

Estructura y sentido del "Santos Vega", de Rafael Obligado

ANTONIO LORENTE MEDINA

Es un poema de inspiración nacional, escrito en décimas, perfectamente encuadrable en la literatura gauchesca de tipo culta¹, siguiendo la corriente neopopular² romántica, que hallará continuación en poetas de generaciones posteriores³. Fue compuesto entre 1872 y 1887, aunque el autor diera a la imprenta los cantos 1.º, 2.º y 4.º en 1881 y 1887, y el 3.º no lo adicionara hasta la edición de París (1906).

Rafael Obligado, hombre culto⁴, perteneciente a una familia de antigua prosapia porteña, inicia con este poema gauchesco su grupo de leyendas argentinas⁵ tras haber triunfado plenamente la literatura gauchesca con Hilario Ascasubi, Estanislao del Campo y, sobre todo, José Hernández. Pero se distingue de los anteriores porque no se identifica ni con el lenguaje

¹ Se entiende por poesía gauchesca culta aquella que se ocupa del gaucho y lo sitúa en el ámbito físico que le es propio, sin que el autor sienta la necesidad de recoger sistemáticamente las formas lingüísticas vulgares que caracterizan la expresión de aquél.

² Véase, en este sentido, el libro de José Juan ARRÓN, *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas*. Bogotá, Public. del Instituto «Caro y Cuervo», 1971, (ps. 177-178).

³ Poetas de generaciones posteriores continuarán la corriente neopopular. Como botones de muestra baste recordar a Evaristo Carriego, Miguel Etchebarne y María Elena Walsh. Como referencia inmediata véase: FERNÁNDEZ MORENO, César y BECCO, Horacio Jorge, *Antología lineal de la poesía argentina*. Madrid, Editorial Gredos, 1968. Colección «Antología Hispánica» (p. 17).

⁴ Rafael Obligado (1851-1920), natural de Buenos Aires, pasó gran parte de su infancia en su casa familiar, a orillas del Paraná, en «sus islas amadas», a las que llamó «dulce refugio de mi primera edad». Allí se empapó del paisaje y sus atributos; allí se sintió poeta. Tradicionalista de alma, su estética se basó en la exaltación de lo argentino. En el paisaje, en la historia y en la tradición encontró sus fuentes inspiradoras. Poco viajero, vivió alternando sus actividades culturales con el amor a la familia. Entre otros estudios que aportan datos a su biografía destacan: GIUSTI, Roberto F., «Rafael Obligado, poeta de la nostalgia». En Boletín de la Academia Argentina de Letras, t. XX, n.º 76, abril-junio de 1951 (p. 161-184); LACAU, M.ª Hortensia, *Selección poética de Rafael Obligado*. B. Aires, Edit. Kapelusz, 1965; ARRIETA, Rafael Alberto, «Rafael Obligado». En Boletín de la Academia Argentina de Letras, julio-septiembre de 1937, n.º 19 (p. 339-342); y HERNÁNDEZ PRIETO, M.ª Isabel, «Rafael Obligado. Académico». En Anales de Literatura Hispanoamericana (Univ. Complutense), CSIC, n.º 1, Madrid, 1972.

⁵ Además del poema que nos ocupa, Obligado escribió «La Salamanca», «La mula ánima», «El yaguarón», «El cacuí» y «La luz mala». En estas leyendas aparecen tanto elementos patrióticos, como goethianos o mágico-maravillosos.

ni con la vida del gaucho, sino que escribe sobre el famoso payador⁶ como hombre de la ciudad que siente y expresa la Pampa. Lo que le diferencia de éstos y sobre todo del autor del «Martín Fierro», es su distinta concepción del gaucho, «que responde a sus simpatías y a su manera más profunda de ver el mundo». Y en ello hay factores individuales y generacionales: la subsituación interna de Obligado, correspondiente a gran parte de su generación, es de tensión entre el amor por el pasado argentino y la convicción de que el progreso transformaría al país. De esta situación, sentida y nostálgica⁷, surgirá el poema, «Santos Vega», en que el protagonista sirve de pretexto al poeta para exponer su ideario político. Giusti, de un lado, y Horacio J. Becco⁸, de otro, han visto con claridad esta disyuntiva entre «el sentimiento y la razón», la cual nos ofrece «su adiós elegiaco a tiempos y seres que se van y su aceptación irrecusable del porvenir»⁹.

La estructura externa que presenta el poema está dividida en cuatro cantos, desiguales por su extensión, de los que, quizás, el tercero quiebre un tanto la unidad poemática¹⁰. Brevemente glosados son:

CANTO 1.º: EL ALMA DEL PAYADOR (ocho décimas).—Aparece la figura de Vega entrevista como «una sombra doliente», silueteada, perceptible en apariciones visuales o en expresiones auditivas. En ella late todo el misterio de la Pampa

CANTO 2.º: LA PRENDA DEL PAYADOR (diez décimas).—La figura del protagonista gana en concreción, al par que se describen el rancho donde mora su amada y su amada, en el clima de misterio y vaguedad en que se desenvuelve el poema.

CANTO 3.º: HIMNO DEL PAYADOR (diecinueve décimas).—Cambia el tono nostálgico del poema para describirnos, con todo lujo de detalles, el culmen de la Edad Dorada¹¹ del gauchaje, en la evocación patriótica del

⁶ La leyenda del payador invencible, Santos Vega, y la transformación posterior de su derrota y muerte a manos del Diablo, según la imaginación popular, ha tenido un éxito y una trascendencia notables, no sólo en las coplas populares sino en los poetas cultos. Mitre, Ascasubi y Rafael Obligado la recogen en poesía. Para conocer la posible inspiración de la leyenda en un payador realmente existente, véase: GONZÁLEZ PORTO-BOMPIANI, *Diccionario literario*. Barcelona, Montaner y Simón, S. A., 1960, t. XI (p. 846).

⁷ GIUSTI, Roberto F., «Art. cit.», p. 161-184.

⁸ FERNÁNDEZ MORENO, César y BECCO, Horacio Jorge, Op. cit., p. 14-17.

⁹ OBLIGADO, Rafael, *Santos Vega y otras leyendas argentinas*. B. Aires, Editorial Kapelusz, 1965. Prólogo de M.ª Hortensia Lacau (p. 9).

¹⁰ Algunos autores han hablado de ruptura, en la unidad poemática, con la inclusión del juego del pato, y quizás sea cierto. Esta descripción costumbrista quiebra el tono melancólico del poema, presentando un «allegro» que se mantiene a lo largo del canto.

¹¹ La evocación de la Edad Dorada del gauchaje aparece con mayor intensidad en el «Martín Fierro»-1.ª parte, II, vs. 133-254.

juego del pato¹², y termina con una exaltación independentista, de la que el protagonista se erige en portavoz. En los dos cantos anteriores Santos Vega estará confundido con el misterio de la Pampa; en éste, con el sentimiento de la Patria.

CANTO 4.º: LA MUERTE DEL PAYADOR (diéciocho décimas).—Se percibe una asociación entre la muerte del payador y la de la vida tradicional, a manos —ambos— del progreso, personificado en Juan Sin Ropa¹³.

Su estructura interna presenta dos aspectos que debemos enfocar, a menudo, fusionados: a) la posición del narrador y su actitud ante la narración; b) el fluir del tiempo real de aventura y, en contraste con éste, la utilización de los tiempos verbales.

El canto 1.º se inicia con una narración en presente habitual, con el que el narrador consigue trasladarnos a un acaecer intemporal, de constante actualidad, e introducirnos en un ambiente de vaguedad y misterio, fomentado por el juego de luces y sombras, del que hablaremos más adelante¹⁴:

«Cuando la tarde se inclina
sollozando al occidente,
corre una sombra doliente
sobre la pampa argentina».

Este ambiente de aparición misteriosa se intensifica en las décimas 2.ª, 3.ª y 4.ª, cuando el narrador se identifica con la tradición —«Cuentan los cirriollos del suelo...», «Dicen que, en noche nublada...», «Cuentan que, en noche de aquellas...»— y se mantiene hasta la última décima del canto, en la cual se observa un salto del tiempo, desde el presente histórico, hasta un «aquí y ahora», con el que el narrador pasa a ser parte comprometida de la leyenda y tomar partido en ella¹⁵, en un intento de aunar el america-

¹² El «juego del pato» era un juego a caballo, prohibido por Rosas por su brutalidad (y después atemperado), consistía en introducir un pato hasta el cuello en una bolsa de cuero, a la que se amarraban varias cuerdas —dependía del número de cuadrillas—, cuyos cabos asían jinetes que se daban la espalda en forma de cruz. A una señal tiraban picando espuelas y el que conseguía arrancar el saco huía —perseguido por todos los demás— hasta su apostadero, donde era aclamado por hombres y mujeres, si conseguía la hazaña de llevar inmune al pato. De su peligrosidad dan idea las frecuentes fracturas y los continuos chispazos de violencia.

¹³ «Juan Sin Ropa»: Nombre característico con el que la locución popular designa a un individuo pobre, especialmente inmigrante, sinónimo de forastero. También se asocia con la figura del Diabolo. En este poema se aúnan las dos significaciones, ganando el término en riqueza connotativa.

¹⁴ Utilizó, para el análisis del poema, la edición dirigida y prologada por el profesor Dr. Augusto Cortina: OBLIGADO, Rafael, *Poesías*. B. Aires, Espasa Calpe, 1965. Col. Austral, n.º 197, séptima edición (p. 169-186).

¹⁵ La narración se inicia con un narrador heterodiegético, ajeno a la historia que cuenta (por eso narra en tercera persona). Sin embargo acaba el canto haciéndose partí-

nismo romántico de lo gauchesco y el romanticismo progresista de Echeverría¹⁶:

«Yo, que en la tierra he nacido
donde ese genio ha cantado

.....
besó este suelo querido
que a mis caricias se entrega,
mientras de orgullo me anega
la convicción de que es mía
¡la patria de Echeverría,
la tierra de Santos Vega!».

El canto 2.º se inicia en un tiempo verbal de presente, a través del cual, el narrador nos transmite sus impresiones de la Pampa, veladas por una gran emotividad que tiñe la descripción del paisaje. Es una idea recurrente en su temática: la Pampa¹⁷ como el «aliento de la Tierra Argentina», como una fuerza misteriosa de grandeza y soledad, sólo parangonable con el Infinito¹⁸:

«El sol se oculta: inflamado
el horizonte fulgura,
.....
y del inmenso circuito
no llega al alma otro grito
ni al corazón otro arrullo
que un monótono murmullo,
que es la voz de lo infinito».

En este estado anímico el narrador nos describe la figura del payador, —décima 2.ª—, la imagen del rancho —décima 3.ª— y la figura de su amada —décima 4.ª—. Se convierte así en un testigo del paisaje y del momento que cuenta. El equívoco, presente actual-presente histórico de la narración, se rompe en la décima 6.ª, apareciendo un pretérito indefinido —tiempo verbal perteneciente al primer plano de la narración¹⁹—, de doble

cipe de la misma. Pasa a convertirse en narrador homodiegético. Para el estudio de los conceptos de narrador homodiegético, heterodiegético, véase GENETTE, Gérard, *Figures III*. París, Seuil, 1972 (p. 183-267).

¹⁶ OBLIGADO, Rafael, Op. cit., p. 171.

¹⁷ La visión de la Pampa como el «aliento de la Tierra Argentina», con una fuerza misteriosa de grandeza y soledad al atardecer, similar a la que experimenta el alma humana, se insinúa con claridad en su poema «La Pampa» (1872), auténtica preferencia del «Santos Vega». Véase OBLIGADO, Rafael, Op. cit., ps. 32-37.

¹⁸ *Ibíd.*, p. 172.

¹⁹ Sigo la clasificación de Weinrich, que estructura los tiempos verbales en dos grandes grupos: Grupo I, para los tiempos verbales del comentario —presente, futuro,

cometido: a) en una pirueta verbal el narrador cambia de perspectiva y se instala en el presente cronológico, evocando una acción concluida ya hace tiempo; b) cede la palabra al payador, que canta su presente²⁰:

«Cerró la noche. Un momento
quedó la Pampa en reposo,
cuando un rasgueo armonioso
pobló de notas el viento.
Luego en el dulce instrumento
vibró un endecha de amor».

El payador toma la palabra —décimas 7.^a y 8.^a—²¹:

«Yo soy la nube lejana
(Vega en su canto decía)
.....
Yo soy la música vaga...».

El presente del payador, ilusorio como su figura, desaparecerá, como por ensalmo, en las décimas finales del canto —9.^a y 10.^a—. El narrador vuelve a tomar las riendas de la narración, utilizando indefinidos que nos muestran el pasado real de lo narrado, pues hace tiempo que ocurrió²²:

«Luego, inflamado el vacío
se levantó la alborada
.....
se vio una sombra ligera
en occidente ocultarse,
y el alto ombú balancearse
sobre una antigua tapera».

El canto tercero presenta dos partes bien delimitadas, en cuanto a utilización de los tiempos verbales se refiere: la primera, narrada en presente, tiene por finalidad primordial describir, con gran riqueza sensorial,

etcétera—; ;Grupo II, para los tiempos verbales de la narración —imperfecto, indefinido, etc.—. Dentro de este segundo grupo diferencia al imperfecto del indefinido, por considerarlo tiempo verbal de la narración perteneciente al 2.º plano. El indefinido, por contra, pertenece al 1.º plano de la narración. Para ahondar sobre estos aspectos, WEINRICH, Harald, *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*. Madrid, Editorial Gredos, 1968 (caps. II-III).

²⁰ OBLIGADO, Rafael, Op. cit., p. 173.

²¹ *Ibíd.*, p. 173-174.

²² *Ibíd.*, p. 174-175.

la costumbre gaucha del juego del pato; la segunda, narrada en indefinidos o pretéritos imperfectos —salvo el largo parlamento del payador, inflamado de fervor patriótico—, evoca el glorioso pasado gauchesco hasta el punto de comprometerse, una vez más, el narrador e identificarse con él.

La primera parte ²³:

«De los opuestos confines
de la Pampa, uno tras otro,
sobre el indómito potro
.....
vienen mil gauchos a ver
si en otro pago distante
hay quien se ponga delante
cuando se grita: ¡A vencer!
Sobre el inmenso escenario
vanse formando en dos alas,
y el sol reluce en las galas
de cada bando contrario;
puéblase el aire del vario
rumor que en torno desata
la brillante cabalgata
que hace sonar, de luz llenas
las espuelas nazarenas
y las virolas de plata».

La segunda parte, que se inicia en la décima 12.^a («El sol ya la hermosa frente / abatía...»), incluye el parlamento del payador —en presente ilusorio—, que está compuesto en parte por algunos versos impropriamente atribuidos al propio personaje histórico ²⁴:

«...Si jamás independiente
veo el suelo en que he cantado
«no me entierren en sagrado» ²⁵
donde una cruz me recuerde:
entierrenme en campo verde,
donde me pise el ganado!».

²³ *Ibíd.*, p. 175-176.

²⁴ *Ibíd.*, p. 180.

²⁵ «No me entierren en sagrado / donde una cruz me recuerde, / entierrenme en campo verde / donde me pise el ganado».

Forman una variante de los versos del romance «Mal de amor» (tradicional en Asturias), de intención trovadoresca:

Si me muerdo deste mal — no me entierren en sagrado; / fáganlo en un praderío — donde non pase ganado.

Termina con una exaltación patriótica, en la que el narrador vuelve a sentirse partícipe de la historia que cuenta ²⁶:

«...hasta aquel día inmortal
en que un grande americano
batió al sol ecuatoriano
nuestra enseña nacional».

Y llegamos al canto 4.º, en el que el narrador omnisciente vuelve a contar en tiempo verbal de presente, creando un presente ilusorio —al igual que en el canto 2.º—, ya que la acción se desarrolla en un tiempo real de aventura remoto, y muy alejado del tiempo de la narración ²⁷:

«Bajo el ombú corpulento,
de las tórtolas amado
.....
dormido está Santos Vega,
«aquel de la larga fama» ²⁸

.....
Al pasar, los campesinos
ante Vega, se detienen;
en silencio se convienen
a guardarle allí dormido;
y hacen señas no hagan ruido
los que están a los que vienen».

A continuación narra lo que ocurrió en aquel presente, con tiempos verbales de pasado, propios de la narración, si bien el cambio en el uso de un tiempo verbal a otro no es abrupto, sino que se realiza en las décimas 4.^a-5.^a, que suponen una oposición manifiesta a las tres primeras del canto: en éstas predomina una atmósfera de quietud, silencio y respeto hacia la

El romance en cuestión ha tenido gran recurrencia en el tiempo y en el espacio, como ha demostrado Ismael MOYA, en su *Romancero*, B. Aires, Fac. de Filosofía y Letras de la Universidad, 1941, t. II, p. 137-148.

¿Tomaría conscientemente Obligado estos versos, seducido por su idoneidad para describir la verdad psicológica y geográfica del medio argentino? En todo caso hemos de recordar que el habla gauchesca hizo suyos el refranero y el romancero españoles, hasta tal punto, «que costaría mucho convencer a un criollo de que sus dichos son en gran parte ultramarinos». Y buena prueba de ello es el hecho de que M.^a Hortensia Lacau (op. cit., p. 17) considere, llana y simplemente, que pertenecen al payador Santos Vega, y para ello se basa en personalidades como R. Lehmann-Nitsche o Mitre.

²⁶ OBLIGADO, Rafael, Op. cit., p. 181.

²⁷ *Ibid.*, p. 181.

²⁸ Este verso está sacado de la copla popular con que encabeza Obligado su poema.

figura del payador; en aquéllas, de precipitación, ruido, y profanación hacia la misma ²⁹:

«Turba entonces el sagrado
silencio que a Vega cerca,
un jinete que se acerca
a la carrera lanzado;
retumba el desierto hollado
.....
No bien el rostro sombrío
de aquel hombre mudos vieron,
horrorizados sintieron
temblar las carnes de frío».

La payada, realizada en tiempos verbales de pasado, hace intervenir la voz del payador (sustituyendo al narrador omnisciente), y usa del pretérito imperfecto —tiempo verbal perteneciente al segundo plano de la narración— para describir las características de la canción de Juan Sin Ropa ³⁰:

«Era aquélla esa canción
que en el alma sólo vibra
.....
Era el grito poderoso
del progreso, dado al viento;
.....
Era en medio del reposo
de la Pampa ayer dormida,
la visión ennoblecida
del trabajo, antes no honrado:
.....
Como en mágico espejismo,
al compás de ese concierto,
mil ciudades el desierto
levantaba de sí mismo.
Y a la par que en el abismo
una edad se desmorona,
al conjuro, en la ancha zona
derramábase la Europa,
que sin duda Juan Sin Ropa
era la ciencia en persona».

²⁹ OBLIGADO, Rafael, Op. cit., p. 182.

³⁰ Ibíd., p. 184-185.

Acaba el canto, y con él el poema, volviendo a apoyarse el narrador en la tradición popular, individualizada, esta vez, en «un viejo y noble abuelo»³¹:

«Ni aun cenizas en el suelo
de Santos Vega quedaron
y los años dispersaron
los testigos de aquel duelo;
pero un viejo y noble abuelo,
así el cuento terminó:
—«Y si cantando murió
aquel que vivió cantando,
fue, decía suspirando
porque el diablo lo venció».

El estilo del «Santos Vega», dentro de un romanticismo atemperado, es el de un poema de imágenes y figuraciones repetidas. Puede ser considerado como un poema de luces, en un continuo juego de claroscuro, del que se puede percibir «un verdadero vocabulario lumínico de sustantivos, verbos, adjetivos que aparecen aquí y allá, graduados, en diferentes tonos y matices de alguna manera connotativos de la llanura donde la luz nace y muere»³², en estrecha relación con el actuar-sombra del protagonista.

Que la luz juega un gran papel en él se hace indiscutible desde su primera lectura. La actuación del payador viene siempre condicionada por la aparición del crepúsculo, y limitada hasta el amanecer. La oscuridad llega y con ella la personificación vaporosa del payador; se va y desaparece éste. El máximo de tensión llegará en el canto cuarto: la figura del payador —una sombra— desaparecerá entre las sombras, no quedando de ella «ni aun cenizas».

Hay una proporción inversa en el poema: a medida que se oculta la luz diurna se agranda la figura de Santos Vega, se agranda su leyenda, y, contrariamente, a medida que alborea el sol se oculta la figura. Esta antítesis conceptual y sintáctica aparece como recurso literario en todos los cantos.

Veámos este juego de luces y de sombras, en relación con la actuación del protagonista, a lo largo de los cuatro cantos:

³¹ *Ibíd.*, p. 186.

³² LACAU, M.^a Hortensia, Prólogo citado, p. 24. Cfr. nota n.º 9.

CANTO I:

CLARIDAD:

Amanecer: «la melacólica sombra
huye besando su alfombra».

OSCURIDAD:

Atardecer: «corre una sombra do-
liente».
La actuación de la sombra tiene lu-
gar: «en tibia noche de luna».
«en noche nublada».
«en noche de aquellas».
«en espejismos».

CANTO II:

Alborada: «se vio una sombra li-
gera / en occidente ocultarse».

Atardecer: «Santos Vega cruza el
llano».
Efectos de la oscuridad:
«el sol se oculta».
«sol poniente».
«luz agonizante».
«Cerró la noche».
«Yo soy la nube lejana».
«Yo soy la música vaga».

«Antigua tapera» ← — — Visión del rancho — — → «reluciente totora».

CANTO III:

1.^a PARTE:

Triunfo de la luz:
«alba azulada».
«grande, tranquila,
victoriosa, viva».
Edad dorada del gauchaje:
El juego del pato.

2.^a PARTE:

Aparición del payador: «El sol ya
la hermosa frente / abatía...».
Arenca independentista.
Triunfo de la oscuridad:
«Cuando cesó esta armonía,
que los conmueve y asombra
era ya Vega una sombra
que allá en la noche se hundía»

CANTO IV:

La muerte del día preludia la muerte del payador Santos Vega (décima n.º 10) a manos de Juan Sin Ropa ³³:

«Al dar Vega fin al canto
ya una triste noche oscura
deplegaba en la llanura
las tinieblas de su manto».

VALORACIÓN FINAL.

El «Santos Vega» de Obligado cierra el ciclo de los poemas gauchescos y representa la adopción del medio campestre y sus tipos por la poesía culta de las ciudades ³⁴, pero también simboliza la transformación material del país, originada por el conflicto social entre el poblador autóctono y el inmigrante, del cual ha surgido la moderna Argentina. No es justa la apreciación que hacen algunos críticos del autor, como enemigo del progreso argentino. Pocas veces se verá exaltado, de manera más fervorosa, que en las décimas 13.^a y 14.^a del canto IV. Ahora bien esa exaltación está teñida de un lirismo nostálgico ante «una edad que se desmorona». Por eso de sus ojos se escapan unas lágrimas, ante este hecho irreversible.

Roberto F. Giusti ha interpretado como nadie el sentir del poeta. Que sus palabras nos sirvan de colofón ³⁵:

«Pero una lágrima enturbia la visión magnífica. Y esa lágrima cuaja en postrer adiós de Santos Vega, antes de hundirse «en lo inmenso de esos llanos», adiós a todo cuanto fue la alegría y el dulce afán de la existencia del payador, con quien el poeta se identifica».

³³ OBLIGADO, Rafael, Op. cit., p. 184.

³⁴ Véase en este sentido el prólogo de M.^a Hortensia Lacau, ya citado (p. 32), y Rafael Alberto ARRIETA, *Historia de la literatura argentina*. B. Aires, Ediciones Peuser, 1959, t. III, p. 328. Más acertada es la apreciación de este último, en su breve pero interesante artículo, citado en nota n.º 4 del presente estudio, cuando afirma, refiriéndose a B. Aires: «Ya era entonces aquella gran aldea, taller febril de la inminente cosmópolis, y el lírico nostálgico tornaba con melancolía al pasado...». Y hablando del «Santos Vega» dice más adelante: «Símbolo de la transformación material del país [...]. Puso fin a la obra en esta casa que fue suya, mientras la Pampa de Echeverría, ya libre de malones, era surcada por los rieles y el arado, y contenía las granjas soñadas por Sarmiento, y exportaba el trigo, orgullo del Presidente Avellaneda».

³⁵ GIUSTI, Roberto F., «Art. cit.», p. 179-180.