

**RELECTURA DE UN POEMA MALTRATADO:
"EN LOS ECOS DEL ORGANO O EN EL RUMOR DEL VIENTO"**

MIRTA CAMANDONE DE COHEN
University of Toronto

Distintas ponencias agregan estos días sus aportes en la consideración de la variedad, del poderío, del virtuosismo, de las peculiaridades todas de la creación verbal de Rosalía de Castro. La proliferación de trabajos útiles que replantean el estudio de su obra desde diversas perspectivas sugiere una lectura cuidadosa de la misma. A partir de ella —y sin afanes vindicatorios propiciados por la conmemoración que nos reúne— vamos a considerar el poema "En los ecos del órgano o en el rumor del viento" de *En las orillas del Sar*, poema estropeado, según la crítica, por el "colofón explicativo" resultante de un típico afán de claridad por parte de la autora, y que los lectores, a su vez, contribuyen a maltratar cercenándolo agresivamente. Con esto nos referimos a lo expresado por Marina Mayoral en la sección Estilo de la "Introducción biográfica y crítica" de *En las orillas del Sar* (1). Como también se observa en esas páginas —con notable agudeza y conocimiento— que "junto al prurito de claridad se encuentra el rasgo estilístico opuesto: la utilización del misterio como elemento expresivo" (2) y se estudian diversos procedimientos que lo concretizan, nos parece oportuno contribuir con algunas reflexiones a demostrar que no hay disminución de intensidad estilística y que existe una relación claramente identificable entre esas notas distintas, en apariencia contradictorias.

Convencidos de que cada lectura actualiza las potencialidades del texto desatan-do sus estímulos afectivos e imaginativos, que este infinito vertedero se recrea a medida que se establecen las relaciones entre las palabras a nivel fonético, morfológico, sintáctico; a medida que se objetiva un mundo polivalente, multiforme y ambiguo, nos resulta inadmisibles limitar "En los ecos del órgano o en el rumor del viento" a algunas formulaciones tales como los efectos que pudiera haber producido sobre ciertos lectores o a la concepción que pudiera haber tenido hasta la autora misma. El solo hecho de que la mutilación y el desprestigio se haya concentrado en torno a la misma estrofa y a la misma palabra parecería ser indicio de que tales versos forman un polo artístico activo, irritante, que invita a la agresión y que se resiste a ella.

En la preparación de este trabajo se ha tenido especialmente en cuenta la advertencia metodológica dada por Michael Riffaterre de abstenernos del contenido de

(1) *En las orillas del Sar*, Clásicos Castalia, Madrid, 1976, p. 42.

(2) *Op. cit.*, p. 44.

nuestros juicios y de utilizarlos sólo como señales que ayuden a poner de relieve el dibujo expresivo sin dejar que nuestra visión de la realidad interfiera con la del poeta; sin permitir que nuestras reacciones —sean favorables o no— alteren los hechos de estilo; sin trasladar nuestra escala de valores a las percepciones de la eficacia del estilo y sin olvidar que todo fenómeno literario, por su naturaleza misma, es una estructura que se basta a sí y que como tal debe ser percibida (3). En otras palabras: nos proponemos sustituir nuestro criterio personal de belleza por el criterio de eficacia poética, que surge del control que el poema ejerce sobre nuestra atención desde la cohesión de su propia estructura. Veamos ahora el poema:

I

En los ecos del órgano o en el rumor del viento,
 en el fulgor de un astro o en la gota de lluvia,
 te adivinaba en todo y en todo te buscaba,
 sin encontrarte nunca.

Quizás después te ha hallado, te ha hallado y te ha perdido
 otra vez, de la vida en la batalla ruda,
 ya que sigue buscándote y te adivina en todo,
 sin encontrarte nunca.

Pero sabe que existes y no eres vano sueño,
 hermosura sin nombre, pero perfecta y única;
 por eso vive triste, porque te busca siempre
 sin encontrarte nunca.

II

Yo no sé lo que busco eternamente
 en la tierra, en el aire y en el cielo;
 yo no sé lo que busco, pero es algo
 que perdí no sé cuándo y que no encuentro,
 aun cuando sueñe que invisible habita
 en todo cuanto toco y cuanto veo.

Felicidad, no he de volver a hallarte
 en la tierra, en el aire ni en el cielo,
 ¡aun cuando sé que existes
 y no eres vano sueño!

“En los ecos del órgano o en el rumor del viento” está formado por dos poemas que ofrecen a primera vista considerable semejanza por la serie de sinonimias en significación que se advierten entre uno y otro y por la serie de similitudes relacionales. Sus componentes son homólogos y constituyen sistemas isomorfos que parecen dos variantes de una misma estructura. El paralelismo de los textos se torna innegable cuando advertimos las equivalencias semánticas: la intertextualidad se hace diáfana en la astro-

(3) Michael Riffaterre, *Ensayos de estilística estructural*, Seix Barral, Barcelona, 1976, pp. 219-244.

fa última de cada poema. La relación fundamental búsqueda infructuosa-pérdida irremediable, entronca con el tema de la posesión de la felicidad que pertenece al dominio del contenido, inefable en la última estrofa del Poema I, nombrada en la final del II, la estrofa mutilada por los lectores y desprestigiada por la crítica.

I

Pero sabe que existes y no eres vano sueño,
hermosura sin nombre, pero perfecta y única;

II

Felicidad, no he de volver a hallarte
en la tierra, en el aire ni en el cielo,
¡aún cuando sé que existes
y no eres vano sueño!

En uno y otro poema el enunciado de una búsqueda imprescindible y misteriosa se equilibra con el enunciado de una certeza de no hallazgo. De ello deriva la tensión entre uno y otro polo, tensión que se traduce hiperbólicamente sobre la última estrofa en cuestión, la del Poema II, en la palabra "Felicidad" ya que las restantes están preñadas por la expresividad que los arquetipos situacionales les dan en el contexto. Son pocas, sustanciales, sin adornos, inmutables en los poemas y rastreables en el libro todo: /"Yo no sé lo que busco eternamente"/. Reiteradas rítmica, sintáctica y semánticamente, trascienden el marco decorativo y el dato episódico: el lector que no hubiera pasado de ser un espectador indiferente ante las tribulaciones de la tercera persona del Poema I, es compelido a ver en ellas el símbolo de las penurias y de la angustia de la primera persona del Poema II. En ambos poemas los signos están relacionados a varios niveles y esa secuencia relación aparece tan fuertemente marcada y motivada que le otorga al ser o cosa buscado la categoría de "intersigno". Su percepción se hace más imperativa aún por la tensión entre los dos polos señalados, por las reiteraciones fundantes que no son otra cosa que una reacción contra la obsesión por lo desconocido, por esa orientación deliberada en la búsqueda de lo ignoto que se concreta en las formas distendidas, contradictorias como "vano sueño" ya que descubren un conflicto entre la representación de la realidad y las posibilidades expresivas de la lengua y de la estructura poética. Este choque, aunque asegura el control de la atención del lector, dificulta el desciframiento del poema al imponerle el sentido del misterio, de la inquietud metafísica. Sin duda, todo esto tiene mucho que ver con la filosofía de la autora y para demostrarlo no podemos sustraernos a la tentación de recordar el poema que bajo el número 77 aparece en esta misma colección, el cual, con amable ironía, dice así:

La palabra y la idea... Hay un abismo
entre ambas cosas, orador sublime.
Si es que supiste amar, di: cuando amaste,
¿no es verdad, no es verdad que enmudeciste?
Cuando has aborrecido, ¿no has guardado
silencioso la miel de tus rencores

en lo más hondo escondido y negro
que hallar puede en sí un hombre?

Un beso, una mirada,
suavísimo lenguaje de los cielos;
un puñal afilado, un golpe aleve,
expresivo lenguaje del infierno.

Mas la palabra en vano
cuando el odio o el amor llenan la vida,
al convulsivo labio balbuciente
se agolpa y precipita.

¡Qué ha de decir! Desventurada y muda,
de tan hondos, tan íntimos secretos,
la lengua humana, torpe, no traduce
el velado misterio.

Palpita el corazón enfermo y triste,
languidece el espíritu, he aquí todo;
después se rompe el frágil
vaso, y la esencia elévase a lo ignoto. (4)

“En los ecos del órgano o en el rumor del viento” escenifica esa fragilidad de la palabra para traducir el misterio. Distintos artificios verbales se utilizan para describir lo indescriptible al intentarse una mimesis de lo real. En la fascinante labor de colocar lo real sobre las palabras las muchas relaciones entre los signos están tan fuertemente motivadas y ligadas que la poetización se concentra en esta última estrofa, la del conflicto. Para cerciorarnos de lo que estamos diciendo hemos de volver a considerar los finales poemáticos ya destacados. Advertimos un movimiento que va de la objetivación con que se disfraza el yo lírico al usar la tercera persona singular en el Poema I a la subjetivación cuando la voz poética se identifica con la primera persona singular del Poema II, para asumirse a sí misma y hablar directamente. Y al hacerlo así, “Felicidad” se transforma en un vocativo que, personalizado, se convierte en el tú al que el hablante se dirige en un raptó emotivo. Ese desborde emocional carga la palabra de un valor exultativo que excede los límites de lo conceptual ya que semánticamente no dice nada: sigue todo siendo inefable. El contenido conocido se retrotrae a “hermosura sin nombre” del Poema I, que puede ser leído como un paréntesis explicativo si se sigue el movimiento objetivo-subjetivo ya señalado. Por el contexto, por la tensión emotiva que crea el desarrollo y la estructura poemáticos, “Felicidad” se libera de su valor conceptual y se transforma en una manera gozosa de decir “hermosura sin nombre”.

Desde nuestra lectura, la estrofa última del Poema II, llamada “colofón explicativo” por la crítica, funciona estilísticamente como una poderosa actualización de los potenciales lingüísticos encaminados deliberada y conscientemente a crear el misterio. La palabra “felicidad” acusa el impacto de la virtud generativa de las relaciones y es

(4) El subrayado es nuestro: *op. cit.*, p. 141.

el centro en el que se descargan las obsesiones de la autora. No se dice aquí que sea ella una palabra poética *per se*, que tenga un valor intrínseco, sino que consideramos el proceso de poetización mediante el cual, en este contexto, la palabra se nos impone en su significación literal, como misterio, porque su misma literalidad simboliza de modo tangible una obsesión, una fórmula, un postulado: la búsqueda de lo inefable; búsqueda que expresa esa aspiración a lo absoluto de románticos y modernos que condiciona y potencia su estética. "Hermosura sin nombre" equivale a perfección artística, es decir: perfección poética. Precisamente esa desconcepción del término producida por la fuerza emotiva abre el texto a la ambigüedad de la lectura y por ella esta poesía se sitúa dentro de la modernidad. (Entendemos la apertura de sentido en los términos y alcances con que los usa Umberto Eco y que Antonio Risco los ha visto en su estudio de *El caballero de las botas azules*, en la prosa). Por eso, poca importancia tiene que "Felicidad" pudiera ser "el estado resultante de la posesión" o "el objeto poseído", como la crítica arguye, porque lo que cuenta en literatura es la capacidad de convencer al lector de una verdad que no es tal sino en la medida en que se nos convence de ella. Si bien el Diccionario de la R.A.E. la define como "1. Estado de ánimo que se complace en la posesión de un bien. 2. Satisfacción, gusto, contento." aquí, en el poema es un "intersigno", independiente de la denotación académica, del sentido usual. La estructura poemática despoja a la palabra poetizada de las connotaciones que tuviere y hasta de su misma denotación porque la imagen que evoca simboliza la aspiración artística, la poesía misma en su pureza abstracta. Como ya vimos, lo aparentemente explicativo no resulta tal, ya que nada agrega a los contenidos sugeridos y sirve sólo para completar la ruta de misterio. Por ese poder de disminuir y anular la función referencial del lenguaje, cambia de valor y no remite ni a una realidad observable, ni al sentido que tiene en el uso de la lengua cotidiana, ni literaria, ni aún en el habla de Rosalía.

Sólo como curiosidad y por la innegable necesidad de corroborar nuestras intuiciones, hemos contado las veces que en este poemario aparece, a sabiendas de que un inventario de palabras aisladas no conduce a ninguna parte puesto que la lengua es una estructura y debemos partir del sistema para apreciar las funciones de sus componentes. Sin intenciones, entonces, de aislar el espacio textual, bástenos saber que la usa esta y única vez en todo "En las orillas del Sar". Insistimos en que "Felicidad" apela al lector desde su contexto, en el marco del poema, sin necesidad de referencias exteriores. El sistema que le otorga su valor se halla enteramente contenido en esos versos y protegido por lo mismo contra el desgaste y las variaciones del uso y del gusto. El término, en su abstracción, en su dilatada y reforzada vastedad, no explica nada. El problema no se resuelve: el /"Yo no sé lo que busco eternamente"/ no se aclara; sólo se concretiza el misterio de tal manera que resulta inadmisibles limitar el poema a algunas interpretaciones, ya que conserva indefinidamente su poder cataclítico.

Nos ha interesado señalar algunos de los artificios verbales que desde la cohesión poemática se nos han impuesto en nuestra lectura como efectivas y estimulantes formas de describir lo indescriptible, a partir de una orientación deliberada por

esa "claridad" observada por la crítica que paradójicamente ha logrado sugerir o crear el misterio. Desde su vulnerable puesto la palabra "Felicidad" cierra en el poema la emoción que lo dictara; descarnada, no aporta realidades; singularizada por el aislamiento del libro, rescata su libertad excepcional multiplicando las ambigüedades del poema todo. Poema de extraordinaria significación porque en su particular bismembrismo, en su propia estructura, se descubre su propio código que conforma su sistema de arbitrariedad verbal para entrar así, gracias a ella, en la modernidad.