

BONILLA CERESO, Rafael: *Dos gauchos retrucadores. Nueva lectura del Fausto de Estanislao del Campo*. Prólogo de Teodosio Fernández. Alicante: Universidad de Alicante, 2010.

Durante el último bienio han visto la luz dos libros sobre la poesía gauchesca que –por la modestia de sus editoriales, entre otras razones– corren el riesgo de pasar desapercibidos; excepción hecha, claro está, de los predios académicos y de los devotos del género más propio y *paisista* del Ochocientos hispanoamericano. Así, el bonaerense Leónidas Lamborghini, fallecido hace apenas un año, publicaba *Risa y tragedia en los poetas gauchescos: Hidalgo, Ascasubi, Del Campo, Hernández*, Buenos Aires, Emecé, 2008. Hasta donde llegan mis noticias no ha merecido siquiera un comentario en las revistas especializadas. Con esta gavilla de miniaturas sobre los jalones del universo gaucho, instituidos como tales desde que Arrieta los agrupara en el tercer volumen de su polémica *Historia de la literatura argentina* (Buenos Aires, Ediciones Peuser, 1959), el autor de *Las patas en las fuentes* arrimaba el ascua a su sardina, siempre entre la chanza y la cita, para brindarnos unas estampas criollas que prolongan varias de las ideas que avanzó en “El gauchesco como arte bufo” (*Tiempo argentino*, Buenos Aires, 1985, pp. 2-4). Para Lamborghini el territorio del gaucho está fuertemente vinculado a la parodia, pero con un halo trágico debajo que nutre las mejores obras de Cervantes, Shakespeare o John Ford.

Rafael Bonilla, autor del librito que reseño, *Dos gauchos retrucadores*, centra sus intereses en el eslabón –el *Fausto* (1866) de Estanislao del Campo– que antecede a la obra maestra del género rioplatense por antonomasia, además del texto que firmó su carta de defunción: el *Martín Fierro*, de José Hernández. No obstante, Bonilla parte de un enfoque diametralmente opuesto al elegido por Lamborghini o Berenguer Carisomo (“Notas estilísticas sobre el *Fausto* criollo”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XXV, 2, 1949, pp. 142-187), quien insistía en que Del Campo, formado en la lectura de Espronceda y Hugo, se muestra siempre preocupado por ocultar el acento culto de su educación. Bonilla huye tanto de esta última tesis como de los asideros de la parodia para refugiarse en la ironía, clave sobre el que giran las fortunas y adversidades de Anastasio el Pollo y su compadre Laguna. De forma similar, en lo que atañe al uso de ambos conceptos (ironía/parodia), a Cesare Segre cuando glosaba el *Quijote* como “artefacto irónico” respecto al *Furioso* de Ariosto.

Aparecido en la colección *Cuadernos de América sin Nombre* de la Universidad de Alicante, Rafael Bonilla nos entrega no sólo una completa edición anotada, sino que ilumina cómo los clásicos del Siglo de Oro son reciclados por estos poetas argentinos y uruguayos –burgueses en su mayoría– a guisa de fuente directa para muchos de sus versos. No perdamos de vista que Estanislao del Campo es un autor culto; hace pasar como “coloquiales” a las figuras de un género que no lo es en absoluto. Con otras palabras: este ensayo se agarra con manos firmes a los diversos tipos de intertextualidad para mostrar que el *Fausto* criollo es un caleidoscopio de la literatura iberoamericana y europea del XIX, pero también del Barroco.

La edición arranca con un alarde de seriedad intelectual: el autor admite que ha renunciado a cuidar esta vez una *editio* crítica, pues sólo ha consultado las ediciones impresas más prestigiadas. Buen momento para reclamar que algún filólogo, versado en la ecdótica neolachmanniana –Bonilla lo está, como acreditan sus ediciones de *Los comedadores de Córdoba*, de Lope de Vega (2003), o su reciente antología *Novelas cortas del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 2010–, corone una empresa para la que esta monografía y el artículo de Elida Lois, “Amado Alonso, precursor de la crítica genética”, *Cauce*, 18-19, 1995-1996, pp. 401-408, se antojan esenciales. Una tarea –advierto– más que ardua, debido a la lengua y a las versiones del poema que en dos meses circularon por la prensa de la época: el 24 de agosto de 1866 se estrenaba en Buenos Aires el *Fausto* de Gounod, ópera en cinco actos según la versión de Aquiles de Lauzières del libreto de Jules Barbier y Michel Carré. Entre el auditorio se hallaban Estanislao del Campo y el médico Ricardo Gutiérrez –dobles de los futuros Anastasio el Pollo y Laguna–, que lo invitó a redactar en lengua criolla sus impresiones sobre la función. El 29 de agosto Del Campo presentaba su obra al galeno, a Juan Carlos Gómez y a Carlos Guido Spano, de modo que el 30 del mismo mes aparecía publicada en el *Correo del Domingo* y el 3 y 4 de octubre en *La Tribuna*, con diversas modificaciones. La edición definitiva se imprime el 8 de noviembre de 1866, en folleto, para ser vendida a favor de los hospitales militares, ya que el país sostenía una guerra contra Paraguay (1865-1869).

Nos careamos, pues, con un poema orgullosamente argentino –crisol del que Del Campo se sirve a la menor ocasión– pero con ecos europeos tan varios como relevantes. La tarea de Rafael Bonilla ha sido detectarlos y analizarlos, haciendo gala de su bagaje cultural y minuciosidad analítica. Por otra parte, la bibliografía que incorpora tanto en las notas al pie como al final se constituirá en referencia para asedios futuros. Todo el libro supone casi un itinerario por los rastros de Hidalgo y sobre todo Ascasubi en una pluma de fines del XIX, pero especialmente –acaso ésta sea su gran novedad– por los poetas, novelistas y dramaturgos de los siglos XVI-XVII. Teodosio Fernández afirma en un “Prólogo” de lo más tanguero que la rica herencia literaria que deslinda Bonilla ofrece no pocos detalles de interés: desde el temprano momento del poema en que la conjunción de la luna con las desmesuradas habilidades ecuestres de Laguna le permiten recordar una larga tradición de corceles voladores enraizada en el Medievo; sus lazos con las octavas del *Orlando furioso* (el episodio de Astolfo) y con un romance de Góngora en el que otro caballo overo (pero no “rosao”) es montura de un moro cordobés. La tradición gauchesca queda enriquecida, desde los primeros versos, por la épica culta y el Romancero, sin desdeñar el tono heroicómico atribuido al *Fausto*, que permite establecer cierta relación con la *Fábula de Píramo y Tisbe* (1618). Al fondo, pero a menudo en primer plano, Cervantes: los capítulos quijotescos de “La cueva de Montesinos” o el “Retablo de Maese Pedro”. De ahí que piense que este libro atraerá sin duda a los aficionados a las letras hispanoamericanas, pero también a los estudiosos de la recepción del Siglo de Oro en las centurias posteriores.

Un ejemplo: la lección sobre la estructura del poema. En las orillas de un difuso río (o mar) argentino se encuentran Pollo y Laguna, dos gauchos “crepusculares”,

como los define Bonilla, pues apenas los veremos moverse a lo largo de 1278 octosílabos. El segundo comienza a narrar dos pequeñas anécdotas, cuya verosimilitud ponen en duda tanto el primero como los propios lectores: una extraña venta de lana en Buenos Aires y el comportamiento de su caballo durante el desmayo de su cuñado, inmóvil a su lado durante varios días. Sabemos que hay mucho de ironía y de literatura criolla (Hidalgo, Ascasubi) en ambas anécdotas. Lo genial es que Pollo replica estos dos “trucos” (quizá Cervantes los llamara “mentiras verdaderas”), de ahí el título elegido por Bonilla, con lo contemplado por él en el Teatro Colón, donde asistió a una representación del *Fausto* de Gounod, que confundió (o fingió confundir, muy quijotesicamente) con la realidad. Es aquí donde también nos topamos con el humor y con el rastro de la literatura europea. Rafael Bonilla ilumina las simetrías con los enigmas que rigen *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros* para concluir que el perspectivismo, abierto por Cervantes y Velazquez en *El Quijote* y *Las Meninas*, respectivamente, es la razón de ser del arte de Del Campo.

Parece acertada la variedad de *Faustos* que desglosa: 1) poema criollo, 2) ópera francesa con libreto italiano a partir del mito alemán, 3) relato transmitido a Laguna; y 4) lo que éste entendió. Bonilla plantea a partir de dicha estratificación de ficciones las analogías con los capítulos en los que Don Quijote muestra una “realidad” especular (el baciuelmo, la lucha con los molinos, la Arcadia fingida, etc.). Reflejos cervantinos que continúan en las alusiones a las *Novelas ejemplares* (1613). Aunque las contribuciones de esta monografía no son abarcables en pocas líneas, destacaré la originalidad de su exégesis jocosera, a partir de los modelos barrocos. Un tono que explica, mejor que ningún otro, la convergencia y el uso de tradiciones diferentes. La incorporación de aspectos cultos también afecta, cómo no, a la métrica. Así, Bonilla señala que el trueque en un momento dado de las décimas por las redondillas evidencia la alianza de patrones librescos: cultos y populares.

Con todo, no se reduce al acervo español, pues da cuenta de las deudas con Hugo, Shelley, Byron, D’Annunzio, Uhland, Rückner o Goethe. Precisamente el *Fausto* de éste último dio nombre e influyó sobre una constelación de *rifacimenti* de diversas geografías. En el continente americano cita Bonilla al mexicano Manuel María Flores (*Coro de los espíritus*), al colombiano Guillermo Valencia, al peruano Manuel González Prada, al carioca Antonio Gonçalves Dias y al salvadoreño Francisco Gavidia, cuyos textos pudo conocer Del Campo. Sin embargo no finaliza aquí la proteica recepción del *Fausto* de Goethe, que repercute en la música. Especial relieve alcanzó la ópera homónima de Gounod. No cabe duda de la relación entre los actos de ambas piezas, como demostró Berenguer en un esquema que reproduce Bonilla.

He adelantado que el argentino adecua su poema a los cánones gauchescos, a la zaga de Ascubi, Hidalgo o Lussich, préstamos que se desgranán con tiento en las notas y en la introducción a cada uno de los ocho capítulos en los que Bonilla divide *Dos gauchos retrucadores*. Adornados por las hermosas ilustraciones sobre Anastasio, Fausto, el Demonio (Mandinga) y Margarita que Belén Abad ha creado para este libro. El vocabulario (“¡ahijuna!”, “flete”, “parejito”, “trotecito”, “jinetazo”, “coscojero”, etc.), la peculiar fonética, con caída de la interdental (“rosao”, “bragao”), las sintaxis de los payadores y sus aficiones –el consumo de tabaco y ginebra–

truecan la realidad en ficción, al tiempo que copian los espacios más habituales del género. Los tópicos también responden a este mundo. Uno de los más recurrentes es el encuentro de los protagonistas: Laguna y Pollo. Así lo subraya el crítico, de forma clara y precisa, a partir de un estudio previo de Castillo: 1) salutación; 2) convite; 3) charla equina; 4) eliminación del paisaje; 5) motivo de la visita; 6) referencias a las penurias políticas y sociales; y 7) receptor conocedor del ambiente cultural.

*Dos Gauchos retrucadores* se revela como una herramienta de trabajo útil –además de lectura amena y regocijante, incluido el “Epílogo”, donde Bonilla traza los paralelos cinematográficos entre el texto y los *western* de Hawks– para el estudio de este género. Por añadidura, nos regala un mosaico de versos en el que las literaturas iberoamericanas y europeas se retroalimentan. La profundidad con que ha abordado el *Fausto* no impide que todo tipo de lectores, poco o nada familiarizados, puedan disfrutar del “coloquio” entre Pollo y Laguna ayudados por las esclarecedoras notas del filólogo. Aquellos que deseen adentrarse en la pura tradición pampera, o ahondar en su significado y herencia, gozarán con un ensayo que siempre se mantiene dentro de los límites de la claridad y del rigor académico.

María J. MORENO PRIETO

CALAFELL SALA, Núria: *Armonía Somers. Por una ética de lo ex-céntrico*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2010.

Hay libros que son como una biblioteca, que hacen de su lectura un recorrido por textos, un descubrimiento o desvelamiento de conexiones imprevistas entre autores, entre libros o teorías. La riqueza de éstos los convierte en material de relectura, en espacio de cita, o en un lugar al que simplemente hay que volver. El libro de Núria Calafell que edita Academia del Hispanismo es de este tipo, no sólo porque en sí mismo es ya una biblioteca, sino porque está dedicado a una autora, Armonía Somers, que incita al pensamiento asociativo, a la meditación literaria, pero, además, lo consigue con unas herramientas, las del posestructuralismo, que hacen de la intertextualidad un acto político.

Por eso, leer a Armonía Somers, a través de Núria Calafell, es invitarla a dialogar con Roland Barthes, Gilles Deleuze, Julia Kristeva o Manuel Asensi, pues la escritura que la investigadora practica se declara explícitamente rizomática.

Armonía Somers (Uruguay, 1914-1994) constituye una de esas posiciones de autoría insondables para la crítica, muy pronto calificada de “rara”, y receptora al fin de mil epítetos. Los personajes de sus novelas, analizadas en el libro, parecen haber saltado del papel para confundirse con la autora, puesto que: “Colocar bajo una misma firma la autora, el personaje y la persona, postular una coincidencia entre el remitente y su destinatario, implica dislocar por completo la identidad y hacer surgir en ella la huella de ese otro que no es más que un adelanto de lo propio” (29). De ahí que Núria Calafell haya aceptado un desafío: escribir una monografía sobre una