

Literatura y región gaucha: encuentro de culturas*

Alicia Lidia Sisca**

Resumen

En primer lugar destacaré que este encuentro de culturas sin duda fortalece el conocimiento de la identidad de nuestros pueblos y profundiza el intercambio académico entre la Universidad de Caxias do Sul y la Universidad del Salvador, dada la comunidad de principios fundamentales de ambas. A continuación explicaré cómo el fenómeno gauchesco, muy típico, valioso y distintivo de nuestras zonas geográficas semejantes, se refleja en las Letras. Me referiré entonces, en especial, a la literatura gauchesca rioplatense y estableceré los posibles puntos de contacto con la literatura gaúcha riograndense.

Palabras clave

Literatura gauchesca rioplatense; literatura gaúcha riograndense; región gaucha.

Resumo

Em primeiro lugar, destaco que este encontro de culturas sem dúvida fortalece o conhecimento da identidade de nossos povos e aprofunda o intercâmbio acadêmico entre a Universidade de Caxias do Sul e a Universidad del Salvador, dada a comunidade de princípios fundamentais de ambas. Na continuação, explico como o fenômeno gauchesco, muito típico, valioso e distintivo de nossas zonas geográficas semelhantes, reflète-se nas Letras. Refiro-me então, em especial, à literatura gauchesca rioplatense e estabeleço os possíveis pontos de contato com a literatura gaúcha riograndense.

Palavras-chave

Literatura gauchesca rioplatense; literatura gaúcha riograndense; região gaúcha.

* Conferência pronunciada na Abertura do I Seminário Internacional de Língua, Literatura e Processos Culturais, promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade da Universidade de Caxias do Sul, de 25 a 28 de outubro de 2011.

** Professora da Universidad del Salvador (USAL), Buenos Aires, República Argentina.

ME SIENTO MUY FELIZ AQUÍ PORQUE PUEDO UNIRME A USTEDES para conmemorar el quincuagésimo aniversario del Curso de Letras y el décimo aniversario del Programa de Posgraduación en Letras, Cultura y Regionalidad de la Universidad de Caxias do Sul.

Mi presencia en el *I Seminario Internacional de Lengua, Literatura y Procesos Culturales* organizado por esta universidad destaca el hecho de que la UCS y la USAL han coincidido, desde sus orígenes, en apreciar y avalar la importancia que tienen las investigaciones sobre nuestra común región gaucha, constituida por la zona del estado de Río Grande del Sur del Brasil y la zona rioplatense formada por la República Oriental del Uruguay y la República Argentina. Lo que une a ambas universidades es que persiguen el mismo fin de lograr el más alto nivel educativo teniendo en cuenta principios fundacionales semejantes. Somos parte de una comunidad cultural cuyos objetivos están muy bien sintetizados en la suma de nuestros lemas: “Con los pies en la región y la mirada hacia el mundo”, “Doy ciencia a la mente y virtud al corazón”.

Si bien en las dos zonas y en el origen de sus pueblos hay una base común, la región en la que se desarrolló una forma peculiar de vida, la de los gauchos, casi al mismo tiempo y con características muy similares, lo que aún nos hermana más, a los riograndenses con los rioplatenses, es algo muy distintivo de nuestras áreas, muy valioso y típico, que se refleja principalmente en nuestra literatura y es el fenómeno gauchesco. Compartimos el reconocimiento de una tradición plural como la nuestra, que va más allá de los dogmas literarios, que abarca las disidencias, que tiene en cuenta no sólo lo académico sino también lo espontáneo, no sólo lo erudito sino lo coloquial. Pero en la zona argentina y uruguaya se dio el fenómeno gauchesco prácticamente en todo el territorio, es un fenómeno nacional, con su consiguiente reflejo en la literatura, en toda su amplitud, y en otras artes, como la pintura, la música o la danza. Comparativamente, el fenómeno gauchesco en Brasil es casi exclusivo de este estado de Río Grande del Sur. De ahí la posibilidad del encuentro académico cultural entre una universidad riograndense y una del Río de la Plata.

Las historias de nuestros respectivos países siguieron épocas distintas con episodios diversos pero hay una estrecha relación entre los hechos políticos de Río Grande del Sur y los del Río de la Plata. Éstos en ambos lados tienen eco en la poesía popular y reflejan como ya dije, la existencia de un mismo ser peculiar y típico de esta región: el gaucho.

Las características del hombre de campo, en la región gaucha, son muy similares: es un ser que siente amor a la libertad y amor a la patria tan libre como su independencia. Domina los recursos de la naturaleza necesarios para sus actividades y usa vestimentas y elementos acordes con dicha forma de vida. Lo acompaña una prenda o china amada y experimenta casi una identificación de amistad con su caballo. Lo más importante para los estudios literarios es que principalmente cuenta con el don original de la expresión de su alma en el canto, que acompaña con la guitarra y que ejerce intuitivamente. El gaucho es payador. Esta capacidad creadora fue la que dio lugar a que surgiera la recreación estética en obras literarias originales.

El payador, poeta improvisador que va de pago en pago para contar historias o llevar noticias, y su canto acompañado por el instrumento, no nacieron acá. Tienen origen en la antigüedad pero se engarzan en nuestro “*ethos*” cultural. Son los juglares y trovadores, troveros y vates europeos medievales que a su vez provienen de la tradición de la cultura clásica. Por la factura de sus creaciones tanto en el Río de la Plata como también en el sur de Brasil, la cualidad de payador ha sido heredada de la Península Ibérica y sigue hoy vigente.

La payada de contrapunto con sus características de duelo verbal con otro cantor, payador como él, en el que se cruzan ingenio y genio poético, es auténticamente original del ámbito rioplatense.

En nuestra común región gaucha, además de la literatura el encuentro cultural es más profundo porque los usos y costumbres gauchescos son comunes a nuestros gauchos riograndenses y rioplatenses. Podría citar muchas coincidencias que expresen las características propias de los gauchos riograndenses, uruguayos y argentinos, pero mejor que yo lo dice el mentado payador Jayme Caetano Braun en su “Milonga de tres banderas”:

Brasileño y Oriental,
Rio-grandense y Argentino,
Piedras de un mismo camino,
Aguas de un mismo caudal [...] (BRAUN, 1999, p.87)

No se puede sintetizar mejor la esencia común de nuestros gauchos a los que une además del canto, la danza. Todavía me son imprescindibles nuevos versos de este excelente poeta improvisador que en alguna oportunidad publicó bajo el pseudónimo de Martín Fierro, dejando explícita esta “intertextualidad humana”, si me es permitida esta metáfora. En el poema “Los tres gauchos” dice:

El gaucho nació del suelo,
pa que la pátria naciera,
tuvo - pa elegir bandera,
siete colores del cielo;
“el diós – tata”, padre abuelo,
la tierra – madre y abuela,
la pampa – maestra escuela,
monte – rio – mar, laguna,
y patacones de luna,
como rodajas de espuela!
Fogónes del mismo rayo,
luceros de su destino,
nacióron - gaucho Argentino,
Brasileño y Uruguayo,
haciendo patria - a caballo,
con “cielitos” y “vidalas”,
“zambas” – “chamamés”- “bagualas”,
“rasguidos” - “cifras sureñas”
y milongas - brasileñas,
Argentinas y orientalas! (BRAUN, 1999, p.15)

Esta hermandad de connotación cultural tuvo su más brillante y difundida expresión en la literatura gauchesca con autores populares y autores que, siendo letrados, se compenetraron de la esencia del hombre de campo y se expresaron en su lengua. Y bien pueden estar representados en la figura arquetípica de Martín Fierro del argentino José Hernández, en la de los tres gauchos orientales, Julián Jiménez, Mauricio Baliane y José Centurión del uruguayo Antonio D. Lussich y en la de Blau Nunes del riograndense João Simões Lopes Neto.

Al estudiarlos de manera comparativa, es interesante descubrir cómo los aspectos formales de la expresión, los motivos y los personajes que presentan, cada una de las obras de estos autores acorde con sus realidades, podríamos decir que son casi los mismos y van diseminándose por la región gaucha y fortaleciéndose mutuamente. La literatura gauchesca rioplatense, en especial la argentina, producida por escritores de formación urbana que remedan el lenguaje del gaucho, llega a su máxima expresión en el siglo XIX, precisamente cuando el mundo que recrea artísticamente inicia su transformación hacia la modernidad. Cabe destacar que esta original literatura popular generó a principios del siglo XX varias obras cultas de narrativa criollista. Además, la fuerte inmigración entre guerras, sobre todo española e italiana, encontró en las afueras de la ciudad y luego en la ciudad misma terreno fértil para que se den otras manifestaciones literarias y culturales perdurables de nuestra identidad nacional. Me refiero al origen gauchesco y circense del teatro argentino, los sainetes criollos (además de la reelaboración del teatro popular español), el grotesco porteño o lo que le debe al

payador el cantor del tango (que es la poesía, la música y el baile típicos populares rioplatenses) a través de los cuales se mantiene con fuerza el espíritu tradicional de nuestra idiosincrasia. Pero esta ocasión no es propicia para desarrollar temas de tanto interés y envergadura.

La literatura gauchesca de Río Grande del Sur coincide con la temática de la literatura gauchesca rioplatense, presenta valores tradicionales similares y se refiere asimismo a las zonas rurales; pero no es imitativa, es oral y escrita, la forma adopta tanto la poesía como la prosa y sigue hoy en plena etapa de producción.

No obstante considero que, tanto el origen cuanto el reconocimiento del valor literario de este tipo de obras en círculos académicos, se dieron con anterioridad en el Río de la Plata. No es casual que en Río Grande del Sur entre sus escritores gauchescos uno de ellos se haya investido de la personalidad de Martín Fierro y que otro haya reproducido el *Fausto Gaúcho*. Esta circunstancia no le quita a la literatura gauchesca riograndense ni creatividad ni expresión original. Al contrario, el contacto con la alteridad, antes o después, siempre ahonda la identidad de cada uno y nos enriquece continuamente. Además el rasgo propio e interesante de la literatura gauchesca riograndense es que sigue en plena producción y permite un feliz intercambio académico, como el que estamos viviendo en este momento.

La literatura gauchesca es una literatura original del Río de la Plata y constituyó un ámbito rico como para generar, ya sea por sincretismo o por reformulación, diversas expresiones perdurables y distintivas de nuestra cultura en una lengua muy especial.

En efecto, la lengua gauchesca remeda el habla del gaucho que conserva arcaísmos del español e incorpora voces propias del lugar. Es atópica, rústica y no sigue reglas fijas. Emplea rasgos expresivos que con picardía enriquecen los textos, como los eufemismos (*ahijuna*), los diminutivos, hasta de adverbios (*lejitos*) o la diptongación y acentuación diferentes. En general mezcla la lengua culta y la popular. Toma voces indígenas y también vocablos de origen portugués como *naco*, *matungo* o *faca*, actualmente aún en uso, lo cual señala una vez más esta compartida región gaucha.

En la literatura gauchesca rioplatense, para llegar al lugar destacado que ocupó José Hernández y el personaje de Martín Fierro como gaucho arquetípico, hubo otros escritores que lo antecedieron y fueron marcando el estilo:

1. El primero conocido es Bartolomé Hidalgo (montevideano afincado en Buenos Aires, 1788-1822). Fue el precursor: en sus *Cielitos* y *Diálogos* introdujo varias

características que luego se impusieron. Tenía detrás una tradición vívida y anónima de la que se nutrió con original habilidad.

En los *Cielitos* (1811-1821) es un poeta militante y tiene una actitud realista comprometida, a favor de la causa americana contra el poder ibérico. La literatura le sirve al poeta cantor como medio de difusión de su ideario democrático. En los hechos relatados disemina el espíritu de libertad y amor a la patria americana. Su discurso es claro y directo, va dirigido al pueblo y mezcla vocablos cultos y gauchescos:

[...] ¹
Cielito de los gallegos
¡ay! Cielito del dios Baco,
que salgan al campo limpio
y verán lo que es tabaco.

Cielo de los *mancarrones*,
¡ay! Cielo de los potrillos,
ya brincarán cuando sientan
las espuelas y el lomillo.²

Quedó el campo enteramente
por nuestros americanos
y Chile libre quedó
para siempre de tiranos.

Cielito, cielo que sí,
Americanos unión,
y díganle al rey Fernando
que mande otra expedición.³

Destaco también en estos pocos versos la picardía y seguridad del personaje que habla.

En los *Diálogos* (1821- 1822) es un poeta más calmo, expectante, con actitud idealista que evoca hechos del presente, entre otros el triunfo de Lima y El Callao, las discusiones entre unitarios y federales, la posible reconquista de una expedición española, o el relato de los festejos de la revolución de mayo, unos años después. Este último es el más logrado.

Bartolomé Hidalgo, entre 1811 y 1822 incorpora los personajes gauchos, Chano y Contreras, la forma dialogada, el goce del encuentro amistoso, y el manifiesto interés por escuchar una relación. Esto crea el clima para referirse a las diversiones, las

¹ Los textos transcritos a continuación fueron extraídos de la selección hecha por Horacio Jorge Becco en: HIDALGO, Bartolomé José, *Cielitos y diálogos patrióticos*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.

² “Cielitos que con acompañamiento de guitarra cantaban los patriotas al frente de las murallas de Montevideo” (1812), p.5.

³ “Cielito patriótico que compuso un *gaucho* para cantar la acción de Maipú” (1818), pp. 20-1.

comidas, la vestimenta y en general a las costumbres del estilo de vida propio de los gauchos. En este sentido el autor pone de relieve tres elementos claves: la amistad, necesaria en un ambiente inmenso y lleno de peligros en el que se desarrollan tareas rudas e irremediabilmente nómades, la presencia importante del caballo como compañero inseparable y parte importante de su afianzada imagen y la voz del poeta payador consciente del valor de su palabra.

Quiero señalar que a principios del siglo XIX, este autor de ambas márgenes del Río de la Plata introduce en sus obras literarias al gaucho como personaje, con las mismas características como pocos años después sucedió con el gaúcho, *monarca das coxilhas* y *centauro das pampas*, en las obras anónimas literarias de Río Grande do Sul. La llamada guerra de los farrapos (1835 - 45) fue tomada como temática por la poesía popular anónima en la que se exaltaba la heroicidad y las costumbres de los gauchos independentistas, tal como se verifica en las obras de Bartolomé Hidalgo. Vayan como ejemplos estas cuartetas de un autor riograndense desconocido:

Quando ato a cola do pingo
e ponho o chapéu do lado,
e boto o laço nos tentos,
¡por Deus que sou respeitado!
Ser monarca da coxilha
foi sempre o meu galardão,
e quando alguém me duvida,
descasco logo o facão. (BECCO, 1997, p.124)

2. Avanza un paso en el afianzamiento del estilo gauchesco Hilario Ascasubi (cordobés afincado en Buenos Aires y en Montevideo y también con larga estadía en París, 1807-1875). Es autor de poemas en lengua gauchesca que reflejan las guerras civiles posteriores a la independencia. Sin duda sigue los pasos de Bartolomé Hidalgo. Así como sus *Trobos de Paulino Lucero* (publicado en 1853), son un conjunto de poesías campestres en contra de Rosas, en *Aniceto el Gallo*, periódico unipersonal de un “gauchipoeta” editado entre 1853 y 1859, se manifiesta en contra de Urquiza. Esto señala la práctica habitual, casi diaria, de escribir en estilo gauchesco sobre temas ocasionales, preferentemente políticos, y con espíritu combativo. También supone un público que lo sigue porque se encuentra reflejado en esas poesías de denuncia social en las que con su voz, “hombres de mi condición”, se refiere a las penurias que sufre el gauchaje.

Hacia 1851 publica en Montevideo *Los mellizos*, un texto de casi dos mil versos en el que introduce un tema de origen legendario universal, la lucha permanente en el

ser humano entre el bien y el mal congénitos. Este poema constituiría el antecedente de su obra máxima, *Santos Vega*.

En 1872 aparece *Santos Vega o los mellizos de "La Flor"*, un extensísimo poema (alrededor de trece mil versos) cuyo argumento, lo dice el propio autor, lo constituyen las costumbres de la campaña de Buenos Aires relatadas en el lenguaje común de sus habitantes. Como ejemplo transcribo:

El más viejo se llamaba
Santos Vega el *payador*,
gaucho el más *concertador*,
que en ese tiempo privaba
de *escrebido* y de *letor*;
el cual iba pelo a pelo
en un potrillo *bragao*
flete lindo como un *dao*
que apenas pisaba el suelo
de livianito y *delgao*.
El otro era un santiagueño
llamado Rufo Tolosa,
casado con una moza
de las caidas del *Taqueño*
muy cantora y muy donosa.
Rufo ese día montaba
un *redomón* entrerriano.
muy *coludo* el *rabicano*
y del cabestro llevaba
otro rosillo *orejano*. (ASCASUBI, 1953, p. 32-33)

A una detenida descripción de las costumbres de la campaña de Buenos Aires agrega las invocaciones de carácter religioso y la importancia de los valores cristianos, la descripción del paisaje campero con el detalle y el afecto de quien lo recorre y se apropia, la vida del gaucho en las estancias, la presencia fundamental de la mujer en el asentamiento de las familias y el arquetipo del payador. Santos Vega, con su saber aforístico y la posibilidad del canto y del cuento, la picardía y el erotismo, se inclina e invoca a la Virgen y al Creador antes de culminar su relato:

¡Virgen Santa de Luján!
¡madre de Dios soberano!,
Que sois en nuestra campaña
La abogada de los gauchos. (ASCASUBI, 1953, p. 168)

El entretejido de la trama es extenso y complicado. En esta circunstancia no es oportuno detenerse aunque sí destacar el chispeante ingenio y la gracia y el cuidado del estilo de sus versos. Lo importante es que esta obra fue escrita y publicada en París pero difundida y muy bien recibida por los escritores cultos de Buenos Aires. Éste es el aporte principal de Ascasubi en el afianzamiento del género.

3. Un autor especial es Estanislao del Campo (bonaerense, 1834 – 1880) quien con el pseudónimo de Anastasio el Pollo se declara discípulo de Ascasubi que firmaba como Aniceto el Gallo sus escritos periodísticos “gauchipolíticos”. Del Campo, además de tener una producción que sigue los cánones propios del romanticismo de la época, a la vez publica en periódicos de Buenos Aires varios artículos de estilo gauchesco, en los que intercambia ideas y establece verdaderos contrapuntos con su maestro. Claramente se aprecia cómo la literatura fluye en ambos campos: un autor culto lleva a la lengua estética la natural condición de poetizar de los gauchos. En esos escritos de índole política se muestra beligerantemente irónico y mordaz. Pero en septiembre de 1866 publica en *El Correo del Domingo* una obra poética también gauchesca aunque un tanto distinta, *Fausto*, que lo haría famoso. Un mes después aparece en otro periódico, *La Tribuna*. Luego se anuncia la edición en folleto que sale en noviembre de 1866 y finalmente, en 1870, publica la versión definitiva de “Fausto” en un tomo que reúne toda su producción con el nombre de *Poesías*. En ella están sus poemas de estilo culto romántico propio de la época, reunidos en tres grupos: “Composiciones varias”, “Composiciones festivas” y “Sonetos”. También aparece un grupo de estilo gauchesco, “Acentos de mi guitarra” y en lugar destacado su *Fausto. Impresiones del gaucha Anastasio el Pollo en la representación de esta ópera*.

Como dije anteriormente, *Fausto* fue escrito en 1866. De todos modos tiene un antecedente que es del mismo del Campo. Ya en 1857 había publicado una relación en octosílabos sobre la temática operística: la *Carta de Anastasio el Pollo sobre el Beneficio de la Sra. La Grúa* (BATTISTESSA, 1989, p. 15-55). Se trata de veintitrés décimas en las que un gaucha hace referencia a la función en la que la afamada cantante de óperas, Emma La Grúa, interpretó arias de *Saffo* y de *Otello* en la función del 11 de agosto de ese año en el viejo teatro Colón de Buenos Aires. Transcribo sólo la primera y la última décimas para apreciar las semejanzas con su célebre poema:

Si me quieren emprestar
caballeros su atención,
velay con satisfacción
me arremangaré a puntiar,
porque pretiendo contar
un caso que me ha pasao
a causa de haber dentrao
antinoche al caserón
que es el tratao de Carlón
asigún me han indilgao.

..... 11

Yo ya me iba desnudando,
porque soy güen nadador,
pa ofertarle mi favor
a la que se estaba augando;
pero, amigo, el gergón caíndo,
dejó todito tapao,
y vi que los de mi lao
se dentraron a raliar;
y yo me mandé mudar,
y hoy me encuentro a su mandao. (BATTISTESSA, 1989, p.36;45)

Su poema *Fausto* es breve: está compuesto por una veintena de décimas y casi doscientas setenta redondillas. Se distingue por el hecho de que del Campo aborda el tema de manera muy sencilla, sintética, humorística y humana. Véase cómo resume el nudo de la trama tan solo en estos ocho versos en los que Fausto dialoga con el diablo:

- No quiero plata ni mando,
dijo don Fausto; yo quiero
el corazón todo entero
de quien me tiene penando.
(...) Si quiere hagamos un pato:
usté su alma me ha de dar,
y en todo lo he de ayudar:
¿le parece bien el trato? (BATTISTESSA, 1989, p.80;82)

Destaco tres elementos que están presentes en el desarrollo del poema y son necesarios para hacer una acertada interpretación.

El primero es que el autor sigue el argumento de la ópera de Gounod compuesta hacia 1859, en la que en cierto aspecto la trama está simplificada. El libreto de la ópera escrito por Jules Barbier y Michel Carré se basa solo en la primera parte del poema dramático metafísico *Fausto* de Johan Wolfgang Goethe, publicado en 1808. La segunda parte apareció después de su muerte, en 1832 y continúa la acción que se hace más complicada y se resuelve de manera distinta, densa y reflexiva. De todos modos el tema no es sencillo y la versión francesa sólo atempera la profunda obra del escritor y filósofo alemán. La ópera *Fausto* de Gounod, basada en la primera parte del *Fausto* de Goethe, recoge la leyenda medieval que relata cómo un sabio doctor, que está meditando en su laboratorio en la última etapa de su vida, se da cuenta de que la ciencia en la que había creído ciegamente no le había proporcionado la felicidad que suponía y, entonces, sumido en la desesperación se deja habitar por el diablo. De esta manera se dan una serie de situaciones adversas pero todo concluye muy bien porque se restituye el orden y Fausto (el hombre) es salvado por obra de la gracia a través del amor. Es la gran alegoría de la Humanidad que tiene aspiraciones elevadas y caídas estrepitosas, que pacta con el diablo pero finalmente es redimida. Inspirado después de ver la

representación de la ópera de Gounod en el viejo teatro Colón, el 24 de agosto de 1866 Estanislao del Campo escribe su *Fausto*. Con el beneplácito de varios escritores, entre ellos Ricardo Gutiérrez a quien se lo dedica, lo publica tan solo un mes después, el 30 de septiembre, en *El Correo del Domingo* (TISCORNIA, 1974, p. 33-34). Por eso sigue exactamente los cinco actos de la ópera a partir del segundo canto de la obra. Para comprender mejor es necesario que sintéticamente esboce los pasos de la trama.

Canto I (décimas): relato del poeta payador. Encuentro de los gauchos Anastasio y Laguna en el Bajo (zona en la que actualmente está la Casa de Gobierno y la Plaza de Mayo) junto a las toscas del Río de la Plata. Presencia importante del caballo. Seseadamente casual aparición del diablo en el diálogo amistoso. Esto da motivo a la inclusión del relato de la ópera.

Canto II (redondillas): en la voz de El Pollo comienza el Acto I de la ópera *Fausto* de Gounod. Hace la presentación de los protagonistas y del pacto.

Canto III (redondillas): descripción de “la mar” que es el ancho Río de la Plata en el que se habían encontrado los dos paisanos y relato del acto II. En él se destacan la aparición de los otros personajes y la renovación del pacto.

Canto IV (redondillas): relato del acto III entrecortado por otras dos descripciones lírico-románticas acerca del amor y del amanecer. Culmina con la concreción del encuentro amoroso entre Fausto y Margarita.

Canto V (redondillas): relato del acto IV también con dos momentos líricos, uno es una reflexión sobre el sufrimiento de la mujer engañada y el otro es la descripción del anochecer. Muestra a Margarita arrepentida pero invadida por el diablo. Éste se traba en lucha con su hermano y lo mata.

Canto VI (redondillas más una décima final): relato del acto V que comienza con una tirada lírico-romántica sobre el triste destino de ser mujer. Luego de manera abrupta describe los pasos finales de la trama: locura de Margarita, asesinato de su hijo, su encarcelamiento y su muerte al ver al diablo. Sin solución de continuidad, con solo cinco estrofitas, se refiere al arrepentimiento de Fausto que ruega a Dios por ella y es escuchado, la ascensión al cielo del alma de la desdichada y la presencia de San Miguel que hace desaparecer al diablo. La obra termina con una décima en la que retoma la voz el poeta payador.

El segundo elemento es la transposición permanente al medio campesino a través de la mirada que tiene el espectador gaucho. Es un gaucho imaginado, a tono con

su imaginada presencia en el teatro Colón, que relata la ópera que vio y el consecuente desasosiego compartido por su interlocutor. Anastasio el Pollo y don Laguna, a partir de sus experiencias de vida campesina, trastruecan la representación con la realidad y naturalmente comparan cada hecho dramatizado con las vivencias propias de su mundo agrario y pastoril.

El tercero es que se trata de una parodia, acorde con el significado de origen grecolatino que tiene esta palabra. Es una obra en la que se da la imitación festiva. Es decir, privan el humor y el afecto. Para mí están desechadas la burla (poner en ridículo a alguien), la ironía (burla fina y disimulada), la sátira (censurar con discurso mordaz) y el sarcasmo (burla sangrienta y cruel con intención de ofender y maltratar). El candor, la ingenuidad y la buena fe de los paisanos Anastasio y Laguna avalan la intención del autor de no caricaturizar a sus rústicos personajes sino reducir el drama operístico para poder devolverlo con un discurso propio del contexto afectivo y conceptual de los gauchos.

Con esta obra Estanislao del Campo refuerza el antecedente teatral del género. Pero por otra parte, y como poeta culto romántico, no se priva de introducir grandes tiradas líricas, generalmente dedicadas a la descripción de la Naturaleza o de los sentimientos humanos, que en menor proporción también tienen lugar en la gauchesca.

La contribución de *Fausto* en el desarrollo de esta literatura rioplatense es que toma un tema universal de problemática profunda (el hombre ante la adversidad pacta con el mal) en lengua y contexto locales y lo resuelve con total naturalidad.

Comparé para esta oportunidad el *Fausto* de Estanislao del Campo con el *Fausto Gaúcho* de Múcio Scevola Lopes Teixeira. Y lo pude hacer motivada por las investigaciones de la Dra. Lisana Bertussi quien las inició desde hace una década y, generosamente, me facilitó una fotocopia del texto del autor sur riograndense, imposible de hallar para mí.

Con todas las limitaciones del caso para una investigación exhaustiva, de la comparación que he podido lograr, llegué a esta conclusión. El *Fausto* de Estanislao del Campo es anterior al de Múcio Teixeira quien probablemente lo conocía, ya que entre los riograndenses y los rioplatenses el intercambio de obras y lecturas en esa época era muy habitual. Esta propuesta la baso fundamentalmente en las siguientes apreciaciones:

La primera es una cuestión cronológica. Cuando Estanislao del Campo publica su obra por primera vez, en septiembre de 1866, en *El Correo del Domingo*, Múcio

Teixeira tenía solo nueve años. Además como ya señalamos, el mismo del Campo había publicado en 1857 (año del nacimiento de Teixeira) otro poema gauchesco operístico, que resultó claramente un antecedente válido de su *Fausto*.

En segundo lugar, teniendo en cuenta la organización textual y los subtítulos de ambas obras, hay observaciones que avalan mi afirmación. *Fausto. Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta ópera* de Estanislao del Campo es una parodia o imitación humorística y establece una relación intertextual con la que el autor propone, por connotación cultural, la connivencia con el lector. *Fausto Gaucho (Versión parafrástica. Fragmento)*, de Múcio Scevola Lopes Teixeira (BERTUSSI, 2000, p. 131- 39) es precisamente una paráfrasis⁴ o traducción libre y establece una relación semántica con la que el autor propone la equivalencia de grandes unidades significativas.

La publicación del texto de Múcio Teixeira, que es de 1880, tiene las mismas 56 redondillas del canto segundo del texto de del Campo (que consta de 57, es decir que suprimió una) y solo 28 redondillas del tercer canto. Vayan estas pocas estrofas:

Como a eso de la oración
aura cuatro o cinco noches,
vide una fila de coches
contra el teatro de Colón.
La gente en el corredor
como hacienda amontonada,
pujaba desesperada
por llegar al mostrador.

¿Viera al Diablo! Uñas de gato,
flacón, un sable largote,
gorro con pluma, capote,
y una barba de chivato.
Medias hasta la berija,
con cada ojo como un charco,
y cada ceja era un arco
para correr la sortija.

¡Ah, don Laguna! ¡Si viera
qué rubia!... Créameló:
créi que estaba viendo yo
alguna virgen de cera.
Vestido azul, medio alzaio,
se apareció la muchacha;
pelo de oro, como hilacha
de choclo recién cortao.

- ¿Sabe que es linda la mar?
¡La viera de mañanita
cuando a gatas la puntita
del sol comienza a asomar.
Usté ve venir a esa hora
roncando la marejada

Ha de haver coisa de quatro
ou cinco noites passadas,
vi gentes encorraladas
no potreiro do teatro.
E a tropilha reunida
por traz dum rinçao deserto,
esperaba ali de certo
ver coisa não conhecida.

¡Mas, que unhas!...¡Que bigode!...
tinha um espêto na mão,
chapéu de pluma, facão,
de poncho, e barbas de bode.
Bombachas, meias escuras,
un bico em cada sapato,
e com dois olhos de gato,
e pernas de saracuras...

Ah! seu Laguna, ando á tóa,
Dito, ninguém acredita...
e que ruivinha bonita:
¡jera uma santa em pessôa!
Saióte azul, meio alçado,
perna grossa, alva botina;
e o cabelo...como a crina
de um baio recém-tostado.

-Olhe o mar...- ¡Que quadro vivo!
¡E que arejada manhã!
o céu tem cor de romã
e sol põe o pé no *estrivo*...
-Bonito é quadro nest' hora
a maré ronca, zangada;

⁴ Segunda acepción del *Diccionario* de la RAE: traducción en verso en la cual se imita el original, sin verterlo con escrupulosa exactitud.

Referências

ASCASUBI, Hilario. *Santos Vega o los mellizos de La Flor*. Rasgos dramáticos de la vida del gaucho en las campañas y praderas de la República Argentina (1778 a 1808). Buenos Aires: Sopena, Biblioteca Mundial, 1953.

BATTISTESSA, Ángel J. Génesis periodística del ‘Fausto’ Criollo. In: CAMPO, Estanislao Del. *Fausto*. Su prefiguración periodística. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 1989.

BECCO, Horacio J. *Trayectoria de la poesía gauchesca*. Buenos Aires: Plus Ultra, “Ensayos”, 1997.

BERTUSSI, Lisana. Fausto gauchesco: um motivo de prosa nos pagos do Sul, *Chronos*, Caxias do Sul, v.33, n.2, jul./dic. 2000, p. 131-139.

BRAUN, Jayme Caetano. *50 anos de poesia*. Antologia Poética. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1999.

HIDALGO, Bartolomé José. *Cielitos y diálogos patrióticos*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.

TISCORNIA, Eleuterio F. Introducción. In: *Poetas gauchescos*. Hidalgo. Ascasubi. Del Campo. 3. ed., Buenos Aires: Losada, 1974 (Edición con estudio y notas de Eleuterio F. Tiscornia).