

UN GAUCHO VA A LA ÓPERA: FAUSTO DE ESTANISLAO DEL CAMPO

Nora Pasternac*
Instituto Tecnológico Autónomo de México

*En la ubicua memoria serás mía,
Patria, no en la fracción de cada día.*

JORGE LUIS BORGES

PALABRAS CLAVE: LITERATURA GAUCHESCA, SIGLO XIX, ESTANISLAO DEL CAMPO, FAUSTO, GOUNOD

Resumen: Este artículo se ocupa del *Fausto* de Estanislao del Campo para subrayar sus características extremadamente complejas precursoras del arte dentro del arte que prefiguran la literatura de la modernidad. El poema forma parte de la literatura gauchesca y al mismo tiempo es una parodia que responde por adelantado a las proposiciones de Bajtín sobre lo dialógico y lo polifónico.

KEY WORDS: GAUCHESCA LITERATURE, XIX CENTURY, ESTANISLAO DEL CAMPO, FAUSTO, GOUNOD

Abstract: *The purpose of this article is to underscore the extremely complex features that are found in Estanislao del Campo's Fausto. They are precursors in the art inside the art, prefiguring the literature of modernity. The poem is*

* npaster@itam.mx

part of the gauchesca literature and it is also a parody that responds in advance to Bajtín's propositions on the dialogic and polyphonic.

La literatura gauchesca, género típico de Río de la Plata, que alcanza su apogeo con el *Martín Fierro*, cuando ya los campos de los propietarios se dividen y llega el alambrado —el gaucho ya no posee la pampa abierta y sin límites—, es un emotivo recordatorio de los primeros tiempos de la Patria. Patriotismo a veces epidérmico, pero muchas veces profundo y perdurable. Ésta es la palabra para el género gauchesco que, leído hoy —con una continuidad sin desmayos hasta el presente— permite redescubrir, con nuevos perfiles críticos e históricos, un gran logro literario y, en el caso del *Fausto criollo* de Estanislao del Campo, una fresca nunca marchitada, nunca desmentida, junto a la compleja presencia de una verdadera obra de arte.

Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, en el prólogo a los dos tomos de *Poesía gauchesca* —que recopilan y que se publicó en México en 1955 por el Fondo de Cultura Económica— recuerdan que

En agosto de 1866, Estanislao del Campo asistió a una representación del Fausto de Gounod, en el teatro Colón de Buenos Aires, y pensó en la extrañeza que esa obra produciría en un gaucho; esa misma noche produjo el primer manuscrito de su poema. Éste, como se sabe, registra el diálogo de dos gauchos; uno de ellos, que ha asistido a la representación de la ópera, la refiere a su amigo, como si se tratara de hechos reales. (XV)

Inmediatamente, con su malicia habitual, ambos compiladores citan la opinión de Leopoldo Lugones que “censura ese argumento” por inverosímil. Como es de suponerse, Borges y Bioy declaran que aun el arte más naturalista es convencional, y que toda la literatura gana con la recurrencia a la *irrealidad*: “las convenciones de aceptación más fácil son las que pertenecen al planteo mismo de las obras: v. g. ‘la ilusión cómica’ de Anastasio o la extrema autobiografía rimada de Martín Fierro”. Con lo cual desdeñan al mismo tiempo la sobrevaloración nacionalista del *Martín Fierro* que Lugones siempre propugnó.

Si bien la emergencia del género gauchesco en su momento más antiguo (y en el origen, evidentemente no podía llamarse ni género ni gauchesco) puede considerarse como popular y anónima, ya para la época del gran iniciador y precursor que fue Bartolomé Hidalgo (1788-1822), lo que poco a poco va constituyéndose como el género más original que produjo el Río de la Plata corresponde a la definición que Josefina Ludmer resume en lo siguiente: “un uso letrado de la cultura popular” (10). Todo ocurre en un proceso que culmina con el *Martín Fierro*, el cual, a su vez, clausura la posibilidad de innovar —tal vez para siempre—, al mismo tiempo que impone algo así como un rumbo definitivo en la literatura gauchesca, no sólo para el verso, sino también para la prosa, el teatro gauchesco o las narrativas posteriores: Ricardo Gutiérrez, Martiniano Leguizamón, Benito Lynch, o los uruguayos Javier de Viana, Eduardo Acevedo Díaz, Carlos Reyles y tantos otros en ambos márgenes.

Cuando Estanislao del Campo (1834-1880) publica su poema en 1866, cuyo título completo es *Fausto. Impresiones de Anastasio el Pollo en la representación de esa ópera*, se integra en la época de mayor brillo del género, junto a Hilario Ascasubi (1807-1875), al uruguayo Antonio Lussich, *Los tres gauchos orientales* (1872) y, finalmente, a José Hernández que hace aparecer en un modesto y rústico folleto la primera parte de *Martín Fierro* en 1872 y la segunda, *La vuelta de Martín Fierro*, en 1879.

Lo primero que hay que señalar es el evidente homenaje que el autor rinde a Ascasubi: el seudónimo más famoso de Hilario Ascasubi fue *Aniceto el Gallo*, y Del Campo apoya ese homenaje al hacer un subrayado especial del nombre desde el comienzo, al producirse el encuentro del gaucho con su amigo Laguna:

Cuando el flete relinchó,
media güelta dio Laguna
y ya pegó el grito: —¡Ahijuna!
¿No es el Pollo? —Pollo, no,
ese tiempo se pasó
(contestó el otro paisano);
yo soy jaca vieja, hermano,
con las púas como anzuelo,
y a quien ya le niega el suelo

hasta el más remoto grano.
Se apió el Pollo y se pegaron
tal abrazo con Laguna,
que sus dos almas en una
acaso se misturaron.
Cuando se desenredaron,
después de haber lagrimiao,
el overito rosao
una oreja se rascaba.

(*Poesía gauchesca* 302-303, vv. 51-68)¹

El éxito del *Fausto criollo* es arrasador; sin embargo, aunque el público y muchos intelectuales lo aceptaron inmediatamente, es conocido que recibió críticas devastadoras (la bibliografía sobre la obra de Estanislao del Campo no debe estar lejos de igualar la dedicada al *Martín Fierro*): ridiculización del gaucho, visión alejada de una supuesta *verdad* del gaucho. Incluso los críticos se han complacido en señalar las numerosas *inexactitudes* de los detalles, hubo interminables discusiones sobre el ahora famoso *overo rosado*, variedad de caballo considerado manso y sólo apto para ser montado por mujeres y nunca *parejero*, es decir, caballo de carreras; lo mismo ocurre con el abrazo estrecho de los dos amigos: los gauchos no se abrazan (incluso unos versos de *Martín Fierro* se refieren críptica y despectivamente a esta escena).²

¹ A partir de aquí, sólo señalaré el número de los versos de esta edición. El *Fausto* se encuentra entre las páginas 299 y 330. Las ediciones de esta obra son numerosísimas hasta el presente. Su popularidad fue tan grande que para 1910, fecha del Centenario de la República Argentina, se habían publicado ya 136 ediciones.

² En un texto canónico sobre el tema y con frases que han sido citadas muchas veces a propósito del desdén hacia el poema, Borges recuerda, de una manera que sitúa al texto en su verdad estética (que actualmente ha sido recuperada sin que se olviden los costados críticos): "Pasan las circunstancias, pasan los hechos, pasa la erudición de los hombres versados en el pelo de los caballos; lo que no pasa, lo que tal vez será inagotable es el placer que da la contemplación de la felicidad y de la amistad. Ese placer, quizá no menos raro en las letras que en este mundo corporal de nuestros destinos, es en mi opinión la virtud central del poema [...] Lo esencial es el diálogo, es

Un capítulo aparte merece la crítica, que hoy es constatación de un aspecto agregado, de la *despolitización* de la figura del gaucho en esta versión. Jerónimo Brignone resume, refiriéndose al *Fausto*:

La progresiva exclusión del gaucho del teatro de operaciones político, pareja a la autonomización del género literario que lo refiere, implicará, en su relegamiento al rol pasivo de espectador, un mayor subrayado de su subjetividad. Ya inútil para el sistema capitalista liberal que se impone hegemónico, comenzará a verse representado a sí mismo en los afeites y adornos, igualmente “inútiles” en términos de producción, con los que la sociedad que lo excluye se engalana: la ópera, la mujer, la flor, sintetizada en el signifiante “Margarita” del *Fausto* francés. El demiurgo realizador de dicha representación es el letrado, tanto enemigo como aliado, jugando a Dios disfrazado de Diablo, operador de síntesis y resignificación.³

Lo interesante es la cadena alusiva metafórica que se establece a partir de estas consideraciones sobre el lujo, el fasto, lo fausto de la ocasión (la palabra *fausto* merecería una digresión también), así como la acentuación de los elementos de una subjetividad delicada y sentimental que, aparentemente, debería estar desterrada del género. Sólo unos breves ejemplos de toda la red de paralelismos con la ópera que pueden establecerse. Por un lado, al caballo de Laguna:

[...]
le iba sonando al overo
la plata que era un primor:
pues eran de plata el fiador,

la clara amistad que trasluce el diálogo. No pertenece el *Fausto* a la realidad argentina, pertenece —como el tango, como el truco, como Irigoyen— a la mitología argentina” (“Poesía gauchesca” 187).

³ “‘Con Dios y con el Diablo: el Pollo sujeto en la Margarita.’ (Una reflexión sobre el *Fausto Criollo*)”. <<http://www.jbrignone.com.ar/fausto.html>>. Fecha de consulta: 14 de marzo de 2011.

pretal, espuelas, virolas,
y en las cabezadas solas
traía el hombre un Potosí:
¡Qué...! ¡Si traía para mí,
hasta de plata las bolas!
(vv. 23-30)⁴

Por el otro, esta descripción de los lujosos adornos del caballo y del jinete es un anuncio del cofre de joyas de Margarita:

Al ramo no le hizo caso,
enderezó a la cajita,
y sacó... ¡Virgen bendita!...
¡viera qué cosa, amigazo!
¡Qué anillo! ¡Qué prendedor!
¡Qué rosetas soberanas!
[...]
La rubia allí se colgó
las prendas, y apareció
más platiada que la luna.
(vv. 785-796)⁵

Es decir, la obra de Del Campo se presenta como un producto de la autonomización de la obra de arte con respecto a la política y a la guerra (en ese momento, por ejemplo, la del Paraguay). Como dice Ludmer:

Fausto se constituye por exclusión de lo político. Transforma definitivamente la fiesta política en puramente cultural y cambia así la representación del sistema de relaciones del gaucho con la ciudad, y por lo

⁴ Las boleadoras, se entiende, que los gauchos usaban para enlazar las patas de los animales en las estancias o como actividad de caza en la pampa.

⁵ “¡Oh Dios!, ¡cuántas joyas!/ ¿Es un sueño encantador/ que me deslumbra o estoy despierta?/ ¡Mis ojos jamás han visto riqueza semejante!”, y el resto de la escena del cofrecillo (Gounod 55).

tanto el vínculo y la alianza de las dos culturas en el género. Los efectos de la despolitización son múltiples: el texto se autonomiza y transforma su relación con la coyuntura, el contexto y el conjunto del sistema de referencias. Aparece por primera vez un poema gauchesco desligado del periodismo, absolutamente “literario”, que corta en dos partes el género: *Fausto* no sólo es un avatar necesario de su historia y consecuencia de su lógica, sino una de las condiciones fundantes de *Martín Fierro*. (253)

En realidad, se puede hablar con respecto al *Fausto criollo* de uno de los avatares de la *refracción de un mito*, lo cual es uno de los elementos más importantes que fuertemente contribuyó a su éxito y su perduración. La riqueza y la variedad de las versiones de la leyenda son conocidas desde comienzos de 1500, con la existencia de un personaje real, alquimista y nigromante, ya registrado por sus contemporáneos como un mago bastante famoso con detalles contradictorios y truculentos, retomado muy pronto por Christopher Marlowe que compuso su *Trágica historia del Doctor Fausto* en 1588, pasando por todos los dramas tratados, incluso por el más célebre y complejo de todos, el de Goëthe; marionetas, títeres, músicas, óperas (sin olvidar a Wagner, que compuso varias musicalizaciones para el drama de Goëthe —entre 1839-1840 y en 1855— o Héctor Berlioz y su *Condenación de Fausto*, en 1829; o Robert Schumann, *Escenas para el Fausto de Goëthe* y Liszt con su *Sinfonía Fausto*, entre 1854-1857), cada época ha reelaborado este mito germánico convertido en universal.

Hay una versión luterana del mito, otra romántica, una iluminista, una positivista, etcétera. Ya en el siglo XX, entre las más notables se encuentra *Mon Faust* (1941) de Paul Valéry o Lawrence H. Durrell que escribe *An Irish Faust* (1939) y, por supuesto, *Doktor Faustus* (1947) de Thomas Mann, que reflexiona sobre las consecuencias del nazismo precisamente a partir de la biografía de un músico y compositor, Adrien Leverkühn, relatada por uno de sus amigos. Sólo recordemos que la historia pasó inevitablemente por el cine, por ejemplo, *La belleza del diablo* (1950) de René Clair y otras numerosísimas narraciones fílmicas basadas en la historia del pacto con el diablo. Son lo que un músico llamaría *variaciones*. Por otra parte, la historia de las versiones del *Fausto* justifica plenamente y sin paradojas la creación del *Fausto criollo*: en el

siglo XIX la historia, en diferentes libretos y obritas, fue el plato fuerte de los teatros de títeres y marionetas en toda Alemania, es decir, se dirigía a un público de ferias, de multitudes campesinas o proletarias y a los niños. Con toda naturalidad, el poema gauchesco se insertaría en la tradición de la leyenda.⁶

La ópera de Gounod —en cinco actos— fue representada en París en 1859 y el libreto pertenece a Jules Barbier y Michel Carré. Aunque por mucho tiempo el *Fausto* de Goethe, en traducción de Gérard de Nerval, fue el libro de cabecera del músico, sería vano buscar una total expresión del contenido poético y metafísico de la gran obra maestra alemana. Gounod desarrolló uno de los episodios del poema, los amores de Fausto y Margarita, y en eso creyó ser fiel a su *inclinación apasionada* que le revelaba que el amor es la única condición de la felicidad humana. Esa limitación a un sólo sentimiento fuertemente teñido de romanticismo no permitió una traducción musical del poema de Goethe, pero tal vez tampoco constituye una traición. Como la obra de Del Campo, tuvo inmediatos detractores y defensores, y aún los tiene en la actualidad. A su vez, el *Fausto criollo* minimiza aún más los elementos del mito y los reduce al romance de Fausto con Margarita y a la desdichada suerte final de la muchacha. Sin embargo, como reflejo de la obra están muy presentes los elementos de la oposición teológica de Dios-Jesús-la Virgen-el Cielo y el diablo-la tentación-el pecado-el crimen-el Infierno. Ante cada aparición de Mefistófeles, Anastasio el Pollo en su relato —y

⁶ Una de las reelaboraciones más logradas es *El maestro y Margarita* (1966-1967, edición completa y definitiva en 1989), del escritor ruso Mijaíl Bulgákov (1891-1940), que constituye una sátira llena de regocijantes bufonadas, osadas alegorías filosóficas y acerada sátira sociopolítica, no sólo del sistema soviético, sino de todo lo que él detestaba en la superficialidad y vanidad de la vida moderna en general. La célebre canción “Sympathy for the Devil” de los Rolling Stones (1968) está inspirada a su vez en la novela de Bulgákov. La grabación de la canción también proporciona el tema a la película de Jean-Luc Godard, *One plus One* (1968); en ella se realiza un recorrido por la contracultura estadounidense de finales de la década de 1960, recorrido mezclado con escenas de los Stones grabando “Sympathy for the Devil”. En suma, la red intertextual es inmensa.

su oyente, quien hace lo mismo— recurre constantemente a las invocaciones divinas y a la señal de la cruz para exorcizar la presencia del demonio que, en la paródica visión del *rústico*, es real. Su descripción corresponde a la representación estereotípica ingenua, pero refuerza la dicotomía entre el Bien y el Mal:

¡Viera al Diablo! Uñas de gato,
facón, un sable largote,
gorro con pluma, capote
y una barba de chivato.
Medias hasta la verija,
con cada ojo como un charco
y cada ceja era un arco
para correr la sortija.
(vv. 305-311)

En cambio, Margarita es asimilada a la Virgen:

¡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.
(vv. 365-376)

Formalmente, el *Fausto criollo* está compuesto por 21 décimas y 240 redondillas. La estructura es muy simple. Hay dos campos: un narrador inicial exterior introduce a los personajes, plantea algunos datos para entender el encuentro entre los dos gauchos, y cierra la obra como en el

cine —también exteriormente—, con el alejamiento de los dos compañeros juntos. Estos dos momentos son breves. En el interior de este marco se desarrolla el diálogo de ambos gauchos, principalmente el relato de la ida al teatro y el argumento de la ópera tal como el Pollo la entendió, con las réplicas y las intervenciones a veces asombradas, a veces incrédulas de don Laguna. Por otra parte, se ha señalado repetidas veces la conservación de la estructura tradicional de las convenciones gauchescas: el saludo inicial, el convite a la bebida, el tabaco o la comida, conversación sobre los caballos, el tópico de la visita del gaucho a la ciudad y las vicisitudes y engaños a los que se ve sometido. A lo que hay que añadir que al mismo tiempo se realiza la invención de un público, la construcción de una lengua y la postulación de una realidad.⁷

Es evidente que esta versión del *Fausto* evoca inevitablemente las consideraciones de Bajtín sobre la parodia y la carnavalización. La parodia implica evidentemente que el lector conoce la ópera o, incluso, varias versiones de la historia original, y que, por otra parte, percibe al poema gauchesco como un género. Por otro lado, la parodia implica que haya una compenetración imitativa con el modelo, al mismo tiempo que su distorsión y los dispositivos necesarios para que el lector perciba la asimilación y la discrepancia que producen comicidad.

La carnavalización es muy fuerte en el poema de Del Campo; por ejemplo, la profanación con múltiples variaciones. Desde el comienzo se apunta directamente al derrocamiento de lo *alto* y, al mismo tiempo, curiosamente las alturas remiten a lo bajo. El Pollo comienza su relato así:

Como a eso de la oración,
aura cuatro o cinco noches,
vide una fila de coches
contra el tiatro Colón.
La gente en el corredor,
como hacienda amontonada,

⁷ Para el desarrollo de estos temas y los anteriores ya mencionados, véase Eduardo Romano (*Sobre poesía popular argentina*); Ángel Rama (*Los gauchipolíticos...*) y Julio Schwartzman ("Las letras del Martín Fierro" 225-250).

pujaba desesperada
por llegar al mostrador.
Allí a fuerza de sudar,
y a punta de hombro y de codo,
hice, amigazo, de modo
que al fin me pude arrimar.
Cuando compré mi dentrada
y di güelta... ¡Cristo mío!
estaba pior el gentío
que una mar alborotada.
Era a causa de una vieja
que le había dao el mal...
[Laguna:] Y si es chico ese corral
¿a qué encierran tanta oveja?
Ahí verá: por fin, cuñado,
a fuerza de arrempujón,
salí como mancarrón
que lo sueltan trasijao.
Mis botas nuevas quedaron
lo propio que picadillo,
y el fleco del calzoncillo
hilo a hilo me sacaron.
Ya para colmo, cuñado,
de toda esta desventura,
el puñal, de la cintura,
me lo habían refalao.
[Laguna:] Algún gringo como la luz
para la uña, ha de haber sido.⁸

⁸ En esas épocas de constitución de la Nación y de la llegada de los primeros contingentes de inmigrantes, aparece ya la molesta xenofobia de los que, al mismo tiempo que habían promovido esa inmigración, se sentían *invadidos*. Hay que recordar que en la Argentina *gringo* se dice principalmente de los italianos y actualmente con sentido cariñoso.

¡Y no haberlo yo sentido!
En fin ya le hice la cruz.
Medio cansao y tristón
por la pérdida, dentré
y una escalera trepé
con ciento y un escalón.
Llegué a un alto, finalmente,
ande va la paisanada,
que era la última camada
en la estiba de la gente.
(vv. 201-245)

Ya en primera instancia, la idea de parodiar una ópera remite a la oposición entre lo sublime elevado y lo popular folklórico como la gauchesca; un gaucho asistiendo a una ópera es *el mundo al revés*, la desviación de la vida de su curso normal. Para limitarme sólo al párrafo que he citado tenemos una muestra. Desde el comienzo de la cita, el teatro Colón —espacio elegante y frecuentado por la oligarquía— es desacralizado y despojado de su valoración reverente. El vocabulario y las notaciones son camperas, la gente es asimilada al ganado y a los animales —la pampa, el corral, las ovejas—. También los atributos gauchos son atacados: los ropajes, la corona, los símbolos de poder, es decir, botas, calzoncillo, cuchillo; el Pollo es empujado y golpeado; transpira abundantemente. Todo ello recuerda, por supuesto, al concepto de “doble destronamiento” bajtiniano.⁹

Lo alto y lo bajo son evocados directamente: el gaucho debe subir “ciento y un escalón” hasta el *paraíso*, como se le llama a la sección de las entradas más económicas, donde se encuentra la “paisanada/ que era la última camada/ en la estiba de la gente”. Se insinúa la presencia del Bien y del Mal, dicotomía de la ópera: Cristo, en la exclamación e invocación, y el robo del cuchillo por un diabólico y supuesto *gringo* a quien se le hace

⁹ Estas observaciones, y algunas de las que siguen, resumen un excelente estudio con respecto a estos temas: Antonio Carreño-Rodríguez (“Modernidad en la literatura gauchesca...” 12-24).

la cruz, que es también la de la empuñadura del facón, y que recuerda la presentación de la cruz de las espadas de los jóvenes de la taberna en la ópera cuando descubren la presencia del diablo.

Por su parte, Ludmer señala algunas consecuencias más sutiles o, en todo caso, más ligadas históricamente al género gauchesco con respecto a la parodia, que implica que el lector conoce el texto de origen de la parodia e incluso una gran cantidad de textos y datos culturales agregados e indispensables para que el dispositivo paródico funcione:

El texto opera entonces sobre los dos polos del género y las dos culturas. Cada parte sostenida por un narrador es contada desde la modalidad, el modo de representación y la creencia que corresponde a la otra cultura [...] el punto donde puede construirse la alianza es que las dos son, por así decirlo, mixtas: el género gauchesco, escritura de lo oral, hecho del abrazo de la cultura popular y la letrada, y la ópera, texto letrado en versión oral, canto fundado en lo escrito, literatura oralizada hecha sobre un texto culto construido a su vez sobre una leyenda popular oral [...] El diálogo de las dos culturas se realiza en Fausto entre el género gauchesco y la poesía culta; las dos se encuentran y se parodian entre sí: la lectura produce risa por el contacto y biasociación de dos modelizaciones aparentemente incompatibles. Pero la parodia se inscribe en una concepción de la literatura como sistema autónomo [...] La parodia representa entonces *un conflicto puramente cultural*. (259-260)

Por esas razones, la sentimentalidad puede desplegarse en lo que concierne al amor y al personaje femenino. En la literatura gauchesca, en general, las mujeres pertenecen al pasado feliz del gaucho y no tienen presencia ni descripción o son la conquista de un momento, casi siempre casquivanas o estereotipadas. Es la inmediata reacción de Laguna cuando el Pollo hace la apología del amor:

Y digo pobre dotor,
porque pienso, don Laguna,
que no hay desgracia ninguna
como un desdichado amor.

—Puede ser; pero amigazo,
yo en las cuartas no me enriedo,
y en un lance en que no puedo,
hago de mi alma un cedazo.
Por hembras yo no me pierdo:
la que me empaca su amor
pasa por el cernidor
y... si te vi, no me acuerdo.
Lo demás es calentarse...
el mate al divino ñudo...
—¡Feliz quien tenga ese escudo
con que poder rejuardarse!
Pero usted habla, don Laguna,
como un hombre que ha vivido
sin haber nunca querido
con alma y vida a ninguna.
Cuando un verdadero amor
se estrella en alma ingrata,
más vale el fierro que mata
que el fuego devorador.
Siempre ese amor lo persigue
a donde quiera que va:
es una fatalidá
que a todas partes lo sigue.
(vv. 649-676)

Y el canto al amor desdichado sigue largamente lleno de imágenes y metáforas que juegan con la obsesión amorosa. Al mismo tiempo, cuando el Pollo se conmueve con la suerte de Margarita, asoma de manera insólita una defensa compasiva de la situación femenina. Se presenta como una comparación entre las fechorías finalmente perdonadas y hasta festejadas del gaucho y la condena de las infelices muchachas engañadas:

Quando a usted un hombre lo ofiende,
ya sin mirar para atrás,
pela el flamenco y ¡zas! ¡tras!

dos puñaladas le priende.

[...]

Pasa el tiempo, vuelve al pago,
y cuanto más larga ha sido
su ausiencia, usté es recibido
con más gusto y más halago.

[...]

Engaña usté a una infeliz

[...]

Pero sola y despreciada
en el mundo ¿qué ha de hacer?
¿A quién la cara volver?
¿Ánde llevar la pisada?
Soltar al aire su queja
será su solo consuelo,
y empapar con llanto el pelo
del hijo que usted le deja.
Pues ese dolor profundo
a la rubia la secaba.

(vv. 921-962)

Inevitablemente debe recordarse el extenso análisis que Marshall Berman ("El Fausto de Goëthe..." 28-80) le dedica al *Fausto*, porque de algún modo es una apostilla a las características de esta visión compasiva insólita para la poesía gauchesca, pero que en realidad forma parte de la representación artística autónoma y de la modernización de las posibilidades del género gauchesco que se atreve a introducir nuevas visiones de lo gauchesco. Para Berman, la versión de Goëthe del tema del *Fausto* corresponde a la aparición de un sistema mundial "característicamente moderno" y el personaje de Fausto posee un impulso vital que llama "el deseo de *desarrollo*", y es el propio Berman el que subraya la palabra. Para resumir de manera esquemática el rico análisis del crítico, ese desarrollo tiene que ver con el *autodesarrollo* en el seno de la modernidad, ligado a una transformación total del mundo físico, social y moral en el que se vive. En cambio, Margarita pertenece al orden antiguo, medieval, el de las pobres gentes encerradas en una aldea en la que la

caída de una joven en el pecado es vigilada y condenada por la comunidad patriarcal —y hasta medieval— en la que vive, con las apariencias de un mundo idílico y extremadamente simple. “Su relación amorosa dramatizará el impacto trágico —simultáneamente explosivo e implosivo— de los deseos y sensibilidades modernos en un mundo patriarcal” (43), dice Berman. Los habitantes del pequeño mundo, “ese mundo de total contento” que la rodea, la rechaza, la condena; su hermano muere maldiciéndola; ella enloquece por la culpa.

Con Fausto ausente, Margarita está totalmente desprotegida —en un mundo todavía feudal donde no sólo la posición social sino la supervivencia dependen de personas más poderosas (Fausto, por supuesto, ha tenido todo el tiempo una excelente protección).¹⁰

De todos modos, su trayectoria estaba destinada a acabar en desastre por evidentes razones de sexo y de clase. En la ópera, esta contraposición es más clara que en el poema gauchesco, pero en este último está también fuertemente subrayada cuando el Pollo recuerda algo que para los lectores del siglo XIX y para los del XX debía ser muy familiar, aunque no cuestionado, y que representa un recuerdo de la modernidad que, lentamente, avanzaba aun en los confines de la pampa legendaria:

Si ella tuviese un hermano,
y en su rancho miserable
hubiera colgado un sable,
juera otra cosa paisano.
(vv. 952-956)

En suma, como recuerda Berman, y lo que dice es algo que probablemente también se aplica a una parte del mundo añorado del gaucho:

¹⁰ “Está destinada a encontrarse a merced de unos hombres que no tienen compasión hacia una mujer que no sabe cuál es su lugar. En su mundo cerrado, tal vez los únicos lugares a donde pueda ir sean la locura y el martirio” (48).

Este retrato [el de una *Gesellschaft*] debería grabar para siempre en nuestras mentes la crueldad y brutalidad de tantas formas de vida barridas por la modernización. Mientras recordemos la suerte corrida por Margarita, seremos inmunes a la añoranza nostálgica de los mundos perdidos. (50)

En fin, para terminar, es evidente que la gracia que ha conservado el *Fausto criollo* se debe justamente a esta sofisticación precursora del arte dentro del arte, del relato independiente —la autonomía de la obra literaria— que prefigura a la literatura de la modernidad. Indudablemente, el *Fausto* anuncia la literatura por venir. El poema es un diálogo y al mismo tiempo responde, por adelantado, a las proposiciones de Bajtín sobre lo dialógico y lo polifónico de la construcción de la novela o la narración moderna con su presentación compleja de varios puntos de vista y la puesta en duda de todo enunciado.

BIBLIOGRAFÍA

- Berman, Marshall. "El Fausto de Goëthe: la tragedia del desarrollo." *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI, 1988. 28-80.
- Borges, Jorge Luis. "Poesía gauchesca." *Discusión*. 1932. *Obras completas*, I. 3ª ed. Buenos Aires: Emecé, 1999. 187.
- Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares, eds. "Prólogo." *Poesía gauchesca*. 2 tomos. Pról., notas y glosario Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. México: Fondo de Cultura Económica, 1955. VII-XXII.
- Brignone, Jerónimo. "'Con Dios y con el Diablo: el Pollo sujeto en la Margarita.' (Una reflexión sobre el *Fausto Criollo*)." <<http://www.jbrignone.com.ar/fausto.html>>. Fecha de consulta: 14 de marzo de 2011.
- Carreño-Rodríguez, Antonio. "Modernidad en la literatura gauchesca: Carnavalización y parodia en el *Fausto* de Estanislao del Campo." *Hispania* 92, no. 1 (marzo de 2009): 12-24.

- Ludmer, Josefina. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- Gounod, Charles. "Acto tercero." *Fausto*. Los clásicos de la ópera, 400 años. 3 CD ROM. Madrid: Santillana, 2007.
- Romano, Eduardo. *Sobre poesía popular argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1983.
- Rama, Ángel. *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1983.
- Schvartzman, Julio. "Las letras del *Martín Fierro*." Dir. Noé Jitrik. *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 2. Buenos Aires: Emecé, 2003. 225-250.

D. R. © Nora Pasternac, México, D. F., enero-junio, 2011.