pollo
 De aquí se lo han de cobrar”.

Desde el punto de vista de su estructura externa el *Fausto* está constituido por 1.278 octosílabos, distribuidos en seis partes de desigual extensión que conservan, sin embargo, el orden del argumento operís-

tico en que se inspiraron. Así: I, 200; II, 228; III, 172; IV, 308; V, 216; VI, 154.

El primer canto tiene 20 décimas o espinelas, combinación estrófica con la que se remata el poema. Todos los octosílabos restantes se organizan en redondillas (*abba*), con algunas excepciones (estr. 19, canto II; estr. 45, canto V), que son cuartetos (*abab*).

Este uso de la décima para la parte netamente presentativa y narrativa, está justificada por la intuición artística de Del Campo y también por razones históricas. En nuestro país, la narración de sucesos fue hecha casi siempre usando la espinela, mientras la tradición hispánica prefirió el romance. A este respecto escribe Avelina M. Ibáñez:

“La décima era frecuentemente empleada para celebrar algún acontecimiento o persona, y, gozando de una mayor independencia con respecto al clasicismo, se mantuvo más netamente popular y espontánea, a menudo infantil.’. Puede afirmarse que todo suceso político, interior o exterior, de grande o pequeña importancia, se halla consignado en décimas, de modo que reuniéndolas ordenadamente podría formarse con ellas una historia de nuestros primeros pasos de vida independiente... Tendríamos entonces también nosotros una historia en verso popular, en la que el romance estaría reemplazado por la décima”⁵.

La relación realidad-vida cotidiana del gaucho, frente a la visión de la ópera, que se ve como una realidad-otra-extraordinaria, está mostrada, de alguna manera, con el uso de las distintas estrofas como señaló Berenguer Carisomo:

“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... Frente a las décimas humildes y payadorescas, las aéreas redondillas que sobrellevan el relato dan esa inquieta sensación padecida por Anastasio entre la alucinación y la realidad; por eso se sobrecargan de poesía, porque aun cuando el zafio espectador crea la buena fe en la autenticidad vital de

⁵ *Unitarios y federales en la literatura argentina*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1933, p. 387.

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”⁶.

INSPIRACION Y EJECUCION

Como ha probado Justa Lucero⁷ el tema de Fausto ocupó durante gran parte del año 1866 un lugar destacado en los diarios y espectáculos de la Gran Aldea. Tiempo antes del estreno de la ópera de Gounod, *El Nacional* publicó, los días 18, 20, 21, 22 y 23 de agosto de aquel año, la traducción castellana del libreto italiano de la ópera. Lo mismo hizo *La Nación Argentina* (21, 22, 23 y 24 del mismo mes). El viernes 7 de setiembre este último diario comenzó a publicar en folletín la traducción española del poema de Goethe y una refundición de la leyenda fáustica. Al parecer los periodistas porteños copiaron y refundieron una traducción editada en Madrid en 1856, tomada de otra francesa hecha por G. de Nerval. Estos textos aparecieron entre el 7 y el 28 de setiembre. El martes 2 de octubre comienza la publicación del *Fausto* gauchesco, que termina el 4. *La Nación* dio a conocer a sus lectores el libreto operístico y el poema y la leyenda germánicos, además del poema pampeano. Y por si todo esto fuera poco, la ópera fue representada numerosas veces y, además, su tema ocupó el escenario de un teatro de marionetas llamado del Recreo, que estaba ubicado en la calle Libertad. Todo esto prepara un clima propicio para la obra de Del Campo *que encuentra lo más necesario para la consagración: una gran cantidad de sujetos receptores enterados de sus bases elementales, con apetencia tácita de gustarla* (J. Lucero, p. 18).

El poeta amigo de Alsina tuvo suficiente tiempo para estudiar el asunto con detenimiento y para ir componiendo su poema con relati-

⁶ “Notas estilísticas sobre el *Fausto* criollo”, en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, Santander, 1949, v. 25, p. 144-187. Este es el único estudio estilístico y textual que tenemos del poema. Lleno de observaciones valiosas y medidas, ha sido sistemáticamente ignorado por nuestra crítica.

⁷ *El tema de Fausto en 1866*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Argentina, 1963.

va tranquilidad. Y aunque es siempre atractivo aceptar la idea romántica del vate creador-improvisador que escribe su obra en pocas horas (como sostuvo R. Rojas o narra Mujica Láinez), tal vez sea más exacto pensar, como apuntó R. A. Arrieta, que Del Campo dedicó a su obrita una labor más detenida. Basta recordar que ya en 1857 tuvo la idea de narrar una ópera por boca de un gaucho. Amado Alonso ha probado que entre el manuscrito original y el primer texto en folleto median numerosas variantes y una reflexiva tarea de ajuste. Habrá que desechar entonces la imagen del poeta que escribe sus versos dominado por una inspiración momentánea. Y parece verosímil la suposición de Arrieta cuando cree que el escritor tendría preparadas las décimas del comienzo y el final, así como los trozos descriptivos de paisajes.

Después del cuidadoso cotejo efectuado por Arturo Berenguer Carisomo en su admirable estudio sobre *Fausto*, es evidente que Del Campo se inspiró en el libreto operístico para componer su poema:

“No perdamos nunca de vista que el gaucho (el Pollo) 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 paisano, en resolución, sabe que un viejo ‘dotor’ maldice de su ciencia y clama por un amor imposible. Es la médula del drama”... (Berenguer Carisomo, p. 150).

Y en cuanto al plan y ordenación de las distintas partes, el poema se ajusta al libreto hasta en sus más mínimos detalles. Escribe Berenguer Carisomo:

... “Nada hay ajeno al hecho mismo y concreto de la escena, salvo determinados descansos líricos que equivalen, exactamente, a los entre-actos 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... 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 segundo. El siguiente espacio libre (comienzos del canto IV) va sustituido por unas reflexiones del Pollo acerca del amor que enlazan, en seguida, con todo el acontecer 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 de la ópera. El canto V (cuarto 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 continúan 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 entre-acto (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". (Beren-guer, Carisomo, p. 159-160)

Transcribimos a continuación el esquema del mismo crítico que aclara definitivamente la relación estructural entre la fuente y el poema:

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

EJECUCION ESTILISTICA

Hemos seguido para este apartado el hermoso análisis de Beren-guer Carisomo, lleno de finura y agudeza crítica. Como señaló el mismo estudioso la mayor dificultad del poeta era la inserción de un tema culto, ciudadano, en una obra "dicha" en el molde rural del habla

gauchesca. Porque se estaba siempre al borde de dos extremos igualmente peligrosos: o el de una "macchietta" del gaucho, convertido en puro motivo para hacer reír por su ignorancia; o el de presentar a un gaucho cuyos saberes y forma expresiva resultarían falsos y engolados. Del Campo triunfó sobre estas y otras posibilidades de fracaso. La diferencia básica entre asunto (urbano y culto) y nivel lingüístico (campesino y basto) explica el relativo desprecio con que algunos críticos han considerado en nuestro siglo el poema. Otros, como Lugones, lo trataron despectivamente porque al compararlo con *Martín Fierro* exigían de la obra de Del Campo lo que la misma no había querido ser. Lugones buscaba elementos épicos y heroicos en un poema que carecía de ellos. Rafael Hernández debe haber criticado el poema probablemente por razones políticas: Del Campo militó en las huestes adversarias (aunque José Hernández habló, conmovido, en el entierro del Pollo).

Es esta delicada y fluctuante realidad dicotómica la que explica también los momentos en que Del Campo cae en fórmulas de la poesía romántica culta:

"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". (B. Carisomo, p. 145)

Si examinamos el poeta desde su comienzo veremos que la labor más difícil era trasponer por medio del estilo, un tema de otra esfera, a una realidad distinta. Las décimas del primer canto son perfectamente naturales, como las que rematan el poema: todavía estamos en un mundo donde hay perfecta correspondencia entre la realidad narrada y el medio lingüístico con que ella se expresa. Al entrar el narrador en el teatro 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 es el mostrador de*

una pulpería. (B. Carisomo, p. 147). Y todo se ordena de acuerdo con esta visión peculiar. De allí la pregunta de Laguna, llena de espontaneidad: —*Y si es chico ese corral / ¿a qué encierran tanta oveja?*

Al comenzar la música el Pollo habla: *rompió de golpe LA BANDA*, y esa palabra es la única posible para el hablante; el humorismo de Del Campo no usa el término para lograr una caricatura. Simplemente sustituye la realidad culta de la orquesta con la única palabra que el gaucho conoce para designar un grupo de instrumentos acordados: *No es que la orquesta sea una banda (esto sería una caricatura o parodia), es que el paisano Anastasio ha visto una banda y, necesariamente, no ha podido ver otra cosa* (B. Carisomo, p. 148).

Este mecanismo de sustitución explica la cómica advertencia de Laguna al confundir a Fausto con un coronel del Uruguay (estr. 13-14, canto II). El paisano Laguna hace, con un nombre, lo que antes y después hará el Pollo con muchos otros aspectos de la ópera: instalarla y contemplarla en su realidad, la única que conocía. Así, el canto III relaciona la presencia de Valentín, vestido de militar, con la guerra del Paraguay que por esos años dominaba el ánimo de las gentes. Y Fausto, en la escena del baile, invita a Margarita a un "cielo"... La reducción al mundo campesino se hace fácil en el canto IV (acto III del drama) con las escenas del jardín: Margarita zurce un par de medias (mientras en la escena hila con la rueca, instrumento desconocido por el gaucho); espulga un rosal *carcomido por la hormiga*. Cuando Mefistófeles se retira con *la vieja* (Marta Scherein), Anastasio piensa que se la llevó para ver un chancho y al volver supone que... *la largó / jediendo entre algún maizal*. Es que el Pollo sigue viendo el escenario como el lugar donde ocurren acontecimientos reales; basta traerlos a su mundo con la labor reductiva que estamos ejemplificando.

Otro acierto es la visión del Diablo como hábil guitarrero, sintetizada en el verso pleno de elogios: *Pero, joyese al condenao! (si usted lo hubiera oído*, estr. 44, canto V). Es en el último canto del poema donde esta labor reductiva se hace más difícil debido a la naturaleza exótica del material que ofrecía el libreto usado como fuente.

Del Campo parte del libreto operístico. Allí encuentra que Fausto es un viejo sabio que maldice de su ciencia y desea un amor impo-

sible. ¿Cómo trasladar esta realidad (aunque simplificada frente al poema originario, todavía llena de facetas difíciles para el mundo campesino) al mundo-otro en que se desarrolla el poema? Del Campo lo concreta en una sola estrofa (usa una cuarteta):

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

Acota Berenguer Carisomo:

“Imposible llevar más lejos el aniquilamiento del drama fáustico sin hacerle perder las calidades primordiales que le dan sentido. Obsérvese que 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” (p. 151).

Hay tres momentos en que la irrealidad que el drama pone ante el espectador roza peligrosamente lo increíble; en ellos se contraponen la simple y realista visión de los hechos del paisano a la ficción que la ópera instala en la escena. Son los que corresponden a la aparición del diablo: *¿Y cómo no disparó? —Yo mismo no sé por qué* (estr. 24-25, canto II); la aparición súbita de Margarita y el rejuvenecimiento de Fausto. En estos dos últimos el Pollo recurre a los medios naturales que la lengua campesina tenía para expresar la certidumbre de lo increíble. En el primero, el testimonio de numerosos testigos:

—Canejo... ¿será verdad?
¿Sabe que se me hace cuento?
—No crea que yo le miento:
lo ha visto media ciudá.

En el segundo, el juramento máximo, la salida popular de ofrecerse en holocausto para probar la verdad de lo dicho: *—Mire: que me caiga muerto / Si no es la pura verdad.*

En los tres casos Del Campo supo emplear exactamente la fórmula verbal comunísima y natural que se correspondía con el habla campesina.

Otro ejemplo de la habilidad estilística del autor está en la reducción y presentación de la sabiduría de Fausto. Ha expresado los complicados saberes de la alquimia, la astrología, la teología y la oscura ciencia medieval por el simple término *dotor*. Todavía hoy, en lo hondo de nuestros campos detenidos, *el dotor*, sinónimo de *abogao*, representa todos los saberes curiales, toda la astucia y la habilidad sapiente posibles. En cuanto Laguna oye la voz aplicada a Fausto lo supone peligroso, astuto, engañador y hábil. Por eso su asombro al ver que el Diablo logra engañarlo con su pacto: —*¿No era un dotor muy prójundo? / ¿Cómo se dejó engañar* (estr. 32, II). Y más adelante: —*¡Dotor y hacer ese trato!* (estr. 48, II), que es el máximo desprecio por las cualidades leguleyas de Fausto.

Otro acierto es la presentación de Siebel. En la ópera es un personaje insignificante y desdichado, cortejante de Margarita, que no lo quiere. Del Campo transforma el nombre germánico en Silverio, certera trasposición fonética española. Y agrega: *o cosa así*, para indicar que no fue exactamente ese el sonido escuchado, dándole la ubicación dramática que le corresponde:

Don Silverio, o cosa así,
Se llamaba este individuo,
Que me pareció medio ido
O sonso cuando lo vi.

Lo llama *individuo* porque realmente tiene poco que ver con los personajes centrales; los agregados de *ido* y *sonso equivalen* a ausente, enajenado, además de persona sin alcances, torpe y hasta impertinente. Así se lo llama estrofas más adelante.

Es en los retratos donde la siempre presente voluntad estilística de “ingenuidad” campesina se muestra con sus aciertos. Fausto se pinta brevemente en sus dos momentos: *el dotor era dentrao en edá*, y después de la mutación diabólica: *un donoso mocetón*. Con eso era

suficiente para el interlocutor rural. Pero no ocurre así con Mefistófeles y Margarita. El primero, reitera con acierto la figura convencional del Diablo de la ópera:

¡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)

Dos términos le sirven para definirlo: *gato* y *chivato*, que remiten a dos animales conocidos de su mundo. Los enclíticos -on, -ote bastan para redondear la figura: no era ni muy flaco ni muy alto. Las calzas se vuelven medias largas. Los ojos, acentuados con la carbonilla escénica, se le presentan al paisano enormes, y los compara, como las cejas, con dos elementos naturalísimos de su mundo. No hay aquí aspectos paródicos sino trasposición a su realidad cotidiana.

El retrato de Margarita es más natural todavía. Y su tipo rubio —tan distinto de la mujer morena a que está acostumbrado— lo lleva a compararla con una imagen de virgen de retablo. Y antes de describirla, una exclamación apenas contenida de Anastasio, expresa la indetenible ola erótica que invade el recuerdo del paisano:

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

Vestido azul, medio alzaó,
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. 41-43, II)

Esta voluntad estilística desfallece a ratos, especialmente en las descripciones. Pero de su examen puede desprenderse una conclusión general: Del Campo no intentó una parodia, ni de la ópera ni del tema goetheano. No hay voluntad evidente de desmedrar, de devaluar un mundo específico. El poema es otra manifestación de la siempre lúdica visión que poseía el autor. Y si algo paródico advierte el lector, su dirección no va contra una tradición o un mundo cultural; está supuesto en los planos mismos sobre los cuales se organiza el texto.

De cualquier manera puede afirmarse sin exageración, que Del Campo, en la difícil empresa de transformar por medio del estilo un mundo exótico, y expresarlo en un nivel lingüístico totalmente primario, alcanza momentos de auténtica y plena creación poética. Si la calidad de un poeta debe medirse comparando los fines perseguidos con lo realmente logrado, Del Campo triunfó —puede decirse— limpiamente en su intento. Los contados fracasos —muy bien examinados por Berenguer Carisomo— no alcanzan a disminuir este juicio general asentado sobre tales supuestos.

DESCRIPCIONES

Hay en el *Fausto* tres descripciones, una inspirada en el mundo real, las dos restantes en el escénico. Todas se inscriben en la tradición iniciada por Echeverría, que ingresará en la gauchesca con Ascasubi. De este último ha tomado Del Campo varios aspectos (así su gusto por los diminutivos), aunque rechazando acertadamente la tendencia a inventariar la realidad. Lo que ocurre es que la visión de la naturaleza que quiere expresar Del Campo en el habla gauchesca de su personaje, está siempre amenazada por los conocimientos y el tono de la poesía romántica coetánea.

Por otra parte esas descripciones se insertan generalmente por medio del diálogo, aunque parecen siempre un poco pegadas, como no naturales. Además de introducir un factor heterogéneo en la cosmovisión del personaje que habla, rompen la unidad y forma de avance del poema. Hay entre ellas y lo narrativo-dialogado (que es la for-

ma misma del nivel en que se va desarrollando el poema) un hiato más o menos visible, una delicada sutura no siempre salvada. Y esa diferencia de tono es la que va del relato dialogado a lo lírico-descriptivo. Ellas anticipan mucho de lo que la poesía de Andrade traerá años más tarde, pero siempre con una tendencia a la sencillez y a la eficacia simple que nada tiene que ver con el tono impostado del versificador de *Atlántida*. Tal vez la única objeción válida que podría hacerseles es que el campesino de nuestro litoral no tuvo sentido del paisaje. No hay paisaje para él. Y esto vale hasta en el caso de Ascasubi, donde la voz del narrador es sustituida frecuentemente por el recordar nostálgico-enumerador del que escribe. Por eso Hernández, con su fina intuición, rechazó toda caída en lo meramente descriptivo. Además, claro está que, como su finalidad era hacer un retrato lo más exacto posible del tipo humano, debía eludir aquello que no interesaba a su personaje.

La primera descripción en *Fausto* es la de la mar (canto III), o sea el Río de la Plata. Sus primeras siete estrofas están perfectamente logradas; en nada escapan a la forma en que un hombre de campo podría describirla. El comienzo está inspirado en un texto parecido de Hidalgo. Y gran parte del encanto del pasaje, de su incomparable carga emotiva, está dada por la abundancia de diminutivos: *hijitos, juntitos, mañanita, puntita, solcito, barquito, arenitas*. Del Campo sigue en todos los momentos descriptivos no solamente la tradición ascasubiana superándola, sino que también utiliza formas típicas de la poesía romántica de su época. Después de la séptima estrofa se advierte esa intromisión perceptible pero segura de los elementos cultos, no-gauchescos:

Y en las toscas, es divino
mirar las olas quebrarse,
como al fin viene a estrellarse
el hombre con su destino.

Y en la siguiente estrofa aparece un *sierras de agua viene alzando* con otra palabra ajena al estilo perseguido.

Las descripciones restantes parten de incitaciones de la ópera misma. Así la segunda, del amanecer (inspirada en la alborada o interludio del acto tercero operístico, canto IV del Pollo) es el equivalente de cualquier mañana campesina. Es la que comienza *Ya la luna se escondía...* Como en ninguna otra el cuidado atento por no dejarse arrastrar hacia lo culto-romántico ha estado siempre vigilante en el ánimo del autor. Y eso se nota en la frecuencia con que introduce, cada vez que puede, formas dialogadas. Esas intromisiones de lo puramente conversacional son el instrumento estilístico para reubicar el texto en el nivel peculiar del paisano que habla. Por ello merece elogios desde el punto de vista de su seguridad "retórica", de su cuidado técnico, diríamos:

*¿No ha visto usted de un yesquero
loca una chispa salir,
como dos varas seguir, y de ahí perderse, aparcerero?*

Pues de ese modo, *cuñao*,
caminaban las estrellas...

.....
Y era, *amigaso*, un contento...

.....
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.

La tercera descripción, el anochecer del canto V, muestra ya la intromisión total de las formas románticas cultas. Menéndez Pelayo, con su buen olfato de lector, las calificó de *lugares comunes de la retórica descriptiva*. Y tenía razón...

Otro pasaje donde Del Campo reemplaza a Anastasio es el que habla del amor no correspondido (canto IV). Pero las penetrantes y sentidas redondillas (3 a 17) del canto V, sobre el dolor de la mujer engañada, son un buen ejemplo del sentimiento primario del varón expresado con justeza rural. Ellas documentan una manera de sentir heredada del mundo hispánico que ha encontrado su forma exacta.

Las descripciones, en general, estaban destinadas al lector culto que supone el poema; son una concesión a ese lector. Por eso escapan con suma frecuencia a lo gauchesco (un delicado análisis de esas caídas hace Berenguer Carisomo, tantas veces citado). Por eso también las elogiaron muchos lectores de la época, como Ricardo Gutiérrez, quien, después de considerarlas valiosas, califica a Del Campo de poeta serio... El resto le parecía entretenimiento juguetero. Lo mismo ocurrió con Juan Carlos Gómez, al que molestaron los modismos gauchescos y les negó todo valor poético:

“La poesía popular no es la frase chillona y agria del rancho. La india de los toldos es tan hija de la naturaleza como la Eva de la Biblia, recién formada de la costilla del hombre, o como la Venus mitológica, saliendo núbil de las espumas del mar, pero no serviría jamás de modelo a los pintores y estatuarios... Piense, sienta como él (el gaucho) y *háblenos como usted...*”.⁶

LO COMICO Y LO DIALOGADO

Lo importante del poema no es lo que en él queda de Goethe o de Gounod, sino ese tono peculiar e intransferible que tan bien se corresponde con una psicología, una entonación y una forma de humor típica de ciertas clases porteñas. Lo que nos hace recordarlo hoy, lo que encanta en el texto, son las inflexiones de lo conversacional, los atisbos ingenuos de la visión asombrada del contemplador rural, ante el espectáculo nuevo e inesperado de la ciudad. Y, dentro del ámbito turbador de lo ciudadano, como un recinto dentro de otro, el descubrimiento del teatro, que, para ese observador rural, no puede ser sino realidad total. Mientras el espectador culto asiste y acepta cons-

⁶ Los textos pueden verse en AMARO VILLANUEVA, *Crítica y pico. Plana de Hernández*, Santa Fe, 1945, p. 193-227.

cientemente esa entrega al milagro fictivo del espectáculo (consciente siempre de sus limitaciones, de su específica realidad circunstancial e intersubjetiva), el gaucho lo acepta como lo real en su más pura manifestación.

Este es el primer paso hacia lo cómico y de aquí nacen todas las enormes posibilidades humorísticas que Del Campo entrevió en ese punto de partida. Porque el narrador acepta que el espectáculo era real. Si a ese primer paso hacia lo cómico sumamos las permanentes acotaciones conversacionales que su interlocutor introduce en el relato, tendremos un paso más hacia el absurdo. Porque a esa primera plataforma de lo humorístico, debemos sumar luego las interrupciones que llevan todo lo narrado al mundo cotidiano del otro.

No sabemos si se ha tenido en cuenta la complicada realidad psicológica que, bajo una aparente cobertura dialogada, origina, realmente, lo cómico. De la actitud del que narra, que ha aceptado como real el espectáculo operístico, pasamos a las observaciones del que escucha. El primero produce risa, el segundo apunta directamente al absurdo. Y estas son las dos apoyaturas que dan origen a esa permanente sonrisa que acompaña al texto, sobre todo en la primera parte.

Porque el primer canto, que narra el encuentro de los dos paisanos, carece de esas notas donde lo cómico está referido a esta particular confusión de planos. Los momentos cómicos allí son producto del gracejo campesino solamente, de la entonación o de la agudeza rural. No de esta confusión inocente de realidad con ficción (el que asiste al teatro toma lo ficticio por real; el que escucha su relato posterior, revierte a su realidad todos los elementos que el otro trata de explicarle), o de transposición de esa realidad narrada a *su cotidiana existencia*.

El primer canto es meramente presentativo y narrativo. Por eso las décimas, más lentas y complicadas desde el punto de vista de la rima, cuya estrofa supone, de alguna manera, una estructura cuidadosa. Ya en el segundo canto se usa la redondilla, forma mucho más ágil y apropiada para el relato dialogado, que será el típico de todo el poema.

¿Cómo avanza la obra acogiendo esta mezcla de "racconto" y conversación? Ya en la mitad del primer canto se hace presente una forma que caracterizará la obra toda: el relato dialogado. Lo que había anticipado de alguna manera Hidalgo asume aquí carácter de permanente y explica el secreto mismo de sus posibilidades expresivas. Si bien se mira, no hay largos pasajes con la sola voz del narrador. Por todas partes lo dialógico se sobrepone a la pura narración monológica. Y todo el encanto del poema reside en esa peculiar forma de avance. Y hasta uno de los aspectos de lo cómico (la reversión del mundo que describe el Pollo a la realidad cotidiana de su oyente). Ya antes de comenzar el relato mismo, esa forma de interrupción —que no es tal, sino una manera de enriquecimiento expresivo a la vez que intencional— se hace presente de manera inversa: es una referencia de Laguna la que dará origen al episódico relato:

¿Y sabe lo que decía,
 Cuando se vía en la mala?
 El que me ha pelao la chala
 Debe tener brujería.
 A la cuenta se creería
 Que el Diablo y yo...

—¡Cállese,

Amigo! ¿no sabe usted
 Que la otra noche lo he visto
 Al demonio?

—Jesucristo...

—Hace bien, santigüese.

—¡Pues no me he de santigüar!

El relato avanza entonces sobre ese carril inestable y movedido, vivo, ágil, del diálogo, de las interrupciones, de la observación que amplía, que exagera, que equivoca, que empequeñece o traspone a la realidad pedestre lo que el Pollo está narrando. *Y que lo trae al plano en que están situados ambos ante un público determinado.*

Gran parte del encanto "gauchesco" del poema nace de esta forma narrativa enmarcada y mechada aquí y allá con todo el sabor de lo oral. Pero también nacen de ella las notas humorísticas en las cuales, a veces, parece captarse una sátira riente del personaje como tipo

social inculto. Lo oral como puro encanto poético puede verse en algunos ejemplos, que rozan lo teatral:

Don Valentín le pedía
Que a la rubia la sirviera
En su ausencia...
—¡Pues soncera!
¡El otro que más quería! (canto III)

Antes de cruzar su acero,
El Diablo el suelo rayó:
¡Viera el juego que salió!...
—¡Qué sable para yesquero! (Canto III)

—Por supuesto hubo fandango.⁷
—La lata ahí no más peló,
y al infierno le aventó
de un cintarazo el changango.

—Lindo el mozo!
—¡Pobrecito!...
—¿Lo mataron?
—Ya verá (canto V)

Otros ejemplos pueden verse en los versos 427-28, 785 y siguientes, 1032-34.

También lo oral es una forma de unir los distintos trozos del poema, de hacer entrar otros elementos en la obra. Así el conocido pasaje sobre el mar, que ingresa al relato con la apoyatura del interlocutor:

—¿Sabe que es linda la mar?
—¡La viera de mañanita
Cuando a gatas la puntita... (canto III)

Lo mismo ocurre con el parlamento sobre el amor: se introduce como un diálogo entre los dos amigos que tratan el asunto (versos 650 y siguientes). La descripción de la mañana no se introduce así, pero está rematada, cortada bruscamente, con la entrada de Laguna—que la vuelve al mundo rural— cuando grita: —*¡No sea bárbaro canejo! / ¡Qué comparancia tan fiera!*

El pasaje referido a la suerte de la mujer también tiene esa introducción. La parte que no está unida a lo dialogado, que denuncia la evidente sutura mal salvada, es la del canto V, sobre la noche. Si se releen los versos que la preceden y la siguen, se verá que el trozo descriptivo-lírico ha sido insertado en medio del diálogo que originalmente trataba de la habilidad del Diabolo para tocar la guitarra:

y una guitarra, amigazo,
áhi mesmo desenvainó.

—¿Qué me dice, amigo Pollo?
—Como lo oye, compañero:
El Diabolo es tan guitarrero
Como el paisano más criollo.

El sol ya se iba poniendo...

Y lo mismo puede decirse del pasaje sobre la Fortuna, al comienzo del canto IV, introducido con la apoyatura de Laguna. Y podemos encontrar muchos otros ejemplos.

Otra forma de ruralizar el mundo y darle dinamismo es el uso frecuente de la imagen *poema-flete*, o sea comparar el relato que hace el Pollo, el contar, con el animar un caballo que se monta. En muchas partes, su amigo lo incita con esa imagen. Ya al comienzo, después de enterarse de que el Pollo vio al Diabolo, pide el relato con un verbo de movimiento:

Pero no importa, le ruego
que me *dentre* a relatar,
El cómo llegó a topar
Con el malo. ¡Virgen Santa! (canto I)

Al iniciarse el canto III, después de la descripción del mar, dice Laguna:

Van, como plata, cuñao,
Las escamas re'umbrando...
—¡Ah, Pollo! Ya *comenzó*
A *meniar taba*; ¿y el caso?

Al comenzar el canto IV esto es notable:

—Ya se me quiere cansar
El flete de mi relato.⁷
—Priéndale guasca otro rato;
Recién comienza a sudar.

Y al final de ese canto:

—Dice bien, pero su caso
Se ha hecho medio empacador...
—Aura viene lo mejor:
Pare la oreja amigazo.

La interrupción del relato se compara con la fatiga de un caballo muy exigido:

Y van los tiempos pasando,
Un hondo surco dejando
En su infeliz corazón.

—Güeno amigo: así será,
Pero me ha sentao el cuento... (canto IV)

Un pasaje donde esta intervención activa del interlocutor coadyuva de manera preeminente al encanto y riqueza expresiva del texto encontramos en el final del canto V. Y en el sexto, se produce la última interrupción de Laguna, reiterando la imagen del poema-flete:

—Esta vez se le chingó
El cuete, y ya lo verá.
—Priéndale al cuento que ya
No lo vuelvo a atajar yo.

PLANOS

El diálogo, además, al tamizar de modo peculiar el mundo escénico que está evocando el Pollo, sirve para mostrar la distancia entre

la cosmovisión de un tipo social (que Del Campo no estimaba) y la riqueza y profundidad del mundo de la cultura europea. Porque es aquí donde el poema toca su fondo de ambigüedad, que ha hecho vacilar a diversos críticos cuando se trata de calificarlo o de situarlo en un género determinado.

El poema conserva, como el asunto en que se inspiró, elementos y aspectos típicamente teatrales. Los planos de la narración son tres: El primero lo ocupan el Pollo y Laguna, dialogando. El segundo es el de la realidad virtual, frente a ellos, de la ópera, lo que ocurre en la escena evocado por las referencias del Pollo y las interrupciones frecuentes de Laguna. Ambos contemplan, deforman, aclaran, esa dinámica realidad otra casi inalcanzable que tuvo lugar ante los ojos asombrados y crédulos del que narra. Y que se revive, con otra perspectiva, ante ellos. Pero ambos, Pollo y Laguna, por una parte, y la dinámica serie de aventuras virtualmente existente, por otra, están sometidos al escrutinio de otro público: el lector. Y la obra es imposible de pensar, imposible de comprender en su última finalidad, sin un lector relativamente culto. Y ese espectador culto es el destinatario final de lo cómico-absurdo que emana del texto.

El poema está pensado suponiendo como siempre presente ese juez y fino catador de intenciones autorales que es un público urbano. Son los camaradas de Del Campo los que reirán con los trabucamientos y equívocos de esta visión deformada de lo europeo. Y lo humorístico —que, como sabemos, siempre devalúa, resta valores a aquello que lo despierta— no va contra la ópera. Está destinado a presentar la ignorancia, la inocencia, la credulidad de un tipo social que el poeta no consideraba precisamente estimable, ni como persona ni como grupo que formaba parte de la sociedad argentina de entonces. Por eso pensamos que acierta Paul Verdevoye cuando, en el prólogo a su traducción francesa del libro de Hernández, hablando de *Fausto* escribe: *Le burlesque y cotoie le sentimental. On a l'impression d'une parodie, non de l'opera, mais du gauchó*⁹.

⁹ *Martín Fierro*, Paris, Collection Unesco de Oeuvres Répresentatives, 1955, p. 13.

Tanto en *Gobierno gaucho* como en *Fausto* encontramos la ambigüedad de quien tenía plena conciencia de las injusticias cometidas cotidianamente contra todo un sector del pueblo argentino. Pero la expresión poética de esas injusticias se resolvía siempre a partir de un velo cómico, que es una forma de restarles eficacia y de convertirlas en pura palabra vacía. De justificarlas. Porque la ambigüedad de Del Campo nace de la evidente contradicción entre las posiciones y los hombres políticos que apoyaba (Alsina, en primer lugar, y los intereses porteños) y el conocimiento que tenía de esos derechos conculcados. Al no ser capaz de asumir una postura clara y definitiva que hubiera significado ya el desprecio de sus iguales, ya el asentimiento pleno ante la ignominia, se queda o en la cobardía (*Gobierno gaucho*) o en lo humorístico (*Fausto*). Dos tangentes, dos escapatorias que durante casi un siglo han salvado a su obra de un juicio adverso. Pero que ya fue juzgada con meridiana claridad por Hernández: *Quizá la empresa habría sido para mí 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...* (Carta a Zoilo Míguens).