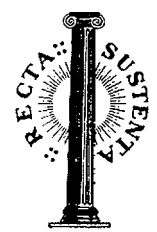
ESTANISLAO DEL CAMPO

FAUSTO

Su prefiguración periodística

Edición, estudio y notas
por
ÁNGEL J. BATTISTESSA



ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS
BUENOS AIRES
1989

FAUSTO

Biblioteca de la Academia
Argentina de Letras

Serie
Estudios Académicos
Volumen XXVIII

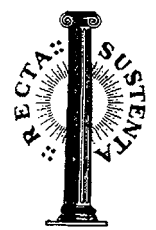
Estanislao del Campo

ESTANISLAO DEL CAMPO

FAUSTO

Su prefiguración periodística

Edición, estudio y notas
por
ÁNGEL J. BATTISTESSA



ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS
BUENOS AIRES
1989

I.S.B.N. 950-585-024-7
© 1989 Academia Argentina de Letras
Impreso en la Argentina
Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723

ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS

ACADÉMICOS DE NÚMERO

Presidente: Don Raúl H. Castagnino
Vicepresidente: Don Jorge Calvetti
Secretario general: Don Juan Carlos Ghiano
Tesorero: Don Jorge Vocos Lescano

Don Fermín Estrella Gutiérrez
Don Ángel J. Battistessa
Mons. Octavio N. Derisi
Don Carlos Villafuerte
Don Federico Peltzer
Don Enrique Anderson Imbert
Don Carlos Alberto Ronchi March
Doña Alicia Jurado
Don Antonio Pagés Larraya
Don Marco Denevi
Don Roberto Juarroz
Doña Jorgelina Loubet
Don Adolfo Pérez Zelaschi
Don Horacio Armani
Doña Ofelia Kovacci
Don Rodolfo Modern

ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES

Don Aurelio Miró Quesada (Perú)
Don Julio César Chaves (Paraguay)
Don Luis Beltrán Guerrero (Venezuela)
Don Pedro Grases (Venezuela)
Don Pedro Laín Entralgo (España)
Don Rafael Lapesa (España)
Don Alonso Zamora Vicente (España)
Don Juan Draghi Lucero (Mendoza, Rep. Argentina)
Don Roberto García Pinto (Salta, Rep. Argentina)
Don Emilio Carilla (Tucumán, Rep. Argentina)
Don Paulo Estevao de Berredo Carneiro (Brasil)
Don Alberto Wagner de Reyna (Perú)
Don Arturo Uslar Pietri (Venezuela)
Don Ramón García Pelayo y Gross (Francia)
Don Dámaso Alonso (España)
Don José Manuel Rivas Sacconi (Colombia)
Don Rodolfo A. Borello (Mendoza, Rep. Argentina)
Don Franco Meregalli (Italia)
Don Diego F. Pró (Mendoza, Rep. Argentina)
Don Rodolfo Oroz Scheibe (Chile)
Don Léopold Sédar Senghor (Senegal)
Don Austregésilo de Athayde (Brasil)
Don Arturo Sergio Visca (Uruguay)
Don Horacio G. Rava (Santiago del Estero, Rep. Argentina)
Don Daniel Devoto (Francia)
Don Gianfranco Contini (Italia)
Don Paul Verdevoye (Francia)
Don Juan Bautista Avalle-Arce (Estados Unidos de Norteamérica)
Don Juan Filloy (Río Cuarto, Córdoba, Rep. Argentina)
Don Federio E. Pais (Catamarca, Rep. Argentina)
Don Guillermo L. Guitarte (Estados Unidos de Norteamérica)
Doña Emilia Puceiro de Zuleta Álvarez (Mendoza, Rep. Argentina)
Don Germán García (Bahía Blanca, Buenos Aires, Rep. Argentina)
Don Domingo A. Bravo (La Banda, Santiago del Estero, Rep. Argentina)
Don Gastón Gori (Santa Fe, Rep. Argentina)
Don Oscar Tacca (Resistencia, Chaco, Rep. Argentina)
Don Alfredo Veiravé (Resistencia, Chaco, Rep. Argentina)
Doña María Beatriz Fontanella de Weinberg (Bahía Blanca, Buenos Aires, Rep. Argentina)
Don Roque Esteban Scarpa Straboni (Chile)

Don Luis Rosales (España)
Doña Elena Rojas Mayer (Tucumán, Rep. Argentina)
Don L. Eduardo Brizuela (San Juan, Rep. Argentina)
Doña Ángela B. Dellepiane de Block (Estados Unidos de Norteamérica)
Don José Antonio León Rey (Colombia)
Don Luis Alberto Sánchez (Perú)
Don Roberto Paoli (Italia)
Don Jorge Hurmuziadis (Grecia)
Don Giovanni Meo Zilio (Italia)
Don Raúl Aráoz Anzoátegui (Salta, Rep. Argentina)
Don José Luis Víttori (Santa Fe, Rep. Argentina)

NOTA PREFACIO

No se ignora en qué medida los países de cultura acendrada o en trance de bonificar esa cultura se esfuerzan por mantenerse atentos a la ininterrumpida vigencia de sus clásicos, de sus escritores relevantes y arquetípicos en reconocida medida. En nuestro medio debe pues agradecerse el empeño de los estudiosos que desde temprano han "situado" según corresponde a nada triviales autores argentinos en el encuadre todavía no muy amplio de la historia literaria rioplatense. Conviene congratularse y no estorbar en lo sucesivo el reconocimiento de otras figuras eméritas. Importa decir, sin embargo, que no basta editar y reeditar sus obras; leerlas y releerlas, analizarlas y comentarlas. De tanto en tanto, urge cribar las referencias estereotipadas y, sin contender en desapoderados revisionismos, se vuelve lícito verificar ciertos juicios sumarios y desaprensivamente aceptados como definitivos. El riesgo de dejarse caer en la rutina alcanza ya a los centros universitarios, y cunde, achaque contagioso, entre los lectores desprotegidos e inermes. La pertinaz *non curanza* –valga el italianismo–, el pigro retraimiento informativo y reflexivo persiste hoy con apenas excepciones frente a dos carencias notorias: la falta, a ratos poco advertida, de una

noción inequívoca del todavía no bien delimitado concepto de qué deba entenderse por "poesía gauchesca", y la falta en el específico registro de lo idiomático, y en lo que atañe a Estanislao del Campo escritor, de un distingo preciso de la doble modalidad elocutiva del poeta de nuestro *Fausto*. En esto, por lo demás –y cual el propio José Hernández, entre nosotros paradigma preeminente del hablar campero– en su quehacer expresivo del Campo actuó como en compartimentos estancos: el de *los escritos gauchescos* y el de *los escritos no gauchescos*, aquí prohijados, a veces simultánea, a veces sucesivamente, por la pluma de un solo autor.

Conviene partir de tal distingo para salvar el yerro. Con ello, de añadidura, la presente reedición de la obra mejor lograda de del Campo deja de configurar una contribución sobrepuesta, si se piensa que las ediciones de *Fausto* no faltan, y que las hay estimables. Porque esto es lo cierto. A poco que no se muestre baldía de alguna novedad o que nos acerque, cuando menos, a un mejor despejado punto de mira, toda edición de una obra ejemplar, *clásica*, invalida el dictamen de innecesaria.

Dentro del aludido encuadre de las letras nacionales, las nociones concordadas en estos pliegos insisten en referirse, con pormenorizado cotejo, a un par de textos inscriptos en ámbitos estéticos distintos pero unos y otros coincidentemente ricos en connotaciones lingüístico-literarias esclarecedoras. Son ellos: la *Carta de Anastasio el Pollo sobre el beneficio de la señora La Grua*, escrita y publicada por Estanislao del Campo bajo ese seudónimo, y el *Fausto* de este autor también llevado a los lectores tras el acriollado apelativo del poeta.

Antes de proponer por extenso el texto de del Campo para el demostrativo cotejo, nos complacemos en anteponer, y en comentar y difundir, el muy ilustrativo testimonio periodístico retraído durante casi un siglo en la húmeda penumbra de nuestras hemerotecas: la antes no señalada ni estudiada "prefiguración" de este tema luego tan noto-

rio, gustado, festejado, escolarizado y popularizado: el de una ópera de músico europeo, vista y oída por un rústico imaginativo y diserto, y contada, y comentada a su manera, por Anastasio el Pollo, el narrador de marras, a un su "paisano" y aparcero, el bien mandado don Laguna.

Para colateral información previa, acaso cuadra –creemos– la breve noticia personal que sigue.

Mi relación con don Ramón Menéndez Pidal hubo de cumplirse, en un principio, con el carteo iniciado por el polígrafo en respuesta a la recepción de un leve folleto mío[1] y al traslado paleográfico, por mí cumplido y anotado, de pasajes de tres códices bíblicos de la época alfonsina, los manuscritos escurialenses I-j-6, I-j-3, hebraizante, y el I-j-8, todos de vivo interés para el estudio de la lengua castellana en sus comienzos[2].

Don Ramón era entonces, a distancia, el director honorario del Instituto de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, fundado por Américo Castro en 1923. Hacia 1928, con el mismo Américo Castro, Arturo Farinelli, Ernest Martinenche, Karl Vossler y otros especialistas, el autor de los *Orígenes del español*

[1] Ángel J. Battistessa, *La biblioteca de un jurisconsulto toledano del siglo XV.* Datos para la historia de la cultura española medieval, publicados a pedido de Manuel Machado y de Agustín Millares Carlo en la *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo,* Madrid, 1925. Reedición: Instituto de Filología, *Cuadernos,* t. I, nº 3, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1925.

[2] *Biblia Medieval Romanceada.* I Pentateuco. Edición de Américo Castro, Agustín Millares Carlo y Ángel J. Battistessa. Buenos Aires, ed. Jacobo Peuser, 1927. (Cf. *Crestomatía del español medieval,* por Ramón Menéndez Pidal con la colaboración del Centro de Estudios Históricos. Universidad de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, t. I, Madrid, 1965, pp. 268-276).

y de *La España del Cid* puso empeño generoso en propiciar lo que no tardó en constituir mi viaje de estudio más holgadamente formativo: 1928, 1929, 1930. El Rector de la Universidad era entonces Ricardo Rojas, y pronto pude embarcarme. En calidad de primer becario de la Universidad para frecuentar este linaje de estudios, me fue dado adelantar en las vocacionales disciplinas humanísticas cursadas ya en nuestro medio. En España, y en sucesivas y proporcionadas estadas en Italia, Francia, Suiza, Inglaterra y Alemania, pude persistir en coincidentes sondeos en materia de geografía lingüística y de literatura comparada. Entonces, o poco después, las disciplinas auxiliares –la fonética, la paleografía y la diplomática– fueron arbitrios que no quedaron soslayados en las enseñanzas sucesivamente articuladas de Américo Castro, Agustín Millares Carlo y Manuel de Montolíu.

Desde el antedicho 1923, gracias al férvido y en un todo abarcador magisterio de Castro, los anticipos de las disciplinas mencionadas me orientaron sin fatiga. Años adelante, en Madrid, en el Centro de Estudios Históricos, al cabo de un lustro retomé la enseñanza del estimulante maestro; casi enseguida, en las pausas de la tarea poco tardé en acercarme al propio Menéndez Pidal. El persuasivo consejo de don Ramón me alcanzó en adecuado momento, con estas o parecidas palabras: "Según sus preferencias y en lo posible prosiga usted de acuerdo con los estudios que pueden favorecerle y darle apoyo. Persista, como hasta ahora, en los temas que conoce o que se anime a seguir conociendo: los antiguos, los medievales, los modernos. . . en el ámbito de la historia todo es interdependiente. En lo hacedero atienda a lo nacional y a lo de fuera. El mundo es ancho, y advierto que a usted le recrea y le apasiona".

En una de mis visitas ulteriores, la de 1963, que por dicha no fue la última, sorprendí al mismo don Ramón en sus metódicamente atareados noventa y cuatro años, el recio y enhiesto hito cronológico que él ultrapasó en un lustro hasta casi frisar no menos que con el propio centenario. El coloquio

–diálogo en la ceñida acepción del vocablo– encontró sitio recoleto primero en la biblioteca, y luego, una y otra tarde, en el ajardinado solar de Chamartín de la Rosa. Fue aquella ". . . una gratísima conversación hispano-argentina". Así, "muy afectuosamente", la rubricó el dueño de casa en la hoja de guarda de uno de sus libros entonces recién aparecido[3]. En los intersticios del diálogo Menéndez Pidal encontró sesgada ocasión para sugerirme –labor tentadora aunque paralela al absorbente cuanto encariñado quehacer didáctico de cada día– esta tarea incoactiva e integradora, siquiera en lo posible: la de sumar poco a poco –la de "aunar", distinguió él– una porción de lo antes publicado o de lo ya habilitado para ser impreso. Algunas de mis observaciones, en particular las referidas a la "poesía gauchesca", me fueron señaladas con este toque de estímulo: el de instarme a foliar en un libro, o en más de un libro, coordenadas porciones de lo que aún venga a quedar inédito, agotado o disperso en páginas editorialmente retraídas: todo esto, claro, a reserva de alguna poda, si conviene, y con algún ensanche cuando cuadra.

Hoc erat in votis. . . Sin mencionar otros trabajos de índole varia aprontados ahora para la imprenta –la "prefiguración" del poema de del Campo y el *Fausto* propiamente dicho– con los buenos oficios de la Academia Argentina de Letras en el presente volumen se articulan, se reajustan, o se aligeran y se adicionan, las páginas interdependientes, ilustrativas y críticas, antes separadas, no inconexas.

A. J. B.

[3] Ramón Menéndez Pidal, *El padre Las Casas*, Madrid, Espasa-Calpe S.A., 1963.

GÉNESIS PERIODÍSTICA DEL "FAUSTO" CRIOLLO*

La poesía gauchesca antes y después de Estanislao del Campo

Algunas noticias y observaciones incluidas en los siguientes párrafos han encontrado eco sostenido en los escritos de conocedores de nuestras letras[1]. Ocurre sin embargo que más que del texto original esas noticias y observaciones pro-

* La transcripción, la anotación y el comentario del aludido anticipo hacen una vez más oportunas las referencias documentales y las observaciones críticas reiteradas en estos apartados previos.

[1] Manuel Mujica Lainez, *Vida de Anastasio el Pollo (Estanislao del Campo)*, Buenos Aires, Emecé, 1948; Estanislao del Campo, *Fausto*, ilustraciones de Eleodoro E. Marenco, Buenos Aires, Peuser, 1951: las observaciones contenidas en la "Presentación" por Emilio Ravignani; Rafael Alberto Arrieta, "Estanislao del Campo" en *Historia de la Literatura Argentina*, t. III, pp. 91-118, Buenos Aires, Peuser, 1959; Jorge Max Rohde, *Humanidad y humanidades*, Academia Argentina de Letras, 1969, p. 151; y Augusto Raúl Cortazar, *Poesía gauchesca argentina*, Buenos Aires, Guadalupe, 1969. (Aparte puntuales referencias, reproduce por extenso, anotado, el texto de la "Carta" que alcanzamos a exhumar en 1941. según se recuerda en la p. 57 del mencionado volumen). No faltan otras menciones, algunas de primera mano, otras indirectas. Su nómina consta en varios lugares.

ceden de una disertación que nos tocó desarrollar el 10 de octubre de 1941, en la sesión de clausura del ciclo del Instituto Popular de Conferencias. Aparte los comentarios de los periódicos, en *La Prensa* y en los *Anales* del Instituto se recogieron, o en todo caso se parafrasearon, delimitados pasajes de la exposición antedicha[2].

Parece pues atendible imprimir por entero y tal vez reimprimir llegado el caso el estudio que oralmente expusimos en aquel entonces bajo el título de "Génesis periodística del *Fausto* de Estanislao del Campo. Una desconocida prefiguración de ese poema gauchesco". Con los necesarios apoyos documentales, las observaciones que siguen se asoman al modo de elaboración de uno de los viejos poemas argentinos todavía frecuentados con gusto. Ello aparte, este estudio viene a contribuir, creemos, al aún inconcluso esclarecimiento de lo que en términos estrictos debe entenderse por "poesía gauchesca".

La poesía gauchesca

En cada circunstancia parece recaudo deseable verificar el alcance de la expresión entrecomillada[3]. Sobre el uso corriente, aunque éste sea el que prevalga, el mediano rigor crítico pide se distinga lo que fue el decir de los payadores y cantores populares, de lo que más tarde, con apoyo en

[2] *Anales del Instituto Popular de Conferencias.* Vigesimoséptimo ciclo, t. XXVII, 1941, 309-321, Buenos Aires, 1942.

[3] Véase Esteban Echeverría, *La Cautiva, El Matadero.* Fijación de los textos, prólogo, notas y apéndice documental e iconográfico de Ángel J. Battistessa, ilustraciones de Eleodoro E. Marenco, Buenos Aires, Peuser, 1958; Ángel J. Battistessa, "José Hernández", en *Historia de la Literatura Argentina,* Buenos Aires, Peuser, 1959, t. III, pp. 119-259. Correlativamente puede verse, además, *Martín Fierro,* edición crítica de Ángel J. Battistessa, ilustraciones de Alberto Güiraldes, Buenos Aires, Peuser, 1958.

ese decir, alcanzó a constituirse en lengua segunda de quienes en la historia de nuestra literatura reciben la designación de "escritores gauchescos". La de los gauchos propiamente tales fue una poesía oral, recitada y cantada. Como no alcanzó a ser retenida por la escritura, su caudal, grande o pequeño, tuvo que derivar hasta desaparecer casi del todo en el curso del tiempo; lo más que puede admitirse, y comprobar sólo de vaga manera, es que los temas, no menos que las formas verbales y los módulos métricos de aquella poesía inicial hubieron de pasar, desde la tradición oral cada vez más débil, a las obras –ya escritas, e impresas– de los poetas tardíos. Sin que sus autores hayan sido obligatoriamente gauchos, sólo por extensión de significado esa es la poesía que se ha dado en llamar "gauchesca", no sin grave posibilidad de equívocos en lo que atañe a la carga de su popularismo. Aun a trueque de contradecir lo repetido por determinados críticos, ayer monitores y ahora perezosamente seguidos en la materia, importa convalidar este aserto: ese último arbitrio poético, el de la poesía gauchesca escrita –la de Hidalgo, Ascasubi, del Campo, Hernández, etc., bien vistas las cosas, y aunque así lo designemos, no es sino una *reelaboración literaria,* a veces valiosa, pero más aparentemente popular y espontánea que en verdad popular y espontánea en la desnuda acepción de estos vocablos[4].

En la elaboración de esa segunda forma de la poesía gauchesca entran, sí, en mayor o menor medida, elementos de la poesía tradicional, pero se ingiere también, por lo común de perceptible manera, los aportes adventicios: los que en esa pauta de lo campero no tardó en inscribir el poeta culto y ciudadano. Apurando las cosas, este último es el único tipo

[4] Con especial referencia al poema de Hernández, ya Menéndez Pelayo juzgaba oportuno atemperar el juicio asentado por Unamuno en la *Revista Española,* Madrid, 1894, pp. 5-22: ". . . quizá el poema no sea tan genuinamente popular como él supone, aunque sea sin duda de lo más popular que hoy pueda hacerse". *Historia de la poesía hispano-americana,* Madrid, C.S.I.C., 1948, I, p. 400.

de poesía gauchesca que conocemos[5]. En el orden de tal conocimiento nosotros no podíamos constituir una excepción peregrina. Ha ocurrido aquí lo que acontece en otras partes con toda literatura de raíz o de entonación popular, cuando coinciden en ella, y se le asimilan, los elementos propios de la poesía culta; cuando, ya más allá de la primera etapa de los cantores anónimos, los que luego asumen la voz de estos son individuos no desprovistos de cultura, ni ajenos, casi siempre, a las frecuentaciones urbanas. Temáticas o verbales, las apuntadas interferencias se manifiestan en la literatura rústica de nuestras provincias y cobran perceptible resalte en la de Buenos Aires. En lo que se refiere a nuestra capital, bullidora y cosmopolita, esto acaece en casi todos los niveles expresivos. Aun en el detonante léxico de algunos tangos no dejan de aflorar, en ocasiones, primores elocutivos que –o calcados, o modificados, o desfigurados– proceden de composiciones poéticas no populares, de estro subido y no siempre local[6]. Lo propio sucede con algunas formas de la poesía de tierra adentro. El endeble sentido histórico de muchos comentaristas, más la carencia en ellos de sólida base comparativa, hace que sólo se acierte muy a espacio con las diferenciaciones debidas. No es infrecuente que aquí se tengan por populares y autóctonas creaciones

[5] Parece justo no olvidar las observaciones de Federico de Onís en "Martín Fierro y la poesía tradicional", *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, Madrid, ed. Hernando, 1925, II, pp. 403-416. Comprensiva reseña de ese estudio es la de Américo Castro: "En torno a Martín Fierro" en *La Nación*, 27 de junio de 1926, p. 2.

[6] Alguna vez lo hemos señalado. En un difundido tango, entre versos de muy distinto cuño, brillan estos: "Hoy te quiero más que ayer, / pero menos que mañana. . .". Manifiesta transposición, poco menos que literal, de unas líneas de la finamente requintada Rosemonde Gérard, esposa, en sus días, del coruscante Edmond Rostand: *Et puisque chaque jour je t'aime d'avantage / aujourdhui plus que hier et bien moins que demain. . .* No es necesario recoger otras muestras. *Ab uno disce omnes.*

literarias foráneas y henchidas de resabios cultos[7]. Hasta en el refranero, cuyos supuestos universales no pueden menos que proponérsenos con despistadoras implicaciones lugareñas, sucede lo propio[8].

Lo que antecede no quiere significar que pueda o deba desconocerse la efectiva existencia de bastantes dejos de cultura popular, tradicional y localista valiosos. Tampoco cabe afirmar que en nuestro medio las manifestaciones estimadas autóctonas vengan a reducirse a una mortecina reiteración temporal y geográfica de lo creado fuera del propio ámbito. En ocasiones, esos trasuntos de lo nuestro han llegado a despuntar con modalidades sobresalientes, propias. Es lo cierto, con todo, que los temas populares y los motivos folclóricos no pasan de ser limitados, supuesto que sean ubicuos y de cronología varia; la *originalidad* de la mayoría de tales temas y motivos sólo reside, con frecuencia, en el matiz y en la peculiar coloración con que los vivifica la sociedad o el ambiente en cuyas lindes temporales y telúricas acierten a sorprenderlos el investigador y el aficionado.

No es de olvidar que en razón del transplante y de las exigencias del nuevo marco, en América, y se sobreentiende en el territorio luego argentino, las formas de vida de los colonizadores hubieron de modificarse paulatinamente. La actividad diaria, el habla y la expresión artística (en el atuendo, el adorno, las danzas, la música), tampoco pudieron diferir las consiguientes mudanzas. Con la levadura de al-

[7] En comarcas de tierra adentro se han recogido como "nuestras" estrofas que deben reconocerse de remota e incuestionable tradición medieval y trovadoresca. Véase Ángel J. Battistessa, "De estirpe nativa", en *Boletín del Instituto de Filología*, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, 1926, pp. 126-128.

[8] Lo hemos mostrado en otro sitio. Un refrán tan "martinfierresco" como el que dice "hasta el pelo más delgao hace su sombra en el suelo", en su forma latina *—etiam capillus unus habet umbran suam—*, corría por las calles de Roma cincuenta años antes de la era cristiana. (Cfr. el "Prólogo" incluido en nuestra edición crítica de *Martín Fierro*, pp. XXIII, ss.).

gunas ideas de Herder –conocidas de soslayo a través de las siempre serviciales traducciones francesas pronto confirmadas por la súbita intuición clarividente– ya en 1845, como anticipándose a Taine, aunque en la estela de Madame de Stäel, Sarmiento anotaba la existencia, entre nosotros, de "un fondo de poesía que nace de los accidentes naturales del país y de las costumbres excepcionales que engendra. . . Del centro de estas costumbres y gustos generales se levantan especialidades notables, que un día embellecerán y darán un tinte original al drama y al romance nacional"[9]. Acorde con las intenciones literarias de sus autores, en el correr de los días obras como *Martín Fierro* y *Don Segundo Sombra* constituyen, una y otra en el registro de su peculiar jerarquía, dos muestras representativas, sobremanera probatorias, de la anticipación sarmientina[10].

La correlación del medio con el individuo había sido sospechada, según es de presumir, en tiempos del Virreinato. En algún sitio hemos mostrado en qué forma, casi medio siglo antes de que la realidad gauchesca asomase explícitamente en la obra de un criollo como Hidalgo, la interferencia alcanzó a documentarse, literariamente, en los rasgos sumarios pero comprobatorios de una relación histórica[11]. En lo gauchesco, no es el presunto color local, ni siquiera la llamada lengua gauchesca, lo que en primera instancia importa. Y cierto que por su posible fuerza evocadora ese color y esa lengua no dejan de connotar valores atendibles, pero lo que vale en términos incuestionables, según ocurre palpablemente en el *Martín Fierro*, es lo que en el orden de lo humano puede ir implícito en la figuración narrativa localizada y pintoresca. En el caso de

[9] *Facundo*. Primera parte, cap. segundo.

[10] Cfr. lo que decimos en el estudio sobre Hernández aludido en la n. 3 de este estudio. En Ángel J. Battistessa, *El prosista en su prosa*. Buenos Aires, Nova, 1969, puede verse lo que se anota en los ensayos dedicados a Ricardo Güiraldes. Ulteriormente, y por el mismo autor, en *Ricardo Güiraldes*, edición Corregidor, Buenos Aires, 1987.

[11] Ángel J. Battistessa, "Antecedentes de la poesía gauchesca en el siglo XVIII", *Sur*, noviembre de 1935, pp. 90 ss.

la poesía gauchesca importa el comportamiento de un hombre, o su diaria hazañería frente al horizonte: esa lucha en la que no se tiene otro valedor que las individuales, particulares y elementales excelencias. Lo limitado de los recursos en medio de la áspera desmesura del ambiente es lo que forja –aquí vale el vocablo– la noble entereza de esta poesía, no exenta, por lo demás, de modulaciones plañideras. Fuera absurdo desconocer los malos hábitos y aun los vicios de un núcleo no pequeño de los gauchos –desidia, haraganería, vagabundeo, matrerismo, etc.–, pero aún más allá de las formas externas y sólo pintorescas de sus quehaceres, de su habla o de su vestido, tampoco parece justo desestimar lo mucho que en el antiguo hombre rural argentino pudo singularizarlo con más de un trazo meritorio y hasta arquetípico: el gesto sobrio, el decir parco, la baquía, la entera solidaridad amistosa, el ademán desenvuelto, el saber aforístico, la alada posibilidad del canto. Por sobre la nota dialectal o la apariencia abigarrada, el directo interés humano de esos tipos consiguió solicitar, por modo necesario, a buen número de escritores. A vuelta de unos años estos escritores dieron en conocer la tentación de evocar con ojos un si es no es urbano los aspectos del campo, sus individuos y faenas. Puesto que el punto carece del debido relieve en nuestras historias literarias conviene insistir en ello. En la no muy larga etapa de su desarrollo, la literatura gauchesca, la escrita, sólo tardíamente acertó a constituirse en una transposición estética, válida y aceptable, de la vida de nuestro campo y de su gente. Se ha aplicado a este modo de literatura categorías críticas que no siempre resultan ser las que le cuadran. El desvelo estudioso pero simplificador de un Leopoldo Lugones o de un Ricardo Rojas trasunta el empeño, quizás excesivo, de aplicar a las letras locales pautas estimativas trazadas fuera de nuestro ámbito sobre actividades literarias de carácter distinto y con largo y ya secular desenvolvimiento[12]. En

[12] Se alude a las generalizaciones amplificadas por el primero en las páginas por momentos brillantes pero vulnerables de *El Payador*

el caso de la poesía gauchesca esto sigue ofuscando la justa visión de una forma expresiva sin duda diferenciada pero que nunca alcanzó a configurar un cabal género literario. No es posible, por lo que a la poesía gauchesca se refiere, ver en ella una trayectoria rectilínea, con nacimiento, plenitud y muerte. Antepuestos a la interferida mirada de algunos de nuestros comentaristas de lo "gauchesco", los profesorales anteojos de un Brunetière, por lo demás tan doctos y perspicuos, no han ayudado mucho a la adecuada observación de este proceso, temporal, sí, pero no siempre genético ni evolutivo.

Salvo que se pretenda ser más aristotélico que Aristóteles, en la trayectoria de esa poesía rioplatense sólo corresponde observar, sin mayores equívocos, algo así como tres momentos "diferenciables" aunque todavía no del todo diferenciados por los críticos. Tres momentos o modalidades que no siempre se han cumplido sin titubeos, anticipos, altos y regresiones.

Cuando aquí hablamos de "momentos", bien se alcanza, nos referimos a emparentadas actitudes literarias, nunca del todo coincidentes ni con un desarrollo temático o elocutivo inflexible. En el primero de esos momentos –así en Hidalgo, así en Ascasubi– sin que obsten en sentido contrario los toques realistas con que a veces se lo caracteriza, el gaucho aparece jerarquizado en símbolo: es el dechado lugareño, nativo, sentenciosamente contrapuesto a lo foráneo o, cuando menos, a lo urbano. Poetas no pocas veces nacidos en la ciudad o hechos a sus maneras, bien que en ocasiones con vivaz experiencia del campo, en este modo de la poesía gauchesca utilizaron al rústico a título de delegado portavoz: lo hicieron expresar, con buen donaire y soslayado amaño, los conceptos que el incipiente o luego adelantado ideal de independencia suscitaba en unos y otros. Lograda

(1916) y, por el segundo en el tomo I, siempre tan útil, de "Los gauchescos" en *Literatura Argentina* (1917).

la independencia, la llamada "poesía gauchesca" asumió las preocupaciones anejas a los problemas de la organización nacional o dijo, en versos de protesta, las dificultades del pueblo llano, mortificada víctima de los mandones. Con su más y su menos esto es lo que alterna en los "Diálogos" de Hidalgo, lo que vibra en los "Trovos" de Ascasubi. El mayor acierto de la segunda etapa, o por mejor decir de la segunda modalidad de esta poesía vuelta a lo polémico y admonitorio, lo alcanza Hernández. En su *Martín Fierro* incluso lo supera con ruda y enteriza ganancia artística. El autor sobrepasa en este caso el propósito noble pero extrapoético de señalar la injusticia que en aquellos años suponía el desalojo o la preterición del gaucho. El alegato, todavía implícito en el poema, Hernández lo tenía cumplido desde antes, en prosa, en sus exposiciones periodísticas[13]. Pero en el mismo poema, cierto ya de que la causa del gaucho estaba perdida, el autor creyó hacedero salvarlo fijándolo en un "retrato". El propósito se vio favorecido por el talento de Hernández: él acertó a imprimir a su obra –hoy de hecho caduca como discurso pro gaucho– una proyección no tan ocasional, un acierto más duradero.

La tercera modalidad de la poesía gauchesca –la que en términos generales empezó a manifestarse en un tramo cronológico relativamente tardío– supone cambio resuelto en la actitud de esos poetas: en esta modalidad, o si se prefiere en esta mudanza, los intereses sociales y políticos que hasta allí manifestaba esa poesía, o se muestran amortiguados o se soslayan por completo. Desaparecido el gaucho, no menos que las condiciones y las *circunstancias* que lo enmarcaban, la visión que de él se nos da tiende a hacerse gratuita, desinteresada y ya valedera por sí misma. Dejando de lado los remedos carnavalescos, el mal teatro y el lloroso folletín radiofónico, la más reciente literatura de corte gauchesco

[13] De ahincada manera en las páginas de *El Río de la Plata*. Cfr. las transcripciones probatorias que hemos incluido en la indicada semblanza de Hernández.

atiende en términos exclusivos, o casi, a la evocación estética, nostálgica, de la antigua presencia. Ahora, en esta etapa, todo parece haber ocurrido "Allá lejos y hace tiempo", todo se ha vuelto "Sombra". . . Con los escritos de Hudson (en la medida en que a ese autor podemos estimarlo nuestro)[14], las páginas del libro más enterizo de Ricardo Güiraldes ya desde el título lo corroboran con evidencia.

La literatura gauchesca del tipo que podríamos llamar "comprometido" –determinadamente aquella de la voz clamante en la pampa, ya para defender los fueros patrios, o ya para denunciar abusos y pedir justicia– no ha seguido, ni con mucho, una línea de progresión invariable. Lo más que puede decirse es que la ulterior actitud estética no combativa ni paródica apunta en determinado caso como anticipada añadidura, en ocasiones antes de haber superado totalmente la etapa de la postura vindicatoria dominante. Entre tanta *oratio pro gaucho*, y al menos en esto aventajándose al mismo Hernández –en quien manifiestamente culmina el tipo de poesía que empieza por ser alegato, pero que coincidentemente tiende a salvarse como poesía–, en la secuencia literaria de lo gauchesco no falta un autor que ya procura presentar, sin compromiso, y a través de las posibles reacciones del tipo todavía montaraz puesto siquiera de momento en medio urbano, un exento "retrato" del gaucho. A este autor, casi súbitamente fuera de serie, con respecto al gaucho ya no le urge interponer defensa alguna; le apremia, sí, quedarse, simplemente, en los términos de

[14] Mal que nos pese, es la lengua usada por el escritor, no los asuntos por él tratados, lo que adscribe a un maestro de la expresión en el ámbito de una determinada literatura. Por ello, sin que dejemos de sentirlo "nuestro", W. H. Hudson a despecho de la mayoría de sus temas pertenece a la literatura inglesa. Sostener lo contrario, como por celo digno de mejor causa hacen algunos, equivale a pretender que *Hamlet* –el de Shakespeare– es una obra danesa, o que *Romeo y Julieta* –la pieza compuesta por el mismo Shakespeare, no el relato de Bandello– es una creación italiana. . .

la pura invención literaria, beneficiada, a lo más, con un pintoresquismo entre convencional y genuino. Anticipada, esta actitud la brinda Estanislao del Campo en su poema *Fausto.* Aunque poco o nada se lo haya señalado en la abundante –y aun redundante– bibliografía en torno a este autor y sus escritos, en tal actitud anticipada radica la mayor originalidad de esa obrita en verdad encantadora y significativa[15].

Estanislao del Campo

No hay para qué repetir, por conocidos, los rasgos biográficos de Estanislao del Campo (1834-1880). Los aspectos de su vida quedan articulados en alguna obra conjunta y en los trabajos menores a él referidos[16]. Más allá de lo episó-

[15] Esta obra de del Campo apareció inicialmente en el *Correo del Domingo,* vol. VI, nº 144, Buenos Aires, septiembre 30 de 1866: *Fausto. Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta ópera.* "Al poeta Ricardo Gutiérrez". Fue reproducida por *La Tribuna* (nos. 3806 y 3807), del 3 y 4 de octubre de ese año. El 8 de noviembre se la recogió en folleto, con versos y juicios de Juan Carlos Gómez, Ricardo Gutiérrez y Carlos Guido Spano. Posteriormente, con otras composiciones gauchescas y no gauchescas, del Campo la publicó en su tomo de *Poesías,* Buenos Aires, Casavalle, 1870. De la primera edición del poema existe facsímil, presentado por la Biblioteca Nacional de Buenos Aires en 1940. Una copia del manuscrito que a fines de agosto de 1866 el poeta sacó para ofrecérsela a Ricardo Gutiérrez se conserva en la colección de Martiniano Leguizamón, actualmente en el Museo de la ciudad de Paraná, Entre Ríos. En la antes citada edición de *Fausto,* la realizada por la casa Peuser, Amado Alonso tuvo ocasión de estudiar ese manuscrito con aplicada atención al significado de las variantes (ed. cit., pp. XXXVII-LXI).

[16] Además de los incluidos en la biografía trazada por Mujica Lainez, sin caer en redundancia bibliográfica, datos suficientes pueden recogerse en las noticias de Rojas en su tomo "Los gauchescos"; asimismo, en Eleuterio F. Tiscornia, en la edición de los *Poetas gauchescos –Hidalgo, Ascasubi, del Campo–,* Buenos Aires, Losada, 1940; más recientemente, en el citado estudio de Rafael Alberto Arrieta, o en los prólogos y breves notas liminares que traen, sin más fatiga que la de la transcripción, algunas ediciones recientes.

dico, lo que importa es observar la cohesión o, cuando menos, el alcance definidor de esos aspectos. Como en el caso de otros representantes de la modalidad literaria estudiada, del Campo fue hombre de buena cepa. Nació en ambiente ciudadano y en él redondeó una formación ni peor ni mejor que la que pudo alcanzar, entre nosotros y en aquellos días, uno cualquiera de los escritores del núcleo conceptuado "culto". Se adiestró del Campo, en la niñez y la adolescencia, en estudios varios: sintió afición grande por la lectura y no le fue ajeno el conocimiento de alguna lengua extranjera. Ejerció las actividades de mostrador y de trastienda, nada desdeñadas por los porteños acomodados de ese tiempo. Según las exigencias de la hora, a igual que muchos de sus coetáneos actuó como soldado. Se lo vio en el épico entrevero de La Verde y, hombre del siglo XIX, y argentino, no se mostró extraño a la política, en la que actuó como unitario; alternó tareas de responsabilidad y de rumbo; actuó en el Congreso y en algún ministerio. La frecuentación mundana y tras ella el trato con los prohombres de la época pusieron algún trajín en sus ocios. Fue varón de maneras asentadas y de sedativos hábitos hogareños.

Temprano conocedor de las posibles ventajas de las formas expresivas indirectas, y atento a una de las preferencias literarias de entonces, la "gauchesca", del Campo inició su actividad literaria recreándose en la redacción de versos casi siempre espontáneos aunque vertidos en lengua remedada. Estaba nuestro autor en los veintitrés años cuando puso la mira en las creaciones de Hilario Ascasubi, el entonces ya notorio "Aniceto el Gallo". Todavía a la espera de la salida de *Santos Vega,* parte grande de la producción de Ascasubi se había difundido con anterioridad a esas fechas y ganaba amplio asentimiento en el texto misceláneo de *Paulino Lucero*[17]. Luego de acogerse bajo el seudónimo de "Anastasio

[17] Hacia entonces, su obra *Paulino Lucero* o *Los gauchos del Río de la Plata cantando y combatiendo contra los tiranos de la Re-*

el Pollo", y de reconocer con ello su filiación expresiva[18], a imagen de su maestro, del Campo empezó por utilizar las formas camperas, y así, con desahogada intención retozona dio suelta a número no pequeño de travesuras jocosas, todavía parcialmente "comprometidas" en favor de los paisanos. Es conocido su "Gobierno gaucho", como lo son los versos alusivos al general Urquiza. Cordial y bienhumorado fue el intercambio de estrofas, también al modo gauchesco, del consecuente pichón discipular con el engallado maestro. Debemos insistir en que del Campo, como su padrino literario Ascasubi, o como su amigo Hernández, supo dar muestras alternas de su doble comportamiento elocutivo. Uno, el natural, el de los escritos "normales": el de los versos no camperos, el de las cartas, el de los oficios burocráticos; otro, necesariamente de convención, más o menos caracterizado, en el léxico, la sintaxis y la tropología, con los rasgos sobrepuestos, aunque a ratos lozanos, vivaces, del habla gauchesca. Conviene insistir, asimismo, en destacar esta alternancia, no recordada ni interpretada por los críticos. No se nos olvide que parecido comportamiento expresivo, perfectamente viable admitida la legitimidad del desdoblamiento estético, se advierte en la conducta verbal de Ascasubi y, en forma patente, en la de Hernández. En este último –con ser él paradigma manifiesto de lo "gauchesco"– una es en efecto la lengua en que están redactados los discursos parlamentarios, los artículos periodísticos, las poesías ocasionales, o la *Vida del Chacho* y las *Instrucciones del estanciero*; otra, la que el mismo Hernández –o en todo caso sus personajes– emplea en las "relaciones" de *Martín Fierro*[19].

pública Argentina y Oriental del Uruguay (1839-1851) había alcanzado difusión en la ciudad y la campaña. *Santos Vega* o *Los mellizos de la Flor* solo se concretaría en libro años más tarde, en 1872.

[18] El reconocimiento es explícito especialmente en los textos epistolares recogidos en el *Santos Vega* por el mismo Ascasubi.

[19] Cfr. a este respecto, los distingos que hemos incluido en los estudios citados.

Los primeros trabajos de del Campo se presentan según la horma de Ascasubi y de algún otro autor coetáneo. En el *Fausto,* por el contrario –y esto sin desechar el léxico y los giros utilizados en sus escritos anteriores– del Campo habla con resuelta voz propia. Pero más que en el lenguaje hechizo y tomado de otros, lo realmente suyo campea en la actitud espiritual con que del Campo imprime un acento risueño, y nuevo, a las formas de decir por él recibidas y en cierto modo ya estereotipadas. En la no muy nutrida serie de los "gauchescos" estimables, es sin duda el autor del *Fausto,* solo en apariencia el menos vigoroso, el escritor que arriesga, antes que otros, un salto hacia adelante. En este tipo de poesía del Campo anticipa con gracia una actitud que solo habría de afianzarse –sobre todo en prosa– después de la creación de Hernández, en la que en verso, al condensarse, se agotan los mejores aciertos. Adviértase pues que del Campo es el primero que se desentiende, por modo inequívoco, del consabido alegato, del laico sermoneo, con alusiones, soslayadas o no, a cosas de la política y de los desafueros cívicos. Al menos en su obra capital, el propósito de del Campo se contrae a expresar una no combativa semblanza del gaucho, comprensivamente sorprendido en unas supuestas pero verosímiles reacciones frente a un tipo de creación artística en extremo distinto de las que a él, el gaucho, podían alcanzársele en su medio rústico. En el *Fausto* de del Campo, el gaucho se nos presenta *imaginado* (imaginar es del orden de la poesía) a tono con su maravilla y aun con su desasosiego, ante el espectáculo de la ópera de Charles Gounod, fina y templada versión francesa de las transcendentales intenciones de la obra original goethiana. No sería procedente hablar de insinceridad en este caso, según han solido hacerlo destacados pero no certeros comentaristas. Puesto que se trata de obras muy disímiles, y sólo extrínsecamente parecidas, para darle a Hernández la palma en el desarrollo de este pretendido género literario de lo gauchesco no es lícito, como indebidamente se hace,

y como en particular hizo Lugones, disminuir la singularidad de del Campo o la del mismo Ascasubi. Sin negar los valores últimos de los escritos gauchescos de cada uno de esos autores, al margen de las engañosas convenciones de la lengua debe tenerse en cuenta que en cada caso las actitudes son distintas y que divergen, con frecuencia, más allá de las conexiones temáticas y lexicográficas extrínsecas. Desdoblarse es lo propio del artista, sobre todo cuando logrado el inicial impulso lírico que conduce hacia las más diversas obras de arte cada creador consigue infundir su aliento a criaturas estéticas que no se contentan con constituirse en un simple remedo de la personalidad de quien las anima, aun cuando en ocasiones esas criaturas puedan ser sus portavoces o sus testaferros doctrinarios. Lo que realmente importa es que los críticos, estos críticos nuestros ofuscados desde el comienzo por esa abusiva y escolarizada noción del género literario, no confundan un poeta con otro poeta, o supongan populares a poetas que, sin ser ajenos al modo de sentir y a las maneras elocutivas del pueblo, cantan desde su visión urbana de las cosas, bien que por inspirado artificio consigan hacer olvidar –según acaece sobre todo en Hernández– los supuestos cultos y reflexivos que condicionan dicha visión, la mueven y la sustentan.

Para observar los indicados contrastes verbales, en el autor de *Martín Fierro* hay que trasladarse de ese poema a los escritos en prosa, o a las prosaicas nonadas sentimentales que Hernández alcanzó a pergeñar en verso en lengua no gauchesca. En el caso de del Campo, el mencionado doble comportamiento verbal puede advertirse con solo volver la vista al tomo de sus escritos, editados por el propio poeta[20]. Allí se incluye el *Fausto*, dado primeramente al público en sitio diferente; pero allí, junto a alguna otra poesía gauchesca, no sin recio desentono se aúnan composiciones de exangüe contextura romántica o de chacotera y a veces no

[20] Nos referimos al mencionado volumen de las *Poesías*.

muy remontada intención humorística. Todos las poesías de este sesgo le llegan al lector en un lenguaje que por cierto nada tiene de gaucho, ni siquiera de "gauchesco". Sin excesiva injusticia, la mayoría de ellas yace hoy retraída en un olvido casi completo[21]. Hasta hace algunos años, al menos en los ambientes escolares, todavía se salvaba, con ocasión de nobles efemérides nacionales, la composición con que del Campo abre su libro.

Aún se nos acuerda un viejo 25 de Mayo (¡sabe Dios si no era un 9 de Julio!) en que esa poesía, "A la Patria", solía ser utilizada para el rito celebratorio. Alguna de las compañeras de los grados primarios, vestida de República, toda albiceleste y rojamente encrestada con el gorro frigio, con dudosa prestancia estatuaria se alzaba sobre un pedestal de utilería. Con los versos de del Campo, escandidos a coro, a todos, niños y niñas, nos tocaba ir volcando *–manibus plenis–* la ofrenda floral acopiada, muy de mañana, en el ahora todavía memorado huerto paterno.

En la imposibilidad de actualizar aquí mayores muestras de la lengua "normal" de del Campo, baste transcribir, sin glosa, el nada remontado pero simpático poemita:

¡República Argentina, Patria amada!
Tu espléndida corona matizada
de gayas flores las naciones ven:
la cariñosa mano de tus bardos
puso rosas, jazmines, violas, nardos,
entre los verdes lauros de tu sien.

[21] Ni en el tema ni en el tono soslayan esas composiciones lo que por entonces iba quedando a trasmano, como modalidad de un romanticismo agotado: "A María, enviándole una máquina de coser" (También soy pobre y al trabajo pido/ el pedazo de pan de cada día. . .). Lo demás se equivale, a veces desde los títulos: "Flores del tiempo y flores del alma", "A unas lágrimas (derramadas durante la representación de *La Traviata*)", "Última lágrima", "El destino de una flor. . .". Con excepción de algunas de las estrofitas de ocasional intención humorística –y aparte los aludidos motivos gauchescos– todo es así igualmente lloroso, parecidamente mustio, irremediablemente lánguido.

Yo no vengo a mezclar con esas flores,
de olímpicos perfumes y colores,
las silvestres y humildes que aquí ves:
vengo, Patria gloriosa, solamente,
a doblar la rodilla reverente,
y a deshojar las mías a tus pies.

Con excepción de alguna divertida estrofa de "Gobierno gaucho", la única realización de del Campo que en verdad todavía se frecuenta, y con gusto, es el *Fausto.*

El "Fausto"

Huelga recordar con detalle el asunto, el desarrollo y la dicción del poema cuyas excelencias han situado a del Campo en puesto adelantado –no preeminente pero personalísimo– en la historia de las letras argentinas. Parece en cambio ventajoso establecer los antecedentes del mismo *Fausto.* Completar, en todo caso, los usualmente conocidos. Lo que se diga en torno a la "Carta" de del Campo exhumada por el autor de este estudio, y que nos "descubre", en cierto modo, una especie de prefiguración del antedicho poema, puede igualmente ilustrar, de paso, algunos "procedimientos" de esta poesía "gauchesca" mediata, facticia, en oportunidades vivaz y pintoresca, pero en verdad no siempre "popular" en la acepción primera de este vocablo. Aunque al sesgo no deja de ser certera, saltamos por demasiado punzante esta expresión de Paul Groussac cuando sin desestima personal saluda a del Campo como a "payador de bufete". En juicio conjunto, templado y nada desaprensivo, Menéndez Pelayo supo anticipar el distingo que se corrobora, muy luego, en las observaciones que siguen: "Ni Estanislao del Campo. . ., ni Hilario Ascasubi. . ., ni José Hernández. . . pueden ser calificados en rigor de *payadores* ni de poetas populares: hay en sus obras mucho *dilettantismo* artístico, pero

la fibra popular persiste, y en el último llegó a manifestarse épicamente"[22].

Sencillo es el supuesto narrativo del *Fausto* criollo: Anastasio el Pollo le cuenta a otro paisano, don Laguna, también ocasionalmente en la ciudad, las impresiones disfrutadas, a ratos con sudores fríos, en una porteña representación del *Fausto* suso mentado.

Repitiendo la noticia del propio del Campo, muy destacada en su estudio por Ricardo Rojas, siempre se recuerdan las circunstancias en que tuvo origen el mencionado relato. Fue el poeta Ricardo Gutiérrez quien luego de la representación de dicha ópera, en el teatro Colón de Buenos Aires, en 1866, "tentó" a del Campo para que éste, en el estilo gauchesco que le era conocido, aunque sobrepuesto, escribiese en verso algunas de las ocurrencias que él, Gutiérrez, le había oído improvisar en ocasión de la representación mencionada. En esto radicó, ciertamente, el punto de partida de la composición de del Campo. Gutiérrez lo declara, aventando toda duda, en su "Carta al autor del *Fausto* criollo", y el propio del Campo recuerda la circunstancia en la epístola preliminar, antepuesta al poema cuando este fue impreso en folleto.

El documento que nos toca rescatar para estos estudios no contradice lo corrientemente admitido, pero trae nuevas luces y cambia fundamentalmente, restringiendo sus proyecciones, el alcance del episodio aludido por el poeta y destacado por Rojas. A del Campo, con anterioridad a la invitación de Gutiérrez, ya se le había ocurrido anotar al modo gauchesco, y *por cuenta propia,* la representación de una ópera supuestamente vista y oída por un paisano. Más todavía. En la "relación" primigenia, del Campo asentó útiles antecedentes que hoy nos llevan al mejor conocimiento de su festejada obrita. Asentó también, de camino, detalles nada

[22] *Historia de la poesía hispano-americana,* ed. cit., II, p. 396.

desdeñables del *modus operandi* de los poetas gauchescos, cuando menos de la conducta expresiva de uno de ellos: la propia del mismo del Campo. Poco importa que la "relación" aquí aludida, transcripta y comentada se refiera a una ópera que no es el *Fausto.* Las veintitrés décimas de la composición exhumada y luego comentada por nosotros en lo narrativo, lo descriptivo y lo elocutivo entrama, en parte, cierto que no con total plenitud, lo que nueve años después –entonces sí por solicitación de Gutiérrez, que acaso no ignoraba el primer ensayo– pudo constituirse en el más apreciable de los poemas de del Campo. La primitiva "relación", que corre igualmente sobre un tema operístico, consta en el diario *Los Debates,* del 13 de agosto de 1857. Como traspapelado y ajeno a la curiosidad de los frecuentadores de nuestras letras, este texto de del Campo hubo de quedar, por lustros, sumido en la penumbra no siempre erudita de nuestras hemerotecas. Aunque literariamente hablando parece casi una quisicosa, tiene su gracia. Además el texto que hemos exhumado da manifiesto respaldo a algunas conclusiones críticas sobre esta noción de lo "gauchesco", para muchos todavía confusa cuando no arbitrariamente equivocada.

Carta de Anastasio el Pollo sobre el Beneficio de la Sra. La Grua

Si me quieren emprestar
caballeros su atinción,
velay con satisfaición
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[23]
asigún me han indilgao.

En ancas de churrasquiar,[24]
antiyer al mediodía,
me largué a la Polecía[25]
ande me jui a presentar
por si me querían dar,
como otras veces me han dao,
un como certificao
de marcación o boleto,
que me encargó ño Anacleto
a fines del mes pasao.

[23] Carlón, 'Colón': palabra estropeada, o confundida, según ocurrirá en bastantes vocablos en el *Fausto*.

[24] Cfr.: 'y en ancas, haga el favor. . .' (*Fausto*, v. 187: '. . .y en ancas de aquel floreo', v. 1087). Con otras semejantes, la expresión se da con frecuencia en los autores gauchescos anteriores y posteriores a del Campo.

[25] Todas las referencias del relator (la Policía, el Fuerte, la Aduana Nueva –nueva entonces–, el emplazamiento del teatro, etc.) se corresponden con la antigua configuración edilicia de la plaza de Mayo. Lo mismo ocurrirá en el *Fausto*, en las alusiones al "Bajo", al teatro y las construcciones aledañas.

A Dios gracias conseguí
sacar aquel documento,
ansina jue que contento
y puerta ajuera salí.
En el momento alvertí,
como pa el juerte mirando,
que estaba relampagueando
sobre una torre un farol,
porque en la ocasión el Sol
de lleno le estaba dando.

Por saber le pregunté
lo que eso era a un vigilante,
el que me dijo al instante:
—velay, lo complaceré.
La torre y farol que ve,
paisano, e la nueva Duana,
que más hoy o más mañana,
porque la obra marcha al trote,
mostrará que Monguillote[26]
tiene más pulgas que lana.

¡Bien aiga el hombre ladino!
Le contesté en la ocasión,
y le oferté del tirón
giñiebra, aguardiente y vino,
pero el hombre jue tan fino
que me respondió: —Paisano,
soy hombre que no me mamo.
Velay, porque soy empleao;
pues si me encuentran mamao
tal vez no tenga reclamo.

[26] *Monguillote, 'Monguillot'.* Nombre deformado. Parecidos trueques asomarán en el *Fausto.* El apelativo corresponde a Juan F. Monguillot. Fue abogado y periodista de actuación reconocida, incluso por sus coetáneos de nota, como Sarmiento, Alberdi y Mansilla.

Yo dentré a ofertarle plata;
y no la quiso agarrar,
diciendo que iba a cobrar
la multa de una mulata
que a causa de una batata
que en el mercao solivió
a tres gringos insultó
del modo más albitrario,
dentrando hasta el Comisario
que retovao la multó.

Yo al hombre le agradecí
por su güena voluntá,
y le oferté mi amistá
cuando me le despedí.
A media plaza alvertí
que lo habían levantao
al cuartel del alumbrao
que fue antes el Caleseo[27]
y que a todito un blanqueo
parejo le habían dao.

Encima del caserón
vi de puesta una bandera,
y colegí que aquello era
o Batería o Cantón.
Como vide un cartelón
y escuché adentro una bulla,
leálo por vida suya,
me le dije a un naranjero,
que dijo liendo el letrero:
"Bineficio[28] de la Gruya"[29].

[27] *Caleseo*, 'Coliseo': alusión al edificio del teatro, asentado donde hoy se encuentra la Casa Central del Banco de la Nación, en la plaza de Mayo.

[28] *Bineficio*. . . Trátase del beneficio en homenaje a la artista mencionada en el texto; esto va concorde con lo que se lee en otro sitio del mismo número de *Los Debates*.

[29] *La Gruya*, 'La Grua': como se ve, la deformación o la confusión de los nombres por pintoresca y disparatada analogía se reitera en la "Carta"; luego se repetirá en el *Fausto*.

Me largó una relación
de que aquella mesma noche
de gente a pata y en coche
iba a haber allí un montón,
porque había una junción,
Bineficio estraordinario
de una Gruya que a un canario
le gana a hacer golgoritos,
y que dar vainte pesitos
por verla era necesario.

Siguió liendo el naranjero
y, en medio del deletreao,
dijo que era de un Safao[30]
lo que cantaban primero;
más abajo del letrero
medio se quiso empacar,
pero alcanzó a deletriar,
empinándose en el suelo,
que de mi Mayor Sotelo[31]
una arria iban a largar.

En un umbral me senté,
que era de piedra y muy frío,
y, echando a luz el avío,
tabaco y papel saqué.
Morrudo un cigarro armé
y comenzé a hacerlo humiar
y, dentrando a cavilar,

[30] *Safao*, 'Safo': otra palabra desfigurada. Se alude a la ópera homónima del maestro Giovanni Pacini. Véase lo que se apunta más adelante en la n. 50.

[31] *Sotello*, 'Otello': una vez más el nombre aparece estropeado y confundido. En el repertorio de La Grua contaba, de especial manera, la gran aria de la ópera homónima de Rossini (véase lo que se asienta en la n. 52). Anastasio el Pollo confunde a Otelo con el Mayor Sotello, en ese entonces Jefe de Policía de Buenos Aires. Trueques semejantes, más tarde, en el *Fausto* (vs. 257-260; 497).

entre mí dije: —Anastasio[32],
pitá a tu gusto y despacio
mientras tenés que esperar.

La noche allí me agarró
y, en cuanto el portón abrieron,
dos centinelas pusieron[33]
y al ir colándome yo,
uno de ellos que me vio
me largó una manotada.
Yo, que no llevaba nada
más que plata, le ofrecí,
y el hombre me dijo: —Aquí,
tiene que dar la dentrada.

Ello es que allí me indilgaron
que había una pulpería[34]
que llaman Buletería,
en que de un cartón me armaron.
En seguida me quitaron
un papel nuevo de a vainte,
y me digieron: —La gente
sube por esta escalera.
Y yo, sin saber lo que era,
comenzé a trepar caliente.

Más de diez veces traté
de abajarme y no seguir,
porque era más que subir,
hasta que al fin me animé
porque a columbrar llegué,
por la gente que subía,

[32] Aquí, según ocurrirá en el *Fausto*, es también Anastasio el Pollo el que se dispone para asistir a la representación de una ópera.

[33] Equivalente confusión de personas y de papeles se apuntará en el *Fausto*.

[34] Sigue la confusión de lo urbano y lo campero, como nueve años después en el poema extenso.

que allí no apeligraría
el pellejo de Anastasio,
y entre ligero y despacio
llegué a lo último que había.[35]

Aquí quisiera un tapón
ponerme, y quedrame mudo,
porque es prietender al ñudo
hacer una relación[36]
de lo que en esa ocasión
se me puso por delante,
ni de lo que en ese istante
corcobió mi corazón[37]
al mirarme en un galpón[38]
tan asiado y relumbrante.

Del techo de aquel galpón
vide colgando una cosa
que por grande y relumbrosa
Sol se me hizo en la ocasión[39].
Pero afigé mi atinción
y vide que era un quinqué
que tenía yo no sé
de velas cuántas docenas,
pues con trabajo y apenas
a contar vainte alcancé.

[35] También esta vez, y así ulteriormente en el *Fausto* (vs. 239-240), Anastasio llega, no sin fatiga al "paraíso" del teatro.

[36] Como en el *Fausto*, y como la mayoría de las composiciones de este tipo, la "Carta" se nos propone en forma de "relación" gauchesca.

[37] Ejemplo característico, a semejanza de otros que trae el texto, de verbo metáfora a la manera campera. El mismo verbo se repetirá más tarde. (*Fausto*, v. 829).

[38] *Galpón:* sigue, en juego de superposiciones, y como antes (pulpería-boletería) la visión rural sobreañadida a la urbana.

[39] Persisten los equívocos que luego se darán en el *Fausto*.

Cuando yo me serené,
vide puros altillitos
llenos de gente toditos
a la que yo saludé;
en seguida me afigé
que otras hileras había
de hombres y mugería
rigularmente estivada,
y al último otra camada
que apenas se distinguía[40].

Lo que estaba entretenido
almirando a un mozo ufano
con guante en cada mano
palmoteando de seguido,
cuando de golpe y sumbido
una música sonó,
y ya también se corrió
una gerga o una manta,
que de estar allí me espanta
el bayo creamenló[41].

Velay, tras aquel mantón
un monte había escondido,
que no lo había alvertido
por estar caido el gergón.
Por la arboleda en montón
vainte fantasmas se vieron,
que ensabanadas salieron

[40] En esta décima se prefigura la descripción que del mismo teatro habría de trazar más tarde el propio Anastasio el Pollo. Aparecen verbos equivalentes y versos casi idénticos: "Carta": 'y al último otra camada'; *Fausto*, v. 244: 'que era la última camada'.

[41] Al margen de otros detalles, en esta décima los vs. 177 a 188 ('y ya también se corrió. . .') anticipan los vs. 249 a 252 del *Fausto:* 'y ya también se corrió / un lienzo grande de modo / que, a dentrar con flete y todo, / me aventa, créamelo'.

trayendo alfalfa en la frente,
y dentraron rredepente
a payar como pudieron[42].

Otra vez cayó el gergón
y otra vez lo levantaron,
y ya se nos presentaron
las fantasmas en montón.
Y salió un mozo flacón[43]
y una mosa rigular[44]
que se jueron a parar
junto a un mortero que había[45],
ande la fantasmería
lindo los hizo ayuntar.

[42] Sin hacer cuenta de las coincidencias menores, en esta estrofa, por lo que toca a la descripción escenográfica, se apuntan equivalentes equívocos; ellos coincidirán, más tarde, con las confusiones y anacronismos del *Fausto*. A los personajes griegos, vestidos de blanco, "ensabanados", Anastasio el Pollo los supone fantasmas; a la distancia, desde lo alto de la sala, las coronas de hiedra de los intérpretes se le ocurren hacecillos de alfalfa. Lo característico de otra cultura aparece avizorado según las formas de las anteriores elementales experiencias del gaucho. El canto alterno en el dúo operístico se le antoja al paisano una "payada". El primer verso de esta décima empieza por coincidir, anticipadamente, con otro del futuro poema. *Fausto*, v. 181: 'atrás de aquel cortinao'.

[43] El adjetivo 'flacón' con que aquí Anastasio el Pollo caracteriza a Aleandro, o al cantante que en la ocasión lo representa, le servirá más tarde para figurar al espigado Mefistófeles: *Fausto*, v. 306.

[44] Según suele ser de uso en no pocas sopranos, la "mosa rigular" se le mostró al narrador con una silueta algo rolliza, pero de puro bien mandado el aquí modoso Anastasio no se anima a darle nota de obesa.

[45] *Mortero* vale lo que 'altar': siguen, pues, las confusiones. El coro no es sino 'fantasmería'. Dentro del coincidente ritmo de la representación, los versos iniciales de esta estrofa anticipan el 485 del *Fausto:* 'El lienzo otra vez alzaron'.

Otra moza apareció[46]
de rebozo colorao,
overo, grande y plateao,
y al mozo alto se arrimó;
por algo que le contó,
curiosa voltió el mortero,
y ya se armó un entrevero
algo más que rigular,
pues trataron de atrasar
a la del reboso overo.

Al rato se apareció
traindo en la mano una arpita,
relumbrante y doradita,
con la que en nación payó[47].
Ya enojada la tiró,

[46] En esta estrofa Anastasio el Pollo observa el conflicto escénico como una trifulca campera y todo se le figura gentes y cosas del pago. Hasta los colores de las telas que lucen los personajes acierta a denominarlos con la nomenclatura de los tipos equinos vistos cotidianamente en su contorno. Juego muy similar se dará en el *Fausto*, cuando con parecidas designaciones Anastasio el Pollo le señala a don Laguna los cambios que según la mudanza de las horas se operan en el cielo sobre el jardín de Margarita: '. . . pues de *saino* que era / se iba poniendo *azulejo*'. Procedimiento, dicho sea de paso, que Jorge Luis Borges habría de aprovechar, especiosamente, en "La fundación mítica de Buenos Aires": 'Irían a los tumbos los barquitos pintados / entre los camalotes de la corriente *zaína*. / Pensando bien la cosa supondremos que el río / era *azulejo* entonces como oriundo del cielo. . .' (*Obra poética*, Buenos Aires, Emecé, 1964, p. 108). Por lo demás ese no es el único eco del poeta de ayer en el de ahora: '¿Sabe que se me hace cuento?' del v. 362 del *Fausto* repercute en esta línea de la composición sobredicha: 'A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires. . .' (op. cit., loc. cit.). No se apunta esto para quitarle nada a Borges, y sí para agregarle algo a del Campo. He aquí un poeta de los considerados "arcaicos" todavía capacitado para despertar la atención de los "nuevos".

[47] Persiste la confusión de las formas del canto escénico con las del contrapunto campestre. Así ocurrirá también en el *Fausto* (V, *passim*).

y se comenzó a trepar,
sin siquiera tropezar,
y lista como cigüeña,
a una loma, o más bien peña,
de ande se azotó a la mar.

Yo ya me iba desnudando[48],
porque soy güen nadador,
pa ofertarle mi favor
a la que se estaba augando;
pero, amigo, el gergón caindo,
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.

[48] Prosigue el hacer coincidir lo que se remeda teatralmente con lo que ocurre o puede ocurrir en la realidad inmediata. Dicho de otro modo: en la "Carta" acontece lo mismo que en el *Fausto*. En uno y otro relato, Anastasio el Pollo padece una confusión parecida. En la "Carta", esta vez de puro servicial, el gaucho se apresta para salvar a Safo o a la intérprete que la representa; en el *Fausto* las desdichas de Margarita lo conduelen del modo más directo; el Mefistófeles escénico se le identifica con el diablo en persona. Retomando la vieja fórmula criolla, también frecuente en otros poemas gauchescos, el verso extremo de esta estrofa, especie de epifonema de la "Carta", coincide con el verso 313 del *Fausto*: 'aquí estoy a su mandao'.

Comentario temático y observaciones estilísticas

Presentes las alternativas que se narran en el poema mayor de del Campo –los momentos de una ópera vistos, interpretados y luego comentados por un gaucho–, pronto se advierte en qué medida, en cuanto al tema, episodios y detalles, la "Carta de Anastasio el Pollo sobre el beneficio de la Sra. La Grua" implica, cual va dicho, una prefiguración de lo que años después habría de ser el *Fausto* del mismo del Campo: visto está que la idea de ensayar este tipo de relato movió la pluma del poeta mucho antes de la proposición que en igual sentido le formulara Gutiérrez. La similitud y los puntos de contacto entre una y otra composición surgen patentes apenas se las convalida.

Establecidas las circunstancias en que se representó el *Fausto* de Gounod cuando don Estanislao –o su personaje– alcanzó a comentarlo *more gauchesco,* no hay para qué repetirlas[49]. Parece oportuno, en cambio, reconstruir las particulares motivaciones a cuyo impulso pudo el joven escritor componer esta improvisada parodia, germen sumario pero incuestionable del poema más extenso, por él lindamente logrado en los años maduros.

La ópera en un principio comentada por del Campo, o si se prefiere por su doble Anastasio el Pollo, fue *Saffo*[50], del

[49] Noticias sobre el viejo teatro Colón pueden encontrarse en A. Taullard, *Nuestro viejo Buenos Aires,* Buenos Aires, Peuser, 1927, pp. 156-159. Salvando errores y confusiones anteriores, son precisas las indicaciones que apunta Eleuterio F. Tiscornia, en sus *Poetas gauchescos,* ed. cit., pp. 262-263. Noticias menos precisas son las que asientan Manuel Bilbao y Mariano G. Bosch en sus libros acerca del viejo Buenos Aires y la historia de la ópera entre nosotros.

[50] Alusivas a Safo existían ya por aquellas fechas varias obras homónimas de otros autores, singularmente la de J. P. E. Martini, 1794; la de Giovanni Pacini, 1840, y la de Charles Gounod, 1850. No cabe duda que la ópera aludida por del Campo es la de Pacini; a ella se refieren las noticias incluidas en *Los Debates* de esas fechas; ella es la que se reconoce en el relato de la "Carta".

compositor italiano Giovanni Pacini[51]. Se la cantó en la sala del viejo teatro Colón, en la velada del 11 de agosto de 1857. El epítome de su argumento puede facilitar la buena inteligencia de las décimas en que Anastasio desarrolla su "Carta":

> "Alcandro, gran sacerdote de Apolo, celoso de Faón, amado por Safo, consigue desunirlos. Mientras Faón celebra su himeneo con una rival, llega Safo y, en su indignación, derriba el altar sagrado. A causa del sacrilegio, Safo es condenada a muerte. Alcandro quiere entonces salvarla. El azar le revela que la mujer a quien ama con amor criminal es su propia hija. La venganza del pueblo debe cumplirse. La musa de Lesbos recibe los honores del triunfo como premio de sus cantos, y se precipita en las olas desde lo alto de la roca de Leucade"[52].

[51] Grande en su tiempo, la fama del maestro Pacini padece hoy fuerte oscurecimiento. Siquiera sea porque una de sus óperas hubo de inspirar la prefiguración formal del grato poema del ciclo llamado "gauchesco", no parece ocioso actualizar unas referencias mínimas sobre el hombre y la obra. Pacini, compatriota de Bellini, nació en Catania, en 1796, y murió en Brescia en 1867. Fue autor fecundo. Compuso unas noventa óperas y mucha música de otro carácter: oratorios, cantatas, misas, algunas sinfonías y piezas de cámara. Se distinguió como tratadista y redactó libros didácticos. Estrenada en Nápoles en el aludido 1840 su *Saffo* fue primero discutida y luego muy celebrada.

La sala del Colón en la plaza de Mayo dejó de funcionar como teatro en 1888. Los espectáculos de ópera prosiguieron aquí en otras salas. La suntuosa que se alza frontera a la plaza Lavalle data, como es notorio, de 1908. La obra de Pacini no parece haber sido repuesta en Buenos Aires desde la fecha en que la cantó La Grua. Tampoco parece que se mantenga en el repertorio de los grandes auditorios europeos. Cabe decir sin embargo que algunas grabaciones fonoeléctricas recogen todavía, espaciadamente, destacados pasajes. Además del coro femenino *Al crin le cingete,* aún se dejan escuchar sin desabrimiento *Un 'Erinni atroce,* aria de Alcandro en el acto I, y *Teco dall'are pronube,* aria de Safo en el acto III.

[52] Tomamos esta referencia, traduciéndola, del *Dictionnaire Lyrique ou Historie des Operas,* libro en extremo raro de Félix Clément y Pierre Larousse, Paris, s.a., p. 601b. Estos autores, que ortografían

En la velada de esa fecha, además de lucirse en la parte de Safo, Emmy La Grua interpretó la gran aria de Desdémona del *Otello* de Rossini[53]. El detalle podemos aseve-

"Lagrua", añaden ciertos detalles que aquí nos sirven de complemento. Recuerdan que fue precisamente "el hermoso talento dramático de 'Mlle. Lagrua' el que a partir de 1866 procuró a la *Saffo* de Pacini un éxito no alcanzado al tiempo de su estreno". (Op. cit., p. cit.) Consta, de añadidura, la admiración vivísima con que Nicolás Avellaneda reconoció entre nosotros el talento de La Grua. Importa destacar el dato. En 1857 Avellaneda acababa de llegar a Buenos Aires desde su Tucumán ameno. En larga carta a don José Posse le comunica al coterráneo las impresiones recibidas en la ciudad del Plata. Las indicaciones acerca de la plaza de Mayo (el Fuerte, la Nueva Aduana, etc.) coinciden con las que del Campo incluye en su versada sobre la representación de la *Saffo* de Pacini. Ello aparte, de señalado interés son estas líneas: "Bien merece también ser muy especialmente mencionado el teatro Colón, en el que se encuentra el espectáculo escénico elevado a una altura verdaderamente europea. A Tamberlick ha sucedido La Grua, artista que sabe cual es la natural expresión de todas las pasiones, y que tiene en los recursos mágicos de su voz el maravilloso don de comunicarlos. Comprendo que han de ser siempre intensas, inolvidables, las primeras impresiones de la ópera; pero lo son sin duda, mucho más, cuando una artista como La Grua viene a revelarnos las sensaciones artísticas del canto, y un teatro como el Colón es el lugar de la iniciación." Párrafo adelante, el entonces futuro presidente de la República extrema un arrobo equivalente al del cronista de *Los Debates* en lo que atañe al aspecto de la sala en el curso de la representación evocada: "Dentro de ese cuadro de luz y de armonía he visto las lindas porteñas, de ojos grandes, expresivos y soñadores. . . *Ave, foemina*!, ¡el que ha de luchar y palidecer por ti te saluda!" (*Escritos y discursos*, Buenos Aires, Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, 1910, t. I, pp. 3-4).

[53] El *Otello* de Rossini fue estrenado en Nápoles, en el teatro del Fondo, en 1816. En razón de la fecha no cabe confundirlo con el más conocido de Verdi, cantado por primera vez en la Scala de Milán, en 1887. Consta, por otra parte, que uno de los mayores éxitos de La Grua era la interpretación del papel de Desdémona en la citada ópera de Rossini. En *Los Debates* del 22 y 23 de mayo de 1857, con el título de "Teatro de Buenos Aires" se reproducen noticias registradas bajo idéntico rubro, el 14 de ese mes, en el brasileño *Jornal do Comercio*: "Dejando aparte muchos roles en que se ha mostrado insigne artista y grande cantora, recordaremos únicamente el de Desdémona en el *Otello* (Rossini), que fue el de su debut entre nosotros. . ."

rarlo con certeza; consta en otra plana de la misma entrega de *Los Debates.* Aunque escrita en prosa gerundiana tremendamente galicada, vale la pena recuperar esa página que intenta ser humorística y no pasa de ingenua. Desde su retraimiento de mucho más de un siglo, ella constituye uno de los textos que convendría recoger para la ilustrativa historia –que nos falta– de la sociabilidad porteña en tiempos de la Gran Aldea.

Este es el texto:

El beneficio de La Grua
"Saffo"

"Como era de esperarse a juzgar por el entusiasmo que ha despertado en Buenos Aires la presencia de La Grua, anteanoche el Teatro Colón estuvo de gala. Todos los palcos estaban llenos de Señoras, la cazuela lo mismo, era un montón de apiñadas flores. Los lunetos todos ocupados, los corredores y el llamado *infierno,* todo estaba lleno.

Era el modo también de manifestar a la artista distinguida que la ausencia del público a otras funciones, en que ella es igualmente feliz, tenía otros motivos que explicaban el porqué de su ausencia, motivos que si desaparecen harán tanto bien a unos como a otros y el teatro se salvará del abandono fatal en que lo ha puesto la interdicción establecida.

Ante una numerosa y escogida concurrencia fue que Madama La Grua lució las dotes de su talento de artista, su melodiosa voz, su valentía para la ejecución de los trozos de grande efecto, sus brillantes actitudes, llenas de verdad y perfectamente caracterizadas, y revelándosenos consumada trágica; y en los tiernos afectos de su pasión, consumada sentimental está también, no dejando nada que desear en la ejecución de sus roles,

encontrándose en cada uno de ellos siempre inspirada hasta hacer batir las manos de los circunstanciantes arrebatados por su talento, y como tocados por la vara mágica del entusiasmo.

Como un trozo suelto, sin precedente, ni quizá teniendo muchos una idea del rol que representaba, la escena y grande aria de *Otello* no fue tan aplaudida como lo mereció la perfecta ejecución de ese rol, que ha hecho la reputación de esta artista en otros países donde *Otello* ha sido presentado por ella.

Aunque a la música de *Saffo* del maestro Pacini no le encontramos el mérito de las otras partituras, La Grua supo sacar de ella un partido muy grande, es verdad que en los cantos tiernos y apasionados ella siente y con el sentimiento derrama los tesoros de su sensibilidad sobre su auditorio, haciéndolo sentir también, tocándolo como por encanto con la vara mágica de su inspiración; y al oírle decir a su hermana *ámale como yo le amaba* es imposible no repetir con ella esas palabras sintiéndose como dominado a la presencia de una pasión tan bien representada.

De todos modos, es preciso que La Grua no nos abandone la posesión de un tesoro que no se debe soltar de las manos por mucho que él nos cueste el retenerlo. Lo que se gasta en ese fiambre de la compañía de verse en Colón, mejor sería emplearlo en completar la compañía lírica trayendo las partes que nos hacen falta, como un tenor, un barítono y un bajo; Buenos Aires es una gran población que necesita de la ópera como de una necesidad que complemente su vida, por consiguiente es preciso atender a ella, y el público no se hará esperar desde que los precios sean "sencillos" y cese la rencilla establecida entre los abonados y la empresa, como cesará en el acto.

Las coristas estuvieron anoche más feas que nunca; también es urgente atender a esta mejora, dejando a

las actuales para representar a las brujas siempre que el *Macbeth* las reclame. Y nada más justo que dar al César lo que es del César.

Reciba La Grua nuestras entusiastas ovaciones a su talento por los momentos de verdadero entusiasmo que nos hizo pasar en la noche de su beneficio, y haga algo en obsequio de las finas atenciones que ha recibido del pueblo de Buenos Aires. . ."[54].

Inferencias y conclusiones

Los papeles periodísticos rescatados y aducidos –aparte otros cuya transcripción se excusa– certifican lo antedicho y aun confirman lo que sigue. Sin apurar el paralelo entre la "Carta" de 1857 y el *Fausto* de 1866, se hace evidente el interés de la "Carta", si no como composición de excepcional importancia, sí como antecedente del poema en verdad valioso y duradero. Y más, más todavía. Al decir que la "Carta de Anastasio el Pollo sobre el Beneficio de la Sra. La Grua" prefigura el texto del *Fausto* hemos querido destacar que la primera composición anticipa a la segunda en estructura y lenguaje, pero también que ésta conlleva de algún modo a la primera, aunque con mayor plenitud y acierto. En el momento de la redacción del presente estudio no teníamos noticia de los modos de la interpretación que, en el ensayo estilístico titulado "Figura", Erich Auerbach asentó con autoridad en las páginas de *Archivum romanicum*, XXII, 1938. De lo que allí se incluye entre las páginas 436-489 –sólo más tarde traducido al inglés, 1959, y algo después el italiano, 1963–, nos importa entresacar, por sagaz y por orientadora, esta postulación metódica: "La interpretación 'figural' establece entre dos obras o personas un nexo en el cual una de ellas no se significa sólo a sí mis-

[54] Crónica inclusa en el señalado número de *Los Debates*.

ma, sino que significa también a la otra, mientras la otra abarca o enriquece a la primera". *(Op. cit., loc. cit.).*

Supuesto que el lector no se allane a practicar las comparaciones apareando los textos, el de la "Carta" con el del poema, aquí corresponde alistar, casi a manera de índice, las coincidencias más llamativas.

En una y otra composición las alusiones se refieren a una ópera cuyas peripecias son contadas por un gaucho; en uno y otro caso –para acentuar el parecido– el que narra el suceso es Anastasio el Pollo. Si el argumento operístico difiere, ante uno y otro espectáculo las reacciones del gaucho corren parejas: en la misma sala en ambas circunstancias Anastasio confunde lo representado con lo real y participa de lo visto y oído según las percepciones de su simplicidad y cortas luces, pero no sin ayuda de su natural agudeza. Veraz o presuntivamente "gaucho", en ambos escritos el vocabulario sigue siendo el mismo, aunque menos caricaturesco y más eficaz y despaciosamente aprovechado en la obra tardía[55]. En lo fundamental, también la versificación coincide: décimas en la "Carta", décimas y redondillas en el *Fausto*. Otros encuentros, conatos y reiteraciones, saltan a los ojos por poco que se colacionen ambos escritos de del Campo. Las notas con que acotamos la "Carta" subrayan esas coincidencias. La subida del gaucho al "paraíso" y su visión de la sala no difieren. El poeta, o si se prefiere Anastasio el Pollo, de propósito vuelve a estropear algunos nombres o a atribuirlos a personas que nunca fueron los titulares de esos apelativos. Más allá de la versificación, el vocabulario y el estropicio fonético y morfológico, lo que se mantiene en una y otra "relación" es sobre todo la manera de ser del gaucho. En cuanto a las coincidencias, menudas pero ostensibles, luego se advierte cómo algún verso de la primera ha

[55] A este respecto, resulta interesante la confrontación del léxico de la "Carta" con la fraseología del *Fausto*. Basta con aparear los textos.

sido recuperado e insertado en el texto de la segunda. Virtualmente todos los elementos amplificados e intensificados en el *Fausto* no dejan de asomar o de estar implícitos, casi por entero, en el texto de la "Carta". Andando los años, y atento a la solicitación de Gutiérrez, sin duda intuyó del Campo el partido que cabía sacar reiterando la ocurrencia versificada antaño e incluida en *Los Debates.* Con tiempo menos apretado y mayor holgura de espacio, el antiguo germen podía echar nuevas raíces y a la larga alcanzar florecidos retoños[56]. La insistencia estilística no fue ciertamente defraudada. Al comentar las alternativas del *Fausto,* con la ventaja de una más recia tensión narrativa, del Campo pudo hacerse ámbito, de añadidura, para enriquecer su segunda empresa con varios interludios líricos. Aparte las precisas descripciones del diablo y de la rubia protagonista, esos interludios –la "mañanita" sobre las aguas casi marinas del Río de la Plata, la sentimental defensa de la mujer caída, el tránsito de la noche al alba, etc.–, constituyen lo mejor, en todo caso lo más airoso y menos convencional y paródico del poema. El que algunos críticos los estimen sobrepuestos, o apenas pertinentes, poco importa. Por algo los aludidos pasajes tienen ininterrumpido acogimiento en los florilegios, y hasta nuestros no excesivamente aventajados bachilleres los recuerdan. Fresca, juvenil poesía la de don Estanislao.

Conclusión

La conclusión –cabe una– se impone por sí sola. Hecha cuenta del talento vivificador que cada uno de ellos acertó

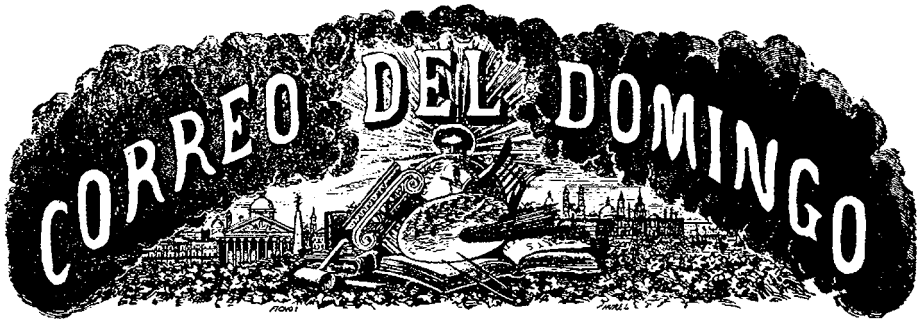
[56] El tiempo empleado en la composición del *Fausto* no fue ciertamente largo. Supuesto que no lo tuviera premeditado antes de la proposición de Gutiérrez, es evidente que del Campo supo beneficiarse de la experiencia lograda al improvisar, años antes, el cañamazo gauchesco operístico de la "Carta".

a insuflarle, la poesía "gauchesca", así la de del Campo, como la de Ascasubi o la de Hernández, tuvo sus convenciones, cuando no sus artificios. No cabe negar que hasta esa poesía, creación de escritores casi siempre urbanos que se complacen en los temas y en las maneras rústicas hayan podido confluir genuinos elementos provenientes del habla de los gauchos y aun de la vieja y a buen seguro rudimentaria y perdida poesía oral de los mismos. Aunque de ordinario pasadas por alto o desvaídamente aludidas las coincidencias demostrativas son muchas. Hidalgo nació en Montevideo; del Campo en Buenos Aires; Hernández en San Isidro, en el ruedo de la ciudad. Nacido por el contrario en el ámbito provinciano de Córdoba, en la posta de Fraile Muerto (la actual población de Bell-Ville), Ascasubi parecería denegar ese ya inicial supuesto urbano. Mas no le hace. Conocidas son las frecuentaciones no rurales del doble de Aniceto el Gallo. Pronto se hizo Ascasubi a las maneras porteñas, y también con detonante boato y previsible rastacuerismo, a las de París y otras capitales europeas. Ni cabe olvidar que fue la muy parisiense Casa de M. Paul Dupont la que en 1872 le publicó las obras completas. Allá le tocó trasladarse, ante la corte de Napoleón III, con una misión especial en los días de la presidencia del general Mitre. ¿Y no fue Ascasubi, como se sabe, el argentino que llevó un sauce criollo para que el arbolito llorase, intérprete de un deseo del poeta de "Las Noches", sobre la tumba de Alfred de Musset en las alturas de Ménilmontant? (*Mes chers amis, quand je mourrai plantez un saule au cimetière. . .*). Consecuentemente no es lícito asimilar, como en su hora y en desproporcionada medida lo hicieron y todavía lo hacen los despistados comentadores de esta poesía gauchesca, con las formas del presunto cantar ingenuo, "no aprendido", de los primeros y oscuros bardos rurales de estas comarcas. Ya es mucho que, andando el tiempo, algunos de los seguidores no estrictamente gauchos hayan intentado reservarnos una imagen siquiera aproximada de las formas primeras. Sin excesiva nostalgia debemos reconocer que lo más de lo

que llamamos poesía gauchesca sólo es –y por precisas circunstancias históricas no podía ser otra cosa– un oficio, en ocasiones sabrosamente inspirado: un rústico "mester" de poesía *a la manera de* la de los gauchos, parcialmente recordada o simpáticamente intuida. En literatura, aun en aquella que no se empeña en los efectos del color local, grato a los románticos y a los autores no siempre bien llamados "realistas", todo lenguaje es *inventado*. Por eso, precisamente, por esa eficiencia creadora y evocadora, también esta, aunque solo "gauchesca" no "gaucha", en ocasiones merece en pleno el dictado de poesía. Va para poeta, y bueno, el que a vueltas de ese esencial impulso lírico del que nace toda obra artística, ya en el registro épico o en el dramático, con adecuadas equivalencias atina a figurarnos el alma de seres de otra condición, de otro paisaje y en ocasiones de otra habla. En esto, la historia -en particular la historia literaria– nos alecciona. Hasta las inflexiones del campesino latino, que como el nuestro cantaba y hacía música pero que como el nuestro usualmente ni leía ni escribía, no nos han llegado sino a través de la sensibilidad selectiva, la fuerza sugeridora y el acendrado verso de Virgilio.

Ángel J. Battistessa

VOL. VI—NUMERO 144 BUENOS AIRES SETIEMBRE 30 DE 1866



Se publica todos los Domingos por la imprenta del Siglo, Victoria 151.—Precio de la suscricion 30 pesos por cada cuatro entregas de 16 pájinas cada una.—Números sueltos 10 pesos.

SUMARIO—Fausto, Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representacion de esta ópera.—**Diva,** continuacion—**El frac azul,** continuacion—**22 de Setiembre.**

FAUSTO

Impresiones del gaucho Anastacio el Pollo

EN LA REPRESENTACION DE ESTA ÓPERA.

Al poeta Ricardo Gutierrez

ESTANISLAO DEL CAMPO.

I.

En un overo rosao
Flete nuevo y parejito,
Caiba al bajo, al trotesito,
Y lindamente sentao,
Un paisano del Bragao
De apelativo *Laguna*
Mozo ginetaso ¡ahijuna!,
Como creo que no hay otro,
Capaz de llevar un potro
A sofrenarlo en la luna.

—

¡Ah criollol si parecia
Pegao en el animal
Que aunque era medio bagual,
A la rienda obedecia:
De suerte, que se creeria
Ser no solo arrocinao,
Sino tamien del recao
De alguna moza pueblera
¡Ah Cristo! ¡quien lo tuviera!...
¡Lindo el overo rosao!

—

Como que era escarciador
Vivaracho y coscojero,
Le iba sonando al overo
La plata que era un primor;
Pues eran plata el fiador,
Pretal, espuelas, virolas
Y en las cabezadas solas
Traiba el hombre un Potosí:
¡Que!....Si traiba, para mí,
Hasta de plata las bolas!

—

En fin:—como iba á contar,
Laguna al rio llegó,
Contra una tosca se apió
Y empezó á desensillar;
En esto, dentró á orejiar
Y á resollar el overo
Y jué que vido un sombrero
Que del viento se volaba
De entre una ropa que estaba
Mas allá, contra un apero.

—

Dió güelta y dijo el paisano
—¡*Vaya* "*Záfiro*!" ¿qué es eso?
Y le acarició el pescueso
Con la palma de la mano.
Un relincho soberano
Pegó el overo que vía
A un paisano que salia
De la agua en un colorno,
Que al mesmo overo rosao
Nada le desmerecia.

—

Cuando el flete relinchó
Media güelta dió Laguna
Y ya pegó el grito:—¡ahijuna!
¿No es el Pollo?
—Pollo, nó,
Ese tiempo se pasó,
(Contestó el otro paisano,)
Ya soy jaca vieja, hermano,
Con las púas como anzuelo
Y á quien ya le niega el suelo
Hasta el mas remoto grano.

—

Se apió el Pollo y se pegaron
Tal abrazo con Laguna,
Que sus dos almas en una
Acaso se misturaron.
Cuando se desenredaron,
Despues de haber lagrimiao,
El overito rosao
Una oreja se rascaba,
Visto que la refregaba
En la clin del colorao.

—

—Velay, tienda el cojinillo
Don Laguna, sientesé
Y un ratito aguardemé
Mientras manco el potrillo:
Vaya armando un cigarrillo,
Si es que el vicio no ha olvidao;
Ahí tiene contra el recao
Cuchillo, papel y un naco:
Yo siempre pico el tabaco
Por no pitarlo aventao.

—

—Vaya amigo, le haré gasto....
—¿No quiere maniar su overo?
—Dejelo á mi parejero
Que es como mata de pasto.
Ya una vez, cuando el abasto,
Mi cuñao se desmayó;

FAUSTO

Impresiones del Gaucho Anastasio El Pollo
en la representación de esta Ópera

Hemos recordado que del *Fausto* no faltan ediciones atendibles. Dada la índole y el propósito de este volumen aquí se ha prestado atención a las cuidadas en vida por el propio poeta, las de 1866 y la de 1870.

El texto que ofrece la Academia Argentina de Letras obvia las indicaciones históricas y lexicográficas muchas de ellas conocidas y escolarizadas. El poema, transcripto así in extenso, permite que por su parte el lector atento pueda verificar, a su vez, las semejanzas temáticas y las coincidencias estilísticas que de los versos de la "prefiguración", esto es de la "Carta" inserta en *Los Debates* del 14 de agosto de 1857, pasaron, acrecentadas, al poema mayor, aparecido el 30 de septiembre de 1866. Recordamos que tal redacción incluía 21 décimas y 240 redondillas[1]. En la versión inmediata, del Campo mantuvo un igual número de décimas pero añadió otras 28 redondillas. Esta versión ampliada es la que el poeta ofreció el mismo año 1866 como "Publicación hecha en favor de los hospitales militares" y luego en 1870 en el tomo de sus *Poesías.*

Para mayor abundamiento señalamos la apreciable contribución de Eleuterio F. Tiscornia, incluida en el volumen titulado *Poetas gauchescos*[2].

De acuerdo con las citadas fuentes se ha tratado de conciliar la modalidad fonética usada por el autor, regularizando en lo posible la ortografía.

[1] Así se verifica en el manuscrito autógrafo conservado en la ciudad de Paraná. Cfr. nota nº 15.

[2] Ed. Losada S.A., Buenos Aires, 1940, pp. 253-301.

FAUSTO

IMPRESIONES DEL GAUCHO

ANASTASIO EL POLLO

EN LA REPRESENTACION DE ESTA ÓPERA.

ESCRITAS POR

ESTANISLAO DEL CAMPO.

PUBLICACION HECHA

EN FAVOR DE LOS HOSPITALES MILITARES

BUENOS AIRES

Imp. «Buenos Aires», Calle de Moreno, frente á la casa de Gobierno.

1866.

I

En un overo rosao,
flete nuevo y parejito,
cáia al bajo, al trotecito
y lindamente sentao,
un paisano del Bragao
de apelativo *Laguna,*
mozo jinetazo ¡ahijuna!
como creo que no hay otro,
capaz de llevar un potro
a sofrenarlo en la luna.

¡Ah criollo! si parecía
pegao en el animal
que aunque era medio bagual
a la rienda obedecía;
de suerte que se creería
ser no sólo arrocinao,
sinó tamién del recao
de alguna moza pueblera.
¡Ah Cristo! ¡quién lo tuviera!. . .
¡Lindo el overo rosao!

Como que era escarciador,
vivaracho y coscojero,
le iba sonando al overo
la plata que era un primor;
pues eran plata el fiador,
pretal, espuelas, virolas,
y en las cabezadas solas
tráia el hombre un Potosí:
¡qué!. . . ¡si tráia, para mí,
hasta de plata las bolas!

En fin: como iba a contar,
Laguna al río llegó,
contra una tosca se apió
y empezó a desensillar.
En esto, dentró a orejiar
y a resollar el overo,
y jué que vido un sombrero
que del viento se volaba
de entre una ropa, que estaba
más allá, contra un apero.

COLECCIÓN MARTINIANO LEGUIZAMÓN

Fausto.

Impresiones del gaucho "Anastacio el Pollo" en la representacion de esta ópera.

A mi amigo el poeta Ricardo Gutierrez.

El autor

I

En un overo rosao,
Flete nuevo y parejito,
Caiba al bajo, al trotesito
Y lindamente sentao,
Un paisano del Bragao
De apelativo Laguna
Mis ginetaos, ¡ahijuna!
Como creo que no hay otro,
Capaz de llevar un potro
Sin sofrenarlo en la luna.

¡Ah criollo! Si parecía
Pegao en el animal
Que aunque era medio bagual,

Dió güelta y dijo el paisano:
– ¡Vaya, *Záfiro*! ¿qué es eso?
Y le acarició el pescueso
con la palma de la mano.
Un relincho soberano
pegó el overo que vía
a un paisano que salía
de la agua, en un colorao,
que al mesmo overo rosao
nada le desmerecía.

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

Se apió el Pollo y se pegaron
tal abrazo con Laguna,
que sus dos almas en una
acaso se misturaron.
Cuando se desenredaron,
después de haber lagrimiao,
el overito rosao
una oreja se rascaba,
visto que la refregaba
en la clin del colorao.

—Velay, tienda el cojinillo,
don Laguna, siéntesé,
y un ratito aguárdemé
mientras maneo el potrillo,
vaya armando un cigarrillo
si es que el vicio no ha olvidao;
áhi tiene contra el recao
cuchillo, papel y un naco:
yo siempre pico el tabaco
por no pitarlo aventao.

—Vaya, amigo, le haré gasto. . .
—¿No quiere maniar su overo?
—Déjeló a mi parejero,
que es como mata de pasto.
Ya una vez, cuando el abasto,
mi cuñao se desmayó;
a los tres días volvió
del insulto y, crea, amigo,
peligra lo que le digo:
el flete ni se movió.

—¡Bien haiga gaucho embustero!
¿Sabe que no me esperaba
que soltase una *guayaba*
de ese tamaño, aparcero?
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.

—Vean como le buscó
la güelta. . . ¡bien haiga el Pollo!
Siempre larga todo el rollo
de su lazo. . .
— ¡Y cómo no!
¿O se ha figurao que yo
asina no más las trago?
¡Hágasé cargo!. . .
— ¡Ya me hago!. . .
—Prieste el juego. . .
—Tómeló.
—Y aura le pregunto yo:
¿qué anda haciendo en este pago?

—Hace como una semana
que he bajao a la ciudá,
pues tengo necesidá
de ver si cobro una lana;
pero me andan con *mañana,*
y no hay plata, y venga luego:
hoy no más cuasi le pego
en las aspas, con la argolla,
a un gringo, que aunque es de embrolla,
ya le he maliciao el juego.

—Con el cuento de la guerra
andan matreros los cobres.
—Vamos a morir de pobres
los paisanos de esta tierra.
Yo cuasi he ganao la sierra
de puro desesperao. . .
—Yo me encuentro tan cortao,
que a veces se me hace cierto
que hasta ando jediendo a muerto.
—Pues yo me hallo hasta *empeñao*.

—¡Vaya un lamentarse! ¡Ahijuna!. . .
Y eso es de vicio, aparcero;
a usté lo ha hecho su ternero
la vaca de la fortuna.
Y no llore, don Laguna,
no me lo castigue Dios;
si no, comparémolós
mis tientos con su chapiao,
y así en limpio habrá quedao
el más pobre de los dos.

– ¡Vean si es escarbador
este Pollo! ¡Virgen mía!
si es pura chafalonía. . .
– ¡Eso sí, siempre pintor!
–Se la gané a un jugador
que vino a echarla de *güeno*.
Primero le gané el freno
con riendas y cabezadas,
y en otras cuantas jugadas
perdió el hombre hasta lo ajeno.

¿Y sabe lo que decía
cuando se vía en la mala?
El que me ha pelao la chala
debe tener brujería.
A la cuenta se creería
que el Diablo y yo. . .
– ¡Cállesé!
¡amigo! ¿no sabe usté
que la otra noche lo he visto
al demonio?
– ¡Jesucristo!. . .
–Hace bien, santígüesé.

– ¡Pues no me he de santiguar!
Con esas cosas no juego;
pero no importa, le ruego
que me dentre a relatar
el cómo llegó a topar
con *el malo*. ¡Virgen Santa!
Sólo el pensarlo me espanta. . .
–Güeno, le voy a contar;
pero antes voy a buscar
con qué mojar la garganta.

El Pollo se levantó
y se jué en su colorao,
y en el overo rosao
Laguna a la agua dentró.
Todo el baño que le dió
jué dentrada por salida
y a la tosca consabida
don Laguna se volvió,
ande a don Pollo lo halló
con un frasco de bebida.

Lárguesé al suelo, cuñao,
y vaya haciéndosé cargo,
que puede ser más que largo
el cuento que le he ofertao.
Desmanee el colorao,
desate su maniador,
y, en ancas, haga el favor
de acollararlos. . .
—Al grito
¿es manso el coloradito?
— ¡Ese es un trebo de olor!

—Ya están acollaraditos. . .
—Déle un beso a esa giñebra;
yo le hice sonar, de una hebra,
lo menos diez golgoritos. . .
—Pero esos son muy poquitos
para un criollo como usté,
capaz de prendérsele
a una pipa de lejía. . .
—Hubo un tiempo en que solía. . .
—Vaya, amigo, lárguesé.

. . . vide una fila de coches
contra el tiatro de Colón.

II

Como a eso de la oración,
aura cuatro o cinco noches,
vide una fila de coches
contra el tiatro de Colón.

La gente en el corredor
como hacienda amontonada,
pujaba desesperada
por llegar al mostrador.

Allí, a juerza de sudar
y a punta de hombro y de codo,
hice, amigaso, de modo
que al fin me pude arrimar.

Cuando compré mi dentrada
y di güelta. . . ¡Cristo mío!
estaba pior el gentío
que una mar alborotada.

Era a causa de una vieja
que le había dado el mal. . .
—Y si es chico ese corral
¿a qué encierran tanta oveja?

—Áhi verá: por fin, cuñao,
a juerza de arrempujón
salí como mancarrón
que lo sueltan trasijao.

Mis botas nuevas quedaron
lo propio que picadillo,
y el fleco del calsoncillo
hilo a hilo me sacaron.

Y para colmo, cuñao,
de toda esta desventura,
el puñal, de la cintura
me lo habían refalao.

—Algún gringo como luz
para la uña ha de haber sido.
— ¡Y no haberlo yo sentido!
En fin, ya le hice la cruz.

Medio cansao y tristón
por la pérdida, dentré
y una escalera trepé
con ciento y un escalón.

Llegué a un alto, finalmente,
ande va la paisanada,
que era la última camada
en la estiba de la gente.

Ni bien me había sentao,
rompió de golpe la banda,
que detrás de una baranda
la habían acomodao.

Y ya tamién se corrió
un lienzo grande, de modo
que, a dentrar con flete y todo,
me aventa, créameló.

Atrás de aquel cortinao
un dotor apareció,
que asigún ói decir yo
era un tal *Fausto*, mentao.

—¿Dotor, dice? Coronel
de la otra banda, amigaso;
lo conozco a ese criollaso
porque he servido con él.

—Yo tamién lo conocí,
pero el pobre ya murió.
¡Bastantes veces montó
un saino que yo le dí!

Déjeló al que está en el cielo,
que es otro *Fausto* el que digo
pues bien puede haber, amigo,
dos burros del mesmo pelo.

—No he visto gaucho más *quiebra*
para retrucar ¡ahijuna!. . .
—Déjemé hacer, don Laguna,
dos gárgaras de giñebra.

Pues como le iba diciendo,
el dotor apareció
y, en público, se quejó
de que andaba padeciendo.

Dijo que nada podía
con la cencia que estudió;
que él a una rubia quería,
pero que a él la rubia no.

Que, al ñudo, la pastoriaba
dende el nacer de la aurora,
pues de noche y a toda hora
siempre tras de ella lloraba.

Que de mañana a ordeñar
salía muy currutaca,
que él le maniaba la vaca,
pero pare de contar.

Que cansado de sufrir,
y cansado de llorar,
al fin se iba a envenenar
porque eso no era vivir.

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

¡Nunca lo hubiera llamao!
¡Viera, sustaso, por Cristo!
¡Ahi mesmo, jediendo a misto,
Se apareció *el condenao*!

Hace bien: persínesé,
que lo mesmito hice yo.
—¿Y cómo no disparó?
—Yo mesmo no sé por qué.

¡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.

"Aquí estoy a su mandao,
cuente con un servidor",
le dijo el Diablo al dotor,
que estaba medio asonsao.

"Mi dotor, no se me asuste,
que yo lo vengo a servir:
pida lo que ha de pedir
y ordénemé lo que guste".

El dotor medio asustao
le contestó que se juese. . .
–Hizo bien: ¿no le parece?
–Dejuramente, cuñao.

Pero el Diablo, comenzó
a alegar gastos de viaje,
y a medio darle coraje
hasta que lo engatusó.

–¿No era un dotor muy projundo?
¿Cómo se dejó engañar?
–Mandinga es capaz de dar
diez vueltas a medio mundo.

El Diablo volvió a decir:
"Mi dotor, no se me asuste,
ordénemé en lo que guste,
pida lo que ha de pedir".

"Si quiere plata, tendrá;
mi bolsa siempre está llena,
y más rico que Anchorena,
con decir *quiero*, será".

"No es por la plata que lloro,
don Fausto le contestó:
otra cosa quiero yo
mil veces mejor que el oro".

"Yo todo le puedo dar,
retrucó el Ray del Infierno.
Diga: ¿quiere ser gobierno?
Pues no tiene más que hablar".

—No quiero plata ni mando,
dijo don Fausto; yo quiero
el corazón todo entero
de quien me tiene penando.

No bien esto el Diablo oyó
soltó una risa tan fiera,
que toda la noche entera
en mis orejas sonó.

Dió en el suelo una patada,
una paré se partió,
y el dotor, fulo, miró
a su prenda idolatrada.

– ¡Canejo!. . . ¿Será verdá?
¿Sabe que se me hace cuento?
–No crea que yo le miento:
lo ha visto media ciudá.

¡Ah, don Laguna! ¡Si viera
qué rubia!. . . Créameló:
créi que estaba viendo yo
alguna virgen de cera.

Vestido azul, medio alzao,
se apareció la muchacha;
pelo de oro, como hilacha
de choclo recién cortao.

Blanca como una cuajada,
y celeste la pollera:
don Laguna, si aquello era
mirar a la "Inmaculada".

Era cada ojo un lucero,
sus dientes, perlas del mar,
y un clavel al reventar
era su boca, aparcero.

Ya enderezó como loco
el dotor cuanto la vió,
pero el Diablo lo atajó
diciéndolé: —"Poco a poco.

Si quiere, hagamos un *pato:*
usté su alma me ha de dar,
y en todo lo he de ayudar:
¿le parece bien el trato?".

Como el dotor consintió
el Diablo sacó un papel
y le hizo firmar en él
cuanto la gana le dió.

– ¡Dotor, y hacer ese trato!
– ¿Qué quiere hacerle, cuñao,
si se topó ese abogao
con la horma de su zapato?

Ha de saber que el dotor
era dentrao en edá,
asina es que estaba ya
bichoco para el amor.

Por eso al dir a entregar
la contrata consabida,
dijo: –"¿Habrá alguna bebida
que me pueda remozar?".

Yo no sé qué brujería,
misto, mágica o polvito
le echó el Diablo y... ¡Dios bendito!
¡Quién demonios lo creería!

¿Nunca ha visto usté un gusano
volverse una mariposa?
Pues allí la mesma cosa
le pasó al dotor, paisano.

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

–¿Qué dice?. . . ¡barbaridá!. . .
¡Cristo padre!. . . ¿Será cierto?
–Mire: que me caiga muerto
si no es la pura verdá.

El Diablo entonces mandó
a la rubia que se juese,
y que la paré se uniese,
y la cortina cayó.

A juerza de tanto hablar
se me ha secao el garguero;
pase el frasco, compañero. . .
– ¡Pues no se lo he de pasar!

III

—Vea los pingos. . .
— ¡Ah hijitos!
Son dos fletes soberanos.
— ¡Como si jueran hermanos,
bebiendo la agua juntitos!

—¿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
y ve en la espuma encrespada
las colores de la aurora.

A veces, con viento en la anca
y con la vela al solsito,
se ve cruzar un barquito
como una paloma blanca.

Otras, usté ve patente
venir boyando un islote,
y es que traia un camalote
cabestriando la corriente.

Y con un campo quebrao
bien se puede comparar
cuando el lomo empieza a hinchar
el río medio alterao.

Las olas chicas, cansadas,
a la playa a gatas vienen
y allí en lamber se entretienen
las arenitas labradas.

Es lindo ver en los ratos
en que la mar ha bajao
cáir volando al desplayao
gaviotas, garzas y patos.

Y en las toscas es divino
mirar las olas quebrarse,
como al fin viene a estrellarse
el hombre con su destino.

Y no sé qué da el mirar
cuando barrosa y bramando
sierras de agua viene alzando
embravecida la mar.

Parece que el Dios del cielo
se amostrase retobao
al mirar tanto pecao
como se ve en este suelo.

Y es cosa de bendecir
cuando el Señor la serena,
sobre ancha cama de arena
obligándolá a dormir.

Y es muy lindo ver nadando
a flor de agua algún pescao:
van, como plata, cuñao,
las escamas relumbrando.

– ¡Ah Pollo! Ya comenzó
a meniar taba: ¿y el caso?
–Dice muy bien, amigaso;
seguiré contándoló.

El lienzo otra vez alzaron
y apareció un bodegón,
ande se armó una runión
en que algunos se mamaron.

Un don Valentín, velay,
se hallaba allí en la ocasión,
capitán muy guapetón
que iba a dir al Paraguay.

Era hermano, el ya nombrao,
de la rubia, y conversaba
con otro mozo que andaba
viendo de hacerlo cuñao.

Don *Silverio*, o cosa así,
se llamaba este individo,
que me pareció medio *ido*
o sonso cuanto lo vi.

Don Valentín le pedía
que a la rubia la sirviera
en su ausiencia. . .
– ¡Pues sonsera!
¡El otro qué más quería!

El capitán, con su vaso,
a los presentes brindó
y, en esto, se apareció
de nuevo el Diablo, amigaso.

Dijo que si lo almitían
tamién echaría un trago
que era por no ser del pago
que allí no lo conocían.

Dentrando en conversación
dijo el Diablo que era brujo:
pidió un ajenco y lo trujo
el mozo del bodegón.

"No tomo bebida sola",
dijo el Diablo; se subió
a un banco, y vi que le echó
agua de una cuarterola.

Como un tiro de jusil
entre la copa sonó
y a echar llamas comenzó
como si juera un candil.

Todo el mundo reculó,
pero el Diablo, sin turbarse,
les dijo: "No hay que asustarse",
y la copa se empinó.

– ¡Qué buche! ¡Dios soberano!
–Por no parecer morao,
el capitán jué, cuñao,
y le dió al Diablo la mano.

Satanás le registró
los dedos con grande afán
y le dijo "Capitán,
pronto muere, créaló".

El capitán, retobao,
peló la lata, y Luzbel
no quiso ser menos que él
y peló un amojosao.

Antes de cruzar su acero,
el Diablo el suelo rayó:
¡viera el juego que salió!. . .
– ¡Qué sable para yesquero!

– ¿Qué dice? ¡Había de oler
el jedor que iba largando
mientras estaba chispiando
el sable de Lucifer!

No bien a tocarse van
las hojas, créameló,
la mitá al suelo cayó
del sable del capitán.

" ¡Este es el Diablo en figura
de hombre!" el capitán gritó,
y, al grito, le presentó
la cruz de la empuñadura.

¡Viera al Diablo retorcerse
como culebra, aparcero!
– ¡Oinganlé!. . .
–Mordió el acero
y comenzó a estremecerse.

Los otros se aprovecharon
y se apretaron el gorro:
sin duda a pedir socorro
o a *dar parte* dispararon.

En esto don Fausto entró
y conforme al Diablo vido,
le dijo: "¿Qué ha sucedido?"
Pero él se desentendió.

El dotor volvió a clamar
por su rubia, y Lucifer,
valido de su poder,
se la volvió a presentar.

Pues que golpiando en el suelo
en un beile apareció,
y don Fausto le pidió
que lo acompañase a un *cielo*.

No hubo forma que bailara:
la rubia se encaprichó;
de valde el dotor clamó
por que no lo desairara.

Cansao ya de redetirse
le contó al Demonio el caso;
pero él le dijo: "Amigaso,
no tiene por qué afligirse:

Si en el beile no ha alcanzao
el poderla arrocinar,
deje; le hemos de buscar
la güelta por otro lao.

Y mañana, a más tardar,
gozará de sus amores,
que a otras mil veces mejores,
las he visto cabrestiar".

" ¡Balsa general!" gritó
el bastonero mamao;
pero, en esto, el cortinao
por segunda vez cayó.

Armemos un cigarrillo
si le parece. . .
– ¡Pues no!
–Tome el naco, píqueló,
usté tiene mi cuchillo.

IV

Ya se me quiere cansar
el flete de mi relato. . .
Priéndalé guasca otro rato;
recién comienza a sudar.

—No se apure, aguárdesé:
¿cómo anda el frasco?. . .
—Tuavía
hay con qué hacer medio día;
áhi lo tiene, priéndalé.

¿Sabe que este giñebrón
no es para beberlo solo?
Si alvierto, traigo un chicholo
o un cacho de salchichón.

—Vaya, no le ande aflojando,
déle trago y dómeló,
que a réiz de las carnes yo
me lo estoy acomodando.

—¿Que tuavía no ha almorzao?
—Ando en ayunas, don Pollo;
porque ¿a qué contar un bollo
y un cimarrón aguachao?

Tenía hecha la intención
de ir a la fonda de un gringo
después de bañar el pingo. . .
—Pues vámonós del tirón.

—Aunque ando medio delgao,
don Pollo, no le permito
que me merme ni un chiquito
del cuento que ha comenzao.

—Pues entonces, allá va.
Otra vez el lienzo alzaron
y hasta mis ojos dudaron
lo que vi. . . ¡barbaridá!

¡Qué quinta! ¡Virgen bendita!
¡Viera, amigaso, el jardín!
Allí se vía el jazmín,
el clavel, la margarita,

el toronjil, la retama,
y hasta estuatas, compañero;
al lao de ésa, era un chiquero
la quinta de don Lezama.

Entre tanta maravilla
que allí había, y medio a un lao,
habían edificao
una preciosa casilla.

Allí la rubia vivía
entre las flores como ella,
allí brillaba esa estrella
que el pobre dotor seguía.

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

—Puede ser; pero amigaso,
yo en las cuartas no me enriedo
y, en un lance en que no puedo,
hago de mi alma un cedaso.

Por hembras yo no me pierdo:
la que me empaca su amor
pasa por el cernidor
y. . . *si te vi, no me acuerdo.*

Lo demás es calentarse
el mate, al divino ñudo. . .
— ¡Feliz quien tenga ese escudo
con que poder rejuardarse!

Pero usté habla, don Laguna,
como un hombre que ha vivido
sin haber nunca querido
con alma y vida a ninguna.

Cuando un verdadero amor
se estrella en una alma ingrata,
más vale el fierro, que mata,
que el fuego devorador.

Siempre ese amor lo persigue
a dondequiera que va:
es una fatalidá
que a todas partes lo sigue.

Si usté en su rancho se queda,
o si sale para un viaje,
es de valde: no hay paraje
ande olvidarla usté pueda.

Cuando duerme todo el mundo,
usté, sobre su recao,
se da güeltas, desvelao,
pensando en su amor profundo.

Y si el viento hace sonar
su pobre techo de paja,
cree usté que es *ella* que baja
sus lágrimas a secar.

Y si en alguna lomada
tiene que dormir al raso,
pensando en *ella,* amigaso,
lo hallará la madrugada.

Allí acostao sobre abrojos,
o entre cardos, don Laguna,
verá su cara en la luna,
y en las estrellas, sus ojos.

¿Qué habrá que no le recuerde
al bien de su alma querido,
si hasta cree ver su vestido
en la nube que se pierde?

Asina sufre en la ausiencia
quien sin ser querido quiere:
aura verá cómo muere
de su prenda en la presencia.

Si en frente de esa deidá
en alguna parte se halla,
es otra nueva batalla
que el pobre corazón da.

Si con la luz de sus ojos
le alumbra la triste frente,
usté, don Laguna, siente
el corazón entre abrojos.

Su sangre comienza a alzarse
a la cabeza, en tropel,
y cree que quiere esa cruel
en su amargura gozarse.

Y si la ingrata le niega
esa ligera mirada,
queda su alma abandonada
entre el dolor que la aniega.

Y usté, firme en su pasión. . .
y van los tiempos pasando,
un hondo surco dejando
en su infeliz corazón.

—Güeno, amigo: así será,
pero me ha sentao el cuento. . .
– ¡Qué quiere! Es un sentimiento. . .
Tiene razón: allá va.

Pues, señor, con gran misterio,
traindo en la mano una cinta,
se apareció entre la quinta
el sonso de don Silverio.

Sin duda alguna saltó
las dos zanjas de la güerta,
pues esa noche su puerta
la mesma rubia cerró.

Rastriándoló se vinieron
el Demonio y el dotor,
y tras del árbol mayor
a aguaitarlo se escondieron.

Con las flores de la güerta
y la cinta, un ramo armó
don Silverio, y lo dejó
sobre el umbral de la puerta.

– ¡Que no cairle una centella!
– ¿A quién? ¿Al sonso?
– ¡Pues digo!. . .
¡Venir a osequiarla, amigo,
con las mesmas flores de ella!

–Ni bien acomodó el gaucho,
ya rumbió. . .
– ¡Miren qué hazaña!
Eso es ser más que lagaña,
y hasta da rabia, caracho.

El Diablo entonces salió
con el dotor, y le dijo:
"Esta vez priende de fijo
la vacuna, créaló".

Y, el capote haciendo a un lao,
desenvainó allí un baulito,
y jué y lo puso juntito
al ramo del abombao.

—No me hable de ese mulita:
¡qué apunte para una banca!
¿A que era mágica blanca
lo que trujo en la cajita?

—Era algo más eficaz
para las hembras, cuñao;
verá si las ha calao
de lo lindo, Satanás.

Tras del árbol se escondieron
ni bien cargaron la mina,
y, más que nunca divina,
venir a la rubia vieron.

La pobre, sin alvertir,
en un banco se sentó,
y un par de medias sacó
y las comenzó a surcir.

Cinco minutos, por junto,
en las medias trabajó,
por lo que carculo yo
que tendrían sólo un punto.

Dentró a espulgar a un rosal
por la hormiga consumido,
y entonces jué cuando vido
caja y ramo en el umbral.

Al ramo no le hizo caso;
enderezó a la cajita,
y sacó... ¡Virgen bendita!...
¡Viera qué cosa, amigaso!

¡Qué anillo! ¡Qué prendedor!
¡Qué rosetas soberanas!
¡Qué collar! ¡Qué carabanas!
– ¡Vea al Diablo tentador!

—¿No le dije, don Laguna?
La rubia allí se colgó
las prendas, y apareció
más platiada que la luna.

En la caja Lucifer
había puesto un espejo...
¿Sabe que el Diablo, canejo,
la conoce a la mujer?

—Cuando la rubia gastaba,
tanto mirarse, la luna,
se apareció, don Laguna,
la vieja que la cuidaba.

¡Viera la cara, cuñao,
de la vieja, al ver brillar
como reliquias de altar
las prendas del condenao!

"¿Diáonde este lujo sacás?"
la vieja, fula, decía,
cuando gritó " ¡Avemaría!"
en la puerta, Satanás.

– ¡Sin pecao! ¡Dentre, señor!
–¿No hay perros? – ¡Ya los ataron!
Y ya tamién se colaron
el Demonio y el dotor.

El Diablo allí comenzó
a enamorar a la vieja,
y el dotorcito a la oreja
de la rubia se pegó.

– ¡Vea al Diablo haciendo gancho!
–El caso jué que logró
reducirla, y la llevó
a que le amostrase un chancho.

—¿Por supuesto, el dotorcito
se quedó allí mano a mano?
—Dejuro, y ya verá, hermano,
la liendre que era el mocito.

Corcobió la rubiecita;
pero, al fin se sosegó
cuando el dotor le contó
que él era el de la cajita.

Asigún lo que presumo,
la rubia aflojaba laso,
porque el dotor, amigaso,
se le quería ir al humo.

La rubia lo malició
y, por entre las macetas,
le hizo unas cuantas gambetas
y la casilla ganó.

El Diablo, tras de un rosal,
sin la vieja apareció. . .
– ¡A la cuenta la largó
jediendo entre algún maizal!

–La rubia, en vez de acostarse,
se lo pasó en la ventana,
y allí aguardó la mañana
sin pensar en desnudarse.

Ya la luna se escondía,
y el lucero se apagaba,
y ya tamién comenzaba
a venir clariando el día.

¿No ha visto usté de un yesquero
loca una chispa salir,
como dos varas seguir,
y de áhi perderse, aparcero?

Pues de ese modo, cuñao,
caminaban las estrellas
a morir, sin quedar de ellas
ni un triste rastro borrao.

De los campos el aliento
como sahumerio venía,
y alegre ya se ponía
el ganao en movimiento.

En los verdes arbolitos
gotas de cristal brillaban,
y al suelo se descolgaban
cantando los pajaritos.

Y era, amigaso, un contento
ver los junquillos doblarse,
y los claveles cimbrarse
al soplo del manso viento.

Y al tiempo de reventar
el botón de alguna rosa,
venir una mariposa
y comenzarlo a chupar.

Y si se pudiera al cielo
con un pingo comparar,
tamién podría afirmar
que estaba mudando pelo.

– ¡No sea bárbaro, canejo!
¡Qué comparancia tan fiera!
–No hay tal, pues de saino que era
se iba poniendo azulejo.

Cuando ha dao un madrugón
¿no ha visto usté, embelesao,
ponerse blanco-azulao
el más negro ñubarrón?

—Dice bien, pero su caso
se ha hecho medio empacador...
—Aura viene lo mejor;
pare la oreja, amigaso.

El Diablo dentró a retar
al dotor y, entre el responso,
le dijo: —"¿Sabe que es sonso?
¿Pa qué la dejó escapar?

Áhi la tiene en la ventana:
por suerte, no tiene reja
y, antes que venga la vieja,
aproveche la mañana".

Don Fausto ya atropelló
diciendo: —" ¡Basta de ardiles!"
La cazó de los cuadriles
y ella... ¡tamién lo abrazó!

905 – ¡Oiganlé a la dura!

–En esto. . .

bajaron el cortinao.

Alcance el frasco, cuñao.

–A gatas le queda un resto.

V

Al rato el lienzo subió
y, deshecha y lagrimiando,
contra una máquina hilando
la rubia se apareció.

La pobre dentró a quejarse
tan amargamente allí,
que yo a mis ojos sentí
dos lágrimas asomarse.

– ¡Qué vergüenza!
–Puede ser:
pero amigaso, confiese
que a usté tamién lo enternece
el llanto de una mujer.

Cuando a usté un hombre lo ofiende,
ya, sin mirar para atrás,
pela el flamenco y ¡sas! ¡tras!
dos puñaladas le priende.

Y cuando la autoridá
la *partida* le ha soltao,
usté en su overo rosao
bebiendo los vientos va.

Naides de usté se despega
porque se haiga desgraciao,
y es muy bien agasajao
en cualquier rancho a que llega.

Si es hombre trabajador,
ande quiera gana el pan:
para eso con usté van
bolas, lazo y maniador.

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

Engaña usté a una infeliz
y, para mayor vergüenza,
va y le cerdea la trenza
antes de hacerse perdiz.

La ata, si le da la gana,
en la cola de su overo,
y le amuestra al mundo entero
la trenza de ña Julana.

Si ella tuviese un hermano,
y en su rancho miserable
hubiera colgao un sable,
juera otra cosa, paisano.

Pero sola y despreciada
en el mundo ¿qué ha de hacer?
¿A quién la cara volver?
¿Ande llevar la pisada?

Soltar al aire su queja
será su solo consuelo,
y empapar con llanto el pelo
del hijo que usté le deja.

Pues ese dolor projundo
a la rubia la secaba,
y por eso se quejaba
delante de todo el mundo.

Aura confiese, cuñao,
que el corazón más calludo
y el gaucho más entrañudo
allí habría lagrimiao.

—¿Sabe que me ha sacudido
de lo lindo el corazón?
Vea, si no, el lagrimón
que al oírlo se me ha salido. . .

– ¡Oiganlé!
–Me ha redotao:
No guarde rencor, amigo. . .
–Si es en broma que le digo. . .
–Siga su cuento, cuñao.

–La rubia se arrebozó
con un pañuelo cenisa,
diciendo que se iba a misa,
y puerta ajuera salió.

Y crea usté lo que guste
pues es cosa de dudar. . .
¡quién había de esperar
tan grande desbarajuste!

Todo el mundo estaba ajeno
de lo que allí iba a pasar,
cuando el Diablo hizo sonar
como un pito de sereno.

Una iglesia apareció
en menos que canta un gallo. . .
– ¡Vea si dentra a caballo!
–Me larga, créameló.

Creo que estaban alzando
en una misa cantada,
cuando aquella desgraciada
llegó a la puerta llorando.

Allí la pobre cayó
de rodillas sobre el suelo,
alzó los ojos al cielo
y cuatro credos rezó.

Nunca he sentido más pena
que al mirar a esa mujer:
amigo, aquello era ver
a la mesma *Magalena.*

De aquella rubia rosada
ni rastro había quedao:
era un clavel marchitao,
una rosa deshojada.

Su frente, que antes brilló
tranquila como la luna
era un cristal, don Laguna,
que la desgracia enturbió.

Ya de sus ojos hundidos
las lágrimas se secaban
y entretemblando rezaban
sus labios descoloridos.

Pero el Diablo la uña afila
cuando está desocupao,
y allí estaba el condenao
a una vara de la pila.

La rubia quiso dentrar,
pero el Diablo la atajó
y tales cosas le habló
que la obligó a disparar.

Cuasi le da el acidente
cuando a su casa llegaba:
la suerte que le quedaba
en la vedera de enfrente.

Al rato el Diablo dentró
con don Fausto, muy del brazo,
y una guitarra, amigaso,
áhi mesmo desenvainó.

—¿Qué me dice, amigo Pollo?
—Como lo oye, compañero:
el Diablo es tan guitarrero
como el paisano más criollo.

El sol ya se iba poniendo,
la claridá se ahuyentaba,
y la noche se acercaba
su negro poncho tendiendo.

Ya las estrellas brillantes
una por una salían,
y los montes parecían
batallones de gigantes.

Ya las ovejas balaban
en el corral, prisioneras,
y ya las aves caseras
sobre el alero ganaban.

El toque de la oración
triste los aires rompía
y, entre sombras, se movía
el crespo sauce llorón.

Ya sobre la agua estancada
de silenciosa laguna,
al asomarse, la luna
se miraba retratada.

Y, haciendo un estraño ruido,
en las hojas trompezaban
los pájaros, que volaban
a guarecerse en su nido.

Ya del sereno brillando
la hoja de la higuera estaba,
y la lechuza pasaba
de trecho en trecho chillando.

La pobre rubia, sin duda,
en llanto se deshacía
y, rezando, a Dios pedía
que le emprestase su ayuda.

Yo presumo que el dotor,
hostigao por Satanás,
quería otras hojas más
de la desdichada flor.

A la ventana se arrima
y le dice al condenao:
"Déle no más, sin cuidao,
aunque reviente la prima".

El Diablo a gatas tocó
las clavijas y, al momento,
como un arpa, el istrumento
de tan bien templao sonó.

—Tal vez lo traiba templao
por echarla de baquiano. . .
—Todo puede ser, hermano,
pero ¡oyese al condenao!

Al principio se florió
con un lindo bordoneo,
y en ancas de aquel floreo
una décima cantó.

No bien llegaba al final
de su canto el condenao,
cuando el capitán, armao,
se apareció en el umbral.

—Pues yo en campaña lo hacía. . .
—Daba la casualidá
que llegaba a la ciudá,
en comisión, ese día.

—Por supuesto hubo fandango. . .
—La lata áhi no más peló,
y al infierno le aventó
de un cintarazo el changango.

– ¡Lindo el mozo!
– ¡Pobrecito!
– ¿Lo mataron?
–Ya verá,
peló un corbo el dotorcito,
y el Diablo. . . ¡barbaridá!

desenvainó una espadita
como un viento, lo embasó,
y allí no más ya cayó
el pobre. . .
– ¡Ánima bendita!

–A la trifulca y al ruido
en montón la gente vino. . .
–¿Y el dotor y el asesino?
–Se habían escabullido.

La rubia tamién bajó,
y viera aflición, paisano,
cuando el cuerpo de su hermano
bañao en sangre miró.

A gatas medio alcanzaron
a darse una despedida,
porque en el cielo, sin vida,
sus dos ojos se clavaron.

Bajaron el cortinao,
de lo que yo me alegré. . .
—Tome el frasco, priéndalé.
—Sírvasé no más, cuñao.

VI

– ¡Pobre rubia! Vea usté
cuánto ha venido a sufrir:
se le podía decir
¡quién te vido y quién te ve!

–Ansí es el mundo, amigaso;
nada dura, don Laguna:
hoy nos ríe la fortuna,
mañana nos da un guascaso.

Las hembras, en mi opinión,
train un destino más fiero,
y si quiere, compañero,
le haré una comparación.

Nace una flor en el suelo,
una delicia es cada hoja,
y hasta el rocío la moja
como un bautismo del cielo.

Allí está ufana la flor,
linda, fresca y olorosa;
a ella va la mariposa,
a ella vuela el picaflor.

Hasta el viento pasajero
se prenda al verla tan bella
y no pasa por sobre ella
sin darle un beso primero.

¡Lástima causa esa flor
al verla tan consentida!
Cree que es tan larga su vida
como fragante su olor.

Nunca vió el rayo que raja
a la renegrida nube,
ni ve al gusano que sube,
ni al fuego del sol que baja.

Ningún temor en el seno
de la pobrecita cabe,
pues que se hamaca, no sabe,
entre el fuego y el veneno.

Sus tiernas hojas despliega
sin la menor desconfianza,
y el gusano ya la alcanza. . .
y el sol de las doce llega. . .

Se va el sol abrasador,
pasa a otra planta el gusano,
y la tarde. . . encuentra, hermano,
el cadáver de la flor.

Piense en la rubia, cuñao,
cuando entre flores vivía,
y diga si presumía
destino tan desgraciao.

Usté, que es alcanzador,
afíjese en su memoria
y diga: ¿es igual la historia
de la rubia y de la flor?

—Se me hace tan parecida
que ya más no puede ser.
—Y hay más: le falta que ver
a la rubia en la crujida.

—¿Qué me cuenta? ¡Desdichada!
—Por última vez se alzó
el lienzo, y apareció
en la cárcel encerrada.

—¿Sabe que yo no colijo
el por qué de la prisión?
—Tanto penar, la razón
se le jué, y lo mató al hijo.

Ya la habían sentenciao
a muerte, a la pobrecita,
y en una negra camita
dormía un sueño alterao.

Ya redoblaba el tambor
y el cuadro ajuera formaban,
cuando al calabozo entraban
el Demonio y el dotor.

– ¡Véanló al Diablo si larga
sus presas así no más!
¿A que andubo Satanás
hasta óir sonar la descarga?

–Esta vez se le chingó
el cuete, y ya lo verá. . .
–Priéndale al cuento, que ya
no lo vuelvo a atajar yo.

—Al dentrar hicieron ruido,
creo que con los cerrojos;
abrió la rubia los ojos
y allí contra ellos los vido.

La infeliz, ya trastornada
a causa de tanta herida,
se encontraba en la crujida
sin darse cuenta de nada.

Al ver venir al dotor
ya comenzó a disvariar
y hasta le quiso cantar
una décimas de amor.

La pobrecita soñaba
con sus antiguos amores,
y créia mirar sus flores
en los fierros que miraba.

Ella créia que, como antes,
al dir a regar su güerta,
se encontraría en la puerta
una caja con diamantes.

Sin ver que, en su situación,
la caja que la esperaba
era la que redoblaba
antes de la ejecución.

Redepente se afijó
en la cara de Luzbel:
sin duda *al malo* vió en él,
porque allí muerta cayó.

Don Fausto, al ver tal desgracia,
de rodillas cayó al suelo,
y dentró a pedir al cielo
la recibiese en su gracia.

Allí el hombre, arrepentido
de tanto mal que había hecho,
se daba golpes de pecho
y lagrimiaba afligido.

En dos pedazos se abrió
la paré de la crujida,
y no es cosa de esta vida
lo que allí se apareció.

Y no crea que es historia:
yo vi entre una nubecita
la alma de la rubiecita,
que se subía a la gloria.

San Miguel, en la ocasión,
vino entre nubes bajando
con su escudo y revoliando
un sable tirabuzón.

Pero el Diablo, que miró
el sable aquel y el escudo,
lo mesmito qué un peludo
bajo la tierra ganó.

Cayó el lienzo finalmente,
y áhi tiene el cuento contao. . .
—Prieste el pañuelo, cuñao:
me está sudando la frente,

lo que almiro es su firmeza
al ver esas brujerías.
—He andao cuatro o cinco días
atacao de la cabeza.

—Ya es güeno dir ensillando. . .
—Tome ese último traguito
y eche el frasco a ese pocito
para que quede boyando.

Cuando los dos acabaron
de ensillar sus parejeros,
como güenos compañeros,
juntos al trote agarraron;
en una fonda se apiaron
y pidieron de cenar:
cuando ya iban a acabar,
don Laguna sacó un rollo
diciendo: –"El gasto del Pollo
de aquí se lo han de cobrar".

Este libro se imprimió en febrero de 1989
en RIVOLIN HNOS. S.R.L.
Artes Gráficas
Salta 236 - (1074) Buenos Aires