

## El «Santos Vega», de Fernán Silva Valdés

Esta obra dramática supuso la primera incursión en el teatro del gran poeta uruguayo nativista<sup>1</sup> y el origen de una vocación tardía pero fecunda<sup>2</sup>. Estrenada en Montevideo por la Comedia Nacional (1952), con el subtítulo de *Misterio de Medioevo*<sup>3</sup> platense, tiene su punto de partida en la conocida leyenda<sup>4</sup> de «Santos Vega», el payador invencible en la payada que la tradición le creó como único enemigo al diablo.

---

<sup>1</sup> Tras un breve período de «dandismo modernista», que terminó en un sanatorio, volvió a sus primeros versos y, coincidiendo con el movimiento ultraísta español, expresó sus poemas autóctonos mediante imágenes inéditas, que luego formaron los «poemas nativos» de *Agua del tiempo* (1921), creando el movimiento nativista, hoy popular. Otras obras poéticas suyas son: *Poemas nativos*, *Intemperie*; *Los romances chúcaros*, y *Romancero del Sur*. Para mayor información sobre su obra véase: *Teatro uruguayo contemporáneo*, Madrid, Edit. Aguilar, 1960, pp. 25-27.

<sup>2</sup> Si bien es verdad que su primer drama *Santos Vega...* fue estrenado en 1952, pronto le siguieron otros dentro del mismo clima telúrico, como *Los hombres verdes*, *Vida de dos cuchillos*, *El burlador de la Pampa*, así como las comedias de ambiente ciudadano actual: *Barrio palermo*, *El testigo*, *Por la gracia de Dios*, *El espejo roto* y *La señorita vuelve de madrugada*. Su vocación de dramaturgo, tardía pero apasionante, le ha hecho dedicarse totalmente al teatro, recreando en la escena hispanoamericana el misterio.

<sup>3</sup> Subtitulado así, según el decir del propio dramaturgo, «por pura intuición y corazonada», a la que buscó posteriores razonamientos para justificarlo. Estos se reducen a la «permanencia de lo hispánico medioeval en las costumbres del gaucho», entre las que destaca la continuidad «a través de siglos y generaciones de nombres propios de cuño bárbaro visigodo o, en general, europeo».

<sup>4</sup> La leyenda es la exaltación del payador, cantor popular que canta por don divino y cuyas canciones brotan espontáneamente de su corazón. Célebre y bienquisto de todos, invencible en la payada, Santos Vega es derrotado final-

Su argumento, resumido por el propio dramaturgo, es el siguiente: Santos Vega, enamorado de la Flor del Pago —única mujer que no le ha correspondido—, visita al brujo Don Zenón y le pide un payé<sup>5</sup> para conseguirla. El brujo, intermediario del Diablo, construye un payé con el que lo hace invencible en la tierra. El Diablo, encantado de la figura del payador, le procura una muerte «en barranca»<sup>6</sup> para que no sea olvidado, oponiéndole a Juan Sin Ropa como contrincante de payada. Pero el amuleto es tan poderoso que ni el Diablo lo puede vencer —y en esto se aparta de la tradición—, teniendo que matarlo adoptando forma de neblina, contra la que «no hay cristiano» que pueda luchar.

Paralelamente a este misterio se desarrolla la parte humana del argumento: Flor de María —la Flor del Pago— coquetea con todos y, con excesivo amor de sí misma, termina amando a Santos Vega y yéndose con él, por lo que representa su fama (algo parecido le ocurre al protagonista). Ambos se quieren «del copete para arriba»; por eso, una vez satisfechas sus vanidades, se muestran decepcionados recíprocamente, pues olvidaron que el amor que dura «es el del copete para abajo» —como diría Don Zenón—, encarnado en Iracema y Don Pedrito. Al final del drama, perdida su fama, la Flor del Pago se manifiesta como una mujer ofendida primero y orgullosa de su marido después, hasta extremos de gritar en su defensa, amontonándosele en el pecho «el amor que siempre tuvo en potencia por el hombre que había en Santos Vega»<sup>7</sup>.

---

mente y muere sin sobrevivir al dolor que ello le causa. La imaginación popular dio origen a la leyenda del cantor vencido por el Diablo, cuya sombra sigue vagando por la Pampa, otrora escenario de sus triunfos. Mitre recoge la leyenda en una de sus elegías recopiladas bajo el título de *Armonías de la Pampa*, poema que no es más que un esbozo que otros cantores refundirán después. Pero ya entonces la historia había hallado expresión en estrofas populares, tales como la que Rafael Obligado coloca en el encabezamiento de su *Santos Vegas...*: «Santos Vega, el payador, / aquel de la larga fama, / murió cantando su amor / como el pájaro en la rama.» Hilario Ascasubi y Rafael Obligado recogen en poesía la figura del célebre payador. Para conocer la posible inspiración de la leyenda en un personaje real, véase: González Porto-Bompiani, *Diccionario literario*, t. XI, Barcelona, Montaner y Simón, S. A., 1960, p. 846.

<sup>5</sup> El payé es un compendio de sortilegio telúrico y hechizo esotérico. «Payé» en guaraní es el acto de hacer mal o bien a una persona, «utilizando para ello ciertas oraciones o elementos materiales». También describe al objeto con el cual se efectúa el acto. Para un estudio comprensivo del payé y la payasería, véase el libro de Sally Ortiz Aponte, *La esoteria en la narrativa hispanoamericana*, Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1977, pp. 107-116.

<sup>6</sup> *Morir en barranca, De muerte sonada, famosa*. El propio autor lo explicita en la introducciones del drama. Fernán Silva Valdés, *Santos Vega...*, Buenos Aires, Edit. Losada, 1957, p. 7.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 76.

La obra de Silva Valdés hunde sus raíces en el pasado literario platense hasta tal punto que no hay motivo literario-dramático de ella que no pueda rastrearse en otras anteriores, dentro del género gauchesco, o incluso dentro de su propia producción. De ahí la conveniencia de estudiar sus fuentes para situar su análisis en una dimensión adecuada.

I. Para la recreación de la figura del protagonista se basa en la conocida leyenda, como dice el mismo autor. De ella obtiene la exaltación del payador, que canta por don divino, cuyas canciones brotan de su corazón «como el agua de la fuente».

II. La aparición del Diablo, personificado en Juan Sin Ropa, lo toma de la tradición popular, que transformó la vida del payador y su derrota. Los rasgos con que la imaginación popular ha caracterizado al Malo son<sup>8</sup>: su olor a azufre, ser conocido por su rabo y ser único en la payada.

III. El triángulo amoroso Santos Vega-Flor de María-Don Pedrito tiene antecedentes remotos en los orígenes de la literatura gauchesca<sup>9</sup> y un antecedente inmediato en el cuento del propio Fernán Silva Valdés, *El payé*<sup>10</sup>, obra de grandes analogías<sup>11</sup> como la que ahora nos ocupa. En efecto, en ambas se da la oposición criollo/español en los pretendientes de la amada; en ambas el protagonista solicita los favores de un brujo (que les da un payé compuesto<sup>12</sup>) para conseguir

<sup>8</sup> Ya Estanislao del Campo incorpora estos rasgos populares a la visión del diablo en su *Fausto*. Primero su brusca aparición: «¡Ahi mesmo, jediendo a misto / se apareció el condenaol!» (vs. 298-299); a continuación describiendo su etopeya: «¡Viera al Diablo! uñas de gato, / flacón, un sable largote, / gorro con pluma, capote...» (vs. 305-307), y, por último, aclarando al interlocutor sus dotes de payador: «El Diablo es tan guitarrero / como el paisano más criollo...» (vs. 1.035-1.036).

<sup>9</sup> El triángulo amoroso formado por una «chinita», un criollo y un peninsular —sobre todo español—, y el desenlace favorable al criollo aparece ya en el sainete compuesto entre 1780 y 1795 —según el decir de José Juan Arrom—, titulado *El amor de la estanciera*, en el cual además se desliza en sus versos «la creciente animosidad del criollo hacia los venidos de fuera», en este caso un portugués: «Mujer, aquestos de España / son todos medio bellacos; / más vale un paisano nuestro / aunque tenga cuatro trapos.»

<sup>10</sup> Inserto en el libro de Enrique Anderson Imbert, *Veinte cuentos hispano-americanos siglo XX*, New York, Appleton Century Crafts, 1956.

<sup>11</sup> Lo que diferencia a este cuento de la obra que nos ocupa es su distinto desenlace, ya que el maleficio del payé desaparece de Cielo en el mismo momento en que muere Perico (su novio), volviendo la criolla «a ser ella misma, amando al hombre que en realidad amaba» (Enrique Anderson Imbert, *op. cit.*, p. 47).

<sup>12</sup> El payé protector puede ser «una pluma o cabeza del Kavure í, tierra del cementerio o un itakurú..., una piedra negra que se alimenta de hierro o acero»,

el amor de su prenda; en ambas la amada es obnubilada por el protagonista y arrastrada, «como obedeciendo a una irresistible fuerza interior»; en ambas el escenario es una fiesta criolla, y en ambas, en fin, la utilización de elementos mágicos y la recreación de las formas de vida gauchesca representan una fuerza dinámica en su estructura.

IV. Las tías de Don Pedrito, y en contraste con ellas Santos Vega, retoman la tradicional oposición gaucho/pueblero. El autor ha derramado unos tintes irónicos para caracterizarlas de cursis, orgullosas y melindrosas, resaltando así la grandeza del héroe. Observemos los melindres de la tía 2.<sup>a</sup> de Don Pedrito —pueblera de noble cuna—, y en contraposición con ésta la alusión —en apariencia humilde, en realidad intencionada— del protagonista<sup>13</sup>:

TÍA 2.<sup>a</sup>—Sí, toca cualquier cosa. (*Por lo bajo.*) De todos modos, para lo que van a entender estos campusos...

SANTOS VEGA.—Descuide, señorita, que nosotros sabemos en nuestros pobres saberes, bailes de puebleros, también...

Todos estos elementos tradicionales se aúnan en el drama de Fernán Silva de tal forma que le imprimen carácter de obra de arte y redundan en el calificativo de nativista ganado por su autor con todos los merecimientos, quien ha sabido crear un ambiente en plena consonancia con la historia que dramatiza, dando vida al marco dramático en el que se mueven los personajes: las escenas de la pulpería son auténticos cuadros animados de costumbres gauchescas; la payada entre Santos Vega y Juan Sin Ropa se mantiene dentro de la ortodoxia tradicional; las coplas de las primeras escenas —el autor las denomina jornadas, siguiendo muy probablemente la tradición del Teatro Clásico Español iniciada con Torres Naharro— favorecen la creación de un marco dramático adecuado al «medioevo platense», a que se refiere.

El drama está dividido en tres actos, de dos jornadas cada uno, en los que se atiene al tradicional esquema: presentación-nudo-desenlace. Trata de la exaltación de Santos Vega —héroe siempre triunfador— hasta la superación de la propia leyenda, en un doble plano simultáneo temporal-intemporal, que se relaciona, respectivamente, con el mundo humano de la pulpería y de las pasiones amorosas, y con el mundo misterioso y maravilloso de Don Zenón y el Diablo. La actua-

---

sirve como amuleto o talismán y se lleva en una bolsita de piel, para que no haga daño, pues es corrosiva. Se dice de un payé que está compuesto cuando en él se consolidan la fuerza de la pluma mágica-Kavure í, «excelente pata atraer al sexo opuesto», y las poderosas fuerzas del itakurú, «que dan simpatía y buena suerte» (Sally Ortiz Aponte, *op. cit.*, p. 242).

<sup>13</sup> Fernán Silva Valdés, *op. cit.*, p. 54.

lización del proceso exaltador va a ir perfilando la figura del protagonista, que trasciende del plano humano al de la fama. Santos Vega, visto por Silva Valdés, «es una fantasía agrandada ilimitadamente por la imaginación popular»<sup>14</sup>, y, como tal, la enaltece y la rodea de misterio hasta llegar al episodio final, en el que todos los personajes declaran que nuestro héroe «era un fantasma».

Ahora bien, hemos de tener siempre presente que, sin la aparición del elemento mágico, difícilmente hubiera podido el autor ofrecernos esta visión ennobecedora. El payé aumenta las cualidades del payador hasta extremos de irrealidad y vertebra con su influencia el desarrollo de la acción. Muchos son los indicios desperdigados a lo largo del drama acerca de la intervención del payé, pero merecen destacarse cuatro que suponen hitos en la gradación legendaria del protagonista:

1.º) Las visiones personales de Santos Vega, que asustan por su prontitud e intensidad al propio Don Zenón<sup>15</sup>:

DON ZENÓN. (*Como para él solo*).—Ché, ché, ché... No creí que te hiciera efecto tan pronto y tan juerte. Esto ya no me está gustando... ¡Me parece que con éste me bandié!

2.º) El poder de su mente y de su mirada sobre el resto de los humanos, manifestado en la escena con el sargento («yo soy quien soy. El que te deja maniao el brazo con una mirada juerte»), ante lo que éste responde con asombro supersticioso<sup>16</sup>: «¡Vos sos Santos Vega..., vos sos Santos Vega!...»

3.º) La inmunidad del héroe ante las balas: Don Pedrito, impotente en su pelea con el payador, le pega un tiro a bocajarro. Nuestro héroe, sin inmutarse, le contesta<sup>17</sup>: «¡Como ha vido, caballero, tengo el cuero duro para las balas!...» A lo que el asombrado hacendado sólo acierta a exclamar: «¡Está retobado!...»

4.º) Su victoria ante el propio Diablo, su muerte misteriosa y la desaparición de su cuerpo llenan de estupor a los asistentes de la payada y nos transportan a «un Tiempo sin tiempo o sin límite, donde un siglo es igual a un segundo», quedándonos del payador solamente «el espíritu adornado por la Fama, que es lo que el Diablo quiso SALVAR<sup>18</sup> del olvido»<sup>19</sup>.

<sup>14</sup> Agustín del Saz, *Teatro social hispanoamericano*, Barcelona, Edit. Labor, 1967, p. 113.

<sup>15</sup> Fernán Silva Valdés, *op. cit.*, p. 23.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>18</sup> Las mayúsculas son del propio autor.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 79.

Pero ¿cómo se nos muestra Vega en el drama? Observémoslo con atención: desde el comienzo es un hombre aureolado por su fama de payador valiente, con gran ascendencia sobre las mujeres. Su único anhelo es conseguir la Flor del Pago, más por acrecentar su fama que por auténtico amor, pues como bien intuye Iracema —hermana de Flor de María, enamorada en silencio del payador—, «él no quiere a ninguna, nació para ser cantor y ser querido por todas»<sup>20</sup>. Acepta el payé (de manos de Don Zenón) y todas sus consecuencias, recordando en su decisión al «Fausto» goethiano, y desde ese momento está marcada su existencia por el irreal desenlace, al que irremisiblemente ha de llegar, ya que el objeto de su amor —la Flor del Pago— lo podemos hacer extensivo a su íntima aspiración: ser la «Flor del Pago» de los gauchos, el gaucho de los gauchos. Don Zenón, que representa el mundo de lo oculto y, a la vez, las ideas del autor, lo expresa con claridad en la cuarta jornada<sup>21</sup>: «Mirá, muchacho, y perdonáme el tratamiento y no lo tomés a mal: vos también sos un "flor del pago".»

Y más adelante: «¡Vos, sí ahijuna! Y lo que quiso ella jué también *olerte el perfume dende lejos*»<sup>22</sup> [...]. Ustedes se quisieron de la frente para arriba..., y el amor que dura es el otro..., el de la frente para abajo [...]. Ustedes... son asina como fantasmas...»

En torno a él giran todos los personajes, obstaculizando sus propósitos (Don Pedrito y Juan Sin Ropa), favoreciéndolos (Don Zenón e Iracema), añaden una nota de color local, confiriendo realismo a las escenas —cual es el caso de los gauchos— o intensifican momentáneamente las fuerzas oponentes/aliadas del protagonista (las tías de Don Pedrito y Ño José, de un lado; los gauchos, de otro).

Los antagonistas<sup>23</sup>, Don Pedrito y Juan Sin Ropa, representan las fuerzas oponentes al héroe para la consecución del objeto deseado, en el doble plano humano y misterioso en el que se desenvuelve la obra.

Don Pedrito, hacendado español, le disputa el amor de Flor de María. Con su dinero y su ascendencia sobre Ño José —padre de la amada— cree tener grandes posibilidades de conseguirla. A este efecto organiza una fiesta en su estancia, a la que también acude el payador. Desde el comienzo se percibe un clima de expectación y agresividad que desemboca en la pelea del hacendado y Santos Vega, tras de la

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>22</sup> El autor ha subrayado [en el texto] esta frase con cursiva.

<sup>23</sup> Utilizo la terminología presentada por Souriau al analizar las fuerzas o funciones susceptibles de combinarse en una situación dramática, en su libro *Les deux cent mille situations dramatiques*, París, Flammarion, 1950. Greimas sigue prácticamente la misma clasificación en el modelo actancial que ofrece en su libro *Semántica estructural*, Madrid, Edit. Gredos, 1971, pp. 262-275.

cual éste se llevará en ancas a Flor de María. La animadversión del español hacia el protagonista se mantiene hasta el final del drama, apostando en la payada por Juan Sin Ropa.

El otro antagonista —oponente en el misterio— aparece mentado por primera vez en la jornada segunda, como una amenaza para la fama del payador. Según Don Zenón es «uno de los piones que usa el Malo para sus asuntos medio peliagudos»<sup>24</sup>. Su nombre le suena al protagonista cuando concierta la payada con el brujo (jornada cuarta). Sostiene una larga payada con Vega (jornadas quinta y sexta) y la corta bruscamente para intentar acabar con él. Sin embargo, el vencedor es nuestro héroe, con lo cual el autor crea un final original e introduce en escena unas fuerzas malignas, en forma de «pequeña nube de humo» para acabar con el payador, que desaparece de debajo del poncho (con que es tapado por Don Zenón), oyéndose en escena su voz y consumando así la exaltación de su figura legendaria. Para que no quede la menor duda de sus intenciones, el dramaturgo apostilla en la información final<sup>25</sup>: «Santos Vega creció, completó con dicha hazaña su trayectoria...»

Y a continuación: «El payador se realiza a sí mismo, COMO UNA FLOR DEL PAGO MACHO<sup>26</sup> que se mira en el espejo del tiempo... Santos Vega ahora es TODO DEL MISTERIO, del Demonio o de la Fama (la primera puerta de la Gloria). Por eso ella no lo encuentra cuando, luego de muerto, lo va a abrazar al par de su hermana...»

No se dan las características de adyuvante con pureza en ninguno de los personajes, aunque transitoriamente apoyen al protagonista —como Don Zenón— o a algún antagonista —como Ño José—. De estos personajes secundarios cabe resaltar la figura del brujo por su variada función. Es un visionario que intercede por las personas que solicitan sus servicios (siempre mágico-maravillosos) y, a la vez, un intermediario del Diablo y del dramaturgo, ya que éste habla muchas veces por su boca. Admirado del poder de su payé, presente desde el comienzo el desenlace y anticipa la payada y la victoria de Santos Vega: «Pero lo va a vencer... si puede, pienso yo, porque cuando se hace una cosa bien hecha, es muy difícil deshacerla con otra. Por eso a ese Juan Sin Ropa, pión del Diablo, le va a costar mucho basuriar al payador mano a mano»<sup>27</sup>. Gana complejidad su figura en el plano humano, cuando aconseja a Vega lo que debe hacer con su mujer —jornada cuarta—, y termina siendo el vocero del dramaturgo que informa a los espectadores de la payada (y al público)<sup>28</sup>: «Hacia rato

<sup>24</sup> Fernán Silva Valdés, *op. cit.*, p. 28.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>26</sup> Las mayúsculas son del propio autor.

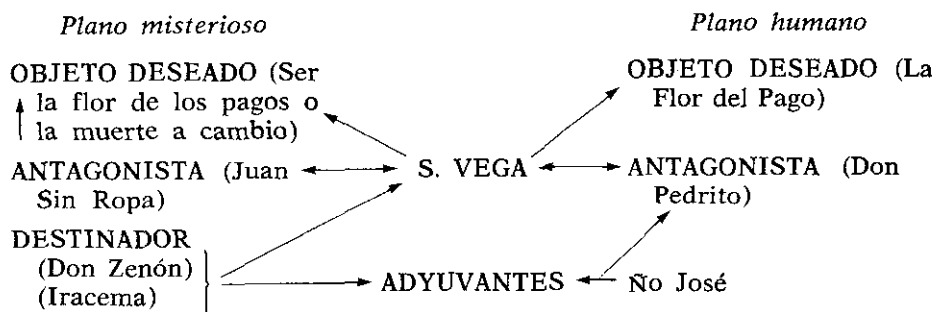
<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 28.

ya que me venía pareciendo que ésta era una payada entre dos fantasmas. ¡Sí, caballeros, entre dos fantasmas!» Su certera opinión la corrobora la información final de Valdés.

Iracema y Flor de María representan la doble cara de Jano en el amor del payador. Una y otra lo quieren de manera distinta. Iracema, con amor humano y duradero —«del copete para abajo»—; besa la huella que han dejado los labios de Santos Vega en el vaso; lo defiende, alterada, de la pistola de Don Pedrito («¡Ay, no, cobarde...!», le dice); reprende a su hermana porque no defiende al payador al principio de la payada, y, por fin, se lo disputa, una vez muerto y desaparecido<sup>28</sup>: «No, no era sólo tuyo. Era mío también. Vos lo querías en el canto que tantas veces te cantó. Yo lo quería en el beso que nunca me dio.»

Flor de María quiere al payador por su fama —«del copete para arriba»—, y, como mujer coqueta, se encuentra humillada al descubrir que ha dejado de ser la Flor del Pago desde que «se la alzó en ancas». Se humaniza en su rencor de mujer herida primero y de defensora apasionada y enamorada después, de ahí que el autor nos diga, al final de la obra, que «dejó de ser FANTASMA<sup>30</sup> para ser simplemente mujer» y así pertenecer «TODA a la Tierra». Y por eso «lo va a abrazar al par de su hermana», pues ya son dos mujeres igualadas en el amor.

#### ESQUEMA DEL HAZ DE RELACIONES QUE SE CREAN ENTRE LOS PERSONAJES EN EL ACONTECER DE LA ACCIÓN



ANTONIO LORENTE MEDINA  
Universidad de Valladolid  
(España)

<sup>28</sup> *Ibid.*, pp. 77-78.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 79.