



Para una lectura del *Fausto* criollo

Carolina Castillo

Universidad Nacional de Mar del Plata

castillo@mdp.edu.ar

El presente estudio se propone efectuar una lectura del *Fausto* [1866], de Estanislao del Campo, con miras a producir un acercamiento al recorrido establecido por los críticos en torno de la versión criolla del clásico romántico.

En primera instancia, se trata de ubicar la obra en el contexto de la serie literaria argentina del siglo XIX, más precisamente del género gauchesco. En este sentido, cabe señalar a Don Bartolomé Hidalgo como precursor de dicha poética, a partir de ciertas composiciones de carácter patriótico, tales como los *Cielitos* y los *Diálogos Patrióticos*, surgidos a la luz de la Revolución de 1810. Como iniciador de la serie referida a la ficción de la Patria y en tanto autor fundante de esta línea de poesía popular, Hidalgo introduce una serie de tópicos o fórmulas, a partir del uso del diálogo, en sus composiciones poéticas. De este modo, sienta las bases para aquellos que luego darán continuidad a su estilo de escritura. Dichas convenciones gauchescas son las de salutación, convite de bebida, tabaco o comida al recién llegado, charla sobre los caballos, apeado de los mismos, eliminación del contexto o paisaje en la conversación, incorporación de relatos acerca de la experiencia vivida por el gaucho con motivo de una visita a la ciudad, referencias explícitas o implícitas a penurias padecidas por cuestiones políticas, así como el diseño de un receptor eminentemente ligado a las costumbres del campo, que se identifique con aquello que los personajes denuncian o padecen.

A Hidalgo le sigue Hilario Ascasubi, autor del poema *La refalosa*, compuesto durante el mandato de gobierno del gobernador de la provincia de Buenos Aires, Don Juan Manuel de Rosas, el “restaurador de las leyes y el orden”. Como en el caso de las composiciones de Bartolomé Hidalgo, el contexto histórico es puesto en primer plano, con el objeto de realizar una crítica a los usos y

abusos de poder perpetrados por el gobierno de Rosas, durante el período de su segunda gobernación y en facultad plenipotenciaria de la suma del poder público. En este caso, el acento está puesto en la voz de un gaucho *mazorquero*, quien amenaza cruelmente al enemigo unitario¹. Esta composición pone en evidencia aquello que Sarmiento postulara como uno de sus paradigmas distintivos: la dicotomía *civilización / barbarie*, temática recurrente en la narrativa argentina del siglo XIX, con ciertas continuidades -incluso- en la producción del siglo XX. Basta pensar en el cuento *El matadero*, de Echeverría, en *La fiesta del monstruo*, de Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges, o en *El fiord*, de Osvaldo Lamborghini. Tres claros ejemplos, por demás representativos, de la puesta en escena de la tesis sarmientina. En el caso del texto decimonónico de Echeverría, la tesis se pone de manifiesto a partir de la representación del régimen rosista bajo la metáfora del matadero. Sitio caracterizado por el empleo de la fuerza bruta y la ausencia del ejercicio de la razón, que expone prácticas de carácter rural en el ámbito de la ciudad, tal como la mazorca lo hiciera con relación a sus víctimas, si entendemos que ya no se apelará al “fusilamiento” del enemigo, sino a su “degüello”². Tanto en *La fiesta del monstruo* como en *El fiord* la barbarie está representada por la masa poblacional de origen humilde y extracción proletaria, que hacia 1945 asciende al poder de la mano de Juan Domingo Perón, enarbolando la bandera del justicialismo, bajo la consigna de “una Patria libre, justa y soberana”, marcada por el advenimiento de la justicia social.

Retomando entonces, al segundo autor que hemos mencionado con motivo de la evolución del género gauchesco, Hilario Ascasubi, debemos señalar que se trata del referente inmediato de Estanislao del Campo. En este sentido, si el primero se ocupa de escribir sátiras bajo el pseudónimo de “Aniceto el Gallo”, Estanislao del Campo -en homenaje a su precursor- lo hará con el nombre de “Anastasio el Pollo”, personaje central del relato del *Fausto* en su versión criolla. El

caso del *Fausto* resulta paradigmático en el devenir de la serie, en tanto introduce cuestiones de carácter universal en el diálogo entre los gauchos -antecedente importante para atender al tipo compositivo del *Martín Fierro*, de José Hernández-, así como diseña un nuevo tipo de lector modelo -en términos de Eco-, desde el momento en que toma como referencia la ópera de Gounod, representada en el ámbito de la ciudad de Buenos Aires en el año 1866. Por otra parte, el texto en su totalidad se apoya sobre el procedimiento paródico, apelando de este modo al humor no de un modo circunstancial, anecdótico o coyuntural, sino más bien de forma constitutiva y en términos estructurales.

Por último, debemos mencionar dos autores relevantes que pueden ser considerados como aquellos que clausuran la serie. Nos referimos a Hernández -con la publicación de *El gaucho Martín Fierro* y *La vuelta de Martín Fierro*- y Lussich -autor de *Los tres gauchos orientales*-, su antecesor e inspirador.

Con Hernández se produce un salto definitivo de lo particular a lo universal, en tanto su personaje es retratado no sólo por su condición de gaucho argentino, sino más bien a partir de su condición esencial de hombre, marcada por cuestiones inherentes a la propia existencia y comunes a todos los hombres, tales como la fuerza del destino, del mal, del coraje, o el dolor por el tiempo pasado, por lo perdido, etc. Tópicos que bien ha sabido explotar Jorge Luis Borges, a partir de relatos como *El fin* o *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz*, en claro diálogo con el texto de Hernández y signados por el carácter universal y metafísico que define la obra del admirado Borges.

Otra cuestión importante en lo que hace a la serie gauchesca, a la que sintéticamente hemos referido, es la de la autoría. Todos los escritores que hemos citado son de extracción culta, letrados y -en su mayoría- hombres de la ciudad. Si bien existe una tendencia nacionalista -Rojas y Lugones- a postular que el inicio del género se

explica como consecuencia de la herencia arraigada a través de los payadores³, en tanto gauchos cantores que instalan la tradición de ciertas composiciones de color local y carácter eminentemente oral, Borges sostiene que a este factor fundamental debe agregársele otra serie de condiciones favorables que influyeron en igual sentido. Se refiere -en *Discusión y El Martín Fierro*- al hecho de que los autores cultos de la gauchesca hayan sido hombres fuertemente comprometidos con la realidad histórica de su país, y por tal motivo hayan participado activamente de las diversas guerras civiles, en la Guerra de la Independencia, en las batallas de Pavón y Cepeda - celebradas entre las provincias del interior y la provincia de Buenos Aires, hacia 1859 y 1861-, como en la Revolución de 1874, por ejemplo. En dichas oportunidades han compartido el campo de batalla con las filas de gauchos argentinos que integraron los ejércitos, conviviendo con ellos meses enteros, escuchando sus recitados y contrapuntos, observando sus costumbres, etcétera. En tal sentido, Borges rescata el interés que estos autores han manifestado por la cultura de los habitantes rurales, cuestión que se deja traslucir en sus escritos y que de hecho les da origen.

Este es el caso de Estanislao del Campo, autor del *Fausto* criollo. Tal como hemos señalado en un comienzo la primera edición del texto data de 1866, fue publicada íntegramente a “beneficio de los hospitales militares”, y como lo señalan Nora Domínguez y Beatriz Masine -en “El Fausto criollo: una doble mirada”- presenta desde su título y subtítulo los dos códigos culturales que son tomados como objeto del procedimiento paródico: *Fausto* [la ópera], *Impresiones de Anastasio el Pollo* [la serie gauchesca].

El texto se constituye en una versión “gauchesca” de la ópera de Gounod, representada en *italiano* en el Teatro Colón de la ciudad de Buenos Aires, el mismo año de la publicación del texto de Estanislao del Campo. Ésta, a su vez, resulta una versión de la obra de Johann

Goethe, clásico del romanticismo alemán, la cual data de 1808 -la primera parte- y 1831 -la segunda-.

El relato de Estanislao del Campo se inicia con el encuentro de dos gauchos [el Pollo y Laguna], a orillas del río, en el bajo [zona intermedia entre la ciudad y el campo]. El Pollo ha visitado la ciudad con motivo del cobro de unas deudas, y ha entrado al Teatro Colón por casualidad, con el objeto de hacer tiempo para el encuentro con el pagador, presenciando la ópera italiana.

Al encontrarse con Laguna, el Pollo le hará un relato minucioso de lo allí acontecido, resaltando el hecho de que el mismo Mefistófeles haya aparecido en escena, sin considerar el hecho de que se encontraba frente a una “representación”, por ende ante la ficción misma. En este sentido, debemos señalar que el procedimiento paródico en el *Fausto* se sustenta a partir de la explotación de cierta ingenuidad del hombre de campo, del mismo modo que sucede con el Quijote y su lectura literal o “real” de los acontecimientos. Dicha confusión es la que trae aparejada la risa:

[Don Quijote y Sancho observan una representación de títeres, en la que se adapta la historia de don Gaiferos, sobrino de Carlomagno y su amada Melisandra]

Real y verdaderamente os digo, señores que me oís, que a mí me pareció todo lo que aquí ha pasado que pasaba al pie de la letra: que Melisandra era Melisandra; don Gaiferos, don Gaiferos; Marsilio, Marsilio, y Carlomagno, Carlomagno; por eso se me alteró la cólera, y por cumplir con mi profesión de caballero andante, quise dar ayuda y favor a los que huían, y con este buen propósito hice lo que habéis visto; si no me salido al revés, no es culpa mía, sino de los malos que me persiguen; y con todo esto, de este mi yerro, aunque no ha procedido de malicia quiero yo mismo condenarme en costas...⁴

[Anastasio el Pollo le relata a Laguna la aparición de Mefistófeles en la ópera de Gounod]

[Pollo refiriéndose al Dr. Fausto:]

293 El hombre allí renegó,
tiró contra el suelo el gorro,
y por fin, en su socorro,
al mismo Diablo llamó.

297 ¡Nunca lo hubiera llamao!
¡viera sustazo, por Cristo!
¡ahí mesmo, jediendo a misto,
se apareció el condena!

[...]

[Pollo dirigiéndose a Laguna:]

301 Hace bien: persinesé
Que lo mesmito hice yo.

[Laguna:] -¿Y cómo no disparó?

[Pollo:] -Yo mesmo no sé por qué.⁵

Jorge Panesi sostiene, en su “Introducción” al *Fausto*, que la parodia opera como procedimiento básico del texto, a diferencia -por ejemplo- del caso del *Martín Fierro* de Hernández, donde en una de sus partes se efectúa la parodia en torno del discurso del inmigrante (“*papolitano*”, por “napolitano”) o del letrado de la ciudad (“penitenciaría” se traduce como “*penitencia diaria*”).

Sin embargo, para Leopoldo Lugones, quien considera que la parodia es un género secundario [y no un procedimiento], tildado de “pasajero y vil”, el *Fausto* se construye sobre una evidente burla al

gaucho. La lectura de Lugones es de un corte netamente realista, signada por la cuestión de la “verosimilitud”. Razón por la cual, se ocupa de señalar -junto a otros críticos que comparten su hipótesis- una serie de inexactitudes que considera cruciales al momento de calificar al texto. Resultan famosas las apreciaciones que el crítico argentino hiciera con relación al pelo del caballo del gaucho Laguna [el *overo rosao*], en tanto considera que un hombre del ámbito rural no utilizaría este tipo de caballo como transporte, tradicionalmente desdeñado por el hecho de empleárselo en tareas rudimentarias. A esto, debe agregársele su hipótesis central en lo que hace a la serie de inexactitudes y errores compositivos del texto, nos referimos a la idea de que no resulta “creíble” o verosímil que un gaucho haya entrado al teatro a presenciar una ópera, desde el punto de vista según el cual -señala el crítico- este no resistiría su música, no comprendería la obra y le resultaría absolutamente ajena a su lenguaje y costumbres.

Si bien ésta hipótesis no resulta absolutamente falaz, en términos “realistas”, pareciera desconocer aquello que tradicionalmente hemos dado en llamar *pacto de lectura*, y que se vincula estrechamente con lo que Borges considera acerca de toda obra de arte, su parte de *convención*. Borges ha dicho al respecto, que no se trata de juzgar la obra [ninguna obra] desde una perspectiva netamente realista. Ha señalado en este sentido que, del mismo modo que accedemos a la convención de que el poema de Hernández se constituye como una extensa payada autobiográfica, podemos entender que el gaucho del *Fausto* haya entrado al Teatro Colón y haya presenciado gustoso la ópera de Gounod. Sin embargo, así esto resultara imposible [por la razón que fuere], Borges rescata el diálogo de los dos gauchos como símbolo de *amistad*, que se pone de manifiesto en el placer que ambos dejan traslucir tanto en la transmisión como en la escucha del relato, en la simulación que implica “creer” en aquello que se cuenta o se escucha con relación a una suerte de relato fantástico. De este

modo, sostiene -respondiendo a Lugones- que la anécdota del gaucho, como público de la ópera, forma parte de la *broma* general que significa el poema en su totalidad.

Desde esta misma perspectiva, Enrique Anderson Imbert afirma que los personajes del Pollo y Laguna carecen de la ingenuidad que ciertos críticos le han asignado o que el poema deja entrever. Su análisis de la obra de Estanislao del Campo se basa en la hipótesis de que ninguno de los dos gauchos creen realmente en la ficción de la ópera, pero han celebrado un *pacto tácito* [con el objeto de engañar y dejarse engañar], en consonancia con algunas costumbres del hombre de campo, que gusta de un cierto tipo de contrapunto que ejercite su imaginación y la del contrario, fundado en las exageraciones y fábulas poco ajustadas al orden de la realidad. La hipótesis de Anderson Imbert se apoya en los muchos ejemplos del texto que ponen en evidencia el manejo ambiguo y alternado de los significados de la palabra “cuento” [mentira / relato]:

[Pollo refiriéndose a la Guerra de la Triple Alianza:]

121 Con el *cuento* de la guerra
andan matreros los cobres.

[Pollo anticipando el relato a Laguna:]

181 -Lárguese al suelo, cuñao,
y vaya haciéndose cargo
que puede ser más que largo
el *cuento* que le he ofertao.

[Pollo refiriéndose al momento en que Mefistófeles da una patada al suelo y a consecuencia de ello se parte una pared para que aparezca Margarita:]

357 Dio en el suelo una patada,
una paré se partió,
y el Dotor, fulo, miró
a su prenda idolatrada.

[Laguna:] -¡Canejo!... ¿Será verdá?
¿Sabe que se me hace *cuento*?

[Pollo:] -No crea que yo le miento:
lo ha visto media ciudá.

[Pollo relata a Laguna como Mefistófeles realiza mágicamente la
transformación física del Dr. Fausto:]

413 Canas, gorro y casacón
de pronto se vaporaron,
y en el Dotor ver dejaron
a un donoso mocetón.

[Laguna:] -¿Qué dice?... ¡barbaridá!...
¡Cristo padre!... ¿Será cierto?

[Pollo] -Mire: que me caiga muerto
si no es la pura verdá.

[Pollo culminando el relato de la ópera:]

1257 Cayó el lienzo finalmente
y ahí tiene el *cuento* contao...⁶

Para Jorge Panesi, el relato del *Fausto* en su totalidad significa un juego permanente, no sólo con la bisemia de la palabra *cuento*, sino con relación al encubrimiento / descubrimiento de la mentira y la verdad. Prueba de esto son las múltiples contradicciones, desmentidas, exageraciones y menciones al tema del engaño, que se suscitan a lo largo del relato campero:

- El *overo rosao* de Laguna resulta ser simultáneamente: *medio bagual* (algo salvaje, a medio domar) para el narrador (v.13) y *mata de pasto* (tranquilo, manso) para su dueño (v.84).
- Laguna dice no tener dinero: “-Vamos a morir de *pobres* / los paisanos de esta tierra”, pero al final del poema “Don Laguna sacó *un rollo*” (mucho dinero en un fajo) y pagó la comida de ambos (v.1276).
- El Pollo trata a Laguna de *gaucho embustero* cuando le hace el relato del desmayo de su cuñado que dura tres días (v.91).
- Laguna desconfía de la credulidad del Dr. Fausto: “¿Cómo se dejó *engañar*?” (v.330).⁷

Ricardo Rojas, por su parte, sostiene -desde una óptica nacionalista- que Estanislao del Campo, como eslabón fundamental de la serie gauchesca argentina, supera a Hilario Ascasubi y prepara o anticipa el *Martín Fierro* de Hernández. En este sentido habría que pensar cómo opera la definición de parodia en términos de Tinianov, desde el punto de vista que -según el formalista ruso- este procedimiento surge como resultado de la saturación de la serie en lo que hace a sus formas estereotipadas o *automatizadas* -para decirlo con Shklovsky-. Tinianov define entonces a la parodia como renovación de las formas cristalizadas, que inaugura una nueva etapa en la serie y se constituye en momento de corte o ruptura con relación a la tradición heredada. Basta volver a tomar como ejemplo al caso de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes Saavedra, para entender a qué nos referimos. Para dicho texto, el referente saturado es el de las novelas de caballería, para el *Fausto* en su versión criolla lo es tanto la ópera europea como el género gauchesco. Pero el problema, en términos de *serie literaria*, radica en la posterior publicación de las dos partes del texto canónico *Martín Fierro*. Si bien pareciera que a simple vista se trata de un

problema no resulto aún por la crítica argentina, cabe la pregunta con relación a la clausura definitiva de la serie gauchesca.

Para Josefina Ludmer -*El género gauchesco. Un tratado sobre la Patria*- el *Fausto* resulta un texto decididamente *despolitizado*, en tanto elimina el contexto político y atiende a una anécdota de corte cultural, diferenciándose de este modo del resto de la producción nacional que puede ser incluida en el género que nos ocupa. Debemos señalar en este punto, que a nuestro entender el procedimiento paródico que sostiene toda la estructura del texto porta en sí mismo un alto sentido político, atendiendo a los términos en que Bajtín se refiere al mismo, por lo tanto: a partir de su naturaleza contestataria y en ejercicio de un discurso disidente que se levanta contra la autoridad, contra la *palabra - ley*, contra la ideología dominante.

Con relación al tipo de lectura que propone el texto, en lo que hace a los códigos y lenguajes puestos en diálogo, cabe señalar la propuesta de Mónica Tamborenea, quien define la parodia como *lectura privilegiada*, considerando que a partir de la misma se realiza un movimiento de lectura en dos direcciones: por una parte accedemos a la lectura [o re-lectura] de la tradición [el paradigma] y por otra parte leemos el corte / la novedad / el texto de Estanislao del Campo, la versión del *Fausto* [el sintagma].

Julia Kristeva se refiere a la *productividad textual* otorgada por este doble movimiento -en *El texto de la novela*, tanto como en *Semiótica*- apelando a los conceptos de *genotexto* y *fenotexto*, para referirse al nivel sincrónico / simultáneo / paradigmático decíamos, en el caso del primero, así como al nivel diacrónico / sucesivo / sintagmático, en el caso del segundo de los tipos propuestos. Se trata de un movimiento que contempla un tipo de lectura vertical [todas las lecturas que recupera la lectura del presente] y simultáneamente una horizontal [que determina el parricidio]. Jauss se refiere, a partir de su *Teoría de*

la recepción, al diseño de dos horizontes de expectativas: 1) el del conocimiento de las formas cristalizadas [por ello resulta imprescindible un lector con cierta enciclopedia, que le permita identificar el código objeto de parodia], 2) el del nuevo efecto de lectura, impuesto por el procedimiento paródico.

Por último, y a modo de conclusión, retomaremos la voz de Anderson Imbert para mencionar las cinco formas que presenta el *Fausto*, como síntesis de lo arriba expuesto. El crítico señala en primer término una forma *humorística*, que se apoya en el relato de la ópera en boca del gaucho; luego se refiere a una forma *ambigua*, que reside en el aparente pacto celebrado entre los compadres, así como en la hipótesis de que el personaje del Pollo se construye en el texto como el de un *juglar*, a partir de su afán de entretener al otro; seguidamente menciona una tercera forma que denomina *perturbadora*, léase en este caso el efecto de lectura que determina la representación dentro de la representación; y por último analiza la forma *menguante*, propia de la versión de otra versión que ofrece el texto a sus lectores, y la forma *contrapuntística* que propone el cruce y diálogo de dos estilos diversos [el urbano y el rural].

NOTAS:

[1] *Mazorca*: Grupo destinado a la persecución y matanza de los opositores y traidores al régimen rosista.

[2] *Degüello*: Práctica rural destinada al sacrificio de las reses. Corte en la zona de la garganta.

[3] *Payador*: Poeta popular propio del ámbito rural / campaña.

[4] Miguel de Cervantes Saavedra. Cap. XXVI. "Donde se prosigue la graciosa aventura del titiritero, con otras cosas en verdad

harto buenas”, en: *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*.

[5] Estanislao del Campo. “Parte Segunda”, en: *Fausto*.

[6] Estanislao del Campo. *Fausto*.

[7] Ídem.

BIBLIOGRAFÍA.

1. Los textos de ficción han sido citados según las siguientes ediciones:

CERVANTES SAAVEDRA, M. de [1995]. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha.*, Madrid: M.E. Editores.

CAMPO, E. del [1993]. *Fausto*, Buenos Aires: Colihue.

2. Textos críticos:

ANDERSON IMBERT, E. [1968]. *Análisis del Fausto*, Buenos Aires: CEDAL.

———[1974]. “Las formas del Fausto de Estanislao del Campo”, en: *Estudios sobre Letras Hispánicas*, nº7, México: Libros de México.

BAJTÍN, M. [1979]. *Estética y teoría de la novela*, Madrid: Taurus.

———[1986]. *La poética de Dostoievski*, México: FCE.

BECCO, H. y otros. [1977]. *Trayectoria de la poesía gauchesca*, Buenos Aires: Plus Ultra.

BORGES, J.L. [1957]. *Discusión*, Buenos Aires: Emecé.

———[1963]. *El Martín Fierro*, Buenos Aires: Columba.

BUENO, M. [1992]. “Las teorías paródicas del Fausto de E. Estanislao del Campo”, en *Actas del I Congreso de Teorías y Prácticas Críticas*.

DOMINGUEZ, N. y MASINE, B. [1980]. “El Fausto Criollo: una doble mirada”, en: *Lecturas Críticas*, nº1, Buenos Aires: Litodar.

JAUSS, H.[s/d]. *Pour une esthétique de la reception*, París: Gallimard.

———[1986]. *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid: Taurus.

KRISTEVA, J. [s/d]. *Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, París: Seuil.

———[1981]. *El texto de la novela*, Barcelona: Lumen.

LUDMER, J. [1989]. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires: Sudamericana.

LUGONES, L.[1972]. *El payador*, Buenos Aires: Huemul.

PANESI, J. y GARCÍA, N. [1981]. “Introducción” a: *Fausto* de E. Del Campo, Buenos Aires: Colihue.

ROJAS, R. [1948]. “Los gauchescos”, en: *Historia de la Literatura Argentina*, Buenos Aires: Losada.

TINIANOV, J. [1968]. *Avanguardia e tradizione*, Bari: Dedalo Libri.

———[1970]. “Sobre la evolución literaria”, en: *Teoría de los formalistas rusos*, Madrid: Siglo XXI.

© Carolina Castillo 2003

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

