

Leonetti, Juan Eduardo

Dios y el diablo en la poética de Estanislao del Campo

IV Jornadas Diálogos: Literatura, Estética y Teología
Facultad de Filosofía y Letras – UCA

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Leonetti, Juan Eduardo. Dios y el diablo en la poética de Estanislao del Campo [en línea]. IV Jornadas Diálogos: Literatura, Estética y Teología. Miradas desde el bicentenario. Imaginarios, figuras y poéticas, 12-14 octubre 2010, Universidad Católica Argentina, Facultad de Filosofía y Letras. Buenos Aires. [Fecha de consulta:.....]
<<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/dios-diablo-poetica-estanislao-campo.pdf>

(Se recomienda indicar la fecha de consulta al final de la cita. Ej: [Fecha de consulta: 6 de junio de 2010])

DIOS Y EL DIABLO EN LA POÉTICA DE ESTANISLAO DEL CAMPO

Juan Eduardo Leonetti

“A continuación, el Espíritu le empuja al desierto, y permaneció en el desierto cuarenta días, siendo tentado por Satanás. Estaba entre los animales del campo y los ángeles le servían.” (Mc. 1, 12-13)¹

Hay autores que –sin proponérselo– quedan confundidos con alguna de sus obras. En una especie de *eponimia inversa*, resulta ser ésta la que los identifica; así ocurre con el *Quijote*, el *Martín Fierro*, o el *Fausto*.

Sucede que esta última remite de inmediato al genio alemán, pero también, entre otras *parahomonimias*, a nuestro Estanislao del Campo, al título de cuya obra emblemática algunos le agregan el adjetivo *criollo*, celebrado por León Benarós en el prólogo a la edición ilustrada por Oski, que Eudeba publicó en ocasión del Sesquicentenario de Mayo².

Con esto obviamos el subtítulo del poema, tal como lo concibiera su autor: *Impresiones del Gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta Ópera*, el cual es el núcleo de la obra, lejos, muy lejos, de la literatura gauchesca dentro de la cual se la pretende encasillar.

Si la poética –en su acepción aquí aplicable– es según el DRAE *el conjunto de principios o de reglas, explícitos o no, que observan un género literario o artístico, una escuela o un autor*, analizando la obra de Del Campo, veremos que poco tiene que ver, por ejemplo, con su admirado Ascasubi (a quien lo unía una veneración nacida en el fragor de la militancia política y no en los cenáculos literarios) y mucho menos con José Hernández, cuya primera parte del *Martín Fierro* apareció en 1872, seis años después del *Fausto*, ni con *Los tres gauchos orientales* de Antonio Lussich, que el autor uruguayo publicó también en 1872, con especial dedicatoria para Hernández.

Podría sí decirse que todos los nombrados hasta ahora –menos Del Campo– fueron tributarios del también oriental Bartolomé Hidalgo (1788-1822), a quien puede considerarse el precursor de la literatura gauchesca y a cuya poética sin duda pertenecieron.

Del Campo no. Las suyas fueron incursiones circunstanciales en la poética gauchesca a la que su admiración hacia Ascasubi en lo político, en lo militar, y en lo literario (en ese orden) lo había llevado a crear en 1857 (cuando apenas tenía veintitrés años) su personaje Anastasio el Pollo, como un reflejo – y a su vez un homenaje– de Aniceto el Gallo, nombre con que firmaba sus escritos el futuro autor del *Santos Vega* (o *Los mellizos de la flor*).

En febrero de 1859, Del Campo le decía a Ascasubi en el último párrafo de una muy conocida carta “*Antes de cerrar estas líneas diré a Vd., querido*

¹ Transcripción de *Nuevo Testamento –edición pastoral con guía de lectura–*. Desclee de Brouwer. Editorial Española, S.A., Bilbao, 1984, p. 69.

² Del Campo, Estanislao. *Fausto* (ilustrado por Oski). Serie del siglo y medio. Editorial Eudeba. Bs. As., 1963.

amigo, que **al bajar a la arena de la literatura gauchesca**, no llevo otra mira que la de sembrar en el árido desierto de mi inteligencia la semilla que he recogido de sus hermosos trabajos, por ver si consigo colocar, **aunque sea una sola flor**, sobre el altar de la patria³.

Esa *única flor* fue el exquisito remedo –con forma de diálogo gauchesco– que la puesta en el Teatro Colón de Buenos Aires de la ópera “Fausto” de Charles Gounod inspiró en Del Campo, cuando como espectador asistió a su estreno en Buenos Aires el 24 de agosto de 1866.

La ópera había sido estrenada en el Teatro Lírico de París en marzo de 1859. En su libreto, originalmente en francés, inspirado superficialmente –harto superficialmente, podría decirse– en la primera parte del *Fausto* de Goethe, intervinieron a pedido del célebre músico los guionistas Jules Barbier y Michel Carré, quienes tomaron lo anecdótico del magno texto alemán, condicionados por el formato del espectáculo musical, lo cual les valió más de una crítica de la *gente seria*, que veía en el libreto una caricatura del original⁴.

Esto necesariamente debió agravarse con la traducción al italiano de Aquiles de Laugières, que fue la versión con la que la ópera se estrenó en Buenos Aires⁵.

Carlos Guido y Spano acierta cuando califica al *Fausto* de Del Campo de *parodia*, pero, entiéndase bien: lo paródico no está en relación a los dos gauchos que platican sobre lo que uno de ellos vio en un escenario, sino que va dirigido a lo que ese espectáculo hizo del poema teutón. El nombrado poeta le dice a nuestro autor: “...ha profanado Ud. el santuario del sublime poema [...] **En un santiamén se ha dado cuenta [Anastasio] del enmarañado drama, tal como nos le [lo] presenta en la ópera la mano impía del compositor**”⁶.

A pesar de que esto surge evidente de la obra –a nuestro juicio– hay quienes insistieron –y aún insisten– en formular juicios relativos a la real existencia de los *overos rosados* o de si es digno de un gaucho ser *capaz de llevar un potro a sofrenarlo en la luna*, tal como cuenta la primera estrofa del poema.

La insólita crítica la inició Rafael Hernández en una publicación de 1896 sobre la nomenclatura de las calles de Pehuajó.

Los dos prólogos que Borges escribió para el *Fausto* de Del Campo se refieren a ella⁷, así como a la que, en el mismo sentido, formuló el doctor Leopoldo Lugones en 1916, acusando a nuestro autor de ignorante y falsario.

Transcribe Borges a Rafael Hernández cuando dice: “Ese parejero es de color overo rosado [se refiere al celeberrimo primer verso con que comienza el poema], justamente el pelo que no ha dado jamás un parejero y de conseguirlo sería tan raro como hallar un gato de tres colores”; y Lugones se alinea a esta

³ “Anastasio a Aniceto” en la edición de Santos Vega de Hilario Ascasubi. “La cultura argentina”. Bs. As., 1919, p. 19.

⁴ Introducción y libreto de la ópera “Fausto” de Charles Gounod. Editado por Casa Piscitelli S.A. Bs. As., 1996, p. 3.

⁵ Estudio preliminar de *Fausto*. Leguizamón, Carlos A. Editorial Kapelusz. Bs. As., 1968, p. 15.

⁶ Introducción a *Fausto*. García, Noemí S. y Panesi, Jorge. Editorial Colihue. Bs. As., 2008, p. 28.

⁷ Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. IV volumen. Emecé Editores. Bs. As., 2005, pp. 34/37. – Borges, J. L. *Textos recobrados*. Emecé Editores. Bs. As., 2007, p. 236/238.

observación cuando dice: “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, o servir de cabalgadura a los muchachos mandaderos”.

Las críticas no iban a detenerse allí, ya que aquello de *Capaz de llevar un potro / a sofrenarlo en la luna*, también provocó la invectiva de los detractores: Rafael Hernández dice que *al potro no se le pone freno sino bocado*, y que *sofrenar el caballo no es propio de criollo jinete [sic] sino de gringo rabioso*; Lugones ahonda en fundamentos que poco tienen que ver con la literatura cuando dice *Ningún gaucho sujeta su caballo, sofrenándolo. Esta es una criollada falsa de gringo fanfarrón, que anda jineteando la yegua de su jardinera*. No obstante, la luna –tal vez por su inveterada presencia poética– quedó fuera de la crítica.

Borges –en ambos prólogos– se pregunta *¿Qué resolver, ante negaciones tan firmes?* y dice:

Yo me sé indigno de terciar en esas controversias rurales; soy aún más ignorante que el reprobado Estanislao del Campo. Apenas si me atrevo a insinuar que aunque los ortodoxos abominan del pelo overo rosado, el verso “En un overo rosao” sigue –misteriosamente– gustándome.

Huelga decir que al autor de estas líneas también.

Y agrega Borges: *Pasan las circunstancias, pasan los hechos, pasa la erudición de los hombres versados en el pelo de los caballos; lo que no pasa, lo que tal vez nos acompañará en la otra vida, es el placer que da la contemplación de la felicidad y de la amistad*. En ese placer que da lo inefable radicaría para él, *la virtud central del poema*.

Toda esta hojarasca, producto de tan insustancial crítica, se iba a ver aumentada con aquello de que Anastasio el Pollo y Don Laguna –en quien el primero encontraba *reflejo* para sus palabras– creían realmente en los hechos que mostraba aquella representación a la que había asistido el Pollo, sin advertir –como sí lo hizo Borges– que la mención inicial a los *bastidores escénicos* tiñe todo de *incómoda irrealidad*⁸.

Esa referencia borgiana a los *bastidores escénicos* nos remite a los comienzos de la parte segunda del poema, cuando, tras correrse aquel *lienzo grande... un Doctor apareció, / que asigún oí decir yo, / era un tal Fausto mentao*⁹.

La poética de Del Campo va aquí de lleno en busca del texto clásico. Es difícil dejar de asociar estos versos con el “Preludio en el Teatro” con el que se inicia –tras la dedicatoria– la tragedia inmortal. Ese diálogo entre el Director, el Poeta Dramático y el Bufón, con el que el genio alemán comienza su obra magna, enmarca el discurso del *Fausto* de Del Campo.

Ya están los palos, / puesto el tablado, / y cada cual aguarda diversión...no están acostumbrados a lo bueno / pero han leído tanto que me asustan / ¿Cómo haremos que todo sea nuevo / fresco, agradable, al par que edificante? / Pues, la verdad, me gusta ver la plebe / agolparse en torrente en

⁸ Borges, Jorge Luis. Obras citadas, p. 36 y 237, respectivamente.

⁹ Menciona al protagonista de la ópera, al tiempo que plantea un equívoco en referencia al coronel uruguayo Fausto Aguilar. Conf. García – Panesi. Op. cit., p. 51.

mi barraca, / e insistiendo a empujones, ir metiéndose por esta puerta estrecha de la gracia¹⁰; / en pleno día, ya antes de las cuatro / luchando a golpes hasta la taquilla, / y, como por el pan en tiempo de hambre, / casi romperse el cuello por su entrada...Este milagro, en gente tan diversa, / lo hace sólo el poeta: ¡amigo, hoy hazlo!...

Del Campo, en estas tierras del Plata, tomó para sí las palabras de la isagoge de la obra de Goethe, y ciertamente cumplió el desafío. Con creces.

Sería hasta grosero señalar los evidentes paralelismos del texto recién transcrito con los comienzos de la segunda parte del *Fausto* de Del Campo, donde se narran las tribulaciones del pobre Anastasio para hacerse de su entrada y poder asistir al espectáculo.

Al finalizar el “Preludio en el Teatro”, Goethe nos dice: *Así entra en la estrechez del escenario / la Creación entera en su amplia esfera, / y va con cuidadosa rapidez / por el mundo, del cielo hasta el infierno*. Sigue luego el “Prólogo en el Cielo”, donde quedan delineados –a través del diálogo del Señor con Mefistófeles– el protagonista Doctor Fausto y su tentador antagonista, condenado a ser vencido al final de la tragedia por el triunfo de Cristo, en medio de los cantos de aquellos ángeles que lo sirvieron cuando fue tentado en el desierto.

En la obra de Del Campo el protagonista es Anastasio el Pollo y su deuteragonista, el paisano Don Laguna; es en el diálogo entre ellos que transcurre la trama. El personaje Fausto y el Diablo deambulan por el escenario, pero este último adquiere presencia en diversos momentos del poema, dentro y fuera del proscenio, como cuando en la primera parte Anastasio le cuenta a Laguna que lo vio, en una suerte de puente poético con los versos previos a la aparición del Diablo en la parte segunda, ya dentro del escenario.

Carlos A. Leguizamón señala las diversas maneras en que, en el texto, se encuentra nombrado el Diablo, y así encontramos Satanás, Condenao, Lucifer, Malo, Luzbel, Mandinga y Ray del Infierno diseminados por toda la obra¹¹. Quedan omitidas las voces Demonio y Maligno, tantas veces usadas en la Palabra de Dios; así como Mefistófeles, como se lo llama al Diablo en las versiones castellanas tanto de la obra de Goethe como en el libreto de la ópera de Gounod, apartándose Del Campo de tan graves precedentes para montar su parodia.

El personaje es descrito de una manera irreverente, que ya anuncia las peripecias que va a sufrir hasta desaparecer de la faz de la tierra expulsado por San Miguel Arcángel en la parte final del relato teatral.

Veamos como lo presenta:

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

¹⁰ Valverde, José María, en su traducción anotada de *Fausto* de J. W. Goethe, ve en este verso una alusión a Mateo, 7, 13 y Lucas, 13, 24, pasajes evangélicos que se refieren a la estrechez de la puerta que lleva a la salvación. Editorial Planeta. Barcelona, 1980, p. 5.

¹¹ Leguizamón, Carlos A. Op. cit., p. 28.

En Ascasubi, el Diablo –odiado y temido– en la piel de Juan sin Ropa, derrota payando nada menos que a Santos Vega; en Del Campo, en cambio, el Maligno aparece derrotado por la fe.

El tratamiento del Demonio en Ascasubi es propio de lo que resulta una constante en la literatura gauchesca, en Del Campo entonces diríamos que desde la difícil vertiente satírica se enraíza con la literatura mística, en concordancia con la obra de Goethe. Claro que tras la sutil reverencia por la inspiración sublime, encubre su mordaz crítica a la caricatura escénica.

Y agrega algo sumamente original: la caricaturización del Demonio, la cual encontró su expresión plástica en las ilustraciones que casi un siglo más tarde creó el dibujante Oski, para la edición de Eudeba ya citada.

Sin embargo, esta diferencia ostensible entre las dos poéticas no alcanza para que no se lo enrolle a Del Campo dentro de la literatura gauchesca¹², cuando como bien dice Nicolás Olivari¹³ su *Fausto* es el primer poema ciudadano escrito en lengua gauchesca, que es otra cosa. Reivindica al autor como “el primer poeta de la ciudad de Buenos Aires” a la vez que destaca el aspecto místico de su poesía cuando señala aquello de “*si hasta cree ver su vestido / en la nube que se pierde*”¹⁴ que con razón evoca a la Virgen María, tal como lo hace Goethe en el parlamento del Dr. Marianus en el epílogo de la tragedia sublime.

Será Mujica Lainez quien en su *Misteriosa Buenos Aires* se apropie –en forma irreprochable por el valor literario con que lo hace– de un Anastasio el Pollo ya arraigado en la gran ciudad, datando en 1866 –cuando Del Campo escribía su *Fausto*– una supuesta carta de éste a su aparcerero Don Laguna, en la que le recomienda que *dispare de Buenos Aires / que hay chamusquina en el aire, / ...porque Si el Diablo es autoridá / ¿Quién se queda en la ciudad?* con lo que no hace otra cosa que ratificar el carácter porteño del poema y de su autor¹⁵.

El nombrado escritor, en *Vida de Aniceto el Gallo* (biografía de Hilario Ascasubi) señala el carácter *religioso auténtico* de ciertos pasajes del Santos Vega¹⁶; a la vez que en *Vida de Anastasio el Pollo* (biografía de Del Campo escrita como consecuencia del éxito de la de Ascasubi) pone de resalto *la profesión de fe* que encierra el poema “Jesús” de Del Campo, al que le adjudica

¹² Conf., entre otros, Giusti, Roberto F. *Lecciones de literatura argentina e hispanoamericana*. Editorial Estrada, Bs. As., 1957. – Schwartzman, Julio. En el prólogo a tres poemas gauchescos. La Biblioteca Argentina. Barcelona, 2001. – Taboada, María. En el prólogo a *Fausto* y otros poemas. Centro Editor de América Latina. Bs. As., 1979. – Veiravé, Alfredo. *Literatura hispanoamericana y argentina*. Kapelusz. Bs. As., 1973.

¹³ Olivari, Nicolás. En el prólogo a *Fausto* y otros poemas de Estanislao del Campo. Editorial Tor. Bs. As. (s. d.), p. 12. – Ravnigani, Emilio. En la presentación de *Fausto*. – Alonso, Amado, en “El manuscrito del *Fausto* de la colección Martiniano Leguizamón”. Ed. Peuser. Bs. As., 1958, pp. IX a XXXVI y XXXIX a LI, respectivamente.

¹⁴ Olivari, Nicolás. Op. cit., p. 23.

¹⁵ Mujica Lainez, Manuel. “Una aventura del Pollo”, en *Misteriosa Buenos Aires*. Sudamericana. Bs. As., 1977.

¹⁶ Mujica Lainez, Manuel. “Vida de Aniceto el Gallo”, en *Vidas del Gallo y el Pollo*. Centro Editor de América Latina. Bs. As., 1966, p. 151.

tintes anticlericales muy de época, sin considerarlo con valores poéticos destacables¹⁷.

Este poema iba a ser incluido en la edición que de sus obras Del Campo preparó hacia 1870, cuando recién contaba con 36 años y Ascasubi aún no había terminado su *Santos Vega*.

Refiere Mujica Lainez la crítica en la que José Mármol –a quien Del Campo le había pedido que prologase la edición de sus versos– le reprocha al joven autor, que *Habría sido de desear que el poeta hubiese dedicado el esfuerzo de su ingenio a otro asunto más análogo a la elevación y virtudes del corazón americano, que aquel que preocupó el espíritu de Goethe...* otorgando sin embargo una promisorio luz al decir que en “Jesús” *hay versos que parecen hechos para esculpirse en la memoria*¹⁸.

La ácida crítica le hace decir a Mujica Lainez que *Otro hubiera sido el tono, a no dudarlo, si Del Campo le hubiera pedido el prólogo a Ascasubi*¹⁹. Pero lo cierto es que nuestro autor se lo pidió al romántico autor de *Amalia*, y no al gauchesco Ascasubi, de lo que inferimos una categórica preferencia entre una y otra poética, más allá de la entrañable relación que lo unía con el futuro autor del *Santos Vega*.

Es que al *Fausto* de Del Campo hay que analizarlo en el conjunto de la poética del autor, del que se soslaya el hálito *a veces sagrado* que, en palabras de Pedro Goyena, surge de la obra, *aunque el chiste –acota este crítico– toma en ocasiones cierto carácter impío*²⁰.

A pesar de esta observación, Goyena destaca lo *eternamente puro y angélico* del personaje Margarita²¹, lo cual compartimos en las ya advertidas connotaciones marianas que brindan consuelo a la trágica heroína, en quien, en el plano terrenal –como dice Del Campo en el “Canto a Jesús”– *el fatuo brillo de la luz pagana deslumbra y turba la conciencia humana* impulsándola detrás de esos fuegos a su propia muerte; un triste peregrinar hacia el fondo del abismo, del que sin embargo emergerá hasta alcanzar la Gloria.

Buenos Aires, 31 de julio de 2010

¹⁷ Mujica Lainez, Manuel. “Vida de Anastasio el Pollo”, en *Vidas del Gallo y el Pollo*, p. 273.

¹⁸ Mujica Lainez, Manuel. Op. cit., p. 276.

¹⁹ Mujica Lainez, Manuel. Op. cit., p. 277.

²⁰ Goyena, Pedro. “Poesías de Estanislao del Campo”. En *Crítica literaria*. La Cultura Argentina. Bs. As., 1917.

²¹ Goyena, Pedro. Op. cit., p. 199.