

10515
232

Universidad del Salvador

**Una estética de lo criollo
en el *Santos Vega* de Rafael Obligado**



USAL
UNIVERSIDAD
DEL SALVADOR
Tesis doctoral

Doctoranda: Licenciada Lía Noemí Uriarte Rebaudi

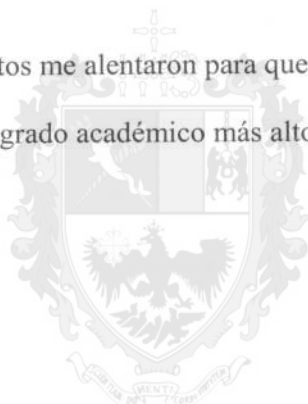


Tutora: Doctora Cecilia Inés Avenatti de Palumbo



A Rafael Obligado, cuya edición definitiva del *Santos Vega*
cumple 100 años en 2006

A cuantos me alentaron para que alcanzara
el grado académico más alto en mi carrera



USAL
UNIVERSIDAD
DEL SALVADOR

Tabla de contenido

Introducción	6
Primera parte. Santos Vega, un payador en la tradición oral y en las letras anteriores al poema de Obligado	
I. Los payadores en el Río de la Plata	
I. 1. Un testimonio del siglo XVIII	9
I. 2. Las investigaciones de Ventura Lynch en el siglo XIX	10
I. 3. Los aportes de Isabel Aretz en nuestros días	11
II. Santos Vega en la tradición oral	
II. 1. La tradición de Buenos Aires y la de Córdoba	12
II. 2. ¿Santos Vega personaje real?	13
II. 3. ¿Santos Vega personaje mítico?	15
II. 4. Mitos y leyendas	16
II. 5. La leyenda de Santos Vega	17
III. Santos Vega en las letras anteriores al poema de Obligado	
III. 1. La elegía de Mitre	18
III. 2. El poema de Ascasubi	22
III. 3. La novela de Eduardo Gutiérrez	29
IV. Recapitulación	31
Segunda parte. El Santos Vega de Obligado	
I. Rafael Obligado en su contexto cultural	
I. 1. Su origen, su hogar, su formación	32
I. 2. Aspectos de su ideario	32
I. 3. Sus gustos y costumbres	34
I. 4. Su influencia en la cultura de su tiempo	35
I. 5. Su obra	35
I. 6. Aceptación de su obra y de su actuación en su tiempo	36
I. 7. La crítica en nuestra época	37
II. Santos Vega en la creación de Obligado	
II. 1. Cómo nace el interés del poeta por Santos Vega	38

II. 2. Qué aporta a la literatura argentina el mito de Santos Vega	39
II. 3. La diégesis en el poema	40
II. 4. Heterodiégesis y homodiégesis	47
II. 5. Aciertos y defectos en el <i>Santos Vega</i> de Obligado según la crítica	48
III. Recapitulación.	49

Tercera parte. Una estética de lo criollo en el *Santos Vega* de Obligado

Consideraciones previas	50
I. La estética de la luz	
I. 1. Qué es la luz.	51
I. 2. El origen de la luz	51
I. 3. La luz en las sacralidades judaicas	51
I. 4. La luz en el <i>Nuevo Testamento</i>	51
I. 5. La luz en la mística benedictina	52
I. 6. La luz en la casa de Dios	52
I. 7. La luz en el gótico	53
I. 8. La luz en el Paraíso descrito por Dante	55
I. 9. La luz en la pintura impresionista	56
II. La estética de la luz en el <i>Santos Vega</i> de Obligado	
II. 1. La luz en el paisaje pampeano	57
II. 2. Los aportes de María Hortensia Lacau	58
II. 3. La luz en el poema, según las distintas horas del día	58
II. 4. La palabra luz en el poema	62
II. 5. El sol, fuente de luz	63
II. 6. La tradición cultural de la luz en el <i>Santos Vega</i>	65
III. La estética de la palabra	
III. 1. Qué es la palabra	65
III. 2. La palabra entre las antiguas comunidades orientales	66
III. 3. La palabra en el <i>Antiguo Testamento</i>	67
III. 4. La palabra en las sacralidades judaicas	67
III. 5. La palabra en el <i>Nuevo Testamento</i>	68
III. 6. La palabra en el habla gauchesca	69
III. 7. La palabra vernácula en el <i>Santos Vega</i>	69
III. 8. Palabras vernáculas más usadas en el <i>Santos Vega</i>	70

III. 9. La tradición cultural de la palabra en el <i>Santos Vega</i>	75
IV. Conclusiones.	76
V. Apéndices	
V. 1. Glosario de palabras vernáculas en el <i>Santos Vega</i>	81
V. 2. El gaucho	85
V. 3. Santos Vega	87
V. 4. La edición definitiva de las <i>Poesías</i> de Rafael Obligado	89
VI. Bibliografía fundamental	
VI. 1. Rafael Obligado. <i>Santos Vega</i> . Ediciones	91
VI. 2. Rafael Obligado y su obra	92
VI. 3. El gaucho, su ámbito, sus costumbres	93
VI. 4. Tradiciones y folklore en la Argentina	93
VI. 5. Santos Vega	95
VI. 6. El habla gauchesca	95
VI. 7. El tiempo	96
VI. 8. Eduardo Gutiérrez	96
VII. Bibliografía complementaria	
VII. 1. Literatura gauchesca y literatura nativista	97
VII. 2. El pensamiento argentino	97
VII. 3. El lenguaje	97
VII. 4. El mito	97
VII. 5. Literatura y tradición	98
VII. 6. Narrativa.	98
VII. 7. Espiritualidad	98
VII. 8. La luz en la arquitectura religiosa y en la pintura	99
VII. 9. Literatura y estética	99
VII.10. Diccionarios y enciclopedias	100
VII.11. Metodología de la investigación	100



USAL
UNIVERSIDAD
DEL SALVADOR

Introducción

I. La poesía nativista

Autores cultos que poetizaban temas rurales, con nostalgia o con intención nacionalista, dieron origen a la poesía nativista. Entre ellos, Mitre y Obligado que evocaron a Santos Vega, un payador ~~por~~ admirado por todos. (Borello, 39)

Esteban Echeverría, corifeo de quienes se proponían confirmar la autonomía política con el nacionalismo literario, en el prefacio de sus *Rimas* (1837) ¹⁸³⁷ aparta de ese proyecto nacional lo popular -que era fundamental en el romanticismo europeo y que se diferenció en esto del cultivado en el Río de la Plata-.

Mitre -el más joven de aquel grupo- en sus propias *Rimas* (1854) ¹⁸⁵⁴ fundamentó el nativismo y profundizó el desapego de Echeverría por las formas artísticas orales y populares.

Entre los escritores del ochenta, Obligado y Joaquín V. González compartieron el protagonismo nativista. González llegó a ser el teorizador más lúcido de la poética nativista con *La tradición nacional* (1888) y el autor del paradigma en el nativismo narrativo, con *Mis montañas* (1894).

El resquebrajamiento de la poética nativista se produjo con Lugones y con Ricardo Rojas -aunque Lugones compuso dentro de esa corriente sus *Poemas solariegos* (1927) y sus *Romances del Río Seco* (1938)-. Ambos escritores consideraron el Martín Fierro y la poesía gauchesca superiores a la poesía nativista. Lugones quiso convertir el Martín Fierro en una gesta fundacional, sin antecedentes valiosos ni consecuentes posibles. Rojas lo convertía en la culminación de un ciclo, sin tener en cuenta que se propagaba en la novela y en el teatro. Ni Lugones ni Rojas valoraron suficientemente el aspecto político del poema y el alto grado de conciencia social de Hernández.

La narrativa nativista alcanzó su mayor auge con el catamarqueño Carlos Quiroga, el salteño Juan C. Dávalos, el jujeño Julio Aramburu, que volvieron a la región de su infancia para recuperar un período idealizado de sus vidas -nacieron todos ellos poco antes de finalizar el siglo XIX.- Desde 1915 Ricardo Güiraldes (1886-1927) dio mayor impulso al nativismo tradicional, con *Cuentos de muerte y de sangre* y *El cencerro de cristal*; su mejor creación fue *Don Segundo Sombra* (1926).

La poética nativista perdió importancia en las letras argentinas en el siglo XX, durante la década del cincuenta. (Romano, XL-XLI; XLIII-XLIV)

II. Dos estudios sobre Obligado en nuestros días

Una profesora de la Universidad de Cuyo y otra de la Complutense de Madrid, publicaron sendos estudios sobre el canto III del *Santos Vega*, y sobre los sábados literarios convocados por su autor.

“El valor del canto III en el *Santos Vega* de Obligado” (1994), de Mabel Susana Agresti, señala logros estilísticos con intención poética que trasciende lo costumbrista; a Santos Vega como cantor al servicio de la lucha por la Independencia; la fusión de las voces del payador legendario con las del poeta. Y considera que es el canto más vinculado con la probabilidad de existencia histórica del personaje. (118-119; 121)

María Isabel Hernández Prieto (1978) destaca que durante treinta años -desde 1870 hasta 1900- se celebraron los famosos sábados literarios, en que las obras leídas se criticaban con toda libertad, exaltándose a veces los ánimos. El mismo Obligado recibió objeciones por su leyenda “El cacuí”, según testimonio de Ernesto Quesada. Con el siglo terminaron esas reuniones y la etapa más importante en la vida del poeta. (1485; 1487)

III. El mito de Santos Vega

Antonio Pagés Larraya publicó en 1961 su estudio “Santos Vega mito de la pampa”, en cuyas páginas reelabora anteriores versiones suyas sobre el tema.

Sostiene Pagés Larraya que desde época anterior a la Independencia se difundió el mito de Santos Vega, a través de varias generaciones. El personaje fue evocado sobre todo como cantor, en las narraciones de fogón, mucho antes de 1838 -en que Mitre le dedicó un poema elegíaco-, y nada de cuanto se relacionara con él fue imposible ni improbable para el gaucho. (Pagés Larraya, 18; 21)

IV. Objetivo de esta tesis

Sobre la base de estos antecedentes -y de otros que se reseñarán en su oportunidad- esta tesis tiene por objeto estudiar el mito de Santos Vega en el poema de Obligado, y señalar aspectos de una estética de lo criollo intuitiva y elaborada por este clásico de nuestras letras, en las cincuenta y cinco décimas que dedicó al célebre payador. Estudiar a nuestros clásicos y recordar nuestras tradiciones es una manera de homenajear a nuestros próceres.

Obligado, que amó profundamente la patria, se propuso difundir sus tradiciones. Promovió continuamente una discusión enriquecedora en torno de las letras, en las que indagaba acerca de lo nacional. Y alentó a los jóvenes que se iniciaban en el oficio de escribir, quizá porque veía en ellos el futuro de la cultura nacional.

Santos Vega es su obra más lograda. Hace revivir la más pura de nuestras tradiciones, que despertó fervorosa admiración en no pocos hombres cultos de la ciudad y en todo el gauchaje de la campaña bonaerense. Es una leyenda que exalta el don maravilloso del canto.

Para abordar el objetivo propuesto, acerca de una estética de lo criollo en el *Santos Vega* de Obligado, en la primera parte se hará referencia a la actuación de los payadores en el Río de la Plata y a Santos Vega en la tradición oral; y se analizarán obras de escritores cultos que recogieron esa tradición antes que Obligado. Una segunda parte estudiará a Obligado y los distintos aspectos de su *Santos Vega*.

La tercera y última parte indagará sobre cuanto pueda revelar una estética de lo criollo implícita en la evocación de todo lo pampeano: el cantor; el hombre con sus hábitos y sus gustos; el paisaje y sus notas distintivas; el lenguaje, en los vocablos propios de la región. Y se consignará lo peculiar de esa estética de lo criollo.

Para señalar los rasgos distintivos de una estética de lo criollo en el *Santos Vega* de Obligado, tomaré como punto de partida mi análisis textual del poema. En ese análisis textual apoyaré las conclusiones de mi interpretación, pasando, de esta manera, de lo textual a lo hermenéutico.

Nota bene. En esta tesis se adoptan las normas determinadas por el *Manual de estilo* de la Modern Languages Association, de aceptación universal en nuestro tiempo.

Se evitarán las referencias bibliográficas al pie de página, haciendo figurar en el texto, entre paréntesis, el apellido del autor usado como fuente, el número de página o de páginas que se citan; y si se consultan varios estudios del mismo autor, el año del estudio que se usó como fuente.

Primera parte. Santos Vega, un payador en la tradición oral y en las letras anteriores al poema de Obligado

Para ubicar a Santos Vega en nuestra tradición y en nuestras letras, es conveniente recoger algunos testimonios sobre los payadores en el Río de la Plata; recordar la leyenda de Santos Vega difundida por la campaña bonaerense; exponer las versiones acerca de su existencia, que para algunos ha sido real; estudiar el personaje en la creación literaria de varios escritores argentinos.

I. Los payadores en el Río de la Plata

I.1. Un testimonio del siglo XVIII

El *Lazarillo de ciegos caminantes*, publicada en 1773, ofrece el primer testimonio escrito sobre payadores en el Río de la Plata. La portada de la edición original informa acerca de su contenido y de su origen:

El Lazarillo de ciegos caminantes desde Buenos-Ayres hasta Lima [...] sacado de las memorias que hizo Don Alonso Carrió de la Vandera en este dilatado viage, y comisión que tubo por la Corte para el arreglo de Correos, y Estafetas, situación y ajuste de Postas, desde Montevideo

por Don Calixto Bustamante Carlos, Inca, alias Concolorcorvo Natural del Cuzco, que acompañó al referido Comisionado en dicho viage, y escribió sus Extractos. [sic]

Se supone que el autor de este libro de viajes fue el digno funcionario colonial don Alonso Carrió de la Vandera, llegado a Buenos Aires en misión oficial, en 1771. El viaje del cual habla en su obra duró dos años, durante los cuales fue acompañado por el llamado Concolorcorvo, con quien compartió cierto rechazo contra los abusos del régimen colonial. Al considerar que no puede suscribir cuanto dice en su libro, lo hace publicar como escrito por su fiel servidor. (Busaniche, X, XII-XIV, XXVII-XXVIII)

En el capítulo primero del *Lazarillo* se hace referencia al *gaudio*,¹ a la abundancia de recursos que fomenta su holgazanería, a su costumbre de cantar acompañándose de guitarra durante semanas enteras:

De esta propia abundancia [...] resulta la multitud de holgazanes, a quien con tanta propiedad llaman gaudios.

¹ El gauderio fue un mestizo que apareció en 1766 en la Banda Oriental, y que dio origen al “gaucho oriental” y al “montonero artiguista” (Estrada, 12).

Estos son unos mozos nacidos en Montevideo y en los vecinos pagos [...] Se hacen de una guitarrita, que aprenden a tocar muy mal y a cantar desentonadamente varias coplas, que estropean, y muchos sacan de su cabeza, que regularmente ruedan sobre amores. Se pasean a su albedrío por toda la campaña y con notable complacencia de aquellos semibárbaros colonos, comen a su costa y pasan las semanas enteras tendidos sobre un cuero, cantando y tocando. (33-34)²

I. 2. Las investigaciones de Ventura Lynch en el siglo XIX

Entre los años 1850 y 1888 vivió Ventura Lynch, que había nacido en Buenos Aires y que integraba el grupo del 80, tanto por su época como por los rasgos de su personalidad.

Realizó investigaciones de campo explícitamente anunciadas. Se había propuesto estudiar los usos y costumbres de las poblaciones criollas y de los toldos indígenas en la campaña bonaerense, porque consideraba conveniente resguardar los elementos que son la clave de la cultura popular. Viajó con ese fin durante los años 1870 y 1871 al interior de la provincia, estimulado quizá por el éxito de Mansilla en su empresa y en la obra donde la narra.

La Patria Argentina (el diario de los Gutiérrez) publicó el aporte de Lynch en 16 partes, durante octubre de 1883, en el espacio que la segunda página destinaba al folletín. Se recogen allí contribuciones de Lynch sobre coreografía y música folklórica, casi inexploradas hasta entonces. (Barcia, 8; 13; 17; 22) Posteriormente esas páginas fueron ofrecidas en forma de opúsculo, con el título de *Folklore bonaerense*. Destaca Lynch la destreza, el valor, la generosidad de los gauchos³, puestos de manifiesto en la lucha contra las tropas inglesas

2 “El cantor anda de pago en pago, ‘de tapera en galpón’, cantando sus héroes de la pampa, perseguidos por la justicia, los llantos de la viuda a quien los indios robaron sus hijos en un *malón* reciente [...] El cantor está haciendo, candorosamente, el mismo trabajo de crónica, costumbres, historia, biografía, que el bardo de la Edad Media [...]”

El cantor no tiene residencia fija: su morada está donde la noche lo sorprende; su fortuna, en sus versos y en su voz. Dondequiera que el *cielito* enreda sus parejas sin tasa, dondequiera que se apura una copa de vino, el cantor tiene su lugar preferente, su parte escogida en el festín. El gaucho argentino no bebe, si la música y los versos no lo excitan y cada pulpería tiene su guitarra para poner en manos del cantor, a quien el grupo de caballos estacionados a la puerta anuncia a lo lejos, dónde se necesita el concurso de su gaya ciencia.” (Sarmiento, 99-100)

“Raro el gaucho que no fuese guitarrero, y abundaban los cantores. El payador constituyó un tipo nacional. Respetado por doquier, agasajado con la mejor voluntad, vivía de su guitarra y de sus versos; y al clavijero de aquella, el manojito de favores rosas y azules, recordaba, supremo bien, las muchachas que para obsequiarle habían desprendido las cintas de sus cabellos”. (Lugones, 76-77)

³ Lynch caracteriza al gaucho como de “raza blanca y cobriza, con mezcla de sangre andaluza y querandi”. (32)

Para Fernán Silva Valdés, autorizado escritor uruguayo, “el gaucho fue el tipo étnico que produjo nuestra tierra en sus primeros pasos hacia la civilización, el cual cumplió bellamente, acabadamente, su misión extraordinaria, sin desaparecer por entero, como es creencia vulgar, pues el gaucho evolucionado es el paisano actual. Aquél fue el realizador de la Libertad, como éste es el realizador del progreso rural y como lo será mañana el nuevo criollo, el hijo del gringo.” (*Apud* Estrada, 14)

Observa Ricardo Monserrat: “El gaucho primerizo habría sido mestizo de español e india o viceversa. No tuvo otro ámbito que el desierto y la precaria protección del rancharío. Es el linaje más antiguo en tierra de la conquista. Fue la simiente del Viejo Mundo fructificando en la nueva tierra [...]”

Lo que lo llevó a ser gaucho fue, primero, el espíritu de rebeldía e independencia.

invasoras (1806-1807) y más tarde en los ejércitos libertadores. Enumera las canciones cultivadas por los gauchos cantores (la cifra, el cielo, el fandango, el fandanguillo), que encuentra semejantes a las popularizadas en Andalucía. Afirma que comenzó a mencionarse a los payadores en 1778, cuando recorrían el Virreinato para pagar (en un rancho, debajo de un ombú, en una pulpería).⁴ Sostiene que el gauchaje abandonaba sus obligaciones para dedicarse a pagar, y que a veces alcanzaba una fama sorprendente con su arte. (Lynch, 32-33; 35)

I. 3. Los aportes de Isabel Aretz en nuestros días

Payar era cantar. A veces el canto estaba a cargo de un solo cantor; otras veces dos cantores alternaban su canto en lo que llamamos contrapunto, y que en otras partes llaman cantos de desafío o “contrapuntiao”. Nuestros payadores prefirieron para sus cantos la cifra y la milonga,⁵ y la guitarra como instrumento para acompañar el canto.

El nombre de cifra proviene de la escritura musical antigua por cifras, muy usada en España para la guitarra. Desde el punto de vista musical, la cifra se caracteriza por rápidos rasgueos en guitarra, alternados con recitativos del cantor, acompañados de punteos, acordes y trémolos.

La composición musical se ajusta a la forma estrófica de la letra cuyo canto acompaña. Se dan cifras de cuatro frases musicales para acompañar cuartetos; a estas cifras suele llamárselas media cifra. Con cifras de 6; 7; 8 o 9 frases musicales, se cantan octavas; y con cifras formadas por 8 a 11 frases musicales, se cantan décimas. La diferencia entre el número de frases musicales y el número de versos se compensa repitiendo las frases o los versos, según el caso, para igualar número de frases con número de versos. Es decir, una cifra de siete frases musicales se cantará con una octava, repitiendo una de las frases musicales; en tanto que una cifra de nueve frases musicales se cantará repitiendo un verso de la octava.

Los poemas cantados con cifras pueden abordar cualquier tema, elegido por uno de los payadores o por su auditorio. Las payadas propiamente dichas consistían en una sucesión de

[...] El gaucho tiene una genealogía en abstracto; es una idea, como lo calificó [...] Ricardo Güiraldes. Ser gaucho es opcional, por mandato de una conducta o por la caracterización impuesta por los hombres de la ciudad.” (*La Nación*, “Rincón gaucho” 28 de diciembre de 2002).

⁴ *pallar*, usado en la Argentina, el Uruguay y Chile con sentido de ‘improvisar coplas, en controversia con otro cantor y con acompañamiento de guitarra’ significó primitivamente ‘entresacar la parte más rica de los minerales’. Se tomó de la voz quichua *pálai*, que es ‘recoger del suelo, cosechar’. De la misma manera que el minero escoge la parte mejor del mineral, el *pallador* elige las palabras más apropiadas para su réplica. 1ª documentación de *pallar*, con la acepción usada en minería, 1637, A. A. Barba, libro publicado en Potosí; Academia, 1803. Payar, con la acepción de cantar en controversia con otro, 1855, Ascasubi, *Paulino Lucero*. (Corominas).

⁵ Cifra: canción popular argentina en compás de 3/4 o 6/8, que cantaban los payadores en contrapunto, acompañados de guitarra. Los temas elegidos solían ser políticos. Milonga: danza rioplatense de raíz africana en ritmo 2/4. En su libro *Cosas de negros*, Vicente Rossi explica que “la payada ingenua de los fogones pastoriles [...] se convirtió en la milonga de los fogones milicos y de los tugurios ciudadanos. Por eso la milonga es la payada pueblera [...] es canto cuando recita improvisaciones conservadas en la memoria popular; es payada cuando improvisa”. (Arizaga)