

EL FAUSTO DE ESTANISLAO DEL CAMPO: UNA RECEPCIÓN EN CLAVE FANTÁSTICA

MARÍA FLORENCIA BURET
florencia.buret@gmail.com
Universidad Nacional de La Plata-CONICET

Recibido: 31-03-2015

Aceptado: 25-09-2015



RESUMEN

Tempranamente, el *Fausto* (1866) de Estanislao del Campo incorpora elementos fantásticos anticipando, de esta forma, las dos fuentes de las cuales se va a nutrir inicialmente la literatura fantástica argentina decimonónica: por un lado, las creencias y supersticiones propias de la gente de la región y, por el otro, la importación del imaginario fantástico extranjero. En la primera parte de este trabajo, se estudiará el poema dentro del contexto de la literatura gauchesca y, en la segunda parte, se analizarán los artificios del fantástico detectados tanto en la emisión del relato que hace Anastasio el Pollo acerca de su visión del diablo en la ciudad como en la recepción que del mismo hace Don Laguna.

PALABRAS CLAVE: Fausto, Estanislao del Campo, Literatura fantástica argentina, Siglo XIX

ABSTRACT

Early on, Estanislao del Campo's *Faust* (1866) already incorporates fantastic elements anticipating the two sources from which nineteenth-century Argentine literature will nurture: first, the beliefs and superstitions of the people of the region and, secondly, the importation of fantastic foreign imagery from abroad. In the first part of this work, I will study the poem within the context of gaucho literature and, in the second one, I will analyze the artifices of the fantastic literature detected, both in the story as told by Anastasio el Pollo about his vision of the devil in the city, and in the reception of the story as heard by Don Laguna.

KEYWORDS: Fausto, Estanislao del Campo, Argentine fantastic literature, XIX Century



«AMIGO, EL DIABLO ANDA SUELTO»

En el *Fausto* de Estanislao Del Campo es posible identificar dos niveles de recepción: el primero de ellos, de carácter paródico, está mediado por un proceso de lectura a cargo de un público lector externo a la obra; el segundo, de carácter fantástico, conlleva un registro oral y ocurre durante el diálogo que Anastasio el Pollo y Don Laguna sostienen a lo largo del poema gauchesco. Como veremos, si bien el aspecto paródico del texto fue analizado en profundidad por los estudiosos, la recepción en clave fantástica no ha recibido la suficiente atención crítica. Debido a ello, el propósito del presente artículo es, específicamente, indagar en este segundo nivel de recepción desplegado en el seno del diálogo que mantienen los dos paisanos. La primera parte del trabajo no sólo ofrecerá una necesaria contextualización literaria del texto poético de Del Campo sino que además, paralelamente, presentará los elementos esenciales que permiten configurar la enunciación y recepción fantástica del caso increíble que cuenta Anastasio: por un lado, el tópico del diablo en la ciudad, presente en la historia de la literatura gauchesca; y, por el otro, algunas características particulares atribuidas al gaicho como tipo social, a saber, su carácter supersticioso y su gusto por el juego y el relato. En la segunda parte del artículo, se analizará cómo y por qué Don Laguna decodifica en clave fantástica la historia que relata Anastasio y de qué modo este segundo nivel de recepción describe, tempranamente, las fuentes que nutrirán el imaginario fantástico argentino del último tercio del siglo XIX.

1. «COSA DE MANDINGA»

Pero, amigo, ¿quién lo mete
en juegos de la ciudad?
(Ascasubi, 1945: 31)

La ciudad es el lugar donde *el diablo mete la cola*, pues desde siempre sus reyes gobernantes fueron el Dinero y la Letra, y sus asesores, la Estafa y el

Cuento. Son varios los textos de la literatura gauchesca, en los que el paso del gaucho por la ciudad está plagado de inconvenientes, imprevistos y confusiones. Múltiples enredos y engaños que son interpretados por quienes los padecen como una intromisión del Diablo, como *cosa de Mandinga*. «¿De aonde he de venir?, del pueblo,/ que casi me han trajinao;/ amigo, el diablo anda suelto» (Araucho, 1977: 58, vv. 25-27).

En la historia de la literatura gauchesca, cuando ese hombre analfabeto y acostumbrado a ver «la tierra desde el caballo» (Borges, 2007c: 71) visita la ciudad, lo hace con el propósito de participar de los festejos políticos, cobrar alguna *lana* que le hayan quedado adeudando y, de paso, asistir a un espectáculo cultural. Mejor dicho, intentar asistir, pues lo cierto es que cada vez que el gaucho intentó ver una función teatral, por lo general finalmente terminó no pudiendo verla. Los imponderables son variados: necesidades físicas del personaje —ya sea su propio cansancio¹ o un ataque de hambre—,² su desconocimiento de la dinámica interna del teatro (pagar no sólo la entrada sino también y, para indignación del paisano, el asiento)³ e, incluso, algún imprevisto externo, tal como el incendio que espantó del Coliseo al gaucho Contreras cuando osó ingresar a la sala para ver las comedias.⁴

Sólo un gaucho, en la trayectoria del género, ha podido disfrutar del espectáculo no sólo una, sino dos veces: el muy osado Anastasio el Pollo se ha dado el gusto de quedarse allí, expectante, para ser testigo de los extraños sucesos que ocurrían en el escenario, espacio que hasta el momento había funcionado en la literatura gauchesca como una «caja negra».

1. «A las ocho de tropel / para la Mercé tiraron / las gentes a las comedias; / yo estaba medio cansao» (Hidalgo, 1977: 26, vv. 93-97).

2. «Después de pagar / para ver las comediantas, / nada conseguí el mirar, / (...) / me empezaron a sonar / las tripas como organito: / con que me mandé mudar» (Ascasubi, 1945: 37).

3. «Compré un goleto en la puerta / dentré, y me senté en un banco / (...) / Vino un moso [sic] de capote, / estubo [sic] mirando el banco, / el ochenta y cinco dixo, / Este es mi aciento [sic], paisano / (...) / Ansigna, de esta manera, / me hicieron ir reculando, / cada vez más para afuera / hasta la punta del banco / (...) / Se empezaron las comedias / ¡Qué comedias ni qué diablos! / si yo no podía atender / porque estaba rebentando [sic]» (Anónimo, citado por Weinberg 1974: 354-355). Este diálogo anónimo, titulado «Graciosa y divertida conversación que tuvo Chano con señor Ramón Contreras, con respecto a las fiestas mayas de 1823» fue encontrado en 1968 por Olga Fernández Latour de Botas. Respecto a este texto dice Félix Weinberg: «Debe añadirse que estamos en presencia de un olvidado precedente de un tema después transitado con mucho éxito: las divertidas incidencias que le ocurren a un gaucho en el ámbito de un teatro, que alcanzaría su nota más alta en el *Fausto* de Estanislao del Campo, en 1866» (1974: 356).

4. «Después todos se marcharon / otra vez a las comedias. / Yo quise verlas un rato / y me metí en el montón / (...) No salían las comedias / y yo ya estaba sudando, / cuando, amigo, redemente / áredese un madito vaso / que tenía luces adentro, / y la llama subió tanto / que pegó juego en el techo; / alborotóse el cotarro / y yo que esta cerquita / de la puerta, pegué un salto / y ya no quise volver» (Hidalgo, 1977: 29-30, vv. 226-245). Jorge Panesi y Susana García citan un texto de Luis Pérez, «Carta de Jacinto Lugones a Panchos Lugares convidándolo para las fiestas mayas», en donde el gaucho en Buenos Aires va a presenciar las funciones teatrales pero, aclaran, las mismas «desde luego, no aparecen relatadas» (2010: 25).

Josefina Ludmer analiza el *Fausto* tras haber realizado previamente una lectura conjunta de los poemas gauchescos en los que aparece el motivo de la visita del paisano a la ciudad. Tal estrategia de lectura le permite concebir esta línea del género como «un tratado sobre las *relaciones civiles* (políticas, comerciales, jurídicas y culturales) entre la ciudad y el campo» (2000: 205-206). Asimismo, esta perspectiva crítica centra su atención en la evolución del motivo y, en este sentido, la estudiosa advierte un proceso de despolitización en la visita del gaucho, es decir, un desvanecimiento de las cuestiones políticas que viene acompañado de un alzamiento de los asuntos comerciales:

El circuito va desde Hidalgo a del Campo: del pacto político de unidad ciudad —campo, el deber de ir a festejar a la patria en su aniversario, al pacto de la compraventa de alma entre Fausto y el diablo. (...) en Fausto se asiste a una despolitización generalizada que deja solas, como esferas autónomas de relación entre la ciudad y el campo, la comercial y la cultural, encarnadas en los dos protagonistas del diálogo: Laguna y su venta de *lana* con inconvenientes, y Pollo y su visita accidentada al teatro (Ludmer, 2000: 208-209).

A esta serie de desplazamientos y transformaciones, cabría agregar la importancia que cobra el universo ficcional en los textos en los que el Pollo cuenta su visita al teatro. A diferencia del paisano Contreras —quien inicia la serie de las visitas del gaucho a la ciudad—, el personaje creado por Estanislao del Campo no se dirige al Coliseo Provisional para ver comedias,⁵ sino que casualmente ingresa al Teatro Colón⁶ para expurgar sus pasiones a través de dos espectáculos de ópera: el 11 de agosto de 1857 asiste al «*Treato de Carlón*» para ver *Saffo* del compositor italiano Giovanni Pacini, en la cual se luce la soprano Emmy La Grúa. Y, nueve años después, el 24 de agosto de 1866, en la ópera de Charles Gounod, el gaucho es testigo, del increíble pacto entre un hombre culto, el doctor Fausto, y el mismísimo demonio.

De estas aventuras, quedan registros. En «Carta de Anastasio el Pollo sobre los beneficios de la señora La Grúa» —publicada en el periódico de Bartolomé Mitre, *Los Debates*, el 14 de agosto de 1857 (Battistessa, 1989: 35)—,⁷ se

5. En la «Relación...» el gaucho de Hidalgo dice que la gente va a ver las comedias a «la Mercé», esta expresión se explica a través del siguiente dato: el Coliseo Provincial de Buenos Aires estuvo ubicado frente a la Iglesia de La Merced, en la calle Reconquista.

6. El viejo Teatro Colón, inaugurado el 27 de abril de 1857, se encontraba situado la Plaza Victoria (actual Plaza de Mayo) en la esquina de Rivadavia y Reconquista, donde hoy se alza el Banco de la Nación.

7. Anastasio el Pollo es, inicialmente, un seudónimo que utiliza Estanislao del Campo para presentar en el diario de Bartolomé Mitre, *Los Debates*, sus composiciones gauchescas, pero pronto también se convierte en el personaje que se atreve a mirar y escuchar una ópera. La elección de este seudónimo no es inocente. Con él, Del Campo establece una relación de filiación con Hilario Ascasubi, también conocido

puede ver al gaucho sorteando los inconvenientes que anteriormente habían convertido en una odisea la visita del paisano a la urbe. Anastasio logra realizar con éxito el trámite que lo condujo a la ciudad: «Me largué a la Polecía (...) / por si me querían dar (...) / como un certificaio / de marcación o boleto / que me encargó ño Anacleto (...) / A Dios gracia conseguí / sacar aquel documento» (Panesi y García, 2010: 90).

También esquivo los perjuicios que conlleva ser analfabeto en el espacio donde reina la Letra, cuando consigue que alguien le lea el cartel que promociona el espectáculo de Giovanni Pacini: «— Léalo por vida suya, / me le dije a un naranjero / que dijo liendo el letrero: / Bineficio de La Gruya» (Panesi y García, 2010: 91).

Finalmente, Anastasio logra sortear también el tema de la entrada y ubicación en la sala, siguiendo las indicaciones dadas por el acomodador del teatro: «El hombre me dijo: — Aquí / tiene que dar la dentrada. / (...) — La gente / sube por esta escalera» (Panesi y García, 2010: 93).

Sin embargo, no todo es color de rosa para este gaucho audaz, tanto en la «Carta de Anastasio...» como en *Fausto*, el gaucho tomará por «sucedido» lo que para los ciudadanos es simplemente una función. A diferencia del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha que decodifica los sucesos de la vida real a partir del código aprendido en la lectura de novelas de caballería, el Pollo interpretará —en las dos oportunidades que asiste al teatro— la ficción de la ópera como realidad.

El personaje de Estanislao del Campo mira la función transgrediendo así las reglas del género que le impedían al gaucho contemplar los espectácu-

como el Gallo. Al respecto, señala Claudia Román: «Del Campo había hecho una irrupción calculada en el plano de la gauchesca. La adopción del nombre de “Anastasio el Pollo” —antes había firmado con el propio, y a veces como “Pardo”— lo filiaba rápidamente (...) con “Aniceto el Gallo” (...) El nombre Del Pollo (...) apunta a legitimar el poema entre las autoridades específicas del género» (Román, 2003: 74). Por su parte, Pablo Ansolabehere describe minuciosamente cuál fue el movimiento de las cartas luego de la jugada de Del Campo: «El hombre, a medio camino entre el homenaje y la parodia, es de por sí una incitación a la respuesta del invocado. Pero no es Aniceto el que responde, sino Ascasubi, para reclamarle al periódico, en tono de carta documento, que por favor se aclare que no es él quien se esconde tras ese nombre. En su respuesta inmediata el Pollo se ubica en el humilde lugar del discípulo, y suscita, de este modo, una nueva contestación —amistosa— de Ascasubi, en la que explica que rehuyó explícitamente toda atribución autoral, no por la calidad de los versos —que le parecen excelentes— sino para que el público no pensara que se dedicaba a escribir rimas divertidas en momentos de desgracia familiar, provocados por la muerte reciente de su hija. A pesar de las reticencias de Ascasubi, más adelante el diálogo va a continuar (...) En la sección “Poesías varias” Ascasubi incluye su “Carta de Aniceto el Gallo a Anastasio el Pollo”, con la que se despide de su privilegiado interlocutor antes de partir a Europa, en abril de 1862. “Adiós hijo: y pues te quedas / en estas tierras de Dios” le dice, sin dejar dudas sobre su rol de padre en esta relación. La contestación (“Anastasio el Pollo a Aniceto el Gallo”) y otras dos piezas más (“A don Aniceto el Gallo” y “De Anastasio el Pollo a Aniceto el Gallo”) fueron incluidas por Estanislao del Campo en sus *Poesías*» (2003: 49-50, n. 10).

los ficcionales y por esta audacia, así como también por la calidad literaria del texto, el *Fausto* pasó a la historia.⁸ La potencial trascendencia del texto fue intuita por algunos de sus contemporáneos en 1870. Aristóbulo del Valle dijo: «Sus poesías en estilo gaucho son las que le caracterizan y caracterizarán siempre. Nadie al recordarlo, pensará en el autor de los cantos a América y a Jesús y de la preciosa composición “Luz y sombra”, sino en el autor del “Fausto” que es más popular y querido en nuestra tierra» (1870: 533). Por su parte, Eduardo Wilde sostuvo: «anunciamos sólo que si el recuerdo del autor ha de vivir por mucho tiempo en la memoria de los argentinos, será por cierto más a causa del “Fausto” que a causa de cualquiera de las otras producciones que han salido de la fecunda pluma del conocido Anastacio [sic] el Pollo» (1870a: 692).

Pero para que esta intuición se produjera, el escritor argentino debió además efectuar otra transgresión, una mezcla que —en términos de Ángel Rama— provocó la «ampliación del público». Este crítico, que considera que la gran operación que realizó la literatura gauchesca fue la «invención de un público» —pues antes de la aparición de esta poesía el auditorio rural y analfabeto no existía como receptores culturales sino como «una masa de hombres ajena al circuito del consumo literario» (1977: XV)—, dice respecto del autor del *Fausto*: «Cada uno de los autores de la gauchesca prácticamente se enfrentó a un público diverso o, al menos, a diversas circunstancias de un público rural (...) la primera incorporación del público urbano y culto [la] consigue Del Campo sin que ello implique para el autor, en ese momento, la pérdida del eventual público analfabeto» (1977: XV).

Esta ampliación del público que consigue *Fausto* y no así la «Carta de Anastasio...» se produce no sólo debido a esta apropiación que hace el personaje de la cultura citadina sino también gracias a una operación editorial realizada por el propio Del Campo y que, en parte, está vinculada con el comentario burlesco que lanza Pedro Goyena en 1870: «Anastasio tiene imprenta» (1870a: 207).

Estanislao del Campo logra hacer que su *Fausto* transite por todos los caminos existentes de circulación de la letra escrita, gracias a que utiliza varios de los soportes materiales disponibles en la época: el periódico, el diario, el folleto y el libro.

8. Cuando Tzvetan Todorov habla de género o de especie sostiene que son conceptos tomados de las ciencias naturales pero que presentan un ritmo de evolución diferente: mientras que en las ciencias la aparición de un nuevo ejemplar no modifica las características de la especie; en el arte, cada obra sí la modifica: «sólo reconocemos a un texto el derecho de figurar en la historia de la literatura en la medida en que modifique la idea que teníamos hasta ese momento de una u otra actividad» (Todorov, 1998: 9). La obra de Estanislao del Campo cumple este requisito y, por esa modificación —junto con la excelencia artística de su composición— figura en historia literaria argentina.

A comienzos de septiembre de 1866, el *Correo del Domingo* publica una nota titulada «Faust» en la cual la descripción y comentarios acerca de la ópera de Gounod, estrenada el 24 de agosto, está antecedida por un lamento debido a que la frecuencia de publicación del periódico impide anticipar, con una reseña, el espectáculo cultural del momento: «Un periódico como el *Correo del Domingo* que aparece con intervalos, muchas veces, como ahora, pierde la oportunidad del momento para sus reseñas teatrales, y sería preciso mucho genio o mucha gracia para interesar al lector que ha visto por ocho días consecutivos llenos los diarios con las relaciones de Faust, y los juicios de cronistas apasionados y competentes» (S.C., 1866).

Pero si bien el *Correo* no puede anticipar la función, sí logrará llamar la atención de sus lectores con un poema gauchesco que se atreve a presentar el espectáculo cultural europeo a través de la mirada simple y fresca de un hombre de las pampas. El 30 de septiembre de ese mismo año, el núm. 144 presenta en sus páginas la 1ª versión del *Fausto* de Estanislao del Campo, dedicada al poeta culto Ricardo Gutiérrez. A los pocos días, el 3 y 4 de octubre, se publica una versión corregida del poema en el diario *La Tribuna*, núms. 3806 y 3807 (Battistessa, 1989: 27, n.15). Aproximadamente un mes después, el 8 de noviembre, aparece la edición príncipe del poema, con el texto aumentado, en la Imprenta de Buenos Aires, propiedad de Del Campo. Se trata de un folleto que presenta a modo de prólogo las cartas de Juan Carlos Gómez, Ricardo Gutiérrez y Carlos Guido y Spano y la respuesta del autor al primero de sus comentadores, el más punzante. Además, el poema está acompañado con una lámina de Henry Meyer en la cual aparecen los dos paisanos, Anastasio el Pollo y el gaucho Don Laguna, cuyos rostros recuerdan al propio Estanislao del Campo y a su amigo Adolfo Alsina.⁹ Las recaudaciones por las ventas de este folleto estaban destinadas al hospital militar, pues el contexto de la Guerra del Paraguay así lo requería.

Finalmente, en 1870, el editor Carlos Casavalle publica el libro de *Poesías* de Del Campo. El volumen está prologado por José Mármol y en el último de los tres apartados que presenta la obra, «Acentos de mi guitarra», Estanislao del Campo incluye al inmortal *Fausto*. Este libro se reedita en 1875.

La ampliación del público que anuncia Ángel Rama se produce entonces debido a que, desde un comienzo, Estanislao del Campo pone de mani-

9. Ricardo Rojas considera que cuando Estanislao Del Campo construye al personaje ficcional de Don Laguna piensa en su cuñado Ricardo Gutiérrez. Argumenta esta afirmación del siguiente modo: «Los vocativos de cuñado con que Pollo se dirige siempre a Laguna en diálogo, dan fundamento a mi aserción. Si hubiese querido indicar solamente familiaridad amistosa, se hubiera llamado amigazo o aparcerero como otros payadores. Cuñado, no siéndolo, resulta más bien un mote chocarrero y malicioso entre los paisanos» (Rojas, 1924: 743, n.I).

fiesto una voluntad de mezclar la marginalidad de la poesía gauchesca¹⁰ con la poesía culta. Este deseo de unir dos ámbitos aparentemente irreconciliables está presente, por un lado, en el esquema argumental y la composición del *Fausto*. La trama del poema se puede sintetizar del siguiente modo: un gaucho que asiste al teatro y se convierte en un espectador más de la ópera importada por la elite porteña, asimila el argumento del espectáculo italiano y se apropia de la cultura extranjera adaptándola a la suya. Esto se produce cuando el Pollo refiere la anécdota a un paisano que encuentra en el camino. Con respecto a la composición del poema, Anderson Imbert llamó «contrapunto de estilos» a una característica de mezcla presente en la escritura del *Fausto*: Anastasio el Pollo, en lenguaje gauchesco, versará sobre temas propios de la poesía culta del momento. Al respecto, Panesi y García comentan: «Otra anomalía de Fausto es la inclusión de tópicos que pertenecen a la poesía del romanticismo: la proyección sentimental en la descripción del paisaje (III parte: vs. 433-480); las dolientes quejas por un amor no correspondido (IV parte: vs. 665-724); y también la poesía lírica: la equiparación mujer y flor (VI parte: vs. 1133-1165) o mujer-dios (tema del amor cortés)» (2010: 26).¹¹

Por otro lado, esta unión de zonas se encuentra en la presencia del poeta culto Ricardo Gutiérrez primero en la dedicatoria y luego en la carta-prólogo con la que circula la edición príncipe, el folleto de 1866. En esta epístola, el poeta expone su versión acerca del origen de la creación del poema: «Recuerdo que una noche alegre en que yo apreciaba infinidad de ocurrencias criollas que decía Ud. al vuelo, a propósito de las escenas del Fausto, lo tenté a escribir en estilo gaucho, sus impresiones de ese espectáculo; seguro de que un cua-

10. Al respecto dicen Susana García y Jorge Panesi: «El público culto no veía en la gauchesca valores literarios de jerarquía; era considerada como subliteratura (...) La literatura gauchesca fue, en su momento, como lo afirma Martínez Estrada, una “gran literatura marginal”: por la marginalidad del gaucho, por la marginalidad de su ámbito rural frente a la ciudad y su cultura, y por la marginalidad de su lengua» (2010: 21). El artículo de Pedro Goyena puede tomarse como un testimonio de esta afirmación: «Hay muchos versos festivos en el libro del señor Del Campo. Conocíamos ya gran parte de ellos, y podemos decir que algunos harían reír a un muerto. Son una graciosísima charla rimada, que puede servir de excelente lectura de sobremesa; pero como observa la señora Manso, no hay allí verdadera poesía» (1870a: 236).

11. El poema de Estanislao del Campo ofrece un mapeo cultural de la argentina del siglo XIX: por un lado, en un nivel puramente lingüístico si bien sólo leemos el lenguaje del gaucho (imitado por el escritor culto) resuenan otros idiomas pues el Pollo «relata el argumento de una ópera francesa, basada en una obra literaria alemana (*Faust* de Goethe), en su versión italiana» (Panesi y García, 2010: 24). En un nivel artístico, aparecen además de la poesía gauchesca y la ópera, otras formas literarias: la poesía culta (presente en los tópicos mencionados en el cuerpo del trabajo), la leyenda (presente no sólo como fuente de la ópera sino también en la imagen del Santos Vega que resuena en los versos «el Diablo es tan guitarrero como el paisano más criollo» (vv. 1035-1036) así como también en las notas críticas de Guido y Spano y Aristóbulo del Valle; el retrato femenino de tradición europea (descripción de Margarita, vv. 371-380) y el relato fantástico (que será analizado en la 2ª parte del presente artículo).

dro compendiado bajo el punto de mira de tan original criterio, ofrecería un interés particular» (Gutiérrez, 1866).

Esta fábula del origen del *Fausto*, que se oficializa cuando Del Campo la incorpora a la edición príncipe, revela su funcionalidad cuando Ángel Battistessa exhuma, en 1941, la «Carta de Anastasio el Pollo sobre los beneficios de la señora La Grúa» (Battistessa, 1989: 17, n. 1). En este poema gauchesco, Del Campo ensaya la humorística perspectiva de un gaucho contemplando e interpretando el espectáculo cultural del momento. La funcionalidad de la autorización de aquella versión de los hechos enunciada por Gutiérrez es interpretada por Claudia Román del siguiente modo: «coloca el poema bajo el padrino de Gutiérrez (...) explica la novedad, buscando suavizar cada uno de los costados filosóficos del texto» (2003:60).

Finalmente, en la edición de 1870 esta voluntad de unión de ámbitos literarios irreconciliables queda graficada en la publicación de un tomo de poesía que, prologado por un escritor de la talla de José Mármol, manifiesta la propia dualidad del creador: Estanislao del Campo es un poeta gauchesco pero también muestra su faceta de poeta culto:

Del Campo era ya conocido ventajosamente, como poeta de imaginación brillante, como payador dotado, de exquisita sensibilidad, de una versificación fluida, elegante y armoniosa aunque poco artística, festivo y risueño algunas veces, tierno y sencillo otras, casi siempre original; pero en su inteligencia había aún una vena escondida e ignorada. Nadie sabía ni sospechaba que del Campo fuera capaz de entonar los bellos himnos a Jesús y a América con que encabeza su libro (Del Valle, 1870: 513).

La mezcla cultural que presenta la edición de 1870 anticipa —sin saberlo— la incorporación de la poesía gauchesca al ámbito de la alta cultura. Operación ideológica que se va a realizar, en la época del centenario de Mayo, como reacción al sentimiento de *terror* que siente la elite intelectual frente a la masa de inmigrantes, cuya presencia en el país es interpretada como una amenaza a la identidad nacional.

Pero, paradójicamente, esta tendencia a valorar lo que hasta el momento había sido considerado una literatura marginal, no incluye al poema de Del Campo debido a su carácter paródico e inverosímil y, va a estar centrada principalmente en el *Martín Fierro* (1872-1879) de José Hernández, texto cuya canonización es efectuada inicialmente por Leopoldo Lugones y Ricardo Rojas.

Si bien Josefina Ludmer señala que la intervención de José Hernández en su carta prólogo a *El gaucho Martín Fierro* cambia las lecturas del *Fausto*

criollo, ya que anteriormente no se cuestionaba la verosimilitud del texto ni se condenaba su comicidad (2000: 215, n.10), cabe señalar que dos años antes, en 1870, cuando sale el libro *Poesías* de Del Campo, Pedro Goyena ya había cuestionado su verosimilitud:

La cosa es graciosa, pero inverosímil. ¿Cómo puede creerse que un paisano entienda sin auxilio de lenguaraz, el argumento de una ópera italiana a cuya representación asiste por primera vez? ¡Imposible! Se descubre en el momento que el señor Anastasio es el señor Del Campo disfrazado de gaucho. No hay, pues, verosimilitud [sic] en la situación que se supone en el extenso diálogo a que nos referimos. El héroe de Hidalgo describiendo las fiestas mayas, puede verosímelmente contar lo que ha visto en ellas: son escenas que están al alcance de su comprensión; las ha entendido y las narra en su lenguaje especial. (...) El Fausto del señor Del Campo, brillante manifestación de sus calidades imitativas, no produce por eso el efecto de las ficciones caladas sobre lo natural y que obran sobre el espíritu con tanta eficacia como la misma realidad (1870a: 218-219).

Por otra parte, también el mismo crítico se había referido al carácter paródico del poema y a la ridiculización del gaucho e, incluso, había cuestionado abiertamente estos rasgos:

¿Por qué hemos de reírnos siempre a costa de nuestros campesinos? Algo mejor que eso podemos y debemos hacer: ilustrarlos, civilizarlos y suprimir las injusticias enormes que lo abruman (Goyena 1870a: 227).

[E]l Fausto reposa sobre una situación inverosímil: tiene todo el chiste de la parodia, y como el asunto es a veces sagrado, el chiste toma en ocasiones cierto carácter impío (...) se le ha ido la mano en varios pasajes y ha echado sal gruesa sobre objetos adorables. Alguna vez le turbará el sueño esa dulce Margarita a quien no ha respetado como era debido y tendrá que arrepentirse de un pecado literario en que el público se ha hecho cómplice con su aprobación y con su risa (Goyena, 1870a: 225).¹²

12. Pedro Goyena se hace cargo de un espacio vacío que el crítico del momento, Juan María Gutiérrez, se resiste a ocupar: el análisis de las obras de escritores contemporáneos. De esta forma, los artículos de Goyena, Eduardo Wilde, A. Del Valle, Navarro Viola sobre la obra de Del Campo constituyen los primeros trabajos críticos sobre autores contemporáneos. «El libro del señor Del Campo ha inspirado ya media docena de artículos críticos, lo cual es, sin duda, un fenómeno literario digno de notarse. El nombre del poeta quedará, de este modo, asociado para siempre a los primeros ensayos de crítica hechos en Buenos Aires sobre autores contemporáneos. (...) El doctor don Juan María Gutiérrez ha escrito páginas preciosas sobre varios escritores y poetas que honran la literatura argentina. Merced a sus apreciables estudios conocemos la índole y el desarrollo de los talentos de Labarden, Varela y Echeverría. Pero aquel literato, como todos los demás, no nos ha revelado su juicio respecto de los contemporáneos, por razones que sospechamos estamos obligados en todo caso a respetar. Lamentamos así el silencio de las personas competentes» (Goyena, 1870b: 65-66).

Finalmente, Pedro Goyena también cuestiona implícitamente la despolitización del *Fausto* cuando afirma que prefiere el poema «Gobierno gaucho»,¹³ en el cual no se lo ridiculiza al paisano y además se continúa el tono de denuncia propio de la poesía gauchesca. (En este sentido, es necesario recordar que la faceta *comprometida* del *Fausto* ya no existía en la versión de 1870 pues su única vinculación con la vida política había sido el paratexto del folleto de 1866 en el cual, como anteriormente mencionamos, se aclaraba que lo recaudado con la venta de ese poema estaba destinado al hospital militar, en el contexto de la Guerra del Paraguay).

2. «NUNCA PENSÉ ENCONTRARME CON EL DIABLO TAN VIVO
Y SANO COMO VOS Y YO»¹⁴

Si me quieren emprestar
caballeros su atinción,
velay con satisfaiación
me arremangaré a puntiar,
porque pretiendo contar
un caso que me ha pasao
a causa de haber dentrao
antinoche al caserón
que es el Treato de Carlón
asigún me han indilgao.
(Del Campo, 1989: 36)

A diferencia del hombre de ciudad que goza descubriendo el truco, el habitante de la campaña se deja seducir por la narración, gusta del hechizo y de la magia y pacta con el narrador.

Algunos críticos consideran que la tendencia del gaucho a tomar por «sucedidos» casos que claramente resultan inverosímiles —ya sea por la presencia del diablo o por la existencia de alguna otra transgresión a las leyes de la naturaleza— se debe a su inocencia e ingenuidad:

El sencillo habitante de nuestros campos, cuyas nociones metafísicas son tan limitadas, tiene verdadera fe en cuando ha oído decir del infierno y del diablo,

13. La composición «Gobierno Gaucho» es, dice Josefina Ludmer, un alegato contra los malos gobiernos de la época que coincide, en su tono y en su intención con los versos del comienzo de *Martín Fierro* (2010: 230).

14. La frase que sirve de título a este apartado corresponde a los dos primeros versos de la canción «Encuentro con el diablo» del músico argentino Charly García incluida en su álbum *Say no more*.

cree a pie juntillos en las luces malas que aparecen en los sitios en donde está enterrado ño fulano, sostiene que las ánimas visitan a los vivos cuando tienen algo que pedirles y conserva un millar de preocupaciones alimentadas por la soledad y el aislamiento en que vive. Pero contra el infierno, contra el diablo, contra las luces malas y contra las ánimas, ese gaucho candoroso o ignorante, tiene un irresistible amuleto: dos palabras y un signo, las palabras son: Virgen Santa y el signo, la cruz (Del Valle, 1870: 530).

Pero si bien una de las características del gaucho es su superstición, otra indudablemente corresponde a su gusto por las historias increíbles: «Podía no ser supersticioso. Un amigo mío muy culto, interrogó a un tropero entrerriano sobre los lobisones, que en la noche del sábado suelen asumir la forma de perros. El hombre le contestó con una sonrisa: “No crea, señor. Son fábulas”» (Borges 2007c: 74).

Contemplar estas dos facetas del gaucho — la del hombre supersticioso pero también la de aquel que gusta participar en el juego narrativo—, permite disfrutar plenamente de las dos recepciones configuradas en el *Fausto*.

Por un lado, el texto de Estanislao del Campo ofrece al lector del poema gauchesco una decodificación que está mediada por la escritura y que además resulta ser externa y paródica. Esta primera lectura está construida no sólo sobre la faceta supersticiosa del gaucho sino también sobre la operación que realizan algunos poemas gauchescos: «Si el mecanismo fundante de la parodia es la inversión (de espacios, de procedimientos) la visita a la ciudad, en la medida que invierte la “ida” al campo del escritor, ya puede leerse como parodia» (Ludmer, 2000: 205, n.1).

Algunos críticos y escritores del siglo XIX, decodificaron la visita del gaucho a la ciudad como burla. Así, cuando Pedro Goyena analiza el *Fausto* anota: «El señor Del Campo, como sus maestros Hidalgo y Ascasubi, aborda generalmente al paisano por su faz ridícula, marcando el contraste entre su espíritu y lenguaje incultos, por una parte, y nuestro espíritu y lenguaje refinados, por la otra» (1870: 227).

Por su parte, José Hernández cuando debe posicionar su texto dentro de las diversas líneas presentes en el género gauchesco, lo ubica en las antípodas de la versión paródica representada íntegramente por el texto de Del Campo:

Martín Fierro no va a la ciudad a referir a sus compañeros lo que ha visto y admirado en un 25 de mayo u otra función semejante (referencias algunas de las cuales, como el *Fausto* y varias otras, son de mucho mérito ciertamente), sino que cuenta sus trabajos, sus desgracias (Hernández, 1961: 19).

Quizás 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 (Hernández, 1961: 18).¹⁵

Pero esta lectura paródica fue desplazada o atenuada por críticos atentos al verismo referencial del texto. Es decir, pendientes de los «criterios realistas de interpretación» (Panesi y García, 2010: 26)¹⁶ los cuales se exacerban cuando la elite letrada considera necesario perfilar una identidad nacional. Tomando distancia de estas interpretaciones, las falsedades que señalan Rafael Hernández y Leopoldo Lugones¹⁷ podrían leerse como aquellas zonas del poema diseñadas específicamente para despertar la risa del paisano. De la misma manera que el hombre de ciudad se reía del gesto supersticioso de Don Laguna cuando Anastasio le cuenta que vio al diablo, el gaucho se predispondría a la risa al imaginar un compadre montado en un «overo rosao». Gracias a estas dos estrategias de inclusiones se puede hablar de la ampliación del público antes mencionada.¹⁸

La segunda clase de recepción configurada en el texto se caracteriza por ser oral, interna y fantástica y está construida a partir del relato de Anastasio. Esta lectura atiende al carácter lúdico del gaucho que gusta sumergirse en el juego de la «suspensión de la incredulidad» aunque también se articula a su carácter supersticioso.

No son muchos los críticos que reparan en el aspecto fantástico del poema. En 1960, Nicolás Cócara en el prólogo a la primera serie de *Cuentos fantásticos argentinos* afirma que el poema de Del Campo —junto con el *Santos Vega* recogido por Bartolomé Mitre de la tradición oral en 1854— figura entre

15. Miguel Cané cuando escribe un comentario sobre el poema de Hernández ratifica esta ubicación dada por su creador: «Algo que me ha encantado en su estilo, Hernández, es la ausencia absoluta de pretensión por su parte (...) Usted ha hecho versos gauchescos, no como Ascasubi, para hacer reír al hombre culto del lenguaje del gaucho» (Cané, 1961: 5).

16. Dice Jorge Luis Borges: «Que yo sepa, su primer detractor, et pour cause, fue Rafael Hernández, en un libro de 1896, cuyo inesperado tema es la nomenclatura de las calles de Pehuajó; Lugones, en 1916 renovó el ataque. Ambos acusan de ignorancia y de falsedad a Estanislao del Campo» (2007: 37).

17. «En 1896, Rafael Hernández —hermano de José Hernández— anota: “Ese parejero es de color overo rosado, justamente el color que no ha dado jamás un parejero, y conseguirlo sería tan raro como hallar un gato de tres colores”; en 1916 confirma Lugones: “Ningún criollo jinete y rumboso como el protagonista, monta en caballo overo rosado: animal siempre despreciable cuyo destino es tirar el balde en las estancias (...) Rafael Hernández observa que al potro no se le pone freno sino bocado y que sofrenar el caballo “no es propio de criollo jinete, sino de gringo rabioso”. Lugones confirma, o transcribe: “Ningún gaucho sujeta su caballo, sofrenándolo. Esta es una criollada falsa de gringo fanfarrón”» (Borges, 2007a: 217).

18. La ampliación del público que produce *Fausto* supuso la incorporación al auditorio rural del lectorado citadino, he aquí el testimonio de Eduardo Wilde: «Yo por mi parte confieso que he leído ¡muchas veces! y siempre con gusto la parodia escrita por del Campo. He aprendido de memoria algunos de esos versos y sé que muchas de sus palabras, envidiablemente oportunas, han entrado a formar parte del lenguaje habitual entre la gente de nuestra campaña» (1870: 692).

los primeros que integra la lista de textos pertenecientes a lo que él denomina la «corriente fantástica argentina»: «en 1870, aparece el Fausto, de Estanislao del Campo, cuyos elementos de contenido fantástico saltan a la vista. Por otra parte, emparenta el motivo con toda una literatura de la Edad Media —leyenda, primero, y luego lo fáustico encarnado por personajes de autores ingleses y alemanes— que ha tenido posterior vigencia artística en un memorable trabajo goetheano y, en el ámbito de la cinematografía, en algunos films franceses» (1960:13).

Cócaro no se explaya en un análisis del texto pues su propósito inicial es señalar la temprana existencia del fantástico en el país. Tampoco lo hará Haydée Flesca quien diez años después afirma: «Estanislao del Campo continúa la tradición de lo fantástico en poesía con Fausto, aparecido en 1870. El pacto con el diablo estaba presente ya en Los milagros de la Virgen, de Berceo, a su vez con antecedentes localizables, y vuelve a aparecer más tarde, en la literatura europea, en Marlowe y Goethe» (1970: 17).

Recién en 1988, Jorge Panesi y Susana García en el prólogo a la edición del *Fausto* de la editorial Colihue dedican un pasaje de su estudio, al aspecto fantástico: «Lo imaginario (o lo ficticio) que está en la base de la narración del poema deja sus marcas en todos los niveles textuales. Estas marcas de lo imaginario son perceptibles en las repeticiones, duplicaciones, simetrías y paralelismos. La categoría del doble siempre es —como lo confirma el psicoanálisis— el índice de lo fantástico» (2010: 28).

Estos críticos señalan, al mismo tiempo, que esta zona de las repeticiones y paralelismos también se encuentra vinculada con lo paródico: «Debe tenerse en cuenta que estas duplicaciones son también características de la parodia literaria que ha sido definida como una “estrategia especular de inversiones y repeticiones”» (2010: 29).

Al respecto, considero que si bien el tema del doble puede ser tomado como un indicio del fantástico, en este poema en particular, dichas reduplicaciones son más funcionales a la construcción del texto y al desencadenamiento del efecto paródico, que a lo fantástico. Cuando aparece el personaje de Fausto en el relato del Pollo, por ejemplo, Don Laguna cree que se trata de un conocido suyo, confusión que en vez de contribuir a alimentar la dimensión fantástica, tiene un efecto claramente paródico: este desacierto del paisano viene a señalar los estrechos límites de su mundo, desencadenando la sonrisa del lector. Consecuentemente, lo fantástico no reside en las reduplicaciones que presenta el texto sino que va a estar vinculado con la performance del relato de Anastasio.

Para que el Pollo pudiera narrar su relato fue necesario que el personaje previamente tuviera en su haber una experiencia lo suficientemente inquietante y vívida como para presentarla ante otro paisano como un caso o sucedido: «Caso o sucedido, son dos términos equivalentes para designar un tipo particular de relato oral, que se diferencia del cuento por su estatuto no ficcional. El pacto de lectura (mejor sería decir de recepción) del caso presupone que, por más inverosímil que parezca la historia, lo que allí se cuenta realmente ocurrió» (Ansolabehere, 2003: 54).

Pero también requería de un receptor dispuesto a escuchar la historia y pactar, aceptando la aparición del diablo como sucedido. Es decir, era necesaria la presencia de otro personaje con la misma cosmovisión que Anastasio y dispuesto a disfrutar plenamente del relato. El Pollo encuentra en su *cuñao* Laguna, un paisano que no sólo pacta y acepta como ocurrido lo que su amigo cuenta sino que exige que el suceso inverosímil sea narrado sin ningún tipo de desviación: «—¡Ah Pollo! Ya comenzó/ a meniar taba: ¿Y el caso?» (Del Campo, 1977: 160; III, vv. 481-482).

El Pollo obtiene una historia digna de ser convertida en «sucedido» cuando es testigo de un hecho inaudito. La intuición gaucha que, desde los inicios del género, había prevenido a los paisanos que osaran pisar la gran urbe, no falló: en la ciudad, amigo, *el diablo anda suelto*. Anastasio testifica el suceso. Asustado, el Pollo no sólo ve aparecer al mismísimo demonio sino que también siente su hedor a azufre y padece su risa satánica: «Ahí mismo, jediendo a misto/ se apreció el condena» (1977: 155; II, vv. 299-300). «Soltó una risa tan fiera/ que toda la noche entera/ en mis orejas sonó» (1977: 156; II, vv. 354-356).

Luego es testigo del poder de Mefistófeles: ve cómo para tentar a Fausto, lanza un hechizo y logra la aparición virginal de la hermosa Margarita: «Dio en el suelo una patada/ una paré se partió/ y el Dotor, fulo, miró/ a su prenda idolatrada» (1977: 156-157; II, vv. 357-360). Y luego, por si esto fuera poco, asiste al rejuvenecimiento de Fausto: «Yo no sé qué brujería/ misto, mágica o polvito/ Le echó el Diablo (...)/ canas, gorro y casacón/ de pronto se vaporaron,/ y en el Dotor ver dejaron/ a un donoso mocetón» (1977: 158; II, vv. 405-416).

Todos estos hechos increíbles fueron vistos, temidos e incluso cuestionados por Anastasio: «¡quién demonios lo creería!» (1977: 158; II, v. 408). Pero se debe rendir ante las evidencias: «que me caiga muerto/ si no es la pura verdá» (1977: 158, vv. 419-420).

Para convencer a su auditor de la veracidad del caso, el Pollo utiliza como prueba no solo la existencia de metamorfosis en la naturaleza (la con-

versión del gusano en mariposa) sino que presentará como argumento principal su propia vista y la de los hombres de la ciudad: «No crea que yo le miento;/ lo ha visto media ciudad» (1977: 157; II, vv. 363-364).

En los tiempos modernos, «sólo es real y verdadero lo que se ve» (Ludmer, 2000: 213). Este contrato racional y moderno es el que enfrentó las creencias y el imaginario inverosímil a través del cual se interpretaban los hechos. El Pollo utiliza los términos del contrato porque los nuevos aires también han afectado el proceder argumentativo del gaucho.

La dimensión fantástica de *Fausto* está presente en dos zonas vinculadas con el relato de Anastasio: por un lado, la modalidad discursiva con la cual el Pollo cuenta como real el elemento inverosímil de la ópera de Gounod y, por otro lado, la recepción que realiza Don Laguna quien en todo momento vacila de la veracidad del caso: «— ¡Canejo!... ¿Será verá?/ ¿Sabe que se me hace cuento?» (Del Campo, 1977:157; II, vv. 361-362). «—¿Qué dice?... ¡barbaridad!.../ ¡Cristo padre!... ¿será cierto?» (1977:158; II, vv. 417-418).

El modo fantástico del relato del Pollo se configura a partir de la adaptación cultural que realiza el personaje cuando, en el momento de narrar, transforma la función en *caso*. Esta metamorfosis que experimenta el espectáculo se produce cuando el gaucho cumple al pie de la letra el mandato presente en el contrato moderno: es real lo que se ve. Y lo que él ve, paradójicamente, es aquello que el paradigma racionalista intenta acallar: la presencia del diablo en la ciudad. Claro que para el lector de la obra de Del Campo las circunstancias en que Anastasio testifica el caso (es decir, estando ubicado en la sala del Teatro Colón), tiñe el suceso con un tinte paródico. Pero, cabe señalar, que sólo los lectores del *Fausto* decodificarán ese tono pues, para los personajes ficticiales, en la ciudad simplemente ha ocurrido un suceso fantástico:¹⁹ «—Lo que almiro es su firmeza/ al ver esas brujerías/ — He andao cuatro o cinco días/ ataca de la cabeza» (1977:182; VI, vv. 1263-1264).

19. Manuel Mujica Láinez en *Misteriosa Buenos Aires*, continúa la ficción de Estanislao del Campo, respetando la interpretación fantástica de lo ocurrido. En «Una aventura del Pollo», este autor retoma la voz de Anastasio para contar, ahora en forma escrita, la reincidencia del suceso fantástico: «Ya le conté la ocasión/ en que vide a Satanás,/ despachándose al compás/ en el teatro de Colón./ Por eso áura, de un tirón,/ le escribo desde esta cueva,/ pa referirle la nueva/ ocasión en que lo vide,/ y decirle que se cuide/ no sea que el Diablo güelva» (1986: 288-289). Anastasio vuelve a ver a Luzbel ya no en el Teatro sino en un Café, al día siguiente del día en que se topó con Don Laguna, el receptor de la carta. Mientras esperaba en un Hotel que un gringo le diera una *lana* que le debía por unas ovejas, Anastasio vio entrar al Diablo, al Doctor y a Margarita —que no estaba muerta— en un Café que quedaba frente al Hotel. El Pollo decidió ir allí para proteger a la rubia y advertirla que no probara el *beberaje*, pues posiblemente el Diablo ya le había echado algún polvito. Esta intervención del gaucho hace que Margarita vuelque la *salsa*, Fausto chille y el Diablo recule en su silla. Pronto el *Comendante* llega y lo pone preso. Estanislao del Campo interviene para que el gaucho sea liberado. Anastasio decide irse a las Sierras pues allí el diablo no es autoridad y si llegara a ir, «no podrá llamar al juez» (1986: 298).

¿Qué moviliza al Pollo a convertir la función en *caso*? El desafío de Laguna: Anastasio es desafiado y tentado por su mentiroso pero también supersticioso amigo para disfrutar el tiempo de descanso, sumergidos en una narración. La función que el Pollo vio además de satisfacer a su amigo, lo colmará de placeres a él mismo pues la historia está pausada de tal modo que él podrá aumentar el disfrute del momento intercalando en su narración, algunos de sus vicios: un trago de ginebra y largas pitadas de tabaco.

Pero este desafío puede pasar desapercibido. La frase «largar guayabas» es clave para vislumbrar este pacto tácito que realizan los gauchos y que se confirma cuando Laguna, al final del poema, paga la comida de su amigo. Jorge Rivera es quien anota que: «En algunas circunstancias particulares “largar guayabas” y contestarlas apropiadamente, constituía un verdadero torneo de agudezas, a las que eran muy afectos los paisanos. En varios pasajes de *Fausto* el autor demuestra haber penetrado los mecanismos simultáneos de asombro, cautela, diversión, enojo y reproche que desencadenaba en el gaucho la audición de la guayaba» (AA.VV., 1977: 183-184, n. 6).

Por su parte, Anderson Imbert explícitamente postula la existencia de este pacto tácito entre los personajes y considera que del Pollo y Laguna no son personajes ingenuos que creen como real la ficción de la ópera sino que han decidido implícitamente engañar y dejarse engañar a través de un relato.²⁰ La hipótesis de Imbert se apoya en una aguda y certera observación: el manejo ambiguo y alternado de las diferentes acepciones de la palabra «cuento»: ya sea como mentira o bien como relato.

No obstante esta apreciación, la idea de concebir el relato como un texto construido sobre la base de los dos rasgos característicos del gaucho —la superstición y el gusto por los relatos— contribuiría a subrayar la ambigüedad en la creencia del caso que es parte constitutiva del pacto de recepción de las historias fantásticas.

Pasemos ahora al modo en que se produce la propuesta. Luego del abrazo fraternal en el que Anastasio el Pollo y el paisano Don Laguna *acaso* misturaron sus almas, el primero le propone a su compañero esperarlo sentado y armando un cigarrillo, mientras él manea su potrillo y, si su *cuñao* quiere, también el suyo. Pero como el deseo de Laguna es otro, rechaza la oferta dando rienda suelta a una breve pero efectiva «guayaba»: «—Dejeló a mi parejero/ que es como mata de pasto./ Ya una vez, cuando el abasto,/ mi cuñao se

20. Schwartzman (2013) señala, en el mismo sentido, que el Pollo lejos de no entender el concepto de representación, al relatar sus impresiones de la ópera de Gounod lo que hace es dar lugar a otro *Fausto*, el suyo, el propio, una versión distinta de la ofrecida por el compositor francés.

desmayó;/ a los tres días volvió/ del insulto, y crea, amigo,/ peligra lo que le digo:/ el flete ni se movió» (Del Campo, 1977: 149; I, vv. 83-90).

Al Pollo no se le escapa el desafío de su amigo y, tras llamarlo embustero, le retruca con la hiperbolización de su propia historia: «Ya colijo que su overo/ está tan bien enseñao,/ que si en vez de desmayao/ El otro hubiera estao muerto,/ el fin del mundo, por cierto,/ me lo encuentra allí parao» (1977: 149; I, vv. 95-100).

La propia mención del fin del mundo, así como también la respuesta de Don Laguna —«Veán cómo le buscó/ la güelta» (1977:149; I, 101-102)— son expresiones que conducen a Anastasio a recordar un «sucedido» que responde a las implícitas exigencias de su compadre: la narración de un *caso* que presente un suceso tan increíble como la inmovilidad del caballo durante tres días pero que, a diferencia del cuento de su *cuñao*, permita suspender la incredulidad durante la recepción.

El caso que Anastasio decide contar al *gaucho embustero* es uno de los que *asina no más* él mismo se *tragó* (1977:149; I, vv. 105-106): la historia de un *Dotor* que «se da güeltas desvelao/ pensando en su amor profundo» (1977: 166; I, vv. 683-684) y que no correspondido a ese amor, antes de acabar con su mundo quitándose la vida, decide pactar con el Diabolo, quien «es capaz de dar/ diez güeltas a medio mundo» (1977:156; II, vv. 331-332), logrando engañar incluso a *dotores* muy profundos.

Finalmente, la aceptación implícita del desafío podría hallarse en su pedido de fuego para fumar pues este acto, en primer lugar, supone prepararse físicamente para afrontar el papel de relator. Además, en lenguaje gauchesco, la palabra «fuego» se escribe como «juego». Lo interesante de esta combinación fonética es que ambas palabras semánticamente están relacionadas con la figura sobrenatural del cuento. La presencia del Diabolo tradicionalmente está asociada al fuego y en el poema es el elemento que domina este personaje, cuando lucha contra el hermano de Margarita, el capitán Don Valentín. La referencia al juego es la que motivará la mención del diablo por parte de Laguna, nombre que finalmente le permitirá al Pollo presentar su caso. «¿Y sabe lo que decía/ cuando se veía en la mala?/ el que me ha pelao la chala/ debe tener brujería./ A la cuenta se creería/ que el Diabolo y yo...—Cállese,/ amigo! ¿no sabe usté/ que la otra noche lo he visto/ al demonio? —¡Jesucristo!/ —Hace bien, santíguiese» (1977: 151; I, vv. 151-160).

El *Fausto* de Estanislao del Campo si bien no constituye en sí mismo un poema fantástico, sí incorpora en su interior —a través del relato enmarcado— una modalidad discursiva fantástica (definida como la presentación de

un espacio que se creía regido por las leyes de nuestro mundo y que, imprevisiblemente,²¹ se ve irrumpido por la aparición de algo sobrenatural) y una recepción fantástica (en la cual el receptor, si bien no cree abiertamente en el suceso relatado, escucha con atención el relato comprometiéndose con él a través del sentimiento del miedo, la vacilación y también la suspensión de la incredulidad).

Pese a que no puede considerarse conjuntamente el poema de Del Campo como un texto fantástico, es relevante su mención dentro de los inicios del relato fantástico argentino debido a que, por un lado, el poema anticipa, tempranamente, las dos fuentes —oral y escrita, nacional y extranjera— de las cuales se va a nutrir a esta forma ficcional en la Argentina:²² en primer lugar, las leyendas, creencias y supersticiones que configuraron el imaginario de nuestro pueblo y que circularon en forma oral y, en segundo lugar, las ficciones fantásticas extranjeras que se difundieron en el país ya sea como relatos traducidos y publicados en la prensa periódica, ya sea como espectáculos teatrales (como la ópera de Gounod, en lo que respecta al poema de Del Campo) o bien como parte del folklore que importaron los inmigrantes que llegaron al país. Por otro lado, tal como hemos demostrado en la segunda parte del presente trabajo, el poema de Estanislao del Campo presenta los artificios característicos de la emisión y recepción de los textos fantásticos. La presencia de estos elementos discursivos fantásticos, en un poema gauchesco de 1866, cobran relevancia si se tiene en cuenta que este modo literario recién comienza a ensayarse en las letras argentinas en la década de 1860 con la producción y difusión de los relatos de la escritora salteña Juana Manuela Gorriti. Pero, igualmente, la presencia de estos elementos discursivos típicos del fantásticos no debe sorprender porque dichos artificios pudieron ser detectados y apropiados no sólo de las ficciones extranjeras que, tempranamente, circularon en la prensa periódica argentina²³ sino también de las narraciones orales pues,

21. Eric Rabkin considera que lo fantástico es una especie de asombro que el lector siente cuando las reglas básicas de un mundo narrativo dan un giro de 180°, cuando sucede lo anti-esperado.

22. Nicolás Cócaro afirma que la corriente literaria fantástica «surge con los mitos de nuestra tierra y se amalgama en los últimos lustros del siglo pasado con el naturalismo, el modernismo, y luego, se funde con las creaciones de Hoffmann, Baudelaire y Poe, extendiéndose, cada vez más ampliada y definida, hasta nuestros días» (1960: 11).

23. En su artículo «Orígenes y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata hasta principios del siglo xx», Paul Verdevoye indica que el comienzo de la literatura fantástica en Argentina se ubica en la década de 1830 con la publicación de «La Cafetera» en *La Gaceta Mercantil* y «El sastrecillo de Sachsenhausen» en *Diario de la tarde*. Estos dos textos son, en verdad, dos traducciones de cuentos fantásticos extranjeros: el primero pertenece a Théophile Gautier y, el segundo, a E.T.A. Hoffmann. Con respecto a la obra de Edgar Allan Poe, el tercer autor extranjero relevante a la hora de pensar lo fantástico, Teresita Frugoni señala que los porteños entraron en contacto con su obra «mucho antes de lo que supuso John Eugene Englekirk» pues, en el año 1860, el periódico porteño *El Nacional* publicó dos relatos del nortea-

como dijo Adolfo Bioy Casares, «viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras» (2008: 7).

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1977): *Poesía Gauchesca*, prólogo de Ángel Rama y Notas de Jorge Rivera, Biblioteca Ayacucho, Caracas.
- ANDERSON IMBERT, Enrique (1968): *Análisis de Fausto*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.
- ANSOLABEHERE, Pablo (2003): «Ascasubi y el mal argentino», en Julio Schwartzman (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina. La lucha de los lenguajes*, Tomo 2, Emecé, Buenos Aires, pp. 39-58
- ARAUCHO, Manuel de (1977): «Diálogo de dos guachos, Trejo y Lucero (1835)», en AA.VV. *Poesía gauchesca*, prólogo de Ángel Rama y notas de Jorge Rivera, Biblioteca Ayacucho, Caracas.
- ASCASUBI, Hilario (1945): «Jacinto Amores, gaucho oriental, haciéndole a su paisano Simón Peñalva, en la costa de Queguay, una completa relación de las fiestas cívicas, que para celebrar el aniversario de la jura de la Constitución oriental, se hicieron en Montevideo en el mes de julio de 1833», en *Paulino Lucero*, prólogo de Manuel Mujica Láinez, Ediciones Estrada, Buenos Aires.
- BATTISTESSA, Ángel J. (1989): «Génesis periodística del *Fausto* criollo», en Estanislao Del Campo, *Fausto. Su prefiguración periodística*, edición, estudio y notas por Ángel J. Battistessa, Academia Argentina de Letras, Buenos Aires.
- BIOY CASARES, Adolfo (2008) [1940, 1965]: «Prólogo», en J. L. Borges, A. Bioy Casares y S. Ocampo (comps.), *Antología de la literatura fantástica*, Debolsillo, Buenos Aires.
- BORGES, Jorge Luis (2007a): «La poesía gauchesca», en *Obras completas I*, Emecé, Buenos Aires, pp. 207-230.
- (2007b): «Estanislao del Campo. *Fausto*», en *Obras Completas IV*, Emecé, Buenos Aires, pp. 35-39.
- (2007c): «El gaucho», en *Obras Completas IV*, Emecé, Buenos Aires, pp. 71-74.
- CANÉ, Miguel (1961): «Juicio crítico de Miguel Cané», en José Hernández, *Martín Fierro*, Talleres gráficos Arsopo, Buenos Aires.
- CÓCARO, Nicolás (1960): *Cuentos fantásticos argentinos. Primera serie*, Emecé, Buenos Aires.
- DEL VALLE, Aristóbulo (1870): «Estanislao Del Campo. Sus poesías. Un volumen in 8°. Buenos Aires, Marzo, 1870», *Revista Argentina*, Tomo VII, Imprenta Americana, Buenos Aires, pp. 513-545.

mericano: «El escarabajo de oro» (entre el 18 de febrero y el 7 de marzo) y el cuento policial «Los dos asesinatos de la calle Morgue» (entre el 2 de abril y el 14 de abril de 1860), «tomados posiblemente de la edición española de las *Historias extraordinarias* que con prólogo crítico-biográfico del Dr. Landa publicó Luis García en Madrid, 1858» (1972: 3).

- DEL CAMPO, Estanislao (1977): «Fausto», en AA.VV., *Poesía Gauchesca* (Prólogo de Ángel Rama y Notas de Jorge Rivera), Biblioteca Ayacucho, Caracas.
- (1989): «Carta de Anastasio el Pollo sobre el Beneficio de la Sra. La Grua», en Estanislao Del Campo, *Fausto. Su prefiguración periodística*, edición, estudio y notas por Ángel J. Battistessa, Academia Argentina de Letras, Buenos Aires.
- FLESCA, Haydée (1970): «Estudio preliminar», en *Antología de literatura fantástica argentina. Narradores del siglo XIX*, Editorial Kapelusz, Buenos Aires.
- FRUGONI DE FRITZSCHE, Teresita (1972): *Un folletín olvidado: Julio Llanos*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Argentina, Buenos Aires.
- GOYENA, Pedro (1870a): «Poesías de Estanislao Del Campo», *Revista Argentina*, Tomo VII, Imprenta Americana, Buenos Aires pp. 203-236.
- (1870b): «El señor Del Campo y sus críticos», *Revista Argentina*, Tomo VIII, Imprenta Americana, Buenos Aires, pp. 65-72.
- (1870c): «Contestación a la carta del Dr. Wilde», *Revista Argentina*, Tomo VIII, Imprenta Americana, Buenos Aires, pp. 267-273.
- (1870d): «Contestación a la segunda carta del Dr. Wilde», *Revista Argentina*, Tomo VIII, Imprenta Americana, Buenos Aires, pp. 331-347.
- GUTIÉRREZ, Ricardo (1866), «Carta de Ricardo Gutiérrez», en Estanislao Del Campo, *Fausto*, Buenos Aires, Imprenta Buenos Aires, disponible en <http://www.biblioteca.clarin.com/pbda/gauchesca/fausto/fausto_gutierrez.htm> (Consultado 29/02/2015).
- HERNÁNDEZ, José (1961): «Carta al editor», en *Martín Fierro*, Talleres Gráficos Arsopé, Buenos Aires.
- HIDALGO, Bartolomé (1977): «Relación que hace el gaucho Ramón Contreras a Jacinto Chano de todo lo que vio en las fiestas Mayas de Buenos Aires en 1822», en AA.VV., *Poesía Gauchesca*, Biblioteca Ayacucho, Caracas.
- LUDMER, Josefina (2000): *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Libros Perfil, Buenos Aires.
- MUJICA LÁINEZ, Manuel (1986): «Una aventura del Pollo», en *Misteriosa Buenos Aires*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, pp. 288-298.
- PANESI, Jorge, y Susana GARCÍA (2010): «Introducción», en Estanislao Del Campo, *Fausto*, Edición Colihue, Buenos Aires, pp. 19-36.
- RABKIN, Eric (1976): «The Fantastic and Fantasy», en *The Fantastic in Literature*, Princeton University Press, Princeton, pp. 3-41. <<http://dx.doi.org/10.1515/9781400870790-003>>
- RAMA, Ángel (1977): «Prólogo», AA.VV. *Poesía gauchesca*, Biblioteca Ayacucho, Caracas.
- ROJAS, Ricardo (1924): «Capítulo XXII: Estanislao del Campo y su *Fausto*», en *La literatura argentina. Tomo II: Los Gauchescos*, Librería La Facultad, Buenos Aires, pp. 735-756.
- ROMÁN, Claudia (2003): «La vida color rosao. El *Fausto* de Estanislao del Campo», en Julio Schvartzman (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina. La lucha de los lenguajes*, Tomo 2, Emecé, Buenos Aires, pp. 59-81.

- S.C. (1866): «Faust», *Correo del domingo*, 2 de septiembre, vol. VI, núm. 140, Imprenta del Siglo, Buenos Aires.
- SCHVARTZMAN, Julio (2013): *Letras gauchas*, Eterna Cadencia, Buenos Aires.
- TODOROV, Tzvetan (1998): *Introducción a la literatura fantástica*, Ediciones Coyoacán, México.
- VERDEVOYE, Paul (1991): «Orígenes y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata» en Enriqueta Morillas Ventura (comp.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Madrid, pp. 115-126.
- WEINBERG, Félix (1974): «Una etapa poco conocida de la Poesía Gauchesca: de Hidalgo a Ascasubi (1823-1851)», *Revista Iberoamericana*, vol. XL, abril/septiembre, núm. 87-88, pp. 353-391. <<http://dx.doi.org/10.5195/reviberoamer.1974.2898>>
- WILDE, Eduardo (1870a): «Poesías de Estanislao Del Campo», *Revista Argentina*, Tomo VII, Imprenta Americana, Buenos Aires, pp. 681-694.
- (1870b): «Carta del Dr. Wilde sobre la poesía», *Revista Argentina*, Tomo VIII, Imprenta Americana, Buenos Aires, pp. 255-259.
- (1870c): «La poesía. Segunda carta del Dr. Wilde», *Argentina*, Tomo VIII, Imprenta Americana, Buenos Aires, pp. 321-329.