

Las escenas fantásticas en el *Santos Vega* de Rafael Obligado

María Florencia Buret

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales,

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación,

Universidad Nacional de La Plata.

El *Santos Vega* de Rafael Obligado

florencia.buret@gmail.com

Resumen: A partir de un cuestionamiento a la afirmación de Nicolás Cócara (1960) respecto de los orígenes de la literatura fantástica argentina, el presente artículo se propone analizar en qué sentido el *Santos Vega* de Rafael Obligado sí puede ser vinculado con el surgimiento de lo fantástico en nuestro país. Para el desarrollo de este estudio se tendrán en cuenta las versiones de Bartolomé Mitre, Hilario Ascasubi, Ventura Lynch y Eduardo Guitérrez.

Palabras claves: Santos Vega – fantástico – Obligado – Mitre – Ascasubi

Introducción

La leyenda bonaerense de Santos Vega –el famoso gaucho cantor cuya historia “puede reducirse al episodio fundamental de su justa poética con el diablo” (Lehmann-Nitsche, 1916: 224)– fue recogida y reelaborada por diferentes autores argentinos, en distintos textos literarios.

En su introducción a la antología *Cuentos fantásticos argentinos. Primera serie*, Nicolás Cócara vincula y enlaza las primeras versiones de esta leyenda con los orígenes de la literatura fantástica en nuestro país:

Sin dudas, el primer relato fantástico propiamente dicho [...] es el *Santos Vega* recogido por Bartolomé Mitre de la tradición oral e incluido en su libro *Rimas*, edición del año 1854. Este mismo relato fue retomado por Gutiérrez, por Ascasubi y, por último, sirvió de

hito definitorio, para un poema de cuatro cantos, escrito en décimas, por Rafael Obligado, con el título de *Santos Vega*, en 1877. // Pero antes, en 1870, aparece el *Fausto*, de Estanislao del Campo, cuyos elementos de contenido fantástico saltan a la vista (1960: 13).¹

Más allá de los diversos cuestionamientos que puedan formularse en torno a esta afirmación – fundamentalmente en lo que respecta a la mención indiscriminada de distintas versiones literarias de la leyenda, sin problematizar el modo en que lo sobrenatural aparece incluido en cada una de ellas–,² es necesario destacar asimismo que este prólogo tiene la virtud, no sólo de ser uno de los primeros estudios que se preocuparon por rastrear los comienzos de la literatura fantástica en nuestro país,³ sino también de haber vinculado esos inicios con dos textos significativos, el *Fausto* (1866) de Estanislao del Campo y el *Santos Vega* (1877-1887) de Rafael Obligado, cuyos análisis revelan –desde nuestro punto de vista– aspectos definitorios del surgimiento y evolución del relato fantástico argentino, en las décadas del 70 y 80.

Con respecto al poema gauchesco de Estanislao del Campo, en un artículo anterior (Buret 2016), sostuvimos que, en este texto –publicado en un momento en que la producción fantástica argentina estaba constituida por algunas narraciones de raigambre *americanista*, pertenecientes a la firma de Juana Manuela Gorriti (Buret 2017), así como también por algunos esbozos de fantástico en algunas producciones de Esteban Echeverría (Ansolabehere 2014)– es posible identificar expresiones lingüísticas propias de la producción y recepción de los relatos fantásticos. También afirmamos que, si bien estos recursos expresivos resultan insuficientes para catalogar el poema gauchesco como fantástico, los mismos son sumamente significativos en tanto revelan que la literatura fantástica en nuestro país se inició a partir de un *fenómeno de recepción* de historias inverosímiles: narraciones orales (leyendas y creencias de origen indígena, africano y español), espectáculos operísticos y relatos escritos en idiomas extranjeros. De esta forma, el *Fausto* anticipa las fuentes de las cuales se va nutrir la producción fantástica argentina del último cuarto del siglo XIX, para responder a problemáticas locales. Nos referimos, específicamente, a la cultura importada de Europa y Estados Unidos, traducida, difundida y/o publicitada a través de la prensa periódica (Buret 2016, 2017).

Por su parte, el *Santos Vega* de Rafael Obligado –como más adelante intentaremos demostrar– da cuenta de uno de los factores que motiva, a mediados de la década de 1870, la producción fantástica de los jóvenes escritores argentinos, a saber: los cambios que comienzan a producirse en el país, a partir del avance del proceso secularizador moderno, en los años ‘70 y ‘80 (Buret 2017).

Antes de abocarnos al desarrollo de este aspecto, indagaremos en la dimensión inverosímil de las versiones de Mitre, Ascasubi, Lynch y Gutiérrez, con el fin de mostrar por qué el elemento sobrenatural incluido en esas reelaboraciones no recibe, a nuestro entender –y contrariamente a lo planteado por Cócara en su introducción–, un tratamiento fantástico. Por otra parte, el propósito de revisar estos trabajos literarios es graficar los cambios que Obligado efectuó en la leyenda y evaluar, posteriormente, la síntesis esclarecedora que, desde nuestra perspectiva, este poema ofrece –como señalamos– respecto

de las condiciones de producción de los relatos fantásticos publicados a partir de mediados de la década de 1870.

Episodios inverosímiles y versiones de la leyenda de Santos Vega

Las secuencias narrativas inverosímiles asociadas a la leyenda del famoso cantor son básicamente dos: la primera, nos remite al encuentro de Santos Vega con el diablo, en la etapa final de su vida, y la segunda, está vinculada con las apariciones fantasmales del payador en la pampa bonaerense, después de su muerte.

A comienzos del siglo XXI, se publica una síntesis de la leyenda en la cual estos episodios son incluidos en una misma trama narrativa y vinculados entre sí a partir de una relación de causa y efecto: “Santos Vega es un payador invencible, en la leyenda, hasta que un forastero logra vencerlo. Desde entonces su alma errante anda por la campaña, dejando en los paisanos la certeza de que su vencedor ha sido el mismo diablo” (Uriarte Rebaudi, 2006: 34). Esta síntesis, como luego veremos, en realidad se corresponde con la reelaboración de la leyenda hecha por Obligado en su poema pues –a juzgar por las versiones recogidas por Bartolomé Mitre y Ventura R. Lynch, en 1838 y 1883, respectivamente– cada uno de estos episodios pareciera haberse desenvuelto de manera independiente, siendo específicamente la producción literaria de Obligado, la instancia en la que se conjugan ambas versiones.

Primer episodio: La estampa del fantasma

La leyenda de Santos Vega fue recogida por primera vez en 1838, en el poema “A Santos Vega” de Bartolomé Mitre (1821-1906), que, posteriormente, fue publicado en su libro *Rimas* de 1854. En esta primera versión literaria –que alude a la existencia y muerte del afamado payador–, el tratamiento dado a su desenlace es caracterizado por Adolfo Prieto como “historizante” (2006: 118). Pese a esta acertada observación, es posible detectar en el poema ciertas notas de misterio. Si bien el texto de Mitre no involucra ni menciona al diablo en el deceso final de este personaje –dado que su muerte está asociada al cese de su inspiración: “Fuiste aclamado el mejor;/ Pero al fin caíste vencido/ En un duelo de armonías,/ Después de pagar dos días;/ Y moriste de dolor” (Mitre, 1891: 128-129)–, el elemento sobrenatural en esta versión corresponde con la presencia fantasmal del cantor, en la pampa, cerca de su sepulcro. Frente a esta visión, el poeta manifiesta en todo momento una actitud escéptica y atribuye la serie de percepciones extrasensoriales a la gente de campo: “De noche bajo de un árbol/ Dicen que brilla una llama/ Y es tu ánima que se inflama/ [...] Oyen del vecino río/ Tu guitarra resonar/ Y creen escuchar tu voz/ [...] Y te ven junto al fogón” (Mitre, 1891: 129).

La actitud descreída del yo poético es expresada mediante el uso de la 3ª persona plural (“dicen”, “oyen”, “creen”, “te ven”), que señala el distanciamiento entre el yo lírico y las creencias del pueblo. Esta ausencia total de dudas frente al fenómeno sobrenatural atenta directamente contra el efecto fantástico potencialmente contenido en la estampa campestre del fantasma. En el poema de Mitre, al hacerse hincapié en la dimensión histórica de la leyenda, la mención del fenómeno inverosímil apunta fundamentalmente a subrayar la perduración de la fama de este payador histórico.

En la tercera edición de sus *Rimas*, que data del año 1891 –fecha posterior a la popularización de la leyenda mediante las versiones de Eduardo Gutiérrez, Ventura Lynch y Rafael Obligado–, Mitre agrega la siguiente aclaración, como un modo de minimizar los posteriores agregados inverosímiles y reforzar la dimensión histórica:

Histórico. Santos Vega murió de pesar, según tradición, por haber sido vencido por un joven desconocido, en el canto que los gauchos llaman de contrapunto, o sea de réplicas improvisadas en verso, al son de la guitarra que pulsa cada uno de los cantores. Cuando la inspiración del improvisador faltó a su mente, su vida se apagó. La tradición popular agrega que aquel cantor desconocido era el diablo, pues sólo él podía haber vencido a Santos Vega (Mitre, 1891: 129).⁴

En esta nota aclaratoria, Mitre realiza una significativa distinción entre una “tradición” oral –de origen histórico hallable–⁵ y una “tradición popular”, partidaria de la incorporación de ingredientes inverosímiles. En esta diferenciación, resuenan dos sucesos significativos de la historia intelectual argentina: por un lado, en el gesto de Mitre de construir, a partir de la tradición oral, un texto literario y no uno histórico, identificamos el eco de la polémica que, años atrás, había sostenido con Vicente F. López, respecto de la construcción del discurso de la Historia;⁶ por otro lado, en la referencia a la tradición popular y en su determinación de no incorporar a la figura del diablo en su versión,⁷ se puede observar la decisión de Mitre de hacer de su poema un texto no apetecible para el consumo popular. Al respecto, recordemos que, anteriormente, la versión poética de Rafael Obligado había ingresado al circuito de la literatura popular, tras la publicación de la edición de 10.000 ejemplares del folleto *Santos Vega. Tradiciones argentinas*, realizada por Pedro Irupe.⁸

Segundo episodio: El encuentro con el Diablo

El encuentro de Santos Vega con el diablo –“episodio fundamental” de la leyenda, en palabras de Lehmann Nitsche– fue mencionado por primera vez por Hilario Ascasubi (1807-1875) en su poema *Santos Vega o los mellizos de La Flor* (París, 1872);⁹ luego lo retoma Eduardo Gutiérrez (1851-1889) en *Una amistad hasta la muerte* (1881), el segundo tomo de su novela popular dedicado al legendario payador; y, finalmente, en 1883, fue recogido de la tradición oral por Ventura Lynch (1850-1888).

El *Santos Vega o Los mellizos de La Flor* de H. Ascasubi es un poema singular no sólo por las transgresiones identificadas respecto de la literatura gauchesca,¹⁰ sino también por el particular tratamiento que presenta la figura del legendario payador. Al respecto, cabe señalar que, mientras que la trama de la leyenda se configura en torno a la escena de la muerte del cantor y en una etapa *post mortem* –donde se abordan diferentes temáticas: “la vida de la fama” del payador, basada en su inigualable habilidad para el canto y la improvisación; las alusiones al carácter supersticioso de los paisanos; y, finalmente, las referencias a la aparición fantasmal del payador en la pampa–, el poema de Ascasubi, contrariamente, se detiene en un segmento específico de la vida de este famoso cantor: el momento en el cual Santos Vega, ya viejo, desafía mentalmente al Diablo.

El poema se inicia señalando dónde y cómo este legendario gaucho conoció al santiagueño Rufo Tolosa y por qué decidió contarle, a él y a su mujer, la historia del hermano malvado de la estancia La Flor. El disparador de su intrincado relato policial¹² es la marca que Vega había avistado en el cuero del caballo de Rufo (recordemos que, al final de la historia que él cuenta, el mellizo Luis Salvador es identificado como el asesino de Genaro Berdún, el oficial del cuerpo de Blandengues, a partir de una marca corporal).

Debido a que Ascasubi decide poetizar un fragmento de la vida del payador –es decir, no desarrollar la escena de su muerte–, se ha considerado que el poeta únicamente utiliza el nombre de Santos Vega –en el título y en la denominación de su personaje narrador– porque su autor, consciente de “la importancia que tiene ese nombre, reconoce su imán, sabe la seguridad que confiere entre los provincianos” (Becco, 1967: 346). Se ha afirmado también que “en vano se buscará al Santos Vega legendario en la obra de Ascasubi” (Pagés Larraya, 1955: 220) pues “nada tiene de común [...] con la leyenda del famoso cantor” (Tiscornia, citado por Becco, 1967: 346).

Pese a estas afirmaciones, es Ascasubi uno de los primeros autores en hacer referencia al episodio del encuentro de Vega con el Diablo:

Parece que Ascasubi ha oído también de la payada entre Santos y el diablo, pues dice algo al respecto, aunque de un modo indeciso, cuando un personaje gauchesco llamado Santos Vega por Ascasubi, relata las fechorías del *Mellizo de La Flor*: ‘Santos Vega que pensaba/ que, de Salomón abajo,/ en la redondez del mundo/ jamás había pisado/ un payador de su laya,/ pues que habría revolcado/ no sólo a Santa Cecilia,/ sino al diablo coronado...’ (Lehmann-Nitsche, 1916: 212-3).

Esta breve pero certera observación de Lehmann-Nitsche es significativa en tanto permite restablecer una relación que, como se ha señalado, ha sido negada por algunos críticos: la vinculación del poema de Ascasubi con el universo del legendario cantor.

Si bien el escritor cordobés no desarrolla la escena del deceso de Vega, de los versos identificados y citados por Lehmann-Nitsche se puede inferir el motivo por el cual, al final de sus días, el payador se topa con el diablo. Y la razón es simple: Santos se ha atrevido a desafiarlo.¹² Implícitamente en el poema de Ascasubi, Vega reta al demonio a un duelo a muerte, cuando –tras ser presentado por la voz poética como un famoso payador y cantor–¹³ el personaje de Rufo Tolosa le agujonea su orgullo. Envalentonado

por el alcohol, el gaucho santiagueño provoca a Santos Vega hablándole de Monsalbo y Lechuza, dos cantores muy afamados que él había conocido. Estas alusiones generan en Vega un pensamiento de superioridad con el cual evita un enfrentamiento violento con Rufo, al tiempo que le expresa involuntariamente su desafío al diablo, origen de la justa poética que cuenta la leyenda: “Santos Vega que pensaba/ que, de Salomón abajo,/ en la redondez del mundo/ jamás había pisado/ un payador de su laya,/ pues que habría revolcado/ no sólo a Santa Cecilia,/ sino al diablo coronado” (Ascasubi, XVI, vv.1669-76).¹⁴ Como este desafío es mental, porque Santos no lo expresa oralmente, esta escena no forma parte de la leyenda pero sí podría interpretarse como la causa de ese posterior enfrentamiento. De esta forma, quedaría restablecida la relación del poema de Ascasubi con la leyenda de Santos Vega.¹⁵

Por su parte, el tratamiento que Eduardo Gutiérrez le da al episodio del diablo “es consecuente con su respeto por una concepción positivista y laica del mundo” (Prieto, 2006: 107).¹⁶ En su novela *Una amistad hasta la muerte*, el segundo tomo de su novela popular sobre Santos Vega,¹⁷ el efecto fantástico del episodio del diablo es clausurado a través del recurso racionalista del delirio y la debilidad mental que precede a la muerte del cantor. En sus últimos días, abrumado por la muerte de su amigo Carmona, Santos Vega comienza a alucinar con un episodio de su vida: la payada con el negro al cual “le dicen el Diablo, porque hasta ahora no ha habido quién le gane, y creen que tenga parte con los malos” (Gutiérrez, 1952: 80). Rechaza la oferta de ir al baile en el que acudiría un “Nortero” de gran fama que deseaba batirse con él, diciendo que esa noche el Diablo lo había convidado a pagar y que, como tenía la pretensión de vencerlo, no lo podía desairar. El narrador explica por qué Santos Vega creyó haber sido desafiado por el Diablo y por qué la paisanada le creyó:

Y era que Santos Vega, sintiendo ya la cabeza débil, había tenido una alucinación terrible. Creía firmemente que el diablo lo había desafiado a pagar [...] Aquella noche acudió un gran número de paisanos que, sentándose a cierta distancia y preparándose a disparar al primer amago hostil del diablo, se preparaban a escuchar la payada sobrehumana./ Y era tal el terror y tal la superstición de aquella gente, que aseguraban al otro día de la manera más formal, que a eso de la media noche habían sentido un fuerte olor de azufre (Gutiérrez, 1952: 239).

Con respecto a la escena del fantasma, Gutiérrez modifica los versos de Mitre que dicen: “De noche bajo de un árbol/ Dicen que brilla una llama/ Y es tu ánima que se inflama/ ¡Santos Vega el Payador!” (Mitre, 1891: 129). Gutiérrez relaciona esta luz con el episodio del Diablo. En el último párrafo de la novela, después de describir, en una frase, cómo la paisanada, a la muerte de Santos Vega, empezó a hacer correr la voz de que el payador había muerto de pena porque el Diablo lo había vencido, el narrador agrega:

Y esta voz, con los visos de la mayor verdad, circuló por toda la campaña. Y aquella gente inocente sostuvo durante mucho tiempo que todas las noches aparecía una luz celeste sobre la tumba de los dos amigos. Era el Diablo, según decían, que venía a gozarse de su triunfo (Gutiérrez, 1952: 239).

Si bien los fuegos fatuos que la gente de campo ve sobre la tumba de Vega podrían haber sido utilizados por el escritor para desarrollar la legendaria escena del fantasma, este episodio es absorbido por la imaginaria payada de Santos con el Diablo.

Tal como se puede observar, Gutiérrez –de la misma manera que Mitre en su poema– establece una distancia infranqueable entre su narrador positivista y los crédulos paisanos que, inocentemente, contribuyeron en la consolidación de la tradición. Este distanciamiento entre el narrador y las creencias del pueblo, así como también la configuración imaginaria del encuentro con el diablo, minimizan los contornos fantásticos de la leyenda.

Dos años después de la publicación de *Una amistad hasta la muerte* en *La Patria Argentina*, Ventura Lynch publica, en el mismo periódico, la “tradición” de Santos Vega cuando describe el arte de pagar de los gauchos. La historia que recoge Lynch difiere respecto de la alucinada por el personaje de Gutiérrez en dos aspectos: por un lado, no ocurre en un paisaje imaginado, sino que es contado como un caso ocurrido en Buenos Aires y, por otro lado, el resultado final del encuentro de Santos con el Diablo también es diferente. Lynch cuenta que un día el afamado payador pasó por el sur de la provincia –única parte donde no era conocido– y, tras pedir una “mañanita” y retirarse a un rincón a descansar, fue desafiado a pagar. Entre el grupo de gauchos que “copaba de lo lindo”, se encontraba

un negro altanero, *mentao* de malo y reconocido el primer payador de la comarca, viendo la actitud que guardaba aquel intruso, se propuso divertirse, divirtiéndose a sus amigos. Tomó la guitarra, preludió un *cantar por cifra* y le preguntó ‘quién era, de a’ónde venía y pa dónde iba’. Dicen que Vega salió, tomó su guitarra que jamás faltaba en los *tientos* de su *recao* y volviendo a la enramada comenzó a cantar: ‘Yo soy Santos Vega, / aquel de larga fama...’/ Tres días y tres noches siguieron trovando aquellos dos payadores, hasta que al fin, habiendo entrado en un tema religioso, viéndose cercado el negro, en sus últimos baluartes, estalló o reventó; porque el negro aquel había sido *el mismo diablo en persona* (Lynch, citado por Lehmann Nitsche, 1916: 258).

Luego de este encuentro, del cual el legendario payador salió airoso, Santos recorre los pueblos del norte. Allí, la fama de Santos Vega se eclipsa con la de Trillería, un paisanito sencillo, a quien se le atribuye la hazaña de haber vencido en una payada a Santos Vega. Esta contra-tradición posiblemente, señala Lynch, haya sido inventada por los cordobeses para desvirtuar la fama del gaucho porteño.¹⁸

La alegoría del progreso en el “Santos Vega” de Rafael Obligado

Y si cantando murió
aquel que vivió cantando,
fue, decía suspirando,
porque el diablo lo venció.

Rafael Obligado

La adaptación poética que Rafael Obligado realiza de la leyenda del Santos Vega es singular y significativa no sólo porque –como anteriormente anticipamos– es el primero en reunir y desarrollar, en

un mismo texto, los dos episodios sobrenaturales vinculados a la figura del payador,¹⁹ sino también porque su versión del encuentro con el Diablo reúne sintéticamente dos situaciones que se estaban desarrollando en la literatura fantástica, durante el período en el que Obligado redacta su poema: en primer lugar, el proceso de jerarquización que opera entre las dos fuentes que, desde un comienzo, nutrieron la producción fantástica argentina, la americana y la cosmopolita importada, y, en segundo lugar, el impacto de los procesos modernizadores en la cosmovisión del mundo y las consecuencias de estos cambios socioeconómicos y culturales en la literatura fantástica.

El poema *Santos Vega* de Obligado está conformado por cuatro cantos redactados a lo largo de aproximadamente diez años (1877-87). Respecto de la composición de estos segmentos, su hijo Carlos responsable de la tercera edición del libro *Poesías*, sostiene en 1921:

He podido indicar, al pie de la mayor parte de los poemas que hasta hoy no llevan ese dato, el año en que fueron escritos, guiándome por algunos apuntes de mi padre. Sólo en lo referente a las cuatro partes del *Santos Vega*, no he podido fijar con precisión el punto. Sé que la primera: “El alma del payador”, data de 1877, y que “La prenda [del payador]” y “La Muerte [del payador]” son anteriores a 1882. “El himno del payador”, que hoy forma por intercalación la tercera parte del poema, no se halla en las *Poesías* de 1885 y debe provenir de dos o tres años después (C. Obligado citado por Prieto, 2006: 115).²⁰

El estudio del poema realizado por Adolfo Prieto revela que la publicación de cada segmento poético supuso una respuesta frente a una serie de situaciones específicamente literarias, producidas en el último cuarto del siglo XIX.²¹ En este sentido, el crítico recuerda que Obligado condenó la función de la literatura como instrumento político y “abogó por el ejercicio de una literatura que no tuviera otra justificación que su pertenencia al dominio autónomo del arte” (2006: 120).

Con respecto a la composición de “El alma del payador”, A. Prieto considera que no es descabellado pensar que este primer segmento del poema, que recién fue publicado en 1881, haya sido redactado cuatro años antes, pues en términos ideológicos, su posicionamiento nacionalista y conservador está presente también en “Independencia literaria”, un artículo de 1876, en el cual Obligado hacía explícitas sus ideas sobre el carácter de la literatura nacional. Podríamos agregar, además, un dato no contemplado por Prieto: un año antes de la confección de este canto, Bartolomé Mitre publica la 2ª edición ampliada y corregida de sus *Rimas* (Lehmann-Nitsche, 1916: 193). Es posible, entonces, que Obligado haya leído el texto “A Santos Vega” y que su lectura haya incidido en la redacción de “El alma al payador”, canto en el que desarrolla la “escena del fantasma” presentada inicialmente en el poema de Mitre.

Cabe igualmente aclarar que el poeta tempranamente habría conocido la historia del fantasma de Santos. Siendo niño, un viejo gaucho le había contado acerca de la existencia de esta alma errante y le había asegurado “que si en noches nubladas se colocaba la guitarra en la roldana del pozo, el alma de Santos Vega la envolvía y la hacía sonar” (Uriarte Rebaudi, 2006: 71). Esa misma noche, después de escuchar la leyenda, pusieron una guitarra en el pozo. El final de la anécdota varía: según la entrevista concedida a Sáenz Hayes, la guitarra no sonó, pero según la versión referida por su hijo Carlos, sus cuerdas sí vibraron.

En “El alma del payador”, el yo poético describe las sucesivas apariciones de Santos como una sombra siempre presente en el cambiante paisaje natural. Las primeras seis décimas del canto capturan instantáneas destinadas a ofrecer pistas que iluminen y permitan gradualmente intuir la misteriosa identidad de la sombra. Los detalles se acumulan, uno tras otro, hasta alcanzar una definición máxima, en la séptima décima, en la que su perfil se recorta sobre la pampa, en una tarde de estío, delineando el contorno de un jinete con su guitarra.

El tratamiento dado por Obligado a esta “sombra” presenta contornos fantásticos, que tempranamente fueron percibidos por el crítico Calixto Oyuela: “Esa sombra melancólica, que huye ante la luz del sol, es Santos Vega, á quien Vd. da el verdadero carácter mítico, fantástico, que tiene en la imaginación popular, carácter que [...] ha sido desconocido y falseado por quienes antes de Vd. han querido explotar esa mina” (Oyuela, 1889: 25-6).²²

Aldo Oscar Valesini, en su lectura de la dimensión fantástica del poema, señala que, si bien Santos Vega contiene “los rasgos semióticos del aparecido”, su presencia “no vulnera ningún principio de realidad” (2013: 333) pues los gauchos advierten sin extrañeza, sorpresa o rechazo la presencia de esta sombra en la pampa. Al respecto, cabe aclarar que, si bien los paisanos no experimentan un sentimiento de terror frente a esta presencia fantasmal, sí la identifican como una epifanía sobrenatural (es decir, como la aparición de un elemento que no pertenece al mundo de los vivos) pues, cuando lo avistan, sienten “indecibles quebrantos” y se persignan ante la experimentación de esa doble percepción: el avistamiento de este solitario gaucha y el conocimiento de su dolor. En ese gesto físico al que atiende el yo poético, está concentrado el reconocimiento de la transgresión que implica la presencia de esa alma en la tierra, así como también la cosmovisión “en retirada” del paisano que, haciendo oídos sordos ante el avance positivista que sacude las creencias sobrenaturales de la mente de los ciudadanos, acepta en el acto de persignarse la existencia de Dios y la supervivencia del alma después de la muerte (ideas absolutas que en el paradigma racionalista, según el modelo kantiano, no pueden ser explicadas).²³ Valesini señala:

el carácter fantástico aparece como consecuencia de un conflicto entre el mundo textual, donde los personajes de la narración responden a un paradigma que admite como naturales hechos que no lo son” y “los presupuestos cognitivos de los lectores, quienes no participan de las convenciones culturales en las que circula la leyenda [...] [ni] admiten la posibilidad de la presencia de un muerto convertido en sombra (2013: 334).

Pero, además de esta contraposición de paradigmas de interpretación del mundo, el tratamiento fantástico dado a la escena del fantasma reside en cómo el yo poético recupera lo que Valesini llama las “modalidades primitivas del ser”. Si bien Obligado, al igual que Mitre, rescata el imaginario de los paisanos, al hacerlo no reproduce el movimiento jerárquico realizado en la versión mitrista. El yo poético en el trabajo de Obligado no está preocupado en determinar el grado de veracidad de la leyenda, por el contrario, le basta con saber que es suya “la patria de Echeverría/ la tierra de Santos Vega” (Obligado, 1920: 16). Y, en la manifestación nativista de ese sentimiento de orgullo nacionalista, pone en un mismo nivel al personaje histórico y a la figura legendaria del payador.

El último canto del poema, titulado “La muerte del payador”, fue compuesto en 1882, según la estimación del hijo del poeta. Si bien la dimensión fantástica del encuentro de Santos con el diablo se ve afectada, como veremos, por el tratamiento alegórico del episodio, esta figura literaria –que resulta de la adaptación de la leyenda al contexto de producción del poema– es la que finalmente revelará datos sobre los embates racionalistas que estaba sufriendo la literatura fantástica por aquellos años.

El canto se inicia describiendo cómo un grupo de campesinos rodea y cuida silenciosamente el sueño de Santos Vega. La *profana* llegada de un misterioso jinete rompe el sueño de gloria del payador: “Turba entonces el sagrado/ silencio que á Vega acerca,/ un jinete que se acerca” (Obligado, 1920: 27). Las sensaciones de los paisanos que *sacralizan* a Santos, al ver el rostro del recién llegado presienten su naturaleza diabólica: “Horrorizados, sintieron/ temblar las carnes de frío” (1920: 28).

El jinete se manifiesta conforme con el hecho de que la gente allí presente actúe como testigo del duelo. Santos Vega, al verlo, manifiesta en su rostro un “hasstío indiferente” (1920: 28) que, según Uriarte Rebaudi, “puede sugerir que está viviendo un encuentro no deseado pero que esperaba” (2006: 72). En efecto, el payador no se sorprende ante esta “sacudida” que, simbólicamente, rompe su sueño. En ese hasstío se lee también el alto grado de resignación de aquel que, a sabiendas de la suerte final de su destino, se para y lo enfrenta.

Obligado recupera, en el desarrollo de este episodio, la escena del desafío presente en la versión literaria de Ascasubi. Pero, a diferencia del poeta cordobés, Obligado hace que los responsables de este diabólico encuentro sean esos paisanos que, inicialmente de manera inexplicable, rodean y “cuidan” al payador: “–‘Por fin, dijo fríamente/ el recién llegado, estamos/ juntos los dos, y encontramos/ la ocasión, que éstos provocan,/ de saber cómo se chocan/ las canciones que cantamos’ (Obligado, 1920: 28).

La expresión con la que el jinete se refiere a los paisanos –“que éstos provocan”– contiene la explicación de la singular escena inicialmente descripta. Manuel Mujica Láinez, en su propia versión literaria de la leyenda, ayuda a desplegar la significación contenida en esa frase cuando en su cuento “El ángel y el payador” explicita el desafío señalando que: “la gente comenzó a decir que el único que conseguiría ganarle en una payada sería el Diablo mismo, porque no existía hombre capaz de tal hazaña. Él se reía y contestaba que cuando el Diablo quisiera lo esperaba de firme” (1987: 254).

El diablo en la versión de Obligado es llamado significativamente “Juan Sin Ropa”, “nombre característico con el que la locución popular designa a un individuo pobre, especialmente inmigrante, sinónimo de forastero” (Lorente Medina, 1980: 61). A partir de la octava décima en la que se da a conocer el nombre del jinete, se inicia el pasaje alegórico, configurado en respuesta al proceso modernizador que arrasa con una forma de vida rural simbolizada en el personaje de Santos Vega. Como señala Marshall Berman en su estudio sobre la modernidad, nada sale de la nada: los grandes desarrollos exigen grandes costes humanos, por eso el progreso es promocionado por el diablo.

En relación con este pasaje alegórico, Prieto acota que:

ha sido regularmente leído como una expresión de apoyo al proceso de modernización que afectaba por entonces a las estructuras económicas y a las formas de sociabilidad en la Argentina. [...] Pero si el pasaje se restituye a la extensión propia del poema y el poema a la de los otros textos y prácticas que estuvieron presentes en su acto de escritura, se advertirá que el recurso alegórico, lejos de consistir en un desfile de imágenes montado en beneficio de idea de progreso (beneficio obviamente contradicho por la mediación atribuida a la figura del diablo), consiste en un desfile de imágenes que utilizará la idea de progreso como el altar de un *deus ex machina* donde sacrificar la tradición y la leyenda de Santos Vega (2006: 121).

Juan Sin Ropa canta primero “*tristes nunca oídos*”, “*cielos no escuchados*” (Obligado, 1920: 29) y después de las “*endechas americanas*” de Santos Vega que finalizan cuando se inicia la noche oscura, el forastero comienza a desplegar su magia diabólica: envuelto en rojas llamaradas empieza a entonar un canto que sabe cómo seducir a la audiencia.

Era aquella esa canción/ que en el alma sólo vibra,/ modulada en cada fibra/ secreta del corazón;/ el orgullo, la ambición/ los más íntimos anhelos [...]/ Era el grito poderoso/ del Progreso/ [...] 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 (Obligado, 1920: 30).

Tras escuchar este “himno prodigioso”, Santos Vega se reconoce vencido. Canta, acompañado de sus lágrimas, su adiós: se despide de su amada y le anticipa al auditorio que llegó “el momento de morir!” (1920: 31). Antes de la desaparición total del cantor, el forastero revela su naturaleza diabólica a través de una escena de transformación en la que se menciona una serie de elementos que en el texto bíblico aparecen asociados al demonio: “súbito cundieron/ del gajo ardiente las llamas,/ y trocado entre las ramas/ en serpiente, Juan Sin Ropa,/ arrojó de la alta copa/ brillante lluvia de escamas” (1920: 32). Será la voz de un viejo la que explicita que Santos fue vencido por el diablo.

Es, justamente, en este pasaje alegórico del poema en donde, como anticipamos, pueden leerse algunos de los factores que inciden, a fines de la década del 70 y comienzos de la del 80, en la evolución de la literatura fantástica argentina. Por un lado, en la muerte del payador y en el triunfo del forastero está simbolizado el proceso de jerarquización que se produce con respecto a las dos fuentes que nutren la literatura fantástica decimonónica: las tradiciones americanas sobre las cuales Gorriti elabora varias de sus producciones fantásticas, ceden su lugar frente al avance del cosmopolitismo literario que acompaña el proceso modernizador. La literatura extranjera importada en libros y/o traducida en las publicaciones periódicas se constituyen en el referente principal de la juventud argentina para la elaboración de relatos fantásticos. Por su parte, las tradiciones con elementos inverosímiles se desplazan al ámbito poético.²⁴

Por otro lado, el proceso de modernización argentina basado en la idea positivista de progreso indefinido no sólo desplaza una cosmovisión tradicional, sobrenatural y/o supersticiosa el mundo, sino que, además, pone sobre el tapete la urgencia de la literatura fantástica de “actualizarse”, es decir, de adoptar una nueva configuración más acorde con los nuevos tiempos científicistas, a fin de sobrevivir en el mundo secularizado.

Para finalizar, se podría pensar que si el *Fausto* de Goethe es “la primera tragedia del desarrollo” (Berman, 1988: 32),²⁵ el *Santos Vega* de Obligado se erige como la versión argentina de esa tragedia. La desaparición total del payador –“Ni aún cenizas en el suelo/ de Santos Vega quedaron” (Obligado, 1920: 32)– simboliza metonímicamente la desaparición del gaucho como tipo social característico de la pampa argentina –una de las “tantas formas de vida barridas por la modernización” (Berman, 1988: 52)– pero, además, lo que el poema de Obligado pone principalmente en escena, a través del episodio del diablo, no es sólo el coste humano de la transformación burguesa del país sino también y fundamentalmente las pérdidas culturales que la desaparición del gaucho trajo aparejadas.²⁶

Notas

¹ Esta afirmación es reiterada una década después por Haydeé Flesca (1970) en la introducción a una de las primeras antologías de relatos fantásticos argentinos del siglo XIX, editada por Kapelusz y destinada a ser leída principalmente en las escuelas secundarias.

² Al respecto, David Roas aclara que si bien “la mayoría de los críticos coinciden en señalar que la condición indispensable para que se produzca el efecto fantástico es la presencia de un fenómeno sobrenatural [...] eso no quiere decir que toda la literatura en la que intervenga lo sobrenatural deba ser considerada fantástica” (2001: 7-8). En otras palabras, para que el elemento inverosímil sea interpretado como fantástico, debe ser presentado de un modo particular en el texto.

³ “[E]n ningún trabajo, ni Borges, ni Reyes, ni Bioy Casares, ni Rojas, salvo alusiones accidentales –Enrique Anderson Imbert, A[ntonio] Pagés Larraya, L.A. Sánchez, G[ermán] García–, han estudiado a fondo una tendencia a la que denominaremos corriente literaria fantástica” (Cócaro, 1960: 11). Con respecto a esta afirmación, cabe aclarar que la edición y el estudio introductorio que Pagés Larraya realizó, en 1957, en torno a la obra de Eduardo Holmberg, no merece ser calificada de “alusión accidental” debido a que la misma implicó una importante labor archivística, la cual fue, sin duda, el puntapié inicial para el posterior rescate de la obra de este multifacético autor.

⁴ Para una referencia a los distintos testimonios que afirman la existencia de Santos Vega, ver Uriarte Rebaudi (2006: 28-31).

⁵ Respecto de la versión de Mitre, Lehmann-Nitsche sostiene: “Mitre cree en la existencia real de algún ‘bardo inculto de la pampa’ que solía cantar bajo un ombú acompañándose con la guitarra [...] todo esto ha de haber acontecido en el sur de la provincia de Buenos Aires” (1916: 204).

⁶ En la década de 1880, habían entrado en pugna dos concepciones sobre la historia, una científicista y otra literaria, que serían defendidas respectivamente por Bartolomé Mitre y Vicente Fidel López. Adolfo Barbano sintetiza esta polémica en los siguientes términos:

Mitre defendió la verdad despojada de toda consideración personal que pudiera alterarla, expresando que todo relato del pasado debía probarse con el documento [...] [concebido] ‘como los huesos que dan consistencia al cuerpo humano [...]’.
La posición de la historia como expresión artística, fue defendida, a su vez, por

López, refutando a la escuela científica que no atendía las necesidades fundamentales de la historia, pues, según su opinión, éstas debían desenvolverse y exhibirse con tendencias filosóficas, ya que los hechos que constituyen la historia de una nación deben presentarse con todo el color y la fisonomía de la época en que sucedieron [...]. No creía en el valor del documento como verdad [...] *el documento oficial es siempre sospechoso, muchas veces falaz, y de que por eso la ley verdadera de la historia es la crítica del escritor y la tradición proveniente de las grandes fuentes de la opinión pública en los pueblos modernos, y del estado social cuando se trata de la historia conjetural o exegética de los pueblos antiguos* (1950: 23, 50-1. Las cursivas son del original).

⁷ Mitre reescribió este poema en la 2ª y 3ª edición de su libro *Rimas*. Dichas reescrituras fueron realizadas en 1876 y 1891 y sus diferencias pueden apreciarse en la transcripción anotada que del poema “A Santos Vega” realiza Lehmann-Nitsche (1916: 193-205).

⁸ Adolfo Prieto señala que es presumible que esta edición popular de Pedro Irume, haya tenido el consentimiento del poeta debido a la existencia de una carta fechada en 1885 que “revela una obvia y cordial relación” entre ambos. En ese texto epistolar, Rafael Obligado elogia el propósito del editor de armar una biblioteca popular de escritores argentinos y, al mismo tiempo, acepta colaborar en la antología de textos de Esteban Echeverría que estaba por publicar. La carta fue incluida como prefacio en la mencionada edición popular de la obra del autor de *Matadero* (Prieto, 2006: 123).

Respecto a esta relación con lo popular, Prieto comenta:

Las relaciones de Obligado con la literatura popular y con el aparato de producción y de difusión que la sostenía no fueron duraderas ni estuvieron exentas de malos entendidos y duras comprobaciones. El vínculo respetuoso con el editor Pedro Irume, por ejemplo, no tuvo correspondencia con las prácticas anónimas de una industria que improvisaba casi cotidianamente su perfil de tierra de nadie. Las ediciones ilegales de texto del poema comenzaron a sucederse (2006: 125).

Prieto considera que Obligado reacciona contra la identificación de su nombre con el circuito de la industria cultural, publicando una nueva edición de su volumen de versos en la cual el poema del “Santos Vega” se veía enriquecido con el agregado de un cuarto canto, “El himno del payador”, intercalado como tercer segmento del poema (Prieto, 2006: 125-6).

⁹ Una primera versión de este poema, conformada por sólo dos partes de la obra, fue publicado en 1850 bajo el título *Los Mellizos*.

¹⁰ Martín Prieto señala que el *Santos Vega* de Ascasubi presenta algunas novedades que alejan al poema del género gauchesco. La primera es la temporalidad: “ya no es la del puro presente, o la del pasado inmediato, como en Hidalgo, Pérez, Godoy o el propio Ascasubi, que en el mismo momento en que escribía la primera versión de *Santos Vega* estaba escribiendo los trovos de Paulino Lucero, sino un pasado más bien remoto, el de fines del siglo XVIII” (2011: 46). El segundo elemento novedoso es el tratamiento del paisaje: mientras que en la gauchesca el paisaje está sugerido, en el poema de Ascasubi los críticos observan una acumulación de descripciones que está vinculada con la necesidad de informar. Por esta razón, “contrariamente a lo que sucede con los poemas gauchescos, puede ser retrospectivamente utilizado, escribe Horacio Jorge Becco, como ‘una fuente documental, histórica y folklórica de primer orden’” (2011: 46). Finalmente, el último aspecto que aleja al poema de Ascasubi de la gauchesca es, según M. Prieto, el personaje principal: “Luis, que no es, como en la tradición, un gaucho malo perseguido por las autoridades a través del cual el autor denuncia las injusticias del sistema político o el gobierno” (2011: 46) sino que desde pequeño manifiesta ser malo.

¹¹ Consideramos que este poema de Ascasubi de 1872 podría ser vinculado con los inicios de la literatura policial argentina que Román Setton (2012) sitúa, justamente, en la década de 1870. Si bien, en su estudio del surgimiento del policial en el país, este estudioso no menciona el poema de Ascasubi, un análisis pormenorizado del mismo permitiría identificar los elementos característicos del género: el criminal (Luis Salvador), la víctima (Genaro Berdún), los delitos de Luis, el testigo (la esposa de la víctima, Azucena), la prueba (la marca que Azucena le imprime al asesino de su marido antes de que éste huyera).

¹² Lehmann Nitsche no infiere de los versos citados el desafío mental de Santos Vega: “Se ha vinculado esta leyenda diabólica con la de Fausto, quien para lograr todos los bienes de la tierra y poder disfrutar de ellos, se compromete a entregar su alma al demonio. Pero la leyenda criolla no da a conocer un pacto previo explícito que explique adecuadamente las asechanzas y el triunfo del maligno (cf. Uriarte Rebaudi, 2006: 34).

¹³ En el poema de Ascasubi, Santos Vega es presentado en los siguientes términos:

Tal merece un *payador/ mentao* como Santos Vega,/ que, a cualquier *pago* que llega,/ el parejero mejor/ gaucho ninguno le niega” (Ascasubi I, vv. 106-109). Con respecto a su cualidad como cantor, su habilidad queda demostrada a través de la conmoción que su voz genera en su reducido auditorio: “En seguida el *payador/* con tierna voz amorosa,/ cantó en tonada quejosa/ unas décimas de amor; y a los trinos del cantor,/ que hasta el alma penetraban,/ Rufo y su mujer estaban/ tan de veras conmovidos,/ que en silencio enternecido/ de hilo en hilo lagrimaban (III, vv. 284-93).

¹⁴ A lo largo del poema de Ascasubi es posible identificar un reiterado uso de la palabra “diablo” y derivados (“diablura”, “diablón”, etc.). Un somero análisis de los distintos contextos de uso de estas palabras permite señalar que, en general, estos vocablos son utilizado para referirse a Luis, el mellizo malvado, y a personajes con poder (como jueces y alcaldes). Pero, en el canto XVI y XVII, en los cuales Rufo, envalentonado por el alcohol, provoca a Santos, la palabra “diablo” –además de aparecer multiplicada en una serie de expresiones como “voto al diablo” (XVI, v.1728; XVII, v.1964), “adiós, diablos” (XVII, v.1820) o “ni qué diablos” (XVII, v.1937)– es utilizada en dos oportunidades para comparar a Santos con el Diablo: primero, cuando Vega, estupefacto tras oír el halago de Rufo a Monsalvo –“un hombre tan memorista,/ tan *escrebido* y letrado,/ y tan cantor como usted/ que presume de afamado!” (XVI, vv.1525-28)– es caracterizado por la voz poética señalando que Santos “era en su amor propio/ más puntilloso que el diablo” (XVI, vv. 1531-32). La segunda comparación se produce cuando Rufo acepta su derrota:

más cierto es y más notorio/ que usted se va *destapando/* en vivezas, las que yo/ se las he de ir *retrucando/ pico a pico, y tiro a tiro,/* a la fija, sin embargo/ de que usted, ya se lo dije,/ es viejito vivaracho/ y me lleva la ventaja/ de que, siendo veterano,/ *a pelo* le ha de venir/ aquel refrán antiguallo,/ que de un modo incontestable/ dice, corto, lindo y claro,/ de que, ‘el diablo sabe más/ por viejo, que por ser diablo’ (XVII, vv.1983-1998).

Lo significativo de estas comparaciones es que anteceden al desafío mental que Vega le efectúa al diablo por ambición de fama.

¹⁵ Así pareciera haberlo interpretado también Manuel Mujica Láinez, el biógrafo de Hilario Ascasubi, en su cuento “El ángel y el payador” (*Misteriosa Buenos Aires*, 1950), texto en el que el escritor reescribe la leyenda, relejendo críticamente algunas de las versiones literarias de la misma: por un lado, introduce explícitamente la escena del desafío del payador al Diablo que, con la excepción hecha del poema de Ascasubi y de Obligado, no está presente en las otras versiones literarias: “Era el Diablo, que le había salido al encuentro a quien lo retó a duelo, ignorando que no se juega con Satanás” (1987: 256).

Por otro lado, su versión es una réplica al “proceso de ‘moreirización’” (Prieto, 2006: 107) que sufre el personaje en la novela de Gutiérrez: “Algunos lo pintan como un gaucho malo que se pasó la vida cobrando una deuda de sangre a los jueces de paz y acuchillando a cuanta partida de la ley se le cruzó en el camino. No es cierto. Así por

lo menos lo declaraba mi antepasado” (Mujica Láinez, 1987: 253). En el mismo sentido, resignifica el color celeste que Gutiérrez incorpora al final de su novela, cuando señala que, por las noches, sobre la tumba de Santos Vega y de Carmona, aparecía una luz celeste que, según los paisanos, era el Diabolo que se dirigía allí para gozarse de su triunfo. Mujica Láinez, por el contrario, hace que su Santos Vega se bata con un ángel de ojos azules y plumas celestes y lo venza hablando del cielo. De esta forma, se gana un lugar al lado de “Tata Dios”: “Yo no sé si el ángel se habrá dejado ganar de puro bueno, pero lo cierto es que anduvo apurado. A veces se sacudía y la pieza se llenaba de plumones celestes. Don Santos, para apretarlo, le preguntaba por las cosas de la tierra, y el de los ojos azules retrucaba preguntándole por las del cielo” (1987: 259). En esta resignificación dada al color celeste, Láinez pareciera tener en cuenta lo dicho por Ascasubi en su *Paulino Lucero* (1853): “a la guitarra/ me le afiné tan de humor,/ que ni el mismo Santos Vega,/ que está gozando de Dios,/ se hubiera tirao conmigo”.

¹⁶ Adolfo Prieto señala que lo que hizo Gutiérrez fue “convertir a Santos Vega en un gaucho casi contemporáneo de los que alimentaban la crónica policial de los años 80” y, para ello, transfirió “sobre la tenue silueta de Santos Vega legendario la caracterización completa del Juan Moreira de la crónica policial y del folletín” (Prieto, 2006: 106).

Pero, además, cabe agregar que esta versión de Gutiérrez se emparenta con la presentada por Ascasubi. Gutiérrez realiza el siguiente movimiento respecto al poema del cordobés: hace que el personaje de Santos Vega deje de ser el narrador de un relato policial para pasar a ser su protagonista. La faceta criminal del payador que presenta Gutiérrez estaría en germen en ese gusto que tiene el narrador de Ascasubi por las historias de malevos y perseguidos por la justicia. Gutiérrez, en definitiva, desplegó aquel detalle que aparecía en germen en el poema del cordobés.

¹⁷ Entre 1880 y 1881, Eduardo Gutiérrez publica sus novelas sobre Santos Vega en *La Patria Argentina*, periódico redactado por su hermano José María. En febrero de 1881, desde las páginas de *El Álbum del Hogar*, García Mérou criticó la producción de Gutiérrez señalando que: “Un personaje tan grande debía abrumar a un escritor tan pequeño. No ha podido cantarlo, no ha podido ponerlo en acción y lo ha degradado. No ha sabido hacerlo un poeta y lo ha hecho un asesino. Santos Vega igualado a Juan Moreira, embriagándose en las pulperías, viviendo del robo y del asesinato, es la prueba más pobre que puede dar un escritor de talento (García Mérou, citado por Prieto, 2006: 101). Adolfo Prieto considera que el origen de este juicio crítico posiblemente sea la publicación de los dos primeros cantos del poema de Rafael Obligado, en 1881, y señala también cómo García Mérou, que incluso es mencionado en el interior de la novela, incide en el desarrollo de su texto:

[T]odas las entregas del folletín que se recogieron en el volumen titulado *Santos Vega* estuvieron dedicadas a presentar al héroe en su condición única de gaucho perseguido. Y los dos primeros capítulos del total de 17 que vendrían a constituir el segundo volumen, *Una amistad hasta la muerte*, continúan esa tendencia hasta el momento exacto en que se inserta el comentario al juicio crítico vertido por García Mérou. A partir de esa fecha, con una coincidencia cronológica que parece demasiado precisa para ser casual, Gutiérrez empieza a liberar los materiales que en su designio serían capaces de establecer el perfil de su héroe en cuanto gaucho cantor (2006: 107).

¹⁸ Ventura R. Lynch (1850-1888) recogió esta versión de la leyenda del Santos Vega en un folleto titulado *La Provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión Capital de la República* (Imprenta “La Patria Argentina”, 1883), que da inicio a los estudios folklóricos argentinos. Este folleto inicialmente fue publicado en el periódico de los hermanos Gutiérrez, *La Patria Argentina*, “en 16 partes, durante octubre de 1883, en el espacio que la segunda página destinaba al folletín” (Barcia, citado por Uriarte Rebaudi, 2006: 23). Posteriormente, el folleto fue reeditado en tres oportunidades:

La primera, de 1925, fue preparada por la Sección Folklore del Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, que dirigía el Dr. Ricardo Rojas. Lleva el prólogo del maestro Vicente Forte y se ha trocado su sorprendente título original por el más sintético y apropiado de *Cancionero bonaerense*. La segunda reedición

apareció en 1953, con prólogo del Dr. Augusto Raúl Cortázar, como primer volumen de la Colección Lajouane de Folklore Argentino que él dirigía. Los textos y ejemplos musicales han sido, en este caso revisados y anotados por el profesor Bruno C. Jacovella. La obra volvió aquí a cambiar de título, pues se prefirió, con criterio científico depurado y a fin de ajustarse lo más posible al verdadero contenido del texto, el de *Folklore bonaerense* (Fernández Latour, 1981: 3).

La tercera reedición, de 1994, lleva un prólogo de Pedro L. Barcia y mantiene el título propuesto por A.R. Cortázar. Fue publicado por la Secretaría de Cultura de la Nación, en coproducción con RML Ediciones.

Por otra parte, cabe agregar que este trabajo de Lynch formaría parte de una obra mayor de dos tomos “de más de 348 páginas el primero y más de 352 el segundo” (Fernández Latour, 1981: 3) a la cual se refiere Bartolomé Mitre en una carta dirigida a Lynch del 27/09/1887, fechada cuatro meses antes de la muerte de su destinatario.

¹⁹ Estas escenas sobrenaturales son desarrolladas, respectivamente, en dos cantos específicos: el primero, titulado “El alma del payador” y el último, “La muerte del payador”.

²⁰ Con respecto a las fechas de publicación de los cuatro cantos, “El alma del payador” (ocho décimas) apareció en el *Almanaque Sudamericano para 1881* de Casimiro Prieto y Valdés y “La prenda del payador” (diez décimas), en *El Correo Americano*, el 01/01/1881 (es decir que, respecto a este canto, la estimación de Carlos Obligado es errónea). Por su parte, “La muerte del payador” (dieciocho décimas) fue publicado en 1885, junto con los otros dos segmentos mencionados, en los 500 ejemplares de la edición de lujo parisina del libro de Obligado, *Poesía*, y en los 10.000 ejemplares de un folleto bonaerense de 25 páginas titulado *Santos Vega. Tradiciones argentinas*. Recién en la 2ª edición de *Poesías* (Buenos Aires, Librería Rivadavia de G. Mendesk y hijo, 1906; París, Viuda de Charles Bouret, 1906), se incluyó “El himno del payador” (diecinueve décimas), intercalado como tercer segmento del poema (Lehmann Nitsche, 1916: 220-1; Prieto, 2006: 116-126).

²¹ La publicación casi conjunta de los dos primeros cantos del poema de Obligado en el año 1881 es relacionada por Prieto con la publicación de las dos novelas populares sobre Santos Vega que Eduardo Gutiérrez publica, entre 1880 y 1881, en el periódico de su hermano. En el mismo sentido, la edición popular de 1885 en la cual se incluye el canto “La muerte del payador” “se vincularía con la determinación clásica desde el ejemplo de Cervantes, de hacer morir a un hijo de la fantasía antes de verlo maltratado por los imitadores” (Prieto, 2006: 121). La publicación de los cuatro cantos en 1906, en la 2ª edición del libro *Poesías*, estaría relacionado con el deseo del poeta de desasociar su nombre del circuito de difusión de la literatura popular. Al respecto, señala Adolfo Prieto:

Las ediciones ilegales de textos del poeta comenzaron a sucederse, y la presentación gráfica de esas ediciones, junto con los criterios de selección y de inclusión, no tardaron en dar pie a la creencia de que su nombre pertenecía, sin más, al elenco de los proveedores habituales de esa industria. Para reaccionar contra los excesos de esta identificación, Obligado debió decidirse a preparar una nueva edición de su volumen de versos [...] La nueva edición de *Poesías*, impresa en Buenos Aires en 1906, incluía “El himno del payador” [...] Pero la lectura popular de *Santos Vega* se siguió alimentando, aparentemente, de los 10.000 ejemplares de la edición Irupe y de las copias y reimpresiones clandestinas (2006: 125-126).

²² En su análisis sobre la relación periodismo y literatura latinoamericanos de fines del siglo XIX, Julio Ramos menciona a Calixto Oyuela para ejemplificar la zona más conservadora del campo intelectual, debido a su crítica a la profesionalización y a la industria cultural, esa “detestable plaga moderna [...] [El] verdadero artista debe distinguir siempre profundamente entre su musa y su negocio” (Oyuela, citado Ramos, 2003: 85).

²³ El pensamiento del filósofo alemán Immanuel Kant (1724-1804) fue relevante para la consolidación del paradigma racionalista debido a que estableció los límites del alcance de la razón en el proceso de conocimiento de la naturaleza. Kant sostiene que conocer es construir el objeto a partir de condiciones que presentan todos los sujetos (por eso habla de *sujeto trascendental*). Pero, además de estas condiciones, para conocer también es necesaria la existencia de información empírica. Sin experiencia no hay conocimiento, por lo tanto, el límite del conocimiento es la experiencia.

El espacio y el tiempo son formas necesarias de la intuición sensible del hombre. Detrás de esas formas fenoménicas queda la verdadera cosa en sí, que es desconocida. Para Kant, el único objeto del conocimiento humano es la experiencia, es decir, el fenómeno. Lo que excede de la experiencia lo llama metafísica. Rechaza todo conocimiento de cosas en sí que exceda los límites de la experiencia. Pero reconoce que al conocimiento humano se le plantean problemas necesarios, bien que insolubles. Son las ideas, la esfera de la razón, en el sentido estricto de la palabra. Las ideas se refieren a lo absoluto. Kant las divide en Alma, Universo y Dios (Goetz, 1931: 285).

En este sentido, resulta interesante pensar que los poemas y cuentos fantásticos de fines del siglo XIX, que ficcionalizan las ideas absolutas, buscan problematizar al paradigma racionalista que, según Kant, no es capaz de explicarlas pues no presentan un carácter fenoménico. Los textos poéticos y narrativos que abordan las ideas de “Alma” y de “Dios” operan brindando una experiencia que podría caracterizarse como epifanía sobrenatural, es decir, estas ideas absolutas revisten en la ficción una forma fenoménica que, para el paradigma racionalista, representa –en términos de Kuhn– una “anomalía”.

²⁴ Obligado escribió otros poemas en donde recoge tradiciones con elementos sobrenaturales: “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” (Lorente Medina, 1980: 59)

²⁵ Berman señala que en la destrucción del personaje de Margarita por el pequeño mundo del cual proviene, pone en escena de una manera cruel y brutal el efecto arrasador que tiene la modernidad sobre esa comunidad que se muestra como poco dispuesta o incapaz de modernizarse.

²⁶ Jitrik (1982: 43) señala que la política que tempranamente comenzó a diezmar a los gauchos fue la aplicación de las leyes de vagos: aquellos que no tuvieran papeleta de conchabo que comprobara que eran propietarios o empleados de un propietario quedaban, por vagos, a disposición del gobierno que los enviaba a servir al ejército de línea, en la frontera. Pero el autor aclara que el punto más alto de liquidación del gaucho se produce durante la Guerra del Paraguay y las campañas antimontoneras (es decir, las campañas contra las fuerzas federales organizadas, declaradas ilegales por el gobierno liberal). Finalmente, la estocada final se produce con la transformación burguesa del país pues, frente a la modernización, al gaucho le quedaron dos caminos: adaptarse y convertirse en peón de estancia –tal como les aconseja Martín Fierro a sus hijos en la segunda parte del libro de José Hernández– o bien adoptar el sendero de la criminalidad para terminar, más temprano que tarde, ejecutado por la partida –tal como le ocurre a Juan Moreira en la novela de Eduardo Gutiérrez–.

Bibliografía

Ansolabehere, Pablo (2014). “Reescrituras del terror”. *Cuaderno Lírico. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia*, 10, pp. 1-13. Disponible en: <https://journals.openedition.org/lirico/1705>

- Ascasubi, Hilario (1872). *Santos Vega o Los mellizos de La Flor. Rasgos dramáticos de la vida del gaucho en las campañas y praderas de la República Argentina (1778 a 1808)*. París: Imprenta de Paul Dupont.
- Barbano, Adolfo (1950). *El siglo XIX y la historia. La Historia a través de Mitre y López*. Buenos Aires: Talleres Gráficos “San Pablo”.
- Becco, Jorge (1967) “Desarrollo de la poesía gauchesca: Ascasubi y Del Campo”, *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, pp. 337-360.
- Berman, Marshall (1989) [1982]. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- Buret, María Florencia (2016). “El *Fausto* de Estanislao del Campo: una recepción en clave fantástica”. *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, Vol. 4, N°2. Disponible en: <https://www.raco.cat/index.php/Brumal/article/view/316693>
- Buret, María Florencia (2017). *La emergencia de la literatura fantástica argentina en revistas culturales (1861-1884). Americanismo y cosmopolitismo en los textos fantásticos de Gorriti, Wili (Torres y Quiroga), Monsalve y otros autores*. Tesis de Posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1461/te.1461.pdf>
- Cócaro, Nicolás (1960). “La corriente literaria fantástica en la Argentina”. *Cuentos fantásticos argentinos. Primera serie*. Buenos Aires: Emecé, pp. 11-39.
- Fernández Latour de Botas, Olga (1981). “Una carta de Mitre a Ventura R. Lynch”. *La Nación*, 05/07/1981, 4ª sec., p. 3.
- Flesca, Haydée (1970). “Estudio preliminar”. *Antología de literatura fantástica argentina. Narradores del siglo XIX* (Selección, estudio preliminar y notas de Haydée Flesca). Buenos Aires: Kapelusz.
- Goetz, Walter (dir.) (1931). *Historia universal*. T. VII. Madrid: Espasa-Calpe.
- Gutiérrez, Eduardo (1952). *Una amistad hasta la muerte*, Buenos Aires: Editor N. Tommasi.
- Jitrik, Noe (1982). *El mundo del ochenta*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Lehmann-Nitsche, Roberto (1916). “La leyenda de Santos Vega. Documentos para la sociología argentina”. *Anales de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales*. Tomo II. Buenos Aires.
- Lorente Medina, Antonio (1980). “Estructura y sentido del *Santos Vega* de Rafael Obligado”. *Castilla: Estudios de literatura*, N°1, pp. 59-70. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/136057.pdf>
- Mitre, Bartolomé (1891). “A Santos Vega”. *Rimas*, con un retrato al aguafuerte por Abot, nueva edición, corregida y considerablemente aumentada, pp. 127-132, 363-364, Buenos Aires: Félix Lajouane, Editor.
- Mujica Láinez, Manuel (1987). “Una aventura del Pollo” y “El ángel y el payador”. En *Misteriosa Buenos Aires*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

- Obligado, Rafael (1920). “Santos Vega”. En *Poesía*. Buenos Aires: Editor Claudio García.
- Oyuela, Calixto (1889). “Carta a Rafael Obligado”. *Estudios y artículos literarios*, Buenos Aires: Imprenta de Pablo E. Coni e Hijos, pp. 1-34.
- Pagés Larraya, Antonio (1955). “Santos Vega, mito de la pampa”, *Revista Iberoamericana*, Buenos Aires, Vol. XX, N°40, septiembre, pp. 213-24.
- Prieto, Adolfo (2006). *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- Prieto, Martín (2011). *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus.
- Ramos, Julio (2003). “Límites de la *autonomía*: periodismo y literatura”. En *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de cultura económica.
- Roas, David (2001). “La amenaza de lo fantástico”. En D. Roas (comp.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros.
- Romano, Eduardo (1998). “Hacia un perfil de la poética nativista argentina”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, N°27, pp. 73-88. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/download/ALHI9898110073A/22816>
- Uriarte Rebaudi, Lía Noemí (2006). *Una estética de lo criollo en el Santos Vega de Rafael Obligado*. Buenos Aires: Dunken.
- Valesini, Aldo Oscar (2013). “*Santos Vega*, de Rafael Obligado: márgenes de lo fantástico”, en Altamiranda, Daniel y Salem, Diana (eds.) *Narratología y discursos múltiples. Homenaje a David William Foster*, Buenos Aires: Dunken, pp. 331-8