

AMOR, NOCHE Y POESIA EN LA OBRA
POETICA DE GUSTAVO ADOLFO BECQUER
Y EN UN CUENTO
DE ROBERTO J. PAYRO

*I. Origen de la estructura general del cuento "Poesía"
en el concepto de poesía y amor de Bécquer.*

La historia del cuento se apoya en tres elementos fundamentales, íntimamente relacionados: amor, poesía y noche. Los tres tienen exacta correspondencia en expresiones dramáticas, épicas y líricas. Amor y poesía forman una unidad de acción y contenido, mientras que la noche es el ámbito donde se produce el desarrollo dramático. Entre las dos primeras se entabla la dialéctica que concluye en la expresión poética del personaje principal: el aprendiz de payador Pancho. Como vínculo de ambos está la noche, que permite la aparición de la leyenda del payador Santos Vega y su desarrollo temático.

Después de la descripción inicial, a modo de escenografía, un acontecimiento precipita el diálogo entre los peones de la estancia de don Juan Manuel García. Una "exhalación", como dice el autor, trae a colación el tema de las almas de los difuntos. Se habla de varias categorías de ellas de acuerdo con las virtudes que tuvieron en vida, y el coloquio culmina con una pregunta burlona de uno de los personajes al aprendiz de payador:

Por su irritabilidad de enfermo, a don Braulio se le ocurrió lanzarle un sarcasmo disimulado, sólo manifiesto por el tonito arrastrado y cantor:

—Y los payadores, decime. . .¹ (p. 139)

Entonces se cumple la inspiración y quedan unidos en una sola expresión los temas de las almas y de Santos Vega, símbolo de todos los payadores, esto es, de los poetas y de la poesía:

Pancho contrajo con esfuerzo los músculos de la cara, sintió en la garganta una especie de nudo, pero logró contestar, como si alguien le dictara las palabras:

1. Payró, Roberto J. *Pago Chico y Nuevos cuentos de Pago Chico*. 11a. ed. Buenos Aires, Losada, 1967 (Biblioteca Clásica y Contemporánea, 36).

Los payadores de láy,
los payadores de veras,
no mueren nunca, paisano,
ni son ánimas en pena. . .
¡siguen cantando no más,
lo mismo que Santos Vega! . . . (p. 133)

La impresión en quienes oyen es muy profunda; después que en silencio se han retirado uno a uno, cuando va a hacerlo Pancho, ocurre el episodio final en el que se manifiesta la unión de amor y poesía:

Y al pasar junto a la puerta, ya tenebrosa, de la cocina, en medio de la envolvente y acariciadora sombra, sintió Pancho de pronto un hálito más intenso, más tibio, más húmedo que el de la noche, y una vocecita que susurraba junto a su oído:

— ¡Pancho! ¿Quién te enseña esas cosas tan lindas?

Y él, azorado un instante, trémulo y atrevido luego, como un héroe que es todavía un recluta, abrazó con ímpetu a Petrona y — ¡Vos! — la besó en la boca. (pp. 133-134)

Payró, excepcionalmente, ha puesto a este cuento un título y un epígrafe que revelan el sentido de su composición al dar un indicio de las fuentes de donde extrae la relación entre amor y poesía: “poesía eres tú”, tomado de la “Rima XXI” de Bécquer, quien comienza a expresar este concepto en la “Rima IV”, en la cual establece la eternidad y la omnipresencia de la poesía. De ella el poeta no capta en sus obras sino reflejos²:

No digáis que agotado su tesoro,
de asuntos falta, enmudeció la lira.
Podrá no haber poetas; pero siempre
habrá poesía.

Mientras las ondas de la luz al beso
palpiten encendidas;
mientras el sol las desgarradas nubes
de fuego y oro vista;

Mientras el aire en su regazo lleve
perfumes y armonías;
mientras haya en el mundo primaveras,
¡habrá poesía!

Mientras la ciencia a descubrir no alcance
las fuentes de la vida
y en el mar o en el cielo haya un abismo
que al cálculo resista;

2. Bécquer, Gustavo Adolfo. *Obras completas*. Con un prólogo semblanza de Joaquín y Serafín Álvarez Quintero. 10a. ed. Madrid, Aguilar, 1961.

Mientras la humanidad, siempre avanzando,
no sepa a do camina;
mientras haya un misterio para el hombre,
¡habrá poesía!

Mientras sintamos que se alegra el alma,
sin que los labios rían;
mientras se llore sin que el llanto acuda
a nublar la pupila;

Mientras el corazón y la cabeza
batallando prosigan;
mientras haya esperanzas y recuerdos,
¡habrá poesía!

Mientras haya unos ojos que reflejen
los ojos que los miran;
mientras responda el labio suspirando
al labio que suspira;

Mientras sentirse puedan en un beso
dos almas confundidas;
mientras exista una mujer hermosa,
¡habrá poesía!

La estructura de esta poesía consta de dos partes: la primera estrofa, es un prólogo; las restantes, agrupadas de a pares, son su desarrollo. En el prólogo se dice que la poesía es eterna y que trasciende por ello a los mismos poetas. Quiere decir el poeta que antes que esta, nuestra poesía, hecha de palabras y según nuestro arte y entendimiento, hay otra anterior que es su causa, aunque no declara cuál es ella explícitamente. En las otras estrofas, se percibe un movimiento o itinerario ascendente desde lo más cercano a lo más lejano, de lo más bajo a lo más alto, de lo más material a lo más espiritual; tránsito cuyos pasos o grados pueden discernirse del modo siguiente:

1. *La naturaleza*; que consta de estas partes:
 - a: agua (ondas)
 - b: fuego (sol)
 - c: aire (aire)
 - d: tierra (primavera-mundo)

2. *La sabiduría o el saber*; que son:
 - a: ciencia (ciencias naturales)
 - b: cálculo (ciencias físico-matemáticas)
 - c: destino (¿?)
 - d: misterio (¿religión?)

3. *El sentimiento*; es:
 - a: el gozo y la pena
 - b: el genio y la memoria

4. *El amor*

El amor es, pues, el sumo grado poético consumado en el beso que confunde las dos almas.

En otra rima, la XXI, identifica Bécquer la poesía con la mujer amada:

¿Qué es poesía? , dices mientras clavas
en mí tu pupila azul;
¿qué es poesía! ¿Y tú me lo preguntas?
Poesía. . . eres tú.

En las dos últimas estrofas están el beso y la respuesta a la amada, que en el cuento de Payró se resumen en el renglón final:

— ¡Vos! — la besó en la boca.

II. *La noche. Niveles de su significado en la estructura de "Poesía".*

De la tríada amor-poesía-noche, la noche es considerada por Payró como espíritu y como fenómeno natural. En ambos niveles constituye el escenario de la acción. Sin embargo en el primer caso, la noche como sentimiento, corresponde a una estructura conceptual íntima de la obra; mientras que en el segundo, la noche como fenómeno natural, lo hace a una estructura externa. En aquel plano íntimo la noche es un elemento lírico; el segundo plano no es sino una manifestación física o sensible, esto es, hablando con términos teatrales, escenografía. Como escenario y trasfondo lírico es muy frecuente en obras románticas argentinas. En el caso de Payró, y en general en todos aquellos en quienes aparece el tema de Santos Vega o de los payadores, constituye, además, un elemento principal y obligatorio.

En *La cautiva* Esteban Echeverría, primer poeta romántico argentino, ubica varias escenas en el ámbito nocturno como noche de los espíritus y como correspondencia anímica de la acción y de los personajes³. José Hernández, como todos los autores tradicionales argentinos,

3. Echeverría, Esteban. *La Cautiva. El Matadero*. Fijación de los textos, prólogo, notas y apéndice documental e iconográfico de Angel J. Battistessa. Ilustraciones de Eleodoro E. Marengo. 2a. ed. Buenos Aires, Ediciones Peuser, 1958.

Una de ellas pertenece a la segunda parte, "El festín", que en sus versos iniciales dice:

Noche es el vasto horizonte,
noche el aire, cielo y tierra.
Parece haber apiñado
el genio de las tinieblas,
para algún misterio inmundado,
sobre la llanura inmensa,
la lobreguez del abismo
donde inalterable reina. (p. 23)

Más adelante incluye el autor el tema de los espíritus nocturnos. Echeverría contrapone a la noche del festín salvaje y de la huida la alborada en que el cristiano destruye al indio. El romanticismo de los personajes se extiende a los elementos naturales, que pasan a constituir un ámbito armónico de la acción. El escenario nocturno se repite en la sexta parte, "La espera", donde concuerda con la agonía de Brian. Aquí la descripción encabeza un desarrollo dramático,

presenta en *Martín Fierro* una noche de los espíritus.⁴ Pero la más importante y que tiene profunda conexión con la del cuento "Poesía", es la correspondiente a una Edad de Oro del gaucho argentino.⁵ La descripción más extensa y circunstanciada del ámbito nocturno en relación con el arte de los payadores fue hecha por Rafael Obligado en *Santos Vega*.⁶ En Obligado se amalgaman los influjos nacionalistas y poéticos de Echeverría y de Bécquer. Es por ello que *Santos Vega* constituye la culminación del ideal patriótico y poético al mismo tiempo. El poema está dividido en cuatro cantos de temática y ubicación temporal diferentes, pero en todos ellos tiene importancia primordial la noche. En el primero, "El alma del payador", Obligado se vale de múltiples referencias y descripciones de la noche y del día para demostrar la perduración en el campo argentino de la existencia del payador muerto, símbolo de la

como en el cuento de Payró. Los actores, que en la primera parte eran los espíritus y el genio de las tinieblas, son ahora los dos protagonistas:

Triste, oscura, encapotada
llegó la noche esperada,
la noche que ser debiera
su grata y fiel compañera;
y en el vasto pajonal
permanecen inactivos
los amantes fugitivos. (p. 75)

En este punto, la relación con Payró es evidente en la personificación de la noche, no como es: triste, oscura y encapotada, sino como debería ser en forma ideal: grata y fiel compañera, con lo cual se quiere sugerir la imagen de una esposa y, en este caso concreto, de María como modelo romántico de esposas.

4. Hernández, José. *Martín Fierro. El Gaucho Martín Fierro. La Vuelta de Martín Fierro*. Edición crítica de Angel J. Battistessa. Ilustraciones de Alberto Güiraldes. Buenos Aires, Ediciones Peuser, 1958.

5. En el canto II, versos 193 y 198, la noche, de acuerdo con la épica tradicional, está vista como una transformación al modo de la tierra del mito de las edades, cuyo desarrollo se extiende desde el verso 139:

Entonces. . . cuando el lucero
brillaba en el cielo santo,

hasta el 255, donde se introduce la clásica comparación del pasado con el presente: "pero aura. . . ¡barbaridá! . . .".

En este contexto épico y mítico el ámbito nocturno concuerda con el de "Poesía", de donde puede inferirse que se trata también de una Edad de Oro, dada la naturaleza épica de *Pago Chico*. Compárese esta estrofa con la escena de Payró:

Y verlos a los gauchos al caír la noche
en la cocina riunidos,
con el juego bien prendido
y mil cosas que contar,
platicar muy divertidos
hasta después de cenar.

La última referencia a la noche en *Martín Fierro* surge en una disputa de payadores entre el protagonista y un moreno, quien define los cantos de la noche como "secretos misterios", "ruidos" sin origen visible y "ecos que responden".

6. Obligado, Rafael. *Poesías*. Edición dirigida y prologada por Augusto Cortina, con un "Romance final" de Carlos Obligado. 6a. ed. Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 19 (Colecc. Austral, 197).

tradición. Sin embargo, aunque su figura puede ser vista en cualquier momento, incluso en las noches neblinosas y tormentosas, su música sólo puede ser oída en las noches claras y serenas. En el segundo canto, “La prenda del payador”, el músico se encuentra con la mujer amada y, en plena noche, se manifiesta su arte:

Cerró la noche. Un momento
quedó la Pampa en reposo,
cuando un rasgueo armonioso
pobló de notas el viento.
Luego, en el dulce instrumento
vibró una endecha de amor,
y, en el hombro del cantor,
llena de amante tristeza,
ella dobló la cabeza
para escucharlo mejor. (p. 174)

En el tercero, el payador, llegando ya la noche, interrumpe el juego de los gauchos para cantarles un himno patriótico que ensalza a los nuevos héroes nacionales. Al final, cuando ya es noche, los incita a la lucha. En “La muerte del payador”, último canto, Juan sin Ropa, personificación del diablo y del progreso, despierta a Santos Vega de su sueño nocturno, lo desafía a una disputa poéticomusical y lo vence en “una triste noche oscura”. Esta última parte es una alegoría de la lucha entre Progreso y Tradición, realizada con notable ambigüedad y con evidentes contradicciones en lo profundo, pero en todo caso concorde con la realidad nacional. Su significado es, como en *Martín Fierro*, el fin de la edad de oro.

Hay muchos puntos de contacto entre Payró y los escritores argentinos mencionados, cosa que podría hacerse extensiva a Bécquer, a Cervantes, como se verá, y en general a cuantos retomaron de alguna manera el tema tradicional antiquísimo de la noche, el amor y la música. En primer lugar, el hecho de que la noche es el ámbito en que se manifiestan las almas y la música de Santos Vega (trasfondo órfico). En segundo lugar, a veces es el mismo poeta quien presenta directamente la temática de lo nocturno, a veces lo hace por intermedio de personajes que la incluyen en sus cuentos; pero siempre se da una escena en que hay un payador que canta o un hombre sobresaliente que cuenta, por un lado, y los paisanos que escuchan, por otro. En tercer lugar, debe notarse cómo la noche y la tierra o la pampa se personifican invariablemente e independientemente de la corriente literaria en que el autor milita, en armonía con los buenos o malos sucesos. Por otra parte, la noche bella recuerda la edad de oro ya pasada. En ella se restauran el amor y la poesía o la música, y el buen orden de las cosas. En esta noche la memoria mira hacia atrás, retorna a la bondad del tiempo ido y vuelve para advertir acerca de la tristeza y miseria del presente. Por ello muchas veces se la incluye en alegorías que, como en el poema de Obligado y en el cuento de Payró, simbolizan ejemplares luchas entre el bien y el mal, y es buena si triunfa aquél, pero mala si lo hace éste. El quinto aspecto, en todo consecuente con el anterior, es el sentido dramático de la acción y de los personajes que se mueven en la noche, la cual se convierte en un

trasfondo de naturaleza escénica, cosa que es evidente en Obligado, por ejemplo, cuando habla del campo como *escena*.

En la obra de Payró la noche, además de servir de escenografía, es sobre todo el elemento que relaciona en una unidad de sentimiento el amor y al poesía. La profundidad intencional de la concepción de la noche en este autor es mayor que en los precedentes, puesto que ellos dejan el ámbito nocturno en el plano de las correspondencias anímicas con los personajes actuantes sin ahondar en el sentido de éstas, o en el de la escenografía, dentro de una estética romántica y, en última instancia, en el nivel de lo obligatorio impuesto por el mismo tema tratado: las almas y Santos Vega. En Payró, la noche, como núcleo de sentimiento, es generadora del conflicto dramático, por cuanto pertenecen a su misma constitución íntima los elementos dramáticos en juego. A medida que nos acercamos a estructuras más externas, la noche va perdiendo profundidad porque, como en los autores anteriores, se transforma paulatinamente en ente escenográfico. Para comprender en todo su valor la obra de Payró debe tenerse en cuenta la verdadera profundidad de la concepción de lo nocturno; pero esto sólo podrá ser logrado en gran parte si se reconoce y valora cuál es su relación con la poesía de Bécquer, quien, tanto en las *Rimas* cuanto en las *Leyendas*, considera ciertos aspectos tradicionales no tenidos en cuenta por otros poetas argentinos, pero sí por Payró.

Todo el conflicto dramático del cuento se desarrolla en tres niveles, de los cuales el primero y generador es la noche. Esta intuición de la noche como originaria del amor y de la poesía se cumple de dos modos estilísticos; el primero corresponde a la noche en cuanto amor, mediante la personificación; en el segundo caso, la noche en cuanto poesía, el autor no acierta a concretar sus concepciones en una forma estética adecuada y es por ello que recurre a la repetición y acumulación inconsistente de atributos. Si bien en el primer caso la realización es pesada y convencional, el concepto noche = amor se resuelve bastante bien en las imágenes. Pero no ocurre así en el segundo, donde las imágenes se esfuerzan penosamente en transmitir una leve sensación de la igualdad noche = poesía.

En la composición del cuento intervienen cuatro partes descriptivas. La primera está concebida a modo de introducción; la última, como conclusión; las dos intermedias sirven de desarrollo paralelístico de los temas generados en la primera. La noche como amor aparece en la primera y última parte, mientras que su aparición como poesía es más compleja y gradual. En las tres primeras partes se señala el influjo psicológico de la noche sobre los personajes, similar en todos y de manera para ellos imperceptible; pero en la última se produce evidentemente. Dice en la introducción:

La noche de verano había caído espléndida sobre la pampa poblada de infinitos rumores, como mecida por un inacabable y dulce arrullo de amor que hiciese parpadear de voluptuosidad las estrellas y palpar casi jadeante la tierra tendida bajo su húmeda caricia. (p. 130)

Se describe aquí la noche en vínculo amoroso con la pampa, personificadas ambas para contrastar con nitidez el aspecto activo y masculino de la noche o del cielo nocturno y el pasivo y femenino de la tierra. Aunque

no afecten el sentido de esta unión, deben ser advertidas la confusión y ambigüedad del período, causadas por la falsa relación de la palabra *mecida*. En el párrafo siguiente se personifica también la brisa:

La brisa, cálida como una respiración, se deslizaba entre las altas hierbas agostadas, fingiendo leves roces de seda, vagos susurros de besos.

Continúa en la descripción de las luciérnagas la imagen del amor conyugal, idea principal, idea subyacente de esta introducción: “Las luciérnagas bailaban una *nupcial* danza de luces”.

La imagen central consiste, pues, en las nupcias de la noche con la tierra, con lo cual quieren declararse la propiedad engendradora de aquella en contacto con un ser fecundo, según la señalada oposición de principios activo y pasivo. Esta unión tiene en la cultura hispana raíces que van mucho más allá de sus orígenes latinos y griegos.

En otro nivel la noche es activa también respecto a los hombres, y no solamente con la tierra. En este caso la imagen matrimonial es un símbolo de la potencia germinadora de la inspiración sobre el espíritu, cosa que se confirma con el influjo psicológico constante del ámbito nocturno:

Era una noche de ensueño, de esas que tienen la virtud de infiltrarse hasta el alma, sobreexcitar los sentidos, encender la imaginación. (p. 130)

Así dice en el primero de los párrafos descriptivos. Más adelante continúa:

Y los peones de la estancia de don Juan Manuel García, tendidos en el pasto, al amor de las estrellas, iluminados a veces por una ráfaga roja que relampagueaba de la cocina, fumaban y charlaban a media voz, con palabra perezosa, inconscientemente subyugados por la majestad suprema de la noche.

En el segundo es presentado Pancho; se advierte el influjo nocturno y aparece el otro elemento esencial de la noche, todavía muy velado, en el carácter payadoresco del personaje y en la imagen del pájaro cantor, concluida en la tercera parte:

Pancho, el aprendiz de payador, que andaba siempre a vueltas con la guitarra y se esforzaba por descubrir el mágico secreto de Santos Vega, con el instinto del pájaro cantor que reclama a su compañera, querida en secreto, Pancho que vio aparecer en la puerta de la cocina la delgada silueta de Petrona, destacándose en negro sobre el fondo rojizo y cambiante del fogón, agregó melancólico y penetrado: . . . (p. 131)

En esta parte se asoma a la noche Petrona. Pancho recibe entonces el doble influjo de la noche, como los paisanos restantes, y el de la mujer amada. Es en la tercera parte donde la íntima relación inspiradora de la noche y de Petrona comienza a manifestarse claramente. Al mismo tiempo, completándose la imagen del pájaro cantor, se evidencia también el efecto de la noche sobre la misma mujer y el poder mágico que en ella ejerce la palabra poética:

Petrona se había acercado y, en la sombra más espesa del alero, escuchaba, invadida también por el avasallador hechizo de la noche y por el encanto de la palabra del payador. Como la compañera todavía indecisa del pájaro cantor estaba suspensa de sus trinos, hipnotizada ya, pero sin tender las alas todavía. (p. 131)

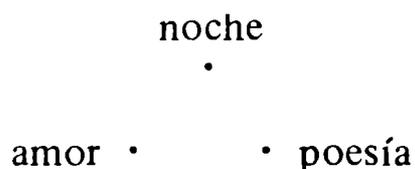
Aquí ya son perfectamente evidentes los tres elementos de la trilogía amor-noche-poesía.

Después del desafío de don Braulio tiene lugar la inspiración poética en Pancho, quien, como si alguien le dictara las palabras, improvisa los versos que llegan a los circunstantes con el mismo efecto con que habían sido movidos por la noche, lo cual es signo inequívoco de la igualdad entre poesía y noche:

Eran versos, inconscientemente medidos, y los lanzó con ritmo marcado y sentimental. A los otros les llegaron al alma. Hubo un silencio prolongado y lleno de sensaciones. . . Luego, uno a uno, fueron desgranándose los paisanos saturados por *la poesía total de la noche*. (p. 133)

Del mismo modo que la palabra poética y la noche colmaron el alma de los paisanos, así ocurre con Petrona. Pero en ella, ese silencio prolongado y lleno de sensaciones y esa saturación con la poesía total de la noche, se transfiguran en la culminación del amor.

La tríada amor-noche-poesía puede ser representada esquemáticamente del modo siguiente:



donde amor y poesía son los elementos activos o dramático-épicos, según se ha visto, y la noche, el lírico que contiene ambos. Podría decirse que, en realidad, lo activo aquí es la noche y que por ello le pertenece la acción épico dramática. La noche es hasta ahora una confluencia notoria de elementos psicológicos concretos (sentimientos, motivaciones, etc.), con un trasfondo ideal, originario y sentimental, tomado el sentimiento como entidad independiente no sujeta a persona. En el primer caso, contrapuesto al segundo, la personificación, es decir, la encarnación de una realidad o principio en personas particulares, es la principal característica. Ahora bien, en esta personificación existen dos elementos: lo personificado y lo que personifica, como dos seres, uno interior y otro exterior que lo manifiesta. El primero es genérico y abstracto; el segundo, particular y concreto. De la sustantividad de aquél depende la adjetividad de éste, que es su manifestación. Así pues, el núcleo de donde surge esta manifestación personal, el sentimiento puro y uno, lo naturalmente lírico, contiene todos los elementos restantes en esencia; es cada uno de ellos y los tres al mismo tiempo, sin poder diferir en ninguno. Del mismo modo la *naturaleza* es anterior a la persona manifestada, que pugna por retornar a ella. Puede completarse, pues el esquema precedente de la siguiente manera:

Noche I	Espíritu	Lírica
amor – noche II – poesía	alma	épica
hombre – noche III – mujer	cuerpo	dramática

De la noche primera se descende por grados a través de sus distintas manifestaciones. Tomando un nivel acorde, llamo a la primera noche, total y una: Espíritu. En el segundo grado se produce la manifestación en tres seres distintos de la noche primera: amor, segunda noche y poesía. Por ser grado intermedio es personificación del primero, pero al mismo tiempo esencia y origen del tercero, del cual es abstracción, así como concreción del anterior. Su característica es anímica y se advierte en su actividad netamente psicológica. Aquí debe considerarse, pues, el amor en cuanto amor, la poesía en cuanto tal, y del mismo modo la noche. Pero en el tercer grado los tres seres adquieren carácter corpóreo: la noche se convierte en un fenómeno físico natural y sensible; amor y poesía, por su parte, existen en cuanto hay seres humanos que les dan vida: Pancho, aprendiz de payador; Petrona, moza de una estancia.

Así como se parte del centro originario, puede hacerse inversamente desde el ciclo más externo, esto es, desde los personajes actuantes en el cuento. Entonces se hacen evidentes tres estratos, de los cuales el primero (anterior tercer grado) es dramático; el intermedio, épico; el último, núcleo original, lírico. Significa esto que, si bien la inspiración reside en un movimiento lírico, en el caso específico de Payró se encamina naturalmente hacia una exteriorización épico-dramática que culmina en el drama.⁷

Desde el punto de vista de lo psicológico, si se hace un análisis de la conducta de los personajes, se encuentra que en un primer plano son seres comunes movidos por sus intereses particulares y ubicados en un determinado tiempo y lugar, y en un ámbito: el campo y la noche. Actúan según su propia conciencia, pero también impulsados. En un segundo plano existe en ellos un mecanismo anímico activado por el influjo externo de la noche, que opera como motivador. Más todo lo que hacen nace, además, de potencias y posibilidades espirituales anteriores a los actos mismos, que residen, en parte, en el propio espíritu de los seres que actúan, pero también, en parte, en otro espíritu primero, en el cual tiene aquél su centro y modelo, y del cual es imagen.

El alejamiento, entonces, de aquel centro nocturno, sentimental, lírico e innominado, que, pasando por lo genérico épico, llega a lo exterior y personal de la dramática, constituye el itinerario natural de la obra de Payró y del romanticismo. Sin embargo, no debe pensarse que sea itinerario privativo de este autor y de esta corriente artística, puesto que en más o menos aparece indefectiblemente en toda obra literaria de toda época. Pero donde se da con mayor claridad es en la poesía tradicional, en especial la de carácter popular (no vulgar), en que se

7. Lo que Payró es un movimiento natural desde lo épico-lírico hacia lo dramático, tiene cierta relación con las teorías del origen de la tragedia de Aristóteles y de Nietzsche. Para aquél está en la épica homérica, para éste, en el sentimiento musical épico-lírico de un coro del cual se disgregan formas gradualmente más personales y corpóreas.

inspiran tanto el romanticismo cuanto Payró. El Romancero es en este sentido un ejemplo típico del movimiento de las tres categorías de la realidad que en función de estética se llaman géneros, no sólo en la estructuración íntima de cada uno de los romances, sino que incluso en la histórica.⁸ Algo similar podría decirse de la poesía de Bécquer.

III. Configuración de la idea de la noche en los tres niveles estéticos.

El drama. Corresponde al nivel corporal exterior. Según su relación con el desarrollo dramático, los personajes se dividen en dos categorías: principales son Pancho y Petrona; secundarios, los peones de la estancia, a su vez divididos por jerarquías.

La acción dramática, en este nivel, corresponde al conflicto amoroso entre Petrona y Pancho y está ubicada en tiempo y lugar en una noche de verano en el campo. La composición del cuento está constituida por partes narrativas y descriptivas alternadas. Las narrativas se refieren a la acción de Pancho y Petrona y los paisanos; las descriptivas al escenario nocturno. De aquellas hay que destacar que las correspondientes a Pancho en relación con los peones son dialogadas y ocupan un lugar secundario en la acción. En cambio, las correspondientes a Pancho con Petrona no son dialogadas sino al fin de la obra, cuando el desenlace se produce. En la constitución de las partes narrativas en que interviene Petrona se encuentran elementos paralelísticos que determinan otros tantos momentos de la acción. Puede afirmarse, por esta circunstancia, que la acción dramática está íntimamente ligada a la persona de Petrona y a sus apariciones. Para destacar con nitidez estos momentos semejantes a los actos de una obra teatral, Payró emplea un elemento de gran contraste: la contraposición cromática de la oscuridad nocturna y la luz de un fogón, que surge a través del rectángulo de la puerta de la cocina. Esta misma luz sufre con el transcurso de la acción modificaciones que en cada caso adquieren diferentes valores simbólicos. Un sentido semejante tienen el fuego y la luz en muchas leyendas de Bécquer, quien por su parte repite tópicos antiquísimos. El cuento, pues, permite ser dividido en actos, cada uno de los cuales corresponde a sendos momentos de la acción dramática.

1. La obra comienza con una descripción del escenario: el ámbito nocturno. Inmediatamente se pasa a los personajes, comenzando por los peones de la estancia. Aparece entonces, para introducir la acción, la luz roja del fogón:

Y los peones de la estancia de don Juan Manuel García, tendidos en el pasto al amor de las estrellas, *iluminados a veces por una ráfaga roja que relampagueaba de la cocina*, fumaban y charlaban a media voz, con palabra perezosa, inconscientemente subyugados por la majestad suprema de la noche. (p. 130)

Así entran en la escena los peones. Hay que destacar dos rasgos interesantes: el primero es la conjunción “y” que encabeza el párrafo y

8. Para este problema, cf. Menéndez Pidal, Ramón. *La Epopeya Castellana a través de la literatura española*. 2a. ed. Madrid, Espasa-Calpe, 1959. También Menéndez Pidal, Ramón. *Romancero Hispánico. (Hispano-portugués, americano y sefardí)*. Madrid, Espasa-Calpe, 1953.

enlaza el escenario con un primer plano incluido en él. Podría decirse que la luz roja del fogón equivale a la que un iluminador proyecta sobre partes o personajes de la escena durante una representación, para destacarlos o agregarles caracteres o atributos en virtud de ciertos valores especiales contenidos en el color y en el efecto luminoso. En segundo lugar, hacia el final del párrafo presente se reitera un aspecto de la noche: el influjo psicológico sobre los personajes, que posteriormente incidirá cada vez más en la acción.

Los actores de este primer acto son los peones. La acción se desencadena cuando una luz repentina surca el aire.

2. El segundo acto comienza con la aparición de Petrona en el marco iluminado de la puerta. Inmediatamente provoca esto la acción en Pancho, aprendiz de pavadador, quien se pone a la cabeza de los peones. Puede afirmarse por ello que Petrona gobierna la acción principal, mientras que Pancho, la secundaria con los peones:

Pancho, el aprendiz de payador, que andaba siempre a vueltas con la guitarra y se esforzaba por descubrir el mágico secreto de Santos Vega, con el instinto del pájaro cantor que reclama a la compañera, querida en secreto, Pancho, que vio aparecer en la puerta de la cocina la delgada silueta de Petrona, *destacándose en negro sobre el fondo rojizo y cambiante del fogón*, agregó melancólico y penetrado. (p. 131)

Muchos e importantes son los elementos que deben destacarse en este párrafo. Aparece el personaje Pancho como símbolo del que es poeta porque ama la poesía. El autor insiste mucho en el aprendizaje y en el esfuerzo del poetizar para contrastarlo más adelante con el poder de la inspiración. La búsqueda poética es para Pancho algo instintivo que el amor dirige. Amor, por supuesto, no es aquí más que Petrona, la hermosura poética inspiradora. El poder inspirador de la mujer hace que el muchacho tome la palabra y gobierne desde ese momento el diálogo de los peones. A este poder inspirador se une el de la noche, realzado por un simbolismo de colores: Petrona se presenta en el marco rojo luminoso de la puerta como una silueta destacada en negro, como negra es también la noche. La luz del fogón cumple, entonces, dos funciones: destaca el personaje femenino en la escena y lo une cromáticamente a la noche, lo cual constituye una realización artística atinada de los conceptos señalados en el análisis de las estructuras.

Una palabra empleada de un modo peculiar advierte aquí acerca del poder inspirador de la hermosura femenina. Se trata del relativo *que*, referido a Pancho: “[...] Pancho, *que* vió aparecer la delgada silueta de Petrona [...] agregó [...]”. Esta palabra es aquí pronombre relativo, por cuanto posee un antecedente nominal y es sujeto en la oración que encabeza. Pero puede interpretarse también como conjunción causal o temporal-causal. En esta relación de causa y efecto la parte activa o causante corresponde a Petrona, pues es su aparición la que induce al hombre a la acción. En este acto Petrona hace entrar a Pancho en la acción principal gobernada por ella y logra, al mismo tiempo, que él guíe la secundaria.

3. El tercer acto es mucho más extenso que los anteriores y en él interviene un factor que, complicando la trama, lleva al desenlace final:

Petrona se había acercado y, en la sombra más espesa del alero, escuchaba, invadida también por el avasallador hechizo de la noche y por el encanto de la palabra del payador. Como la compañera todavía indecisa del pájaro cantor estaba suspensa de sus trinos, hipnotizada ya, pero sin tender las alas todavía. Y Pancho continuó [. . .] (p. 131)

En la última línea (*y Pancho continuó*) se relaciona este personaje con la escena anterior por medio de *y*. La correspondencia de párrafos sería, pues:

Pancho [. . .] agregó melancólico y penetrado: [discurso de Pancho y de Petrona]. Y Pancho continuó [. . .] (p. 131)

La aparición de Petrona señala un nuevo cambio en la acción. Ahora es ella quien recibe el influjo de la palabra del payador más el de la noche. Simbólicamente, por otra parte, la mujer se ha acercado al hombre y penetra, además, en las sombras de la noche (nuevo símbolo), tras abandonar el marco iluminado de la puerta. De este modo se realiza el enlace entre amor y poesía, y la fusión de amor y noche.⁹

Pancho continúa hablando hasta que uno de los peones lleva el desarrollo dramático a su nudo. Una acción secundaria provoca, así, el desenlace de la principal. Es el momento en que don Braulio pregunta a Pancho acerca del destino de los payadores más allá de la muerte. Entonces se cumple la inspiración y el payador poetiza. El acto poético concluye la acción secundaria, ya que sus actores, los peones, se van alejando poco a poco.

4. Ese mismo poetizar, nudo del drama, provoca el desenlace en la cuarta y última parte. Todos los peones se fueron, sólo quedan Pancho y Petrona:

Y al pasar junto a la puerta, ya tenebrosa, de la cocina, en medio de la envolvente y acariciadora sombra, sintió de pronto un hálito más intenso, más tibio, más húmedo que el de la noche, y una vocecita que murmuraba junto a su oído:

— ¡Pancho! ¿Quién te enseña esas cosas tan lindas?

Y él, azorado un instante, trémulo y atrevido y luego, como un héroe que es todavía un recluta, abrazó con ímpetu a Petrona y — ¡Vos! — la besó en la boca. (p. 133)

Los dos personajes se unen al fin. Ambos están inmersos en la noche, puesto que, significativamente, el fogón se ha apagado. Esta unión en la noche es el símbolo perfecto de la íntima relación entre noche, amor y poesía.

La Lírica. Los párrafos descriptivos iniciales contienen en germen todos los elementos de la noche que luego irán apareciendo desenvueltos en el transcurso de la historia. Se advierten en esta descripción tres aspectos diferentes del ámbito nocturno, individualizados en sendas partes

9. Bécquer, en la última parte de la leyenda "Tres fechas", presenta una escena semejante, tanto en lo formal, cuanto en lo simbólico de la composición.

separadas. El primero consiste en la imagen matrimonial de la noche, como ya se ha visto; el segundo, en la contemplación de ella por los hombres; el tercero, en el efecto que produce en quienes están incluidos en su interior. Cada uno de estos aspectos, por otra parte, presenta de alguna manera los tres niveles estéticos, pero están ellos subordinados en este plano al lírico dominante, el cual emerge con claridad en todo el contexto. El lirismo del primer aspecto es la celebración nupcial, que el autor concreta a modo de epitalamio. Su fundamento es musical y da sentido a toda la composición. No se trata aquí de las nupcias de la noche por sí mismas, como *imagen* de unión, sino de la musicalidad de su celebración en el canto y en la danza del epitalamio, como *sentimiento* (Gefühl). En el segundo, es lírico el sobrecogimiento y la emoción inefable de quienes contemplan la noche. En el tercero, el éxtasis y el arrebató que experimentan los hombres bajo su poder.

El autor trata de sugerir artísticamente, por otra parte, cada uno de estos aspectos, aunque no lo logra plenamente. En la *noche mística* o nupcial trata de emplear todos los elementos sensoriales posibles, así como las imágenes más sugestivas, pero tiene sumo cuidado de no introducir la vista en las descripciones:

La noche de verano había caído espléndida sobre la pampa poblada de infinitos rumores, como mecida por un inacabable y dulce arrullo de amor que hiciese parpadear de voluptuosidad las estrellas y palpar casi jadeante la tierra tendida bajo su húmeda caricia. La brisa, cálida como una respiración, se deslizaba entre las altas hierbas agostadas, fingiendo leves roces de seda, vagos susurros de besos. Las luciérnagas bailaban una nupcial danza de luces. (p. 130)

La *noche contemplada* o contemplativa está descripta con la vista. La intención del autor en este caso es deslindar netamente lo que es experiencia (sentimiento) de lo que es contemplación (visión). Desde el punto de vista de la técnica, es un intento de transcripción literaria del impresionismo plástico, dado en la indefinición del espacio, de la luz, las cosas y los *planos*:

El horizonte producía extraña impresión de claridad, aunque en derredor no pudiera discernirse un solo detalle, ni en los planos más próximos. (p. 130)

En el último aspecto, la *noche activa*, se la considera como potencia inspiradora de manera cuasi psicológica:

Era una noche de ensueño, de esas que tienen la virtud de infiltrarse hasta el alma, sobreexcitar los sentidos, encender la imaginación. (p. 130)

La épica. En este nivel la noche da sentido a múltiples elementos tradicionalmente unidos a ella. Se presentan transformados al modo de la tierra y giran en torno al poeta. Si se construyera una serie de círculos concéntricos, de los cuales el externo fuera el más importante y el que diera sentido a los restantes, que harían sucesivamente lo mismo con los cada vez más internos hasta llegar al centro, se tendría la imagen muy aproximada de la relación que existe entre los temas diferentes que integran este plano de la noche épica y que, ordenados desde el mayor al

menor, son: las nupcias de la noche (se entiende cielo nocturno) con la tierra; la edad de oro; la inspiración y gobierno de la poesía; la didáctica poética; la enseñanza de las almas y sus jerarquías; la vida bienaventurada. Pero del mismo modo que se consideran los temas como dependientes en concentricidad del círculo externo, es también lógico suponerlos subordinados al punto central, que aquí sería la vida bienaventurada.

a) *El mito de las nupcias de la noche con la tierra*

Payró, no es posible decir hasta qué punto con conocimiento del mito teogónico, pero con evidente sabiduría en cuanto a su relación y significado en la composición del cuento, retoma y reelabora una de las más antiguas y difundidas tradiciones religiosas del mundo: las nupcias del cielo nocturno con la tierra. En todos los pueblos el sentido de este mito tiene un componente común. Se trata del conocimiento, recuerdo y nostalgia del estado paradisíaco inicial que esta unión significa.¹⁰ En la cultura grecolatina aquel primer paraíso está expresado por el mito de las edades, en particular por la Edad de Oro. Otro elemento común es la creencia de la perduración, después del alejamiento del cielo, de un vínculo entre ambos que permitiría a quien lo conociera remontarse hasta él. Este motivo, junto con el anterior, ha perdurado en las tradiciones místico-musicales de la religión dionisiaca, del orfismo y el pitagorismo, donde la escala hasta el cielo es de naturaleza musical.¹¹ Esta tradición ha pasado al cristianismo como fundamento de su teología musical y desde allí, a las literaturas europeas.¹²

b) *La edad de oro*

En todos los casos la noche de la Edad de Oro tiene ciertas características peculiares imprescindibles, entre las cuales pueden ser notados el cielo estrellado y sereno; el silencio de los campos contrastado por rumores de los elementos o por suaves sonidos de cantos e instrumentos; el amor apacible. Todos estos elementos existen en cierta manera en "Poesía", prefigurados en la introducción y desarrollados a lo largo de la historia, con lo cual se cumple el más importante de los fines del mito: ser fuente ejemplar de la armonía del universo. En este sentido, la música, encarnada aquí por el payador, es la potencia que conserva o restaura esa armonía.

En la literatura española el tema ha sido tratado con asiduidad desde sus orígenes con más o menos variantes, pero siempre con el componente musical.¹³ Quizá el ejemplo más relacionado con el cuento sea el del

10. Cf. Eliade, Mircea. *Mitos, Sueños y Misterios*. Traducido por Lysandro Z. D. Galtier. Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1961. Para este punto en especial el Cap. III: *La nostalgia del paraíso en las tradiciones primitivas*; pp. 75-93; y el Cap. VIII: *La Tierra-Madre y las hierogamias cósmicas*; pp. 187-229.

11. Guthrie, W. K. C. *Orphée et la Religion Grecque. Etude sur la pensée orphique*. Traduit de l'Anglais para S. M. Guillemin. Paris, Payot, 1956.

12. Spitzer, Leo. *Classical and Christian Ideas of World Harmony*. Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1963.

13. *Idem*.

famoso discurso de don Quijote tomado como prólogo de la tragedia de Grisóstomo ¹⁴, considerando, pues, esta relación no tanto desde el punto de vista de la comunidad de elementos propios de la edad de oro, cuanto de su funcionamiento en la estructura de la historia integra a modo de núcleo originador del drama. Debe recordarse que don Quijote se ubica en la perspectiva de la edad de hierro y *recuerda* la de oro, por eso la de Grisóstomo es una tragedia; pero los personajes del cuento de Payró *están* en la edad de oro, por tanto el resultado obligatorio es un drama. La existencia de una tragedia en el ámbito enteramente feliz y lleno de armonía de esta edad sería un contrasentido absoluto. La misma oposición que hay entre “Poesía” y la historia de Grisóstomo y Marcela, se da también con respecto a los restantes cuentos de la obra, puesto que dentro del ciclo épico del conjunto de ellos, “Poesía” representa justamente el mito de la edad de oro. ¹⁵

c) *La inspiración y el gobierno de la poesía*

“La Musa es una figura como no se ha revelado a ningún otro pueblo. Su nombre —el único nombre divino griego que ha entrado en todos los idiomas europeos— se ha consagrado de tal manera entre nosotros con todas sus derivaciones (‘música’, etc.), que corremos peligro de interpretarlo conforme a nuestros conceptos de lo estético y artístico. Nada podría ser más erróneo. La musa es la diosa de la verdad en el sentido más elevado. Los rapsodas y poetas, los que hablan la verdad, se llaman a sí mismos sus servidores (*prospoloi*), sus ‘secuaces’ (*therápontes*) o ‘profetas’ (*prophétai*) y les dedican su veneración piadosa y ritual. Píndaro hasta llama a la Musa su ‘madre’ (*Nem., III*). Aquellos inspirados son plenamente conscientes de que no pueden reivindicar para sí lo que nosotros tan soberbiamente llamamos fuerza creadora, sino que no son más que *escuchas*, mientras que la diosa misma es la que canta”.¹⁶ Esto que Walter F. Otto dice acerca de la inspiración poética corresponde a la poetización del *aprendiz de payador*, pues en él se realiza “como si alguien le dictara las palabras”. La misión del

14. Marasso, Arturo. *Cervantes. La Invención del Quijote*. Buenos Aires, Librería Hachette, S.A., 1954; pp. 86-95.

15. Cuando se compara “Poesía” con el resto de *Pago Chico* y *Nuevos cuentos de Pago Chico*, surge el interrogante inevitable de cuál es la relación que guardan el tema, el clima y los personajes con los de los cuentos restantes, que, en general, están dedicados al asunto político, social y “económico” de Pago Chico. De los veintidós que contienen los dos volúmenes, sólo parecen escapar la ley común “Poesía” y “El diablo en Pago Chico”. Ambos se caracterizan por tener sus historias ubicadas fuera del pueblo; el último se refiere a un acontecimiento real con explicaciones fantásticas en apariencia (en realidad se trata de una alegoría del extranjero pernicioso enemigo de la tierra y de sus hijos, por lo cual es la exacta contraposición de “Poesía”, algo así como una destructora edad de hierro). En “Poesía”, por el contrario, se reproduce un hecho cotidiano y sin trascendencia como es la reunión de los paisanos tras la tarea habitual. Por el lugar y por el suceso en sí mismo o por los personajes se advierte que no tiene relación con los otros cuentos. En cuanto al clima, es notable también la incompatibilidad con el del pueblo. Si además de esto se tiene en cuenta la concepción heroica del gaucho, como hace Lugones en *El Payador*, y que los paisanos son “peones de la estancia de don Juan Manuel García”, nombre que quiere sugerir la idea del caudillo histórico y la época en la cual el gaucho completó su dimensión heroica, se llega por otro camino a la misma Edad de Oro, o por lo menos a la de los héroes, al modo de Hesíodo.

16. Otto, Walter F. *Teofanía. El espíritu de la antigua religión griega*. Buenos Aires, EUDEBA, 1968; p. 34.

poeta es cantar lo verdadero y lo grande. Sin embargo, también es suya la misión apolínea de cantar la comprensión, la medida y el orden, impuesta por la voluntad imperiosa del dios.¹⁷ En Pancho; salvadas las distancias, como en la Sibila del libro sexto de la *Eneida*, el cuerpo sufre y resiste, pero la profetización al fin se cumple. El sentido de la poesía del joven adquiere ahora otra dimensión, como se comprobará por otros datos, puesto que ha sido inspirado por “alguien” semejante a Apolo, el instaurador de órdenes. En el cuento el joven gobierna con su palabra incluso a los ancianos mismos y a él llegan a honrar porque posee el “mágico secreto de Santos Vega”, que no es otro que el del dios, en cuya autoridad “fundan los Estados sus instituciones legales, es él quien indica el camino a los colonos emigrantes, es el patrono de la gente joven que entra en la adolescencia, el conductor de la edad viril, el dirigente de los ejercicios físicos del hombre noble. El muchacho, al convertirse en hombre, le consagra su larga cabellera. Apolo es el señor de gimnasios y palestras. Así, en la fundación de una ciudad, Píndaro le ruega que la pueble de hombres recios y capaces (*Pít., I, 40*).¹⁸ Todo esto de alguna manera está en “Poesía”, claro que adaptado a la tierra y sin la nobilísima profundidad griega.

d) *La didáctica poética*

En lo que antecede queda expuesto el contenido de este subtítulo. Aquí se demostrará de qué manera la sabiduría poética va ganando terreno en profundidad y autoridad sobre quienes naturalmente tienen el derecho de la didáctica que da la vida.

Característica de la épica es que los héroes mayores en experiencia y años transmitan a sus discípulos conocimientos vitales. Caso típico en la literatura argentina es el de Martín Fierro cuando aconseja a sus hijos y al de Cruz. También puede mencionarse *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes, donde el autor desarrolla épicamente la idea del “hacerse hombre”.

Los viejos tienen en la épica la virtud de conocer profundamente los secretos de la vida, como Anquises o Néstor.

En el cuento de Payró todos los personajes, exceptuada Petrona, se agrupan en tres categorías: los viejos (don Marto y don Braulio); sus jóvenes sucesores (Pancho y Juan, respectivamente); los peones (no intervienen (innominados) o lo hacen pero son amonestados por los viejos, como Jerónimo). De todos sobresale y dirige el diálogo Pancho. En su estructura se nota una evidente simetría entre los jóvenes y los viejos: se relacionan de a pares, correspondiente el primero a don Marto y Pancho, y el segundo a don Braulio y Juan. Don Marto, presentado como “el viejo don Marto”, es quien abre el diálogo:

— ¡De qué dijunto será es’ánima! —exclamó el viejo don Marto, santiguándose una vez pasado el primer sobrecogimiento. (p. 130)

Una interpretación surge de uno de los peones, Jerónimo, caracterizado como miedoso:

17. *Idem*; p. 111.

18. *Idem*; pp. 117-118.

— ¡Por la luz que tenía, de juro que de algún ray! —contestó medrosamente Jerónimo.

Don Marto no lo cree así y niega burlonamente:

¡De ánde sacás! . . . —dijo—. Si aquí no hay rays dende el año dies, cuando echamos al último quéstaba en Uropa. . . después de los ingresos. . . ¡Ray! Aura todos somos rays. . . y no tenemos corona, si no somos hijos del patrón. . . Será más bien de algún inocente. (p. 130)

Su teoría es retomada por Pancho, quien desde ese instante dirige la conversación. Don Marto coincide con las teorías que expone el joven y hasta les añade algún detalle completando magistralmente lo dicho por éste. Más adelante, cuando dice que las luciérnagas son los cigarros de las almas vagorosas, don Marto presenta su propia explicación; pero el payador se opone a ella. El diálogo entre los dos es interrumpido por una pausa, signo seguro de la indecisión del viejo. Entonces, Pancho saca ventajas a su interlocutor:

— ¡Si son ‘linternas’! —explicó don Marto magistral.
— Luciérnagas, querrá decir, don. . . —siguió Pancho, impertérrito—. Parecen bichitos, es verdá, pero son los cigarros de las ánimas pitadoras.
— ¡Callate! Y entonces en invierno, ¡por qué no pitán?
— Sí, pitán. . . ¡Pero tienen frío y s’encierran en las casas a pitar al lau del jogón!
— ¡Vaya un cigarro! ¡Si no quema el juego! . . .
— ¡Los dijuntos son fríos! ¡Estaría güeno que tuvieran juego caliente! ¡Quema el otro, acaso, el de las ánimas en pena?
Hubo una pausa. (p. 132)

Pancho supera ahora a don Marto por sus argumentos más elaborados y por su vocabulario más exacto, gracias a su cultura superior de payador. En adelante, el viejo expresa admiración por el joven:

Por eso, en quantito tocan l’Hino Nacional, es un frío que da calor y que le corre a uno por el lomo.
— ¡Ah, balaquiador lindo! — gritó don Marto, no sin admiración reprimida. (p. 132)

A partir de este momento la admiración se convierte en respeto: la figura del poeta se impone paulatinamente:

Y luego, con cierto matiz respetuoso, alentador como un premio en labios de tal paisano, agregó [don Márto]:
Y, diga, don. . . (p. 133)

El anciano trata al joven con el apelativo “don”, que en el lenguaje de la tierra tiene un neto valor jerárquico, y con el tratamiento respetuoso de “usted”. El reconocimiento y la aprobación y respeto de un mayor (su ex maestro) son para el joven signo de su triunfo, el cual quedará completo cuando, después de haber poetizado, nadie vuelva a hablar y todos se retiren emocionados y en silencio.

e) *La enseñanza de las almas y sus jerarquías.*

Dentro del diálogo anterior se ubica este tema desarrollado por Pancho. En el cuento "Poesía" las almas aparecen clasificadas desde varios puntos de vista:

1^o) *Por la luz que despiden.* Las más brillantes son las de los inocentes, según dice don Marto de la luz que aparece en el campo ("será más bien de algún inocente"). Pancho asiente:

— ¡Debe de ser! Las ánimas de los angelitos son las más lindas. Parecen de luz más... más caliente. Por eso se baila en los velorios: p'a festejarlas... (p. 131)

Las almas se oscurecen a medida que las culpas aumentan. Las de los malos por circunstancias de la vida son verdes. Habla Pancho:

—Las de los malos son esas luces verdosas que andan rastroando por el suelo y que juyen en cuantito si acerca un cristiano. Pero éstas son las de los dijuentos que todavía tienen vergüenza de lo que hicieron en vida: los que se disgraciaron por casualidá, los que engañaron a un amigo p'a salvarse... ¡y tantos otros! (p. 131)

Los malos verdaderamente pierden toda luz. Son ellos para Pancho, y para Payró en consecuencia, aquellos que con sus actos negaron las principales virtudes cívicas. Con esto expresa Pancho su conciencia apó-línea y se acerca Payró a Virgilio cuando en el libro sexto de la *Eneida* coloca entre los que reciben castigos en el Averno por faltas cometidas en la tierra, a aquellos que de un modo u otro atentaron contra sus padres, sus conciudadanos y la patria misma destruyendo la fe puesta en ellos. Dice:

Las que son malas de veras, las de los ladrones, los traidores y los cobardes... ¡ésas no tienen luz! (p. 131)

2^o) *Por la jerarquía que hayan tenido en vida.* Está relacionada con la anterior en el aspecto luminoso, puesto que según haya sido mayor o menor la jerarquía, aumenta o disminuye el brillo. Por ello al ver la luz tan luminosa Jerónimo cree que se trata del alma de algún rey. Sin embargo, don Marto hace notar que el mismo brillo puede ser alcanzado por un inocente ("será más bien de algún inocente"), aunque su jerarquía hubiera sido mínima.¹⁹

19. Hay un pasaje del libro *De República* de Cicerón que contiene una cierta similitud con estas dos clases. Se trata del lugar del "Somnium Scipionis" en que Paulus, padre de Escipión Africano, revela a este el destino de los que cumplieron con la patria(20):

'Sed sid Scipio ut avus hic tuus, ut ego qui te genui, iustitiam cole et pietatem, quae cum magna in parentibus et propinquis, tum in patria maxima est; ea vita via est in caelum et in hunc coetum eorum qui iam vixerunt et corpore laxati illum incolunt locum quem vides

3º) *Por su comportamiento en la muerte.* Las almas de los inocentes no andan en pena ni se aparecen. Las de los malos por circunstancias lo hacen con luces extrañas de color verdoso, pero huyen ante la presencia del hombre. Por el contrario, las de los malos de verdad no poseen luz y cuando aparecen atacan a los seres humanos, como si el mal que las sumergió en sus castigos perdurase aún más allá de la muerte. Dice don Marto de ellas:

—Sé, ésas son las que le tiran a uno el poncho, de atrás, en las noches oscuras, o le mancan el mancarrón, o le apedrean el rancho, o le asustan l'hacienda y l'esparraman y l'hacen brava redemente. (p. 131)

4º) *Convertidas en frutos.* Existe una última clasificación en la cual las almas de las mujeres se convierten en frutos silvestres de diversos valores según hayan sido sus virtudes y su belleza.

f) *La vida bienaventurada.*

Dentro de la jerarquización anterior hay que ubicar el destino de los bienaventurados en la vida de ultratumba. Payró, dentro de un marco humorístico, pero profundamente, como todo lo que de risueño pinta en sus obras, desarrolla esta idea con detalles singularmente certeros y concordes con lo que la tradición nos ofrece en la poesía clásica. Claro está que el clima corresponde al del campo argentino, del mismo modo que los elementos integrantes, con lo cual se tiene una prueba de la inteligente captación de las mencionadas fuentes épicas y su ductilidad para transmitir las según la modalidad de la tierra, como en *Martín Fierro* hace José Hernández. El diálogo se presenta de la manera siguiente:

Juan, el resero nuevo, interpeló a su antecesor y maestro, aquel fumador que se fumaba hasta la yema de los dedos, achacoso ya y siempre dolorido:

—¿Y usted qué dice, don Braulio?

—¿Yo? ¿Y qu'h'e decir? ¡Que aquí estoy como peludo'e regalo, patas p'arriba, esperando l' hora de ser ánima también!

—¡Qué don Braulio éste! ¡No hay con qué darle! ¡Siempre con sus dolamas y pita que te pita!

—Y qu'h'e hacer ni en qué m'h'e divertir, a mi edá y con mis achaques... Justamente andaba pensando si lo dejarán pitar a uno después que cante p'al carnero...

—*erat autem is splendidissimo candore inter flammam circus elucens—, quem vos ut a Graecis accepistis orbem lacteum nuncupatis.* ex quo omnia mihi contemplanti praeclara cetera et marabilia videbantur. erant autem eae stellae quas numquam suspicati sumus, ex quibus erat ea minima quae ultima a caelo, citima (a) terris luce lucebat aliena. (De Rep., VI-16, 1-13)

El Punto de contacto de la relación reside en la virtud luminosa de los bienaventurados. La bienaventuranza se logra principalmente, dice Cicerón, cultivando las virtudes de la justicia y la piedad. La correspondencia con el romano se quiebra en lo referente a la piedad, que si bien Payró la alienta y sostiene en lo humano y familiar, no alcanza a proyectarla en la cosa pública sino de manera muy indecisa y vaga, por faltarle el fundamento de la profunda religiosidad que los romanos atribuían al acto de gobierno. Pero el antecedente más cercano, y seguramente el que sirve de modelo a Payró para distribuir penas y premios es el *Dogma Socialista* de Echeverría, en sus anatematizaciones y glorificaciones.

Una risita de Pancho y su contestación:

— ¡Ya lo creo, don Braulio! ¿Que no está viendo esa porretada e jueguitos que s'encienden y se apagan en el campo? . . . Esos son los cigarros de las ánimas, que vuelan y revuelan como las gaviotas o los teros, dando güeltas y fumando. . . (p. 132)

Uno de los personajes sin nombre exclama, entre incrédulo y admirado; entonces don Marto, magistralmente, explica que en realidad son “linternas”, a lo cual responde Pancho corrigiendo con “luciérnagas”. Continúa luego el diálogo entre estos dos personajes. En él expone el joven poeta la teoría de las ánimas fumadoras. Con varios argumentos bien tejidos logra aniquilar la oposición de los más incrédulos llamándolos a silencio. Al clima originariamente humorístico se sobrepone un íntimo temor a lo sobrenatural:

Entre amedrentado y risueño, don Braulio agregó en seguida:

— ¡Lindo no más! ¿Entonces los dijuntos se entretienen?

— ¡Y qué han de hacer! . . . ¡Tienen tanto tiempo desocupado! Ellos quisieran hacer lo mesmo que cuand'eran vivos, y correr, y boliar, y enlazar. . . a veces no pueden porque tienen los güesos en la tierra. . . Pero saben venirse, p'a un si acaso. . .

¡Vamos a ver! ¿A que ninguno dice por qué sabe hacer tanto frío p'al veinticinco e mayo y p'al nueve de julio?

—No mi hago cargo— murmuró don Braulio.

Pancho, triunfante, explicó:

—Porque p'a las fiestas se vienen tuitos los que peliaron por la patria, sin que falten los mesmos muertos én los Andes, ¡que son unas montañas altas así de purito yelo! . . . Y como son tantos. . . Por eso, en cuantito tocan l'Hino Nacional, es un frío que da calor y que corre a uno por el lomo. (p. 132)

En el primer párrafo, iniciado por Juan y don Braulio, Pancho incluye al final una de las características más notables de las almas en el Averno. Se trata de sus formas y la manera de moverse. Payró emplea para esto los verbos “volar” y “revolotear”, que, tomados de los pájaros, coinciden con las primitivas tradiciones, según las cuales las almas, como las mariposas al salir del capullo, se convertían en seres alados que abandonaban por la boca, con el último suspiro, el cuerpo donde moraron prisioneras. Virgilio muy a menudo describe así las almas como pájaros que en bandadas revolotean aquí y allá (*En.*, VI 329, 706, etc.).

En el segundo párrafo Pancho habla de la actividad de las almas tras la muerte. Las almas, tal como aparecen en las catábasis clásicas, están, hasta cierto punto según los casos, libres de toda preocupación proveniente de las necesidades de la vida temporal y corporal del hombre;²⁰ aunque no por ello dejan de sentirse unidas, como muestra Virgilio, imitado por Payró, a los hombres que sobre la tierra realizan el destino común de la estirpe y de la nación. Cada una participó en su tiempo de ese destino con el ejercicio de sus propias facultades (sus *artes*, según Virgilio, palabra que San Agustín interpreta como traducción de *areté*), y

20. Ciceronis, M. Tulli. *Scripta Quae Manserunt Omnia. Fasc. 39 De Re Publica. Rec. K. Ziegler. Lipsiae in aedibus B G. Teubneri MCMLXIV.*

estas mismas facultades perdurables les siguen en la tierra. A los bienaventurados es dado, entonces, continuar el ejercicio de sus virtudes.²¹ Pero solamente a ellos les está permitido, porque en cuanto a los criminales, estos deben someterse al castigo de sus penas, o, más bien, deben continuar siendo en la muerte imágenes de sus tristes vidas, como las ánimas en pena de Payró.

Aparentemente no existe relación entre la vida bienaventurada del "Somnium Scipionis" y la del libro sexto de la *Eneida*. Sin embargo los dos aspectos constituyen, dentro de una común tradición de raíces órficas, dos momentos diferentes del retorno del alma a la divinidad primordial: el del cielo es el final, mientras que el de los Elíseos es intermedio. En los dos casos, el retorno temporal a los Campos Elíseos con su propio cielo y sus astros, o el perpetuo al cielo estrellado exterior, significan un nuevo vínculo del hombre con la divinidad en una Edad de Oro restaurada. En "Poesía" también están los dos ámbitos, pero extrañamente reunidos en el único nivel de la tierra. Por ello las almas de los bienaventurados vienen a completar su bienaventuranza en la noche estrellada de una edad de oro terrenal.

IV. La noche en la poesía de Bécquer. Relación con el cuento de Payró.

La estructura fundamental del cuento de Payró, la tríada amor-noche-poesía, se ha visto que nace, en cuanto a la relación entre el primero y el tercero de los miembros, del concepto que tiene Bécquer de la poesía. Por lo que al término intermedio se refiere, se desprende de las consideraciones precedentes que su sentido casi nada tiene que ver con la idea de la noche que manifiestan los autores no tradicionales, lo cual se comprobó al poner en contacto la obra de Payró con otras clásicas de fundada naturaleza tradicional. El cuento, con todos sus límites, presentaba no sólo muchos elementos comunes de estas fuentes, sino una meditada reelaboración y composición de los mismos, cuya finalidad en el plano de lo literario de la estructura de *Pago Chico*, como se verá, se cumple con magnífico éxito, aunque fallen en otro plano las ideas del autor. Sin embargo, sería extremadamente riesgoso afirmar o sostener la relación directa entre las fuentes clásicas y Payró; pero lo que sí puede ser confirmado es que tanto aquéllas como éste, están comprendidos en una común *tradición literaria*. De ella participa también Bécquer. Este es un hecho que permite ya entrever *prima facie* una relación fontal entre

21. Los bienaventurados de Payró, los héroes que se sacrificaron por la patria, quisieran hacer lo mismo que cuando estaban vivos: correr, bolear, enlazar... Los héroes virgilianos lo hacen en el interior de la tierra:

*Pars in gramineis exercent membra palaestria,
contendant ludo et fulva luctantur harena;
pars pedibus plaudunt choreas et carmina dicunt.*

.....
*Arma procul currusque virum miratur inanis.
stant terra defixae hastae passimque soluti
per campum pascuntur equi, quae gratia currum
armorumque fuit vivis, quae cura nitentis
pascere equos, eadem sequitur tellure repostos.*

(En., VI 642-55)

ambos escritores. Pero el que definitivamente la fundamentará reside en el mismo concepto de poesía y amor que Payró toma de Bécquer, puesto que tal dualidad con el sentido que tiene en el cuento, esto es, el aspecto mítico y místico por un lado, y lírico-épico-dramático, por otro, no puede existir de ninguna manera sin el llamado “ámbito nocturno”, la noche. Por tanto, al tomar la dualidad amor-poesía de Bécquer, Payró toma también la noche. Y esto ocurre independientemente de la buena o mala comprensión de la obra de aquel que haya tenido, o de lo profunda o superficial que haya sido.

La división que hago para la consideración de este problema de la noche en la poesía de Bécquer responde a la división natural de su obra.

La noche mística y personal de las “Rimas”.

Los elementos luminosos de la noche, que en muchos casos aparecen en la obra de Payró desprovistos de profundidad, están en este cuento cuidadosamente elegidos y ordenados. Son aquí las luciérnagas, las almas y las estrellas. Estos elementos corresponden de una velada a los de una rima de Bécquer que comentaré brevemente. Se trata de la VIII, que dice:

Cuando miro el azul horizonte
perderse a lo lejos
al través de una gasa de polvo,
dorado e inquieto,

me parece posible arrancarme
del mísero suelo,
y flotar con la niebla dorada
en átomos leves
cual ella deshecho.

Cuando miro de noche, en el fondo
oscuro del cielo,
las estrellas temblar, como ardientes
pupilas de fuego,

me parece posible a do brillan
subir en un vuelo,
y anegarme en su luz y con ellas
en lumbre encendido
fundirme en un beso.

En el mar de la duda en que bogo
ni aún sé lo que creo;
¡sin embargo, estas ansias me dicen
que yo llevo algo
divino aquí dentro! . . .

Esta composición está compuesta de tres partes: las dos primeras estrofas establecen la relación entre un espacio luminoso y el hombre que

contempla en un cierto tiempo; lo mismo hacen las dos siguientes; la tercera es una conclusión y definición. El orden con que aparecen los elementos fundamentales de cada una corresponde exactamente al que establezca Payró, de manera que se podrían identificar con claridad:

—el azul horizonte y los átomos dorados de Bécquer con la claridad del horizonte y las luciérnagas de Payró.

—Las estrellas y el amor de Bécquer con el *amor* de las estrellas de Payró.

—La divinidad interior de Bécquer con las almas y la inmortalidad del poeta.

Si se continuara el análisis se encontrarían bajo un disimulado manto de imágenes, fácilmente reducibles a elementos esenciales, identidades muy significativas.²² Tanto en la “Rima VIII” con en “Poesía”, la noche es el espacio y el tiempo de la manifestación del objeto de amor y es también el impulso con que este amor pone en movimiento al amante.²³ El objeto amoroso podrá ser la luz, la lumbre, el fuego, las estrellas, el cielo, la mujer o la poesía, o, si todo esto sigue siendo un símbolo, el ideal o lo ideal (la Idea), cuya última identificación cada uno conoce. El amor es el primer motor que mueve hacia ese objeto. En Bécquer el amante quiere remontarse hasta las estrellas para buscar, como los místicos, el amor más allá de la tierra. En Payró, en cambio, el cielo estrellado cae sobre la tierra; cuando el amante recibe la inspiración descende a un amor terrenal y lo hace su cielo. Mientras que la poesía de Bécquer tiene un trasfondo verdaderamente místico, Payró, con los mismos elementos, invierte los términos: el tránsito no es de la tierra al cielo, sino del cielo a la tierra.

Existe, por tanto, una continuidad de lengua, aunque no íntegramente de espíritu entre los místicos españoles y el romanticismo de Bécquer.²⁴ Si esta perspectiva se continuara hasta la obra de Payró, le correspondería el mínimo grado de espiritualidad, mientras que Bécquer se ubicaría en un punto intermedio.

La noche esotérica de las “Leyendas”.

En las *Rimas* la noche es el ámbito donde se produce la experiencia personal casi-mística del amor. En las *Leyendas* constituye el ámbito, en lo hondo similar a aquél, donde ocurren los hechos maravillosos sobre-

22. La identidad entre la noche del cuento y esta de las *Rimas* puede confirmarse con ejemplos tomados de otras poesías: el aliento de la noche y de Petrona pertenecen a la rima XVI; el susurro de besos, a la X, etc.

23. A propósito de esta rima se han citado múltiples fuentes: Goethe, J. M. de Larrea, Schiller, Schubert, Matheu. Sin embargo, debe tenerse en cuenta que esos autores reelaboran un tema tradicional de la literatura europea proveniente de fuentes órficas, pitagóricas y estoicas, como en el caso del “Somnium Scipionis” ya mencionado. En lengua española fue tratado por Fray Luis de León en la oda dedicada a Diego Olarte.

24. De León, Fran Luis. *Obras completas castellanas*. 3a. ed. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1959.

naturales que dan materia a las historias. La lírica de aquéllas canta el conocimiento indefectiblemente individual de una realidad superior, expresado con los medios que ha proporcionado una tradición literaria española y europea originalmente religiosa. Nacidas de un mismo impulso poético, la épica de las leyendas tiene por meollo no lo que atañe a la propia experiencia del poeta, sino a la *trasmisión* de una tradición de contenidos universales, cuyas raíces llegan desde muy lejos merced a un extraordinario poder de conservación, quizá debido a otro no menor de metamorfosis, síntesis y ocultación simbólica o alegórica. Este núcleo tradicional consiste, en términos generales, en la oposición de lo sacro y lo profano. Alrededor de él, teje el poeta un finísimo capullo de su propio arte. Más allá, pues, del cambio de nivel estético y de perspectiva la esencia de este poetizar tiene un mismo origen: la manifestación de un *ser* sobrenatural y la unión con él. Por ello es posible investigar con independencia sólo aparente la relación entre las rimas y las leyendas, y entre éstas y el cuento de Payró; esto último necesario para la igualdad de géneros entre las obras.

En todas las leyendas de Bécquer la noche está presente de alguna manera para configurar el ámbito imprescindible de la manifestación y operación de lo sobrenatural. Por el contrario, el amor, que en las rimas constituía el motivo fundamental, no aparece ahora con un aspecto tan claro, o por lo menos, en muchas de las leyendas, en las cuales o no es él el motor de la acción, o se ha convertido en una pasión desmesurada y confusa, o en un afán desmedido a modo de peculiar *hibris* que, como en todos los casos anteriores, precipita al hombre trágicamente en el fin preparado por las fuerzas terribles e incontrastables por él desafiadas. En este un mal amor; sus consecuencias son el error, la locura y la muerte del cuerpo y del espíritu. El buen amor, que en alguna leyenda tiene consecuencias aparentemente contradictorias, conduce a la bienaventuranza del conocimiento. Ambos se dan en dos noches diferentes: aquél, en una perniciosa, éste en una benéfica.²⁵

Todas las historias tienen un común popular, folklórico o tradicional, verdadero o fingido con intención, pero siempre buscado por Bécquer. Este recurso, en apariencia ingenuo, puede servir de máscara para esconder las ideas menos populares, como ocurre, por ejemplo, con la

La experiencia de la divinidad se produce en la contemplación del cielo estrellado y es un retorno a la vida verdadera desde esta edad oscura (*Kali-Yuga*) a la luminosa de oro. Es, en otro nivel, la noche experimentada un día místicamente por San Juan de la Cruz, aquella en que el alma sale del cuerpo y aún de sí misma para encontrarse con su Amado, para dejar de ser ella, para perder su propio nombre y llamarse entonces como El. Esta es la verdadera poesía: un hacer en Dios caminando por el itinerario del ascenso y la contemplación. Tal "la noche de San Juan de la Cruz en la "Subida del Monte Carmelo".

25. Cruz, San Juan de la. *Vida y obra*. 5a. ed. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1964.

Bécquer no habla del Amor ni del Amado como lo hace el místico; en su lenguaje ellos son el amor, la poesía, el ideal. Varias imágenes de las rimas V, VIII y XXVII, coincidentes con la poesía del santo, confirman el tono místico subyacente:

V: Yo soy sobre el abismo
 el puente que atraviesa,
 yo soy la ignota escala
 que el cielo une a la tierra.

contradicción superficial entre ciertos contenidos y la lengua vulgar de la *Divina Comedia*.²⁶

Ofrezco varios ejemplos que pueden servir de pauta para la comparación del sentido de la nocturnidad en los dos autores. En "Maese Pérez el organista", la música es vínculo de lo natural con lo sobrenatural²⁷ en un ámbito cuatro veces nocturno, puesto que en un mismo tiempo y lugar se reúnen la noche física exterior de la naturaleza, con sus propias luces, la noche interior del templo, iluminada por la lumbre de los altares, la noche cultural y evangélica del Nacimiento: la Nochebuena, en que nace, se manifiesta y es glorificado Cristo, *Lux mundi*, y finalmente la noche de los ojos del viejo músico ciego, noche del cuerpo, pero no del espíritu, alumbrado por la fe. El arte de maese Pérez, el buen músico iniciado, manifiesta en su hermosura la armonía del cielo y de la tierra y su perdurabilidad eterna. El mal músico, en cambio, el profano que no ha penetrado en el secreto del arte, no ve, no oye ni siente, y no puede expresar armoniosamente lo visto, lo oído y lo sentido. Pero en otras leyendas la noche puede ser perniciosa, como en "Los ojos verdes" y "La ajorca de oro", en la cual tiene, a semejanza de "Maese Pérez el organista", tres niveles: el de la naturaleza, el del interior del templo y el de la locura del sacrílego.

En muchas de las leyendas el motor de la acción es un peculiar deseo de apropiación, de posesión, lícito unas veces, ilícito otras. Uno de

VIII: En el mar de la duda que bogo
ni aún sé lo que creo;
¡sin embargo, estas ansias me dicen
que yo llevo algo
divino aquí dentro! . . .

XXVII: Sobre el corazón la mano
he puesto por que no suene
su latido, y de la noche
turbe la calma solemne.

De tu balcón las persianas
cerré ya, por que no entre
el resplandor enojoso
de la aurora, y te despierte.
"¡Duerme!"

De estos fragmentos pueden extraerse las semejanzas siguientes: la *ignota escala* que comunica el cielo con la tierra, cuyo sentido explícito sería *poesía*, en la rima V, corresponde exactamente a la *secreta escala* de San Juan de la Cruz, quien declara su significado simbólico en sus propios comentarios. Las *ansias* de ascender a los cielos que el poeta experimenta, cuya relación con una oda de Fray Luis de León ya establecí, corresponden a las *ansias* y a los *amores* de la "Subida del Monte Carmelo". Como en San Juan, la noche es mejor que el alba, el sueño mejor que la vigilia.

En otro orden de cosas, queda planteado aquí también el problema de las fuentes de Bécquer. Un análisis extenso y pormenorizado de ellas realiza José Pedro Díaz en *Gustavo Adolfo Bécquer: vida y poesía*. 2da. edición, corregida y aumentada. Madrid. Ed. Gredos, 1964. Sin embargo, se trata de las que podrían ser llamadas *fuentes materiales*, de innegable valor para el estudio de lo estrictamente literario, pero de difícil e incluso objetable empleo para la consideración de la *lengua* de Bécquer como continuidad, distorsión o interrupción de una espiritualidad y una tradición en las letras castellanas.

26. Guénon, René. *L'Esotérisme de Dante*. 6a. ed. París, Gallimard, 1957 (Tradition-7).

27. Spitzer, Leo. *Chass. and. Christ. Ideas of World Harm*, op. cit.

los casos más interesantes es el de “El miserere”, en cierto modo opuesto a “Maese Pérez el organista” en cuanto a la licitud e ilicitud de la apropiación. Otro ejemplo interesantísimo es el “El caudillo de las manos rojas”, también llamada por el autor “Tradición india”. La esencia de esta notable leyenda reside en un *afán de conocimiento*, no del sensible, práctico o exotérico, más de uno superior, místico o esotérico. Este conocimiento o apropiación está figurado aquí en la imagen del amor matrimonial, de acuerdo con la equivalencia de sus conceptos en las lenguas “orientales”. Lo importante es que la unión mística que tal conocimiento implica sólo puede realizarse, y así ocurre en la leyenda, en una noche correspondiente, sea ella real o aparente (en un lugar se llama al mediodía “noche de la naturaleza”).²⁸

Suele acontecer en alguna historia que la noche confiere algún poder especial a los seres. Ocurre esto en “La cruz del diablo”, donde se otorga a una oración y a una cruz forjada de noche. En “La corza blanca” un coro de animales metamorfoseados en seres humanos canta diciendo que la noche es “día de los espíritus” y “momento de transformaciones maravillosas”²⁹

Las leyendas, en resumen, continúan en sus historias la antigua oposición de lo sacro y lo profano, lo lícito y lo ilícito (*fas, nefas*), la iniciación y la bienaventuranza contra la profanidad y la muerte. Todas nacen de una visión escatológica y del asombro ante la operación de poderes sobrenaturales en este mundo terrenal. En el buen orden de las cosas, la noche es un retorno cosmogónico; en ella se dan un acercamiento del cielo y de la tierra y una nueva edad de oro. En ella se produce la manifestación de la divinidad al hombre y el conocimiento humano de la divinidad. La unión de los dos niveles es una experiencia mística y musical. Es por ello que cada vez que en la noche se oye la armonía de una música hermosa se restablece el vínculo. Esa música que no proviene de un magisterio común es un “cantar sabroso, no aprendido”, es “música estremada”, “secreta escala” o “ignota escala”. Es el canto de Apolo, de Orfeo, de Pitágoras, de David; es el de Cristo, realidad de todos; de San Ambrosio; luego es el del Infante Arnaldos o el de las avecidas medievales, o más tarde el de Santos Vega.

Las semejanzas con el cuento de Payró pueden ser resumidas en estos puntos fundamentales: la igualdad de clima popular; la búsqueda de un espacio especial; igualmente del tiempo y del momento nocturno; las transformaciones maravillosas que se producen en este ámbito, correspondientes en el cuento al pasaje de Pancho de aprendiz a payador; el mismo sentido iniciático, manifiesto en estos cambios; los poderes de la música como arte secreto e intransferible; la búsqueda de esta música; el sentido del *non omnes possumus omnia*; el mundo de lo ideal opuesto a

28. En: Bécquer, Gustavo Adolfo. *Leyendas y Otros Escritos Literarios*. Con resúmenes históricos, biográficos y literarios; notas explicativas; bibliografía; juicios sobre el autor y su obra, y temas de estudio. Por Ofelia Kovacci, 2a. ed. Buenos Aires, Plus Ultra, 1968; pp. 76, 213 y 217. En esta edición son de lamentar los muchos errores tipográficos, pero peor que eso, muchas de las notas aclaratorias. De ellas hay que notar la de la página 59, donde se llama “mito cristiano” al diluvio (*sic*) y la de la 223, entre otras, para la cual debería tenerse muy en cuenta lo dicho por Leo Spitzer en repetidas ocasiones en que enfrentó este problema.

29. *Idem*; pp. 213 y 217.

la dureza y prosaísmo de la realidad cotidiana; el mundo, en fin, en que existe ciertamente la verdad, escondida para muchos, pero accesible a los puros y a los buenos. Es un universo en que triunfan la poesía y la verdad.

V. *Sentido de "Poesía" en el ciclo de Pago Chico a la luz de la poesía de Bécquer.*

La relación que existe entre "Poesía" y los restantes cuentos de *Pago Chico* es la misma que hay entre poesía y verdad, por un lado, y política, historia y realidad, por otro. El cuento, considerado independientemente, es una perduración de la poesía de Bécquer tanto en el amor místico, cuanto en la unión de los bienaventurados con la verdad, lo cual es la misma cosa. En este sentido continuaría una tradición literaria multiseccular, aunque está bien definido que en determinados puntos toma caminos diferentes. Pero nada habría tan erróneo como este procedimiento, porque Payró no tiene la intención directa de contar o recordar una edad de oro argentina, ni mucho menos la de ejemplificar de un modo folklórico y didáctico cuál debería ser una verdadera conducta cívica.³⁰ Ciertamente, todo está aquí: el cielo y la tierra; la edad de oro; la escala secreta inspirada y la poesía; los misterios y la escatología, con la bienaventuranza de los buenos y el castigo de los malos; política y religión; la didáctica de los jóvenes y el aprendizaje asombrado de los viejos; el amor del hombre y la mujer, que es como el del cielo y la tierra; pero no es en total más que poesía, es decir, irrealidad, ilusión, literatura, sueño, aspiración, o como mejor pueda llamarse. La realidad, la verdad, es justamente lo contrario. Esta es la cara triste del cuento: todo cuanto pueda ser considerado como esperanza, sea lo que fuere, es ciertamente engaño o imposibilidad. Y en esta afirmación pesimista implícita se incluye todo sin discriminación. Por otra parte, así como "Poesía" es una alegoría de lo que debería ser, es por consiguiente una simbólica revelación del pensamiento del autor, el cual, si se reconstruyera, sería éste: "existe una religiosidad; ella es el amor y el esfuerzo por la patria; quienes cumplan con ella sobrevivirán en el recuerdo de sus conciudadanos, como en los campos lo hacen las ánimas de los buenos y los famosos; pero los malos serán como las ánimas en pena, seguirán azotando más allá de la muerte; otros aparecerán y desaparecerán según los tiempos. Esta religión ha de tener su ritual y sus días festivos consagrados. En la patria, que es la tierra por la cual han muerto los héroes, hay quienes por naturaleza deben gobernar y quienes deben ser gobernados; sólo pueden hacerlo aquellos que posean un arte superior, tan grande, que parezca un canto maravilloso que a todos asombra y enmudece, un canto misterioso que hasta enamora a la tierra y que de ella misma nace porque es ella quien lo inspira; estos cantores prodigiosos son los jóvenes; nada han de temer de críticas de viejos, ni de burlas, ni de imprevistos, porque el don de la inspiración bastará en cualquier necesidad. Como la patria y

30. Queda dicho en otro lugar que en Payró no debe buscarse el estudio religioso que en el gobierno de la cosa pública ponían los antiguos, hasta el Renacimiento. Por tanto, su república poco tiene que ver con la de Platón, o con la de Cicerón, y menos aún con la *Civitas Dei* de San Agustín, *res divina*, pero construida sobre las precedentes, como las ciudades antiguas.

la tierra son poesía, ellas inspiran a quien gobierna con sabiduría y las ama; pero la unión del amante y de la amada sólo puede realizarse si una noche mística, la buena política o la ley, guía con seguridad al amante." Este es, en grandes rasgos, el sentido alegórico del cuento. Por supuesto, podría profundizarse la imagen, pero sin la consideración de otros aspectos que torcerían el camino del tema propuesto, pronto perdería consistencia por causa de la ambigüedad natural del estilo alegórico.

En este punto preciso cambia de significado la noche mística de las rimas y leyendas de Bécquer, puesto que Payró la reinterpreta aplicándola al sentido político del conocimiento. La política, como la verdad, requiere una iniciación para ser comprendida. Es el espacio vedado intangible para los profanos, penetrar en él sólo puede acarrearles desgracias. Es engañosa; atrae, seduce y destruye. Es un complicado jeroglífico, una enmarañada selva de apariencias cuya interpretación es inaccesible para quienes no posean la clave secreta. En este aspecto, aparece aquí otro sentido de la figura del payador, el mágico secreto y la mujer encantada por la música. La única que puede dar inspiración para enamorarla es ella misma.

Don Quijote y Bécquer en Pago Chico.

En el epílogo de *Pago Chico* advierte Payró a aquellos que pretenden quedarse con las anécdotas, la gracia o la ironía del libro, que es aparente la superficialidad de los cuentos, con lo cual quiere indicar que el verdadero camino para su comprensión profunda debe partir del presupuesto de un simbolismo y una alegoría internacional.³¹ Para su desciframiento se dan pistas sutiles sin las cuales todo intento de comprender la doctrina que se esconde bajo las formas poéticas es vano.

Además de la afirmación anterior, hay en ese mismo epílogo otras dos no menos importantes para la comprensión del conjunto como composición artística, y para obtener una noción adecuada de la realidad o no de los hechos contados que permita su interpretación cabal:

En fin, risueño o adusto lector, sólo queremos agregar pocas palabras, para repetirte que este volumen no se te presenta como la crónica completa de la era inicial pagochiquense, sino como una simple colección de documentos que

31. Una de las características principales de la poesía popular o folklórica es la del *carácter alegórico* de su composición. En este sentido, se presentan problemas muy completos en la discriminación de los lindes de lo estrictamente popular y lo estrictamente culto en los temas. De la misma manera en el plano de la transmisión histórica de un motivo se producen muchas veces intercambios entre los dos extractos, ya cuando un autor da sentido alegórico a un tema, ya cuando el pueblo toma esta alegoría culta y la transmite en virtud no de su significado simbólico, sino de su peculiaridad estética. En la lengua castellana el estilo alegórico se da en sus mismos comienzos, por ejemplo puede citarse a Gonzalo de Berceo en la introducción de los *Milagros de Nuestra Señora*. Para el problema en general, cf. Spitzer, Leo. *En torno al arte del Arcipreste de Hita* (en *Lingüística e historia literaria*. 2a. ed. Madrid. Ed. Gredos, 1968). Desde otro punto de vista se ha señalado también el influjo de *El Matadero* de Echeverría en la obra de Payró especialmente en *Pago Chico*, cfr. Ghiano, Juan Carlos. *"El Matadero" de Echeverría y el costumbrismo*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, S.A., 1968. (Biblioteca de Literatura: literatura argentina/estudios). Pero en el caso concreto de "Poesía" es necesario notar que el señalado sentido alegórico del cuento trasciende los límites del costumbrismo, aunque surjan de él los elementos sensibles o figuras simbólicas. Lo mismo podría decirse de otros cuentos, en especial de "El diablo en Pago Chico".

forman parte de ella —parte pequeña por lo demás—, y hecha voluntariamente al acaso, sin plan previo, para que de su misma aparente inconexión resulte, si lo puede por sí misma, una especie de unidad, aquel “lírico desorden” que aconsejan los preceptistas en cierta clase de obras, para suspender el ánimo y conmoverlo con inspiradas imágenes, acciones o ideas. . . (p. 164).

Los cuentos son, por lo que se lee, documentos, es decir, testimonios verdaderos de una realidad. Este perspectivismo del narrador que se basa o reproduce documentos es un recurso muy moderno, pero de raíces muy antiguas también. En la modernidad más próxima al autor debe ser mencionado el naturalismo, de fuentes francesas, inclinado hacia el aspecto patológico de lo psíquico y de lo social. En el punto más lejano de la lengua castellana, la retransmisión textual (los “ditados”) sagrada de Gonzalo de Berceo. En un punto intermedio, el que imita aquí Payró, la retransmisión y traducción de los documentos atinentes a la verdadera historia de don Quijote de La Mancha:

Por otra parte el aparente desorden que implica una cierta unidad, impulsa a creer que la intención del autor es restar importancia todo cuanto se pueda al curso natural de los acontecimientos de la historia general, de tal manera que las partes así disgregadas, sin perder del todo sentido de conjunto, lo tengan en sí mismas independientemente. Con ello se acentúa en contenido de verdad de cada una y, por consiguiente, su valor documental. Más abajo, con una significativa forma arcaica, dice que no interesa saber cuál ha sido el destino personal de los personajes (“¿qué ‘se fizieron’?”, escribe). ¿Por qué motivos no interesa tanto este destino individual? Puede contestarse que, en parte, por un intento de quitar corporeidad o realidad a estos personajes, con lo cual se los afirma mucho más en el campo de lo simbólico, de lo ejemplar que trasciende los límites que imponen el tiempo, el espacio y la historia. Por otra parte, dependiente de lo anterior, porque la mencionada estructura de la obra (cuentos casi del todo independientes en lo exterior), disminuye un tanto el interés en esta individualidad. Pero principalmente, como suma y conclusión de los dos puntos precedentes, porque ninguno de los seres que se ha visto actuar en las historias de esta obra híbrida, mezcla de cuentos con novela, tiene tanta importancia como el que es en realidad verdadero protagonista del libro: el mismo Pago Chico. Este es el principal personaje de la obra, la cual, considerada desde esta nueva perspectiva, deja de ser ahora un conjunto aparentemente desordenado (la “aparente inconexión” que menciona Payró en el epílogo), para convertirse en la verdadera historia, esto es, novela de Pago Chico. Lo que aquí se advierte ahora, ya estaba declarado en el primer capítulo, puesto por el autor a manera de prólogo. Después de presentar circunstancias, hombres, lugares y cosas del pueblo, prosigue diciendo:

...Y como esto basta y sobra para dominar el escenario y tener siquiera barruntos de algunos pocos actores, pasemos sin más preámbulos a relatar y puntualizar varios episodios de la sabrosa historia pagochiquense, preñada de hechos trascendentales, rica en filosófica enseñanza, espejo de pueblos, regla de gobiernos, pauta de administraciones progresistas, norma de libertad, faro de filantropía, trasunto ejemplar de patriotismo. . . (p. 15)

Reunido el perspectivismo del narrador al arcaísmo del epílogo y a los atributos (irónicos) del pueblo, cuyo origen y forma provienen de otros de Don Quijote de La Mancha, es más fácil captar la filosófica enseñanza que se menciona y el sentido profundo a que aludía en el epílogo. Todos los cuentos y el pueblo mismo fundamentan su historia en la quijotesca oposición entre verdad y realidad, por un lado, y apariencia y falsedad, por el otro. Con esto se cumple en el plano del itinerario épico del pueblo el fracaso de Don Quijote y el de los profanos de Bécquer al mismo tiempo. Pago Chico, espejo de pueblos andantes, se enfrentará en el camino de su historia con seres disfrazados, metamorfoseados (la farsa de los actos patrióticos; de las elecciones; de la justicia, cuya misión es aquí *parcere superbis et debellare subiectos*; los negociados secretos de toda especie; ; las intrigas; las confabulaciones; etc.). Esta es la edad de hierro; "Poesía" es la de oro. El desarrollo del pueblo es una monstruosa máquina de apariencias; pero su verdad consiste en unos pocos versos de un payador.

"Poesía" surge de raíces becquerianas, y ya se vieron los hilos sutiles que lo enlazan con los restantes; sutiles, pero tan fuertes como los que indisolublemente vinculan el ideal quijotiano y el de Bécquer. Otro de estos hilos es el que relaciona a Viera, jefe de la oposición y fundador y director del periódico "desfacedor de entuertos" "La Pampa", con Pancho, neófito que misteriosamente es iniciado en el arte difícil de payador. De los múltiples elementos que prefiguran esta secreta y manifiesta relación entre los personajes, considérense los siguientes: ambos militan en un mismo partido, esto es evidente; en ambos triunfa con el amor la poesía, puesto que ambos en sus momentos de plenitud y de confianza esperanzada poetizan, esto no es ya tan evidente; el nombre "pampa" es un claro símbolo que se refiere tanto a la tierra del payador, cuanto al periódico, que nace, vive y padece por esa misma tierra.

Sentido de la adición de los "Nuevos cuentos de Pago Chico"

Poesía y verdad, según la expresión de Goethe, permiten comprender una intención de Payró muy moderna y muy antigua: la de presentar la realidad histórica vertida en formas poéticas. Porque siempre la poesía fue más filosófica que la historia, como afirma Aristóteles. Por eso es la poesía en general y "Poesía" en particular la clave que abre la puerta de la confusa maraña de los hechos históricos a la interpretación clara y a la riqueza de enseñanza filosófica de que habla el autor. Con los tres que integran los *Nuevos cuentos de Pago Chico* manifiesta en forma implícita el deseo de completar ciertos aspectos considerados en el ciclo anterior y necesitados de mayor cuidado. Dos de ellos corresponden exactamente a otros tantos temas del cuento "Poesía". El primero, llamado "El fantasma", viene a confirmar, por disimulación, el "esoterismo" o lo "sobrenatural" de aquél. Efectivamente, el fantasma, que no es más que la ficción de un mozo enamorado empeñado en mantener el amor de una joven, pone en movimiento recursos e ideas muy significativos. El mozo en cuestión quiere convencer a la madre de la niña, por medio de una aparente "voz sobrenatural", de casarla con él. Pero, contra lo que ocurre con la "voz" inspiradora en el cuento "Poesía", intencionalmente disimulada en una comparación, el engaño concluye en fracaso y el amor, a medias conseguido, se deshace en la nada. La pretendida ánima en pena

sirve, además, de pretexto para la manifestación de dos ideas encontradas: la del burdamente incrédulo doctor, gran amigo de reducir lo sobrenatural a términos de física y química, quien sostiene la falsedad del fantasma y de la voz, extendiendo de paso su excepticismo a todos los casos ciertos; y la de Viera, amigo de Pancho, quien sostiene, contra el doctor, la verdadera existencia de lo sobrenatural. Pero lo hace apoyado en las groseras y ciertamente nada religiosas experiencias del espiritismo.

En el segundo cuento, llamado "Don Manuel en Pago Chico", se narra la triste historia de don Juan Manuel, el dueño de la estancia donde transcurre el episodio de "Poesía". Este estanciero, habiendo sido desplazados los habituales gobernantes, pretendió restaurar en Pago Chico una edad de oro, a imagen de su propia estancia, por medio del restablecimiento de la justicia, la verdad y el trabajo. El mismo pueblo, empero, y la proximidad de los consuetudinarios amos, se encargan de desengañarlo. Con este contraste y con la figura de don Juan Manuel se reafirman la idealidad y la realidad posible, al mismo tiempo, de la nueva Arcadia en que Pancho poetiza.

Aquilino Suarez Pallasa

Universidad Nacional de La Plata

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación