

## Geométrica explosión

Estudios de lengua y literatura en homenaje a René Lenarduzzi  
editado por Eugenia Sainz González, Inmaculada Solís García,  
Florencio del Barrio de la Rosa, Ignacio Arroyo Hernández

# Las dos noches de Anastasio

Aníbal Enrique Cetrángolo  
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Abstract** The representation of the gaucho in Estanislao del Campo is friendly and very different from the usual emblem raised by nationalism showing the gaucho as a character of gloomy and antisocial temper. Similarly, the musicologist Richard Taruskin mentions that the sympathetic and inclusive operatic composition style in Russia was defeated by a hostile version with the extraneous, which is represented by the aesthetics of Glinka. A comparative reading of del Campo's *Fausto* with a previous text of the Argentine writer shows how the melodrama that had stimulated the creation of the famous poem at first was not Gounod's Faust but Giovanni Pacini's *Saffo*. I try to explain that change.

**Sumario** 1 Del Campo y la escuela. – 2 El juego cómico de del Campo. – 3 Un curioso cambio de cartel. ¿Por qué? – 4 La elección. – 5 Conclusión.

**Keywords** Estanislao del Campo. Gaucho literature. Giovanni Pacini.

## 1 Del Campo y la escuela

En las eras de la escuela primaria, teníamos como cotidiana ‘tarea para el hogar’ el calco de un mapa y memorizar una poesía. *In illo tempore*, uno de los dísticos más familiares era la apertura del *Fausto* de Estanislao del Campo (1866, I, 1-2):

En un overo rosado,  
Flete nuevo y parejito

Esos versos eran musicales, fáciles de aprender y aquello de ‘parejito’, con su diminutivo cordial, aparecía especialmente simpático, sobre todo si era sometido al procaz trueque de las consonantes intermedias.

Querría abrir estas consideraciones a partir de aquella simpatía que también era sentida por otras gentes importantes. A propósito del autor de aquellos versos, decía Borges: «Estanislao del Campo, o su *Fausto*, es muy simpático. No es más que eso, pero eso es mucho. Algo que uno agradece. Como un descanso» (Bioy Casares 2006, p. 1978).

No se nos muestra allí, aun, al gaucho pendenciero y rencoroso sino a un personaje ocurrente, afable, siempre dispuesto a compartir un trago amistoso. No es hombre de borrachera solitaria, es de los que beben la ginebra en compañía (IV, 9-10):

¿Sabe que este giñebrón  
no es para beberlo solo?

La cordialidad entre los amigos es tan intensa que se contagia a sus cabalgaduras, al rocín colorado de Anastasio y al overo del paisano Laguna (I, 65-70):

Cuando se desenredaron,  
después de haber lagrimiao,  
el overito rosao  
una oreja se rascaba,  
visto que la refregaba  
en la clin del colorao.

Y se está siempre bien dispuesto a los placeres de la fonda del gringo (IV, 11-13, 22-23):

Si alvierto, traigo un chicholo  
o un cacho de salchichón.  
- Vaya, no le ande aflojando,  
[...]  
de ir a la fonda de un gringo  
después de bañar el pingo.

Para Anastasio y Laguna, a diferencia de otros protagonistas más sombríos de la literatura gauchesca, la vida se debe beber, como la ginebra, hasta la última gota (IV, 307-308):

Alcance el frasco, cuñao.  
- A gatas le queda un resto.

Con el amigo uno puede perderse en digresiones sobre los temas más variados: los pingos, el mar, el río, las gaviotas, las garzas y los patos.<sup>1</sup>

Por cierto, la vida no es siempre rosada como el overo; nuestro gaucho se vuelve prieto ante el pensamiento de lo urbano. También en el *Fausto*

---

1 Estas digresiones son frecuentes cuando Anastasio interrumpe el relato de la ópera en los entreactos.

la ciudad se muestra como sitio peligroso, dominado por el inmigrante. Encontramos en del Campo señales precursoras de la xenofobia que habría de alimentar a la violenta Liga Patriótica de Manuel Carlés o a los textos de Eugenio Cambaceres (I, 111-120):

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 aspás, con la argolla,  
a un gringo, que aunque es de embrolla,  
ya le he maliciao el juego.

Donde el culpable del ardid es infaliblemente el gringo (II, 29-36):

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.

Pero estos tintes oscuros no son los que dominan el relato. El gaucho de del Campo cuenta todo esto con liviandad, lo que resulta aún más nítido ante el cotejo con otros hombres de campo.

El Anastasio del *Fausto* es bien diferente de aquel otro paisano de ceño siempre fruncido imaginado por José Hernández. En algún momento los argentinos necesitaron de monumentos y ante el dilema Anastasio vs. Martín Fierro, sabemos quién ha vencido y no nos sorprende: ¿Cómo podría competir uno que elige apodarse 'el Pollo' con otro quien en su mismo apellido ostenta la sublime pertinacia del metal? El juego parece impar y es así como Ricardo Rojas y Leopoldo Lugones canonizan al poema de Hernández como libro nacional de los argentinos. Sin embargo, entre algunas personas la elección no asomaba tan descontentada. Si hubiésemos sido invitados a cena en casa de Silvina Ocampo habríamos podido escuchar este diálogo:

BIOY A lo que me pareció, en la charla de hoy, en el almuerzo a Mallea, Giusti prefiere, entre los gauchescos, el *Fausto* al *Martin Fierro*.

BORGES No se animará a escribirlo.

BIOY A ninguna mujer le gusta el *Martin Fierro*. Antes había señoras a quienes gustaba el *Fausto*.

BORGES Macedonio también lo prefería. De *Martin Fierro* me dijo: 'Salí de ay con ese calabrés vengativo'. Cuando refiero esa frase en las conferencias, la gente se molesta. No ve que la frase puede ser ingeniosa pero injusta. Aunque realmente *Martin Fierro* corresponde a la idea popular de un calabrés. (Bioy Casares 2006, p. 670)

Los comensales de aquella noche desconocían tal vez que esa contienda que enfrentaba a Anastasio y Fierro - en realidad dos ideas de lo nacional, una abierta y simpática, y otra excluyente y rabiosa - eran resonancias de otras tensiones, esta vez operísticas, que se habían librado en la lejana Rusia. El musicólogo Richard Taruskin (Taruskin 1997, p. 26) explica cómo el movimiento lírico nacional e iluminado de la corte de Catalina la Grande fue derrotado por la concepción de Glinka y secuaces quienes ensalzaron en la escena de la ópera una representación melancólicamente nostálgica, agresiva y conservadora de lo nacional. Escribe Taruskin:

It is good to remember at the end of our bloody century that there was once such a thing as liberal nationalism even in Russia, and that it is possible for nationalism to inspire inclusive rather than exclusive sentiments. Neither nostalgic nor exotic [...].

El melodrama fue siempre, y sobre todo en el siglo XIX, campo de batalla cultural y no resulta casual que una ópera resulte el pretexto elegido por Estanislao del Campo para desplegar su relato.

## 2 El juego cómico de del Campo

La gracia de del Campo se edifica sobre la equivocación. La marca de este juego consiste en el denodado - e infructuoso - esfuerzo del gaucho de llevar a la propia cotidianeidad una cotidianeidad desconocida: «Lo característico de otra cultura aparece avizorado según las formas de las anteriores elementales experiencias del gaucho» (Battistessa 1989, p. 43). Se trata del aparejar opuestos inconciliables. Así como alguien ha reunido a Don Quijote con Sancho, y otro a Laurel con Hardy, aquí se nos muestran juntas la esencia de lo rural con la esencia de lo urbano. El gaucho de la pampa es colocado en un lugar improbable, en el sitio más distante de su paisaje bucólico. Anastasio se encuentra a pocos metros de la Casa de Gobierno y también - esto no es olvidable - a pocos metros del centralísimo hotel en

el que el urbano Hernández imaginó al paradigma del hombre de campo. Cuando el gaucho asiste a una ópera el malentendido resulta extremo. No es casualidad. La ópera es insoslayable y es el precipitado más urbano, portuense, diría, que existe (Cetrángolo 2013). ¿Qué mejor situación para la paradoja de del Campo?

No es casual que idéntico claroscuro haya sido aprovechado eficazmente por Balzac en *Las ilusiones perdidas* cuando el provinciano Lucien de Rubempré, apenas llegado a la ciudad, se encuentra con un conocido precisamente en la Ópera. La sorpresa es entonces grande: «Separarse en el desierto y encontrarse en la Ópera – dijo Lucien. – Es un verdadero encuentro de teatro – dijo Canalis» (Balzac [1836] 2006, p. 144).

### 3 Un curioso cambio de cartel. ¿Por qué?

Siempre supimos que Anastasio, aquel gaucho inadvertido, se había topado con una representación de la famosa ópera de Gounod de la cual el texto de Estanislao del Campo toma el título. La cosa no es tan simple. Ángel Battistessa pone en relación dos textos del escritor argentino: el mismo *Fausto* y una epístola versificada del título *Carta de Anastasio el Pollo sobre el beneficio de la señora La Grúa*, exhumada por el filólogo. La *Carta*, escribe Battistessa (1989, p. 36), resulta «en cierto modo, una especie de prefiguración» de *Fausto*. En su rico estudio, el estudioso argentino teje una red de conexiones y encuentra anticipaciones del *Fausto* en el texto rescatado.

De aquel cotejo aquí me interesa un curioso reemplazo de *cartellone*. La famosa velada operística que da pie al poema tiene lugar ya en el primer relato. Pero en la *Carta* del Campo construye el relato entorno a una ópera italiana, *Saffo* de Giovanni Pacini y no del *Fausto* de Gounod que fue en cambio el fulcro del segundo texto. Habré de razonar acerca de algún motivo que pueda explicar este peculiar cambio. Ante todo ¿qué son las óperas *Saffo* y *Fausto* y en qué son ellas diferentes?

*Saffo* es ópera de Giovanni Pacini escrita sobre un libreto de Salvatore Cammarano. Fue estrenada en el Teatro San Carlo de Nápoles en 1840 y es el título más famoso de su autor. Gozó de inmensa fama en sus días y llegó a Buenos Aires en septiembre de 1854. La ópera fue también incluida en la temporada inaugural del flamante teatro Colón y fue cantada en agosto de 1857 por una diva internacional de aquellos tiempos, Emma La Grúa. Meses antes, el tenor romano Enrico Tamberlick había inaugurado el escenario porteño con *La Traviata*. Tamberlick, junto con La Grúa, formaba la pareja protagonista que habría de estrenar en Rusia un título fundamental de Verdi, *La forza del destino*. La soprano siciliana faltó a la cita por problemas de salud.

La ópera de Gounod, en cambio, fue estrenada en París en marzo de 1859 y llegó al Colón de Buenos Aires en 1866.

Como se ve, las reacciones literarias del *habitué* del Colón, Estanislao del Campo, son inmediatas a las presentaciones en el Colón del *Saffo* de La Grua y de la ópera de Gounod ya que la *Carta* es de 1857 y el *Fausto* de 1866. Del Campo es muy preciso en leer para nosotros el afiche de la primera de esas noches líricas: en la *Carta* nos informa de la actuación de La Grua, y además da noticia de que, después de *Saffo*, y esto lo confirman las crónicas periodísticas, la diva habría de cantar un aria del *Otello* de Rossini. Se respetaba así una práctica habitual; se trataba de un beneficio dedicado a la soprano y ella había elegido para la ocasión un caballo de batalla: su Desdémona era famosa. Todo esto es recogido por el escritor argentino y Battistessa nos ayuda a entender que 'Safao' está por 'Saffo' y 'Mayor Sotelo' por 'Otello' (del Campo 1866, p. 39):

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

Me interesa estudiar un problema de géneros que afectan a una disyuntiva fundamental: la ópera seria italiana por un lado y la ópera francesa por el otro. Se llama a colación aquí una elección general entre el clasicismo del sur contra el romanticismo del norte. Resulta fundamental entender cuál de ambos géneros resulta más funcional al juego de del Campo; es decir se presta más al malentendido, al juego del ridículo.

Entremos un momento en la ópera de Pacini. Será útil leer las reveladoras notas didascálicas del libreto. Allí el libretista se está dirigiendo directamente al responsable escénico libre de la exigencia del verso áulico. Cuando Cammarano (1865, p. 22) necesita de ciertos efectos en la escena del templo, principio del segundo acto, prescribe: «(silenzio; il vento, che mormorava cupo cupo, sibila con più violenza, e percuote a più riprese i sacri bacini)». Apenas después se apresura a justificar su pedido para no parecer bizarro y aclara inmediatamente y con detalle que esos sonidos que se escuchan en el templo no deben considerarse prodigiosos ya que

È noto che intorno al tempio di Dodona erano sospesi alcuni bacini di rame, combinati in modo che l'un d'essi agitato dal vento (ivi solito a spirare) comunicava agli altri la propria vibrazione: e che dai suoni

tramandati le sacerdotesse formavano gli oracoli. Non è parso strano supporre un simile congegnamento nell'antro di Leucade.

Encuentro esta necesidad de explicarse y 'no parecer extraño' muy reveladora del principio de base: la ópera italiana, aun dentro del universo romántico de la época, procura ser fiel a lo verosímil, a lo clásico; sigue las pautas de la tragedia y no ama lo maravilloso y apenas la trama de *Saffo* podría dar pretexto a lo sobrenatural esto es evitado con cuidado.

Con *Faust* nos encontramos en las antípodas. La ópera de Gounod nace del encuentro del romanticismo alemán - universo de demonios, brujas y fantasmas -, con la predilección de los franceses por lo espectacular. En *Faust*, nacido como *opéra-comique* y transformado por su autor en *Grand opéra*, no hay necesidad de justificar lo increíble; las apariciones y los aquelarres son la norma.

#### 4 La elección

Al preferir *Fausto* a *Saffo* del Campo tiene juego fácil. *Saffo* no es solamente una ópera seria italiana; es la ópera que canta el libreto más clasicista de Cammarano, un libretista que tenía en su haber ejemplos más románticos y por ende mucho más fáciles de ridiculizar como *Lucia di Lammermoor*, *Poliuto*, *Luisa Miller* o *Il Trovatore*.

En *Saffo* hasta el vestuario aparece severo: estamos en la Grecia antigua. Las túnicas de coro y solistas sugieren monotonías: son sábanas. Anastasio los imagina, por eso, fantasmas (del Campo 1866, p. 42).

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

o también:

Otra vez cayó el gergón  
y otra vez lo levantaron,  
y ya se nos presentaron  
las fantasmas en montón.  
Y salió un mozo flacón  
y una mosa ríglular  
que se jueron a parar

junto a un mortero que había,  
ande la fantasmería  
lindo los hizo ayuntar.

El único ornamento de los personajes son los laureles que ciñen la frente y que son transformados en el relato de Anastasio en alfalfa (del Campo 1866, p. 43):

trayendo alfalfa en la frente,  
y dentraron rredepenete  
a pagar como pudieron.

En cambio en *Faust* todo es espada, sombreros, apariciones, fuegos fatuos y ascensiones celestiales enmarcados en el pomposo aparato francés con su constante vocación por lo sublime que hace al conjunto más cercano al malentendido, a la tomada de pelo. *Faust* ofrece rica materia para el relato asombrado que hace Anastasio a Laguna; da mucho más pretexto que *Saffo* al juego del malentendido. Las razones del cambio lírico aparecen claras.

Si en función de su objetivo se explica perfectamente el reemplazo, es posible que el aristocrático escritor argentino se lo habría pensado dos veces antes de sustituir *Saffo* si hubiese sabido que la sobrina nieta de Giovanni Pacini, joven amante de Paolina Bonaparte, sería algunas décadas más tarde *first lady* de la Argentina.

El objeto lírico diferente obliga a cualquier espectador, Anastasio incluido, a una actitud distinta. La ópera italiana se escucha, la ópera francesa se ve. En la *Carta*, a pesar de su relativa brevedad, existe alguna referencia a la música. Así, cuando el espectador gauchesco presencia *Saffo*, menciona dúos que él cree payadas.

El Anastasio de *Fausto*, en cambio, parece sordo, no solo no se sorprende por que se cante en italiano sino que olvida al mismo canto. En cambio el gacho se muestra muy atento a controlar la articulación de los actos y esto es expediente de del Campo para separar las diferentes partes de su poema.



Tabla 1. Secciones del *Fausto* y de la Ópera

Secciones de <i>Fausto</i>	Secciones de la ópera		
<b>Parte Primera</b>			introducción
<b>Parte Segunda</b>	OBERTURA		No bien me había sentao, Rompió de golpe la banda, Que detrás de una baranda La habían acomodao.
<b>Parte Segunda (continuación)</b>	Acto I	Comienzo del acto	Y ya también se corrió Un lienzo grande, de modo
		Final del acto	El Diablo entonces mandó A la rubia que se jueese, Y que la paré se uniese Y la cortina cayó
<b>Parte Tercera</b>	Acto II	Comienzo del acto	El lienzo otra vez alzaron Y apareció un bodegón,
		Final del acto	¡Balsa general! gritó El bastonero mamao; Pero en esto el cortinao Por segundo vez cayó.
<b>Parte Cuarta</b>	Acto III	Comienzo del acto	-Pues entonces allá va: Otra vez el lienzo alzaron
		Final del acto	-¡Oiganlé a la dura! --En esto Bajaron el cortinao:
<b>Parte Quinta</b>	Acto IV	Comienzo del acto	-Al rato el lienzo subió Y deshecha y lagrimiendo, Contra una máquina hilando, La rubia se apareció.
		Final del acto	Bajaron el cortinao, De lo que yo me alegré: -Tome el frasco, prendalé. -Sírvase no más, cuñao.
<b>Parte Sexta</b>	Acto V	Comienzo del acto	-¿Qué me cuenta? ¡Desdichada! -Por última vez se alzó El lienzo y apareció En la cárcel encerrada.
		Final del acto y de la ópera	Pero el Diablo que miró El sable aquel y el escudo, Lo mesmito que un peludo Bajo la tierra ganó. Cayó el lienzo finalmente Y ahí tiene el cuento contao... Prieste el pañuelo, cuñao: Me está sudando la frente.

En *Fausto* se omiten todo tipo de noticias sobre la música del melodra-

ma. Anastasio asiste a la representación como quien presencia una obra teatral con música de circunstancia. De tal manera que en él se incluyen alusiones a momentos musicales que son externos al drama, lo que técnicamente se llama 'música en la música'. Además de la referencia inicial a la obertura, que Anastasio llama banda, se mencionará un baile (III, 146-148)

Pues que golpeando en el suelo.  
En un baile apareció  
Y don Fausto le pidió  
Que lo acompañase a un cielo.

Y también se da cuenta de una serenata que canta Mefistófeles (V, 21-24)

Al rato el Diablo dentró  
Con don Fausto muy del brazo  
Y una guitarra, amigazo,  
Ahí mesmo desenvainó.

## 5 Conclusión

Anastasio, tanto en la *Carta* como en *Fausto* toma el pelo amigablemente a la ópera de los gringos. Es cierto que le resulta extraña pero hace lo posible para incorporarla a su mundo: no solo Fausto baila un cielito sino que nos enteramos también de que su diabólico compañero también es «uno de nosotros» (V, 125-128)

- ¿Qué me dice, amigo Pollo?  
- Como lo oye, compañero;  
El Diablo es tan guitarrero  
Como el paisano más criollo.

Anastasio no expulsa la ópera de su horizonte. Él establece una relación con ella. Es más, todo en la ópera le parece maravilloso. Lo que ve en el Colón es tan extraordinario que confina a un papel secundario cualquier cosa conocida, la propia quinta de Lezama (IV, 37-40):

el toronjil, la retama,  
Y hasta estuatas, compañero,  
Al lao de ésa, era un chiquero  
La quinta de don Lezama.

Hasta lo menos monumental está tocado por la belleza (IV, 41-44):

Entre tanta maravilla  
Que allí había y medio a un lao  
Habían edificaos  
Una preciosa casilla.

Y la guitarra de Mefistófeles suena afinada sin esfuerzo (V, 169-176):

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!

A diferencia de Fierro, perennemente desconfiado de los objetos de los 'de ajuera', Anastasio disfruta de las novedades que traen los gringos, cuyas fondas, como se ha visto, frecuenta.

Mientras el personaje de Hernández deambulaba por los campos de Ayacucho, el gaucho de del Campo no temió adentrarse en el corazón de la ciudad.

Anastasio representa aquel tipo de nacionalismo cuya derrota en Rusia lamenta Richard Taruskin, aquel que es capaz de unir el amor por lo propio con una serena apertura inclusiva de lo diferente.

## Bibliografía

- Balzac, Honoré de [1836] (2006). *Las ilusiones perdidas*. Madrid: Mondadori.
- Battistessa, Ángel J. (1989). *Estanislao del Campo, Fausto: Su prefiguración periodística*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.
- Bioy Casares, Adolfo (2006). *Borges*. Barcelona: Destino.
- Cammarano, Salvadore (1865). *Saffo*. Milano; Napoli: Ricordi.
- Cetrángolo, Aníbal E. (2004). «Opera y Puerto». En: Sacau, Enrique (ed.), *A Opera e Vigo = Actas del I Congreso Internacional de Musicología (Vigo, 4-5 abril 2003)*. Vigo: Instituto de Estudios Vigueses, pp. 1-22.
- del Campo, Estanislao (1866). *Fausto: Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta ópera*. Buenos Aires: Imprenta Buenos Aires.
- Taruskin, Richard (1997). *Defining Russia Musically*. Princeton: Princeton University Press.

