

# **Santos Vega vuelve: tradición, imaginación comunitaria y fantasmagoría**

Nicolás Suárez

Desde su emergencia como una leyenda originaria de la campaña bonaerense, pasando por las transcripciones literarias de Mitre y Ascasubi, hasta la versión culta del poema de Obligado y el folletín de Gutiérrez, la figura de Santos Vega atraviesa diversas modalidades de representación de lo popular en la literatura argentina del siglo XIX (Laera, 130). Esta historia de versiones y reescrituras continúa a comienzos del siglo XX: además de inspirar numerosos poemas (tal como se desprende de los corpus relevados tanto por Lehmann-Nitsche como por Adolfo Prieto), la figura de Santos Vega fue llevada varias al teatro (en 1894, en 1904-1905, en 1913 y en 1933) y al cine (en 1917 y en 1936). El poema de Rafael Obligado, incluso, figuraba tanto en los libros de lectura escolar como en las antologías de poesías, y también era un canto en boga en los colegios (Lehmann-Nitsche, 1962: 85). En 1947, con su película *Santos Vega vuelve*, basada en el poema de Obligado, Torres Ríos añade un eslabón más a esta cadena.

Para ese entonces, Torres Ríos no era todavía el autor de éxitos como *Pelota de trapo* (1948) o *El hijo del crack* (1953), pero tenía una larga trayectoria en la industria, con casi una veintena de películas realizadas. Según España, *La vuelta al nido* (1938) fue, en la Argentina, “uno de los títulos precursores de la cinematografía sobre el tiempo, con un acercamiento psicológico a los personajes” (2000: 507). Sin embargo, al carecer de grandes movimientos externos, el film chocó a un público acostumbrado a un ritmo vertiginoso. En palabras del propio Torres Ríos, “el zarandeo que me dio nuestro pequeño pobre ambiente de entonces me dejó sin ganas de volver a intentar este tipo de films por mucho tiempo” (Torres Ríos, s/p). Decían que “‘ensuciaba el celuloide’ y además que aburría. [...] En consecuencia -añade-, me pervertí: [...] Había que vivir y además, para demostrar que sabía hacer las mismas macanas de casi todo el mundo, hice [...] muchas [...] cosas que nada tienen que ver con el cine” (Couselo, 1974: 63 y 64). Durante casi una década, Torres Ríos se dedicó a filmar esas *macanas*, interrumpidas por un prolongado período de inactividad. Recién en abril de 1947, antes del estreno de *Santos Vega vuelve*, “unas declaraciones de Leopoldo Torres Ríos recogidas en *Crítica* parecen explicitar una recuperación anímica”: después del fracaso de *La vuelta al nido*, “creí que ya nunca podría realizar una verdadera película. Casi [...] dejé de creer en el cine, que afortunadamente está mucho más allá de todas las experiencias y de todos los fracasos o los éxitos” (Couselo, 77). Es decir que, con la película, no solo la leyenda de Santos Vega vuelve, sino que también Torres Ríos vuelve (a creer en el cine). A este respecto, podemos preguntarnos de qué manera la película deviene no solo una forma de representación de lo popular, sino también un modo de figurar el encuentro entre lo viviente y lo literario, entre este sujeto que ocupa una posición marginal en el espectro industrial de la época y la masa discursiva que constituye el mito de Santos Vega.

Para ello, abordaremos el film a partir de la idea de que, ante el avance cosmopolita del cine de transposición “culta” basado en obras canónicas del siglo XIX europeo y ante la crisis del imaginario criollista (Bernini, 2007 y 2009), la transposición del poema de Obligado supone un intento de postular una imagen alternativa de la nación basada en la figura de Santos Vega, en la que confluyen dos series literarias de la tradición nacional: la serie de la poesía culta de tema rural y la serie criollista. La reelaboración cinematográfica del poema, entonces, pone en juego no solo diferentes períodos históricos sino también diversas tradiciones literarias, que a su vez comportan imágenes diversas de lo nacional. Las relaciones entre la literatura y el cine, así consideradas, diseñarían un espacio imaginario en el que esas lecturas del pasado se relacionan con las luchas simbólicas por la formación de una tradición nacional que, como veremos, se figura menos como un proceso

de identificación que como una experiencia comunitaria.

El argumento del film puede resumirse de la siguiente manera: Luis Vega, el último descendiente de Santos Vega, es un cantor de centros de diversión que vive en Buenos Aires y, tras la muerte misteriosa de su tío, recibe una estancia como herencia. Pero una cláusula del testamento establece que, para poder heredar, deberá vencer al diablo en una payada de contrapunto. A tal fin, Luis Vega busca afanosamente la guitarra de su antepasado Santos, con la cual finalmente quiebra la maldición y libera las almas en pena del legendario payador y de su tío.

Tal como se desprende de un relevo de fuentes periodísticas, las expectativas del público y de la crítica respecto de la película revelan que la figura de Santos Vega era depositaria de una doble condición de lo popular. Por un lado, lo popular entendido como tradición rural y oral: en uno de los avisos que fueron publicados en diversos diarios, la película aparece promocionada como “La más hermosa leyenda de nuestra tierra”. Por otro lado, lo popular como tradición urbana y escrita: en la reseña publicada en *La Prensa* se alude a la “amplia difusión en nuestras letras” del poema de Obligado (17/4/1947) y, en *La Nación*, leemos: “lo mejor del film [...] es lo que ya tiene consagración: los versos de Obligado” (17/4/1947). De esta manera, al intentar conjugar la condición legendaria de Santos Vega con su concepción como un texto popular/mediático, la película se remonta al contexto de escritura del poema de Obligado, en la década de 1880, cuando los debates identitarios en torno al proceso de modernización del Estado nacional favorecían la indiferenciación entre la cultura popular y la cultura letrada. No obstante, hacia los años del Centenario, lo que Prieto denomina el “proceso de moreirización de la leyenda de Santos Vega” termina profundizando la línea popular y abandonando la letrada (2004: 143). En este sentido, luego de las *macanas* realizadas a finales de la década del treinta y comienzos de los años cuarenta, Torres Ríos intenta recuperar esa línea letrada para un cine de pretensiones populares. Pero, como puede apreciarse en algunas de las críticas del film, el contexto cultural del peronismo ya no se presentaba apto para ese tipo de intercambios. Un cronista, por ejemplo, rescata “el intento de ofrecernos una producción eminentemente nacional rindiendo homenaje, de paso, a una de nuestras tradiciones más bellas”, pero señala que “había que calar más hondo, para que trascendiera el auténtico criollismo” (*La Prensa*, 17/4/1947). En la misma línea, en *El heraldo del cinematografista* leemos que “una original idea ha servido de pretexto para traer al cuadro estampas camperas, en las que hay colorido, incluyéndose canciones, bailes, carrera cuadrera, domas de potros, etc.” (*El heraldo del cinematografista*, 23/4/1947). La noción de “pretexto” que se desliza en el comentario pareciera corroborar, por encima de la idea de la película, la prevalencia de una línea popular que aparece del lado de lo criollo.

Estas tensiones se observan en *Santos Vega vuelve* ya desde el prólogo, que como apunta Kriger para otras películas del período, funciona como artífice privilegiado de las estrategias didácticas, en tanto desde allí se relaciona el conflicto individual con el proceso social (2009: 166). En el prólogo, la película retoma la leyenda en el punto exacto en que la dejó el poema de Obligado, con la muerte de Santos Vega, pero invierte el orden de los cantos: en la selección inicial de versos, la voz en off empieza recitando un fragmento de “La muerte del payador” y termina con otro de “El alma del payador”. En esa inversión se juega la operación que propone Torres Ríos. Si, como afirma Prieto, al decidir la muerte de Santos Vega y la desaparición de sus restos (“Ni aun cenizas en el suelo quedaron”), Obligado clausura la imagen de su héroe de cenáculo y se resiste a disputarla con la del personaje de folletín que llegaba a miles de lectores (2006: 122), Torres Ríos, en cambio, la resucita. Y esa resurrección se separa de la que establece Obligado con la adición de un nuevo canto, “El himno del payador”, en el que Santos Vega ya no es el payador de disposición virtuosa para el canto ni el cantor del encuentro sobrenatural (o figurado) con el rival que lo derrota, sino que es “el campesino gaucho de los instantes finales de la Colonia, [...] dedicado a reclutar voluntades en apoyo del movimiento emancipador

[...] de 1810” (Prieto, 124). De hecho, el único canto del cual no se citan versos en la película es “El himno del payador”, lo cual nos permite formular un interrogante: ¿bajo qué forma resucita en este relato la figura de Santos Vega? O, para decirlo con Deleuze, ¿cómo interpretar un mito en un momento en que ya no se lo comprende porque ya no se sabe soñarlo ni reproducirlo? (2005: 18).

El prólogo del film culmina con los cuatro versos iniciales del poema: “Cuando la tarde se inclina/ sollozando al occidente/ cruza una sombra doliente/ sobre la pampa argentina”. Ese cruce, que en el poema se figura como un movimiento espacial, en el film asume también una dimensión temporal: las imágenes de Santos Vega rodeado por un grupo de gauchos en la pampa son sucedidas por un fundido a negro y, enseguida, ya estamos a mediados del siglo XX, en el mismo espacio. La sensación de cruce es reforzada por un movimiento de travelling que recorre la pampa. Así, por cuanto genera un sentimiento de simultaneidad que trasciende tanto el espacio como el tiempo, la transposición cinematográfica del poema de Obligado conlleva una práctica del anacronismo: monta un estado subjetivo del presente con una experiencia histórica de fines del siglo XIX, para inventar una forma de contemporaneidad no histórica, intempestiva. La película se instala en ese pliegue de la relación entre imagen e historia, evidenciado por el fundido a negro. Ese pliegue también puede leerse en clave contextual, en relación con la crisis del período industrial del cine argentino y del modelo de relato clásico hollywoodense, basado en una lógica causal lineal, cuya caída es evidenciada por la irrupción de la imagen-tiempo, en tanto movimiento aberrante que dialectiza el elemento histórico (Didi-Huberman, 2006: 49).

Este cruce entre la memoria y el presente se manifiesta asimismo en el imaginario romántico de Obligado. La profusión de amaneceres, atardeceres y anohecidos en el poema realza la sumersión del sujeto romántico en una suspensión atemporal de lo legendario y, como anota Monteleone, ese “hermético individualismo melancólico se contradice con la abierta sociabilidad pública de la que participan las nuevas identidades colectivas durante el proceso de Organización Nacional” (2010: 128). Sin embargo, señala Prieto, en el contexto de una sociedad de características aluvionales y gracias a su introducción en la literatura popular, el poema adquirió una particular fuerza de aglutinamiento, como “vehículo de aspiraciones de cohesión y de ascenso social (127-129). De ahí que la transposición cinematográfica constituya, para Torres Ríos, una forma de apropiarse de ese juego ambiguo de la identificación criollista y del distanciamiento romántico, y actualizar la politicidad del texto de Obligado en la coyuntura peronista, que fue también, aunque con otras características, una sociedad de tipo aluvional.

Tanto en la sociedad del ochenta como en la peronista, los movimientos migratorios modificaron profundamente la fisonomía de las clases populares, provocando una caída de la deferencia y una conmoción de los valores establecidos, que resuena en los debates acerca de la identidad nacional. La relevancia de este dato coyuntural para la comercialización de la película se advierte en la citada nota de *El heraldo del cinematografista*, en la que se afirma que “El film ha de gustar en particular *en pueblos del interior y en el campo*, donde será más apreciada la poesía y *fantasía* del tema que desconcierta al espectador porteño” (23/4/1947, el subrayado me pertenece). Dos elementos pueden destacarse en esta cita.

En primer lugar, complementada por una calificación negativa de la película, esa separación tajante entre el gusto porteño y el gusto del interior esconde un prejuicio: quizá demasiado próximo a los acontecimientos para apreciarlos en todo su alcance, el cronista ignora que esos pobladores del interior eran también los “cabecitas negras”, que se incorporaron bruscamente al consumo y, entre otras actividades, acudían en masa al cine, ejerciendo una ciudadanía social que nació íntimamente ligada con la política (Romero, 1995: 159). Es por ello que *Santos Vega vuelve* se presenta como una alternativa a la política estatal que, apoyada en el clásico tópico sarmientino de la ciudad como foco civilizador, fue sintetizada por Fiorucci bajo la fórmula “Una cultura metropolitana para el pueblo”. La película también se aparta de esa respuesta de la industria a

las exigencias del Estado que Bernini caracterizó como “Un cine culto para el pueblo” (Bernini, 2009). En cambio, en el contexto de una profundización del modelo de sustitución de importaciones y un debilitamiento del sector agropecuario, la propuesta de la película podría ubicarse en el lugar marginal de *una cultura rural para la comunidad*.

¿Pero cómo caracterizar a esa comunidad? Podemos recurrir para ello a un segundo elemento contenido en la cita de *El heraldo del cinematografista*: la noción de *fantasía*. En este sentido, además de ser un “símbolo nacional” (Lehmann-Nitsche, 52), Santos Vega es un fantasma, una sombra, el residuo de un cuerpo que en el poema, paradójicamente, muere. Pero en la película regresa y, de esa manera, establece una asociación entre pasado y presente. La imagen de lo nacional que esta figura encarna se nos presenta, entonces, en palabras de Barthes, como una fantasía de la concomitancia (49). Esa concomitancia, siguiendo a Benedict Anderson, podría pensarse como una comunidad imaginada. Pero la imagen de la nación que figura Santos Vega no se corresponde del todo con este concepto, ya que no se trata de una comunidad política cuya garantía sea el Estado soberano (Anderson, 2011: 25). Lejos del modelo estatal de penetración y “peronización” de la sociedad civil que sería consagrado en el proyecto de la Comunidad Organizada, el modelo comunitario que propugna la película se acerca a la comunidad idiorrítmica barthesiana.

A este respecto, podemos considerar el análisis de Lusnich, que emparenta el film de Torres Ríos con el proyecto peronista, en tanto “explora una nueva perspectiva destinada a la conciliación y la síntesis de diferentes orientaciones ideológicas” (2007: 50). Sin embargo, siguiendo a Fiorucci, quizás no se trate de “reemplazar una historia de censura y hostigamiento por otra de iniciativas conciliadoras”, sino de “rastrear las tramas que dan cuenta de una relación compleja” (2011: 12). Más que reproducir, mediante una conciliación entre la ciudad y el universo rural, “el modelo ideológico que, en el plano político e institucional, permite a [...] Perón [...] instalar una relación directa entre el pasado fundacional y el presente revolucionario” (Lusnich, 50), la película pareciera operar a través de una mediación estética que la constituye como una forma alternativa de pensar la nación mediante una problematización de los vínculos entre dos tradiciones literarias. Como apunta Link, no hay poder en los fantasmas, que son puras potencias, “nunca un límite, siempre un umbral” (Link, 2009: 51). Así, tanto el poema como su transposición fílmica se nos presentan como dos modos alternativos de experimentar los límites de la cultura: la ciencia y la locura. En el texto de Obligado, Santos Vega choca con un límite y muere tras enfrentar a Juan sin Ropa, que “era la ciencia en persona” (1995: 41). Torres Ríos, en tanto, desplaza la leyenda hacia el otro extremo de la cultura y lo traspassa: “Me creen trastornado, ¿verdad?”, pregunta Luis Vega a sus amigos y familiares.

## **Bibliografía**

ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.

BARTHES, R. *Cómo vivir juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

BERNINI, E. “El lento final del criollismo. Dos usos de la literatura en el cine durante el primer peronismo”, *El peronismo clásico (1945-1955)* (Dir. David Viñas). Buenos Aires: Paradiso, 2007.

----. “Un cine culto para el pueblo. La transposición como política del cine durante el primer peronismo”. *Kilómetro III*. Nº 8, Buenos Aires, diciembre, 2009.

COUSELO, J. M. *Leopoldo Torres Ríos: el cine del sentimiento*. Buenos Aires: Corregidor, 1974.

DELEUZE, G. *La isla desierta*. Valencia: Pre-Textos, 2005.

DIDI-HUBERMAN, G. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

ESPAÑA, C. (dir.). *Cine argentino. Industria y clasicismo*, vol. 1. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2000.

FIORUCCI, F. *Intelectuales y peronismo, 1945-1955*. Buenos Aires: Biblos, 2011.

KRIGER, C. *Cine y peronismo. El estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009.

LAERA, A. *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.

LEHMANN-NITSCHKE, R. *Santos Vega*. Santafe: Editorial Castellvi, 1962.

LINK, D. *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.

LUSNICH, A. *El drama social-folclórico. El universo rural en el cine argentino*. Buenos Aires: Biblos, 2007.

MONTELEONE, J. “La hora de los tristes corazones. El sujeto imaginario en la poesía romántica argentina”, *El brote de los géneros* (Dir. Alejandra Laera), vol. 3, *Historia crítica de la literatura argentina* (Dir. Noé Jitrik). Buenos Aires: Emecé, 2010.

OBLIGADO, R. *Santos Vega*. Buenos Aires: Huemul, 1995.

PRIETO, A. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006.

ROMERO, L. A. *Breve historia de la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura económica, 1995.

TORRES RÍOS, L. *Leopoldo Torres Ríos*. Centro de investigación de la historia del cine argentino. Buenos Aires, nº 4, octubre, 1960.

### **Diarios y revistas consultados**

*El Heraldo del Cinematografista*. “Santos Vega vuelve”. Buenos Aires, 23 de abril de 1947.

*La Nación*. “*Santos Vega vuelve: el amor a la tierra*”. Buenos Aires, 17 de abril de 1947.

*La Prensa*. “Una expresión nativa se vio en el cine Iguazú”. Buenos Aires, 17 de abril de 1947.