

VISION DEL MODERNISMO HISPANOAMERICANO EN UN POEMA DE ROSALÍA DE CASTRO

GRACIELA PALAU DE NEMES

University of Maryland

Enrique Díez Canedo, destacado estudioso de la métrica modernista de a principios de siglo, al fijarse en las innovaciones métricas de la poesía de Rosalía de Castro, la llamó "Una precursora" en el artículo de ese nombre, de 1908; pero no dijo, como dicen los críticos de hoy, "precursora del modernismo" sino "precursora de los poetas de hoy", es decir, de los de aquella época, porque entonces era un estigma ser modernista y ni siquiera los que lo eran alcanzaban a entender la plena significación de ese movimiento. Díez Canedo entendía cuáles eran sus características distintivas. Cito de su ensayo sobre Rosalía:

Y los poetas de hoy, los que van dejando de llamarse modernistas, los que quieren decir cosas del alma en versos que sólo obedezcan a una ley inferior de armonía, formulada por cada uno en cada caso, han de ver una precursora en la mujer extraordinaria que escribió (...) *En las orillas del Sar* (1).

Hoy tenemos la certeza de que los poetas modernistas eran "los que querían decir cosas del alma" y lo decían obedeciendo "a una ley inferior de armonía formulada por cada uno en cada caso". Casi medio siglo después, comentando la poesía de Rosalía de Castro, Luis Cernuda reitera la opinión de Díez Canedo al declarar que la forma del verso es inseparable de su significación, que surge con ella: "El ritmo del verso que usa un poeta surge con la visión que tiene, con la experiencia poética que va a expresar y su uso no es consecuencia de una decisión enteramente voluntaria" (2).

Las innovaciones técnicas de Rosalía y de los modernistas fueron, más que innovación, ruptura con una tradición y representación de una búsqueda de carácter ontológico. La crítica rosaliana coincide en que su visión poética está determinada por su angustia existencial, esta angustia fue un aspecto de la literatura romántica en el resto de Europa pero en las letras hispanas aparece tardíamente en la obra de los noventiochistas (los modernistas españoles) y en la de los modernistas hispanoame-

(1) Enrique Díez Canedo, "Una precursora", *La Lectura*, Madrid, 2, (1909), p. 296. Reproducido como Prólogo en *Rosalía de Castro, En las orillas del Sar*, Colección Dorna, Argentina, 1941, p. 14.

(2) Luis Cernuda, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1957, p. 68.

ricanos. Rosalía de Castro fue una precursora al adelantarse en la expresión de esta sensibilidad y en este sentido es la primera poeta española de la modernidad. Los modernistas fueron los primeros escritores de la modernidad en lengua española.

En su estudio *Faces of Modernity*, Matei Calinescu dice que la modernidad refleja actitudes intelectuales directamente relacionadas con el problema del tiempo humano y un sentido de la historia que se vive y valora culturalmente (3). Nos recuerda este autor que al principio del siglo XIX la palabra romántico era sinónimo de moderno (p. 37); que el romanticismo fue la conciencia de la vida contemporánea, de la modernidad en su sentido inmediato (p. 38) y que en la primera mitad del siglo XIX hubo una ruptura entre la modernidad, como un período en la historia de la civilización occidental, producto del progreso científico y tecnológico, de la revolución industrial, de los radicales cambios sociales y económicos causados por el capitalismo y la modernidad como un concepto estético, que rechazó la escala de valores de la clase media (p. 41). Como dice Todorov en su obra *Teorías del símbolo*, en la estética romántica no se enfatiza la relación de representación entre la obra y el mundo, sino la relación de expresión, aquella que une al artista con su obra (4).

La enajenación del escritor y su época no se reflejó en la literatura en lengua española como en el resto de la literatura europea. Basta examinar la obra de Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo (en la literatura romántica)* (5) para darnos cuenta de todo lo que, comparativamente, le faltó a nuestro romanticismo: faltó la inversión de valores, la fascinación de la corrupción, la visión de crueldad en la naturaleza, la visión del cosmos como todo sufrimiento y dolor, el exotismo sentido como proyección fantástica de una necesidad sexual, el misticismo que transfería a un mundo ideal de sueño el cumplimiento de los deseos. Algunos de estos elementos se dan en el noventiochismo y en el modernismo; cuando se adquiere plena conciencia de una ruptura.

Octavio Paz, que ha estudiado a fondo el fenómeno del romanticismo y el modernismo en lengua española, explica las razones históricas por las que el modernismo llegó a ser nuestro verdadero romanticismo. Nota Paz que España no tuvo ni razón crítica ni revolución burguesa, causa de la reacción romántica en el resto de Europa, tampoco América, pero ésta sí tuvo el Positivismo, que desmanteló la metafísica y la religión en las conciencias; el modernismo fue la respuesta al Positivismo y su función histórica fue como la de la reacción romántica europea del siglo XIX (6). Paz, como dijo Federico de Onís hace cincuenta años (7), considera que el modernismo fue un

(3) Matei Calinescu, *Faces of Modernity*, Indiana University Press, Bloomington, 1977, p. 9. Las referencias a Calinescu son de esta edición, se da la p. en el texto.

(4) Tzvetan Todorov, *Teorías del símbolo*, trad. de Enrique Pezzoni, Monte Avila Editores, C.A., Caracas, 1981, p. 221.

(5) Versión castellana de Jorge Cruz, Monte Avila Editores, C.A., Caracas, 1969.

(6) "Traducción y metáfora", *Los hijos del limo*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1974, pp. 121, 125, 126. Las referencias a Paz son de esta edición, se da la p. en el texto.

(7) En la "Introducción" a la *Antología de la poesía española e hispanoamericana 1882-1932*, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1934.

estado de espíritu y dice que por eso fue un auténtico movimiento poético (p. 127), y condena a los críticos "que no supieron leer en la ligereza y cosmopolitismo de los poetas modernistas los signos (los estigmas) del desarraigo espiritual" (*ibid.*). Hoy, los más preclaros críticos del modernismo son de la misma opinión.

En Rosalía de Castro, el sentimiento de ruptura con las creencias tradicionales tiene otras raíces que el de los modernistas. Como dice Paz, la versión española de la Ilustración dejó intactas las estructuras psíquicas tanto como las sociales y no se hizo la crítica de las instituciones tradicionales (p. 121). Por otro lado Marina Mayoral propone que viviendo Rosalía "en el seno de una familia y una sociedad en que la religión impregnaba todas las manifestaciones de la vida" la ruptura en su caso era "con sus 'mayores'" (8). Mucho se ha escrito sobre la religiosidad en la obra de Rosalía. En la literatura hispanoamericana apenas se estudia la religiosidad en la obra de los poetas modernistas; pero como dice Paz, las creencias de Darío y de la mayoría de los poetas modernistas son, más que creencias, búsqueda de una creencia, prevaleciendo en ellos los restos del cristianismo, "la idea del pecado, la conciencia de la muerte, el saberse caído y desterrado en este mundo y en el otro, el verse como un ser contingente en un mundo contingente. No un sistema de creencias, sino un puñado de fragmentos y obsesiones" (p. 135). Coincide esta religiosidad con la de Rosalía. Muestra Marina Mayoral que en ella hay una religiosidad de tipo popular, folklórica (p. 36) y "restos de unas creencias vividas durante su niñez y en cierto modo desvinculadas de la evolución posterior de su espiritualidad" (p. 40). Mayoral busca en la obra de Rosalía la razón de su escepticismo y halla que "el dolor constante e injustificado, la reiteración de los males seca la fe" (p. 56). Otros críticos aluden a otras razones poderosas. Victoriano García Martí al reflexionar sobre el sentimiento trágico de la vida española dice que en Galicia más que fe concreta, hay "una profunda preocupación religiosa por el misticismo y el más allá" (9); que el gallego "siente el dominio del infinito y al propio tiempo su nostalgia. Sabe que no está aquí su centro de gravedad" (p. 162) y Celestino Fernández de la Vega afirma que Rosalía es poeta del *tiempo menesteroso* que menciona Heidegger, el de la falta y ausencia de Dios, y que como gallega, tiene conciencia de la insuficiencia de la época en la concepción técnico-científica de la vida (10).

En su discurso de ingreso en la Academia Gallega dijo Ramón Otero Pedrayo: "bajo el dolor de su alma hay un hondo abismo que ella apenas se atreve a contemplar" (11). Los modernistas hispanoamericanos sintieron ese abismo. El poema de

(8) Marina Mayoral, *La poesía de Rosalía de Castro*, Prólogo de Rafael Lapesa, Gredos, Madrid, 1974, p. 60. Las referencias a Mayoral son de esta edición, se da la p. en el texto.

(9) Victoriano García Martí, "Rosalía de Castro o el dolor de vivir", Prólogo a las *Obras Completas*, 6ª ed., Aguilar, Madrid, 1966, p. 161. Las referencias a García Martí son de esta edición, se da la p. en el texto.

(10) Celestino Fernández de la Vega, "Campanas de Bastabales", *Siete ensayos sobre Rosalía*, Ediciones Galaxia, Vigo, 1952, pp. 92-93.

(11) Citado por García Martí en "Rosalía de Castro o el dolor de vivir", *O.C.* de Aguilar, p. 189.

Rosalía que voy a comentar, "Una luciérnaga entre el musgo brilla..." de *En las orillas del Sar* empieza con la consciencia de ese abismo (12). La palabra *abismo* y sus variaciones aparece once veces: *abismo*, ocho veces; *vacío*, dos veces e *insondable* una vez. Dicen los primeros cuatro versos:

Una luciérnaga entre el musgo brilla
y un astro en las alturas centellea,
abismo arriba, y en el fondo abismo;
¿qué es al fin lo que acaba y lo que queda?

Situada en un plano intermedio, la hablante del poema domina lo de abajo y lo de arriba, espacios oscuros iluminados por pequeña pero viva luz, nótese los verbos *brilla* y *centellea*. La obscuridad y la luz de estos versos tienen valor simbólico. En *Philosophy of the Literary Symbolic*, el autor, Hazard Adams advierte que el concepto simbolista de las correspondencias fue una elaboración del antiguo concepto hermético "lo de abajo es como lo de arriba", es decir, que todo en la naturaleza tiene su celestial analogía (13). En los citados primeros versos del poema de Rosalía es evidente que se trata de establecer una analogía; pero la utilización de la palabra *abismo* indica incompreensión de la misma. Esta visión, corresponde a la del famoso soneto de Darío, "Venus", de su primer gran libro modernista, *Azul*, en el que un hablante que sufre de *nostalgias amargas*, ve brillar a Venus en el oscuro cielo, se la figura mujer y en vano quiere unir su alma a ella en "siderales extasis". La unión es imposible y el último verso del poema dice: "Venus, desde el abismo, me miraba con triste mirar". Es decir, que el cielo se le convierte al hablante en un abismo, un espacio que su alma no puede trascender. En un poema posterior, el famoso "Yo soy aquel que ayer no más decía...", el yo lírico de Darío confiesa que el abismo es interior: "Y tuve hambre de espacio y sed de cielo / desde las sombras de mi propio abismo" (14). Rosalía también ha dicho con anterioridad, en la segunda estrofa de su poema, que el abismo es interior: "mi espíritu, abismado en lo infinito, / impía acaso, interrogando al cielo / y al infierno a la vez, tiemblo y vacilo". Nótese en esta estrofa la oposición cielo-infierno, en la primera estrofa existe la oposición arriba-abajo. La antítesis, que la crítica reconoce como una característica de la poesía rosaliana, está en toda la poesía modernista: en la obra de Martí se da en símbolos de polaridad; en la de Darío en la utilización de figuras míticas que encarnan los opuestos aspectos de lo divino y lo humano; en Silva, la sombra y la luz hacen un papel principal; en Jaimes Freyre,

(12) Se da el poema en el Apéndice.

(13) Hazard Adams, "Symbolist Symbolism", *Philosophy of the Literary Symbolic*, University Presses of Florida, Tallahassee, 1983, p. 121.

(14) La "sed de cielo" de los versos de Darío no está en el poema de Rosalía que comentamos, pero aparece varias veces en la obra *En las orillas del Sar*, expresando una ansiedad metafísica: "al acabarme, siento la sed devoradora / y jamás apagada que ahoga el sentimiento" (VI); "avance el mar y hasta vosotras llegue / a apagar vuestra sed inextinguible" (...); "saciará al fin su sed el alma ardiente" ("Margarita" III); "su eterna sed es quien le lleva hacia la fuente abrasadora" ("La canción que oyó en sueños el viejo", II). *En las orillas del Sar* contiene muchos otros elementos que coinciden con la sensibilidad modernista, pero que no nos es dado discutir en este trabajo.

lo pagano y lo cristiano; en Lugones, la tensión entre el satanismo y el idealismo; en Herrera y Reissig, lo bucólico se opone a lo exótico. Dice Todorov en su obra *Teorías del símbolo*, que la oposición fue utilizada por los románticos que aspiraban a la fusión de los contrarios y que los modernos adquieren la conciencia de un desdoblamiento interior que hace imposible el ideal griego de la perfecta concordia y proporción de todas las facultades, una armonía natural, por eso su poesía tiende a amalgamar esos dos mundos (p. 266). Este amalgamamiento es notable en el famoso poema de Rosalía, "Negra sombra"; pero de eso ya se ha ocupado Domingo García Sabell (15).

La utilización de imágenes opuestas equivale a la convicción de que la existencia está hecha de dualismos, reconocidos desde el principio del pensamiento filosófico como aspectos de la unidad; pero en el romanticismo, y el simbolismo y modernismo que de sus aguas bebieron, se cuestiona este dualismo. En el modernismo se adquiere un sentimiento trágico de los opuestos alma-cuerpo. En el poema de Rosalía que comentamos, este sentimiento se desplaza al espacio, en la pregunta del cuarto verso: "¿qué es al fin lo que acaba y lo que queda?" y está también implícito en el verso de la segunda estrofa: "¿Qué somos? ¿Qué es la muerte?". El eco de estas preguntas está en el poema de José Asunción Silva titulado "la respuesta de la tierra", en el que el yo lírico clama: "¿Qué somos? ¿A dó vamos? ¿Por qué hasta aquí vinimos", y después, "¿Por qué nacemos, madre, dime, por qué morimos?" Ninguno de los dos hablantes encuentra la respuesta.

Hay mucho de la visión poética de Rosalía en los poemas de Silva. En la obra de ambos el tañir de las campanas aumenta su angustia, es decir, que se siente en la carne el malestar del alma, los signos audibles del espacio existencial proporcionan una respuesta que la providencia niega. En el poema de Rosalía, sólo las campanas responden a su clamor: "¿Qué somos? ¿Qué es la muerte? La campana / con sus ecos responde a mis gemidos (...)" y en la cuarta estrofa del poema, sabemos que se trata de campanas de muertos:

Sigue tocando a muerto —y siempre mudo
e impasible el divino
rostro del Redentor, deja que envuelto
en sombras quede el humillado espíritu.

En el poema "Día de difuntos", de Silva, también las campanas avivan el sentimiento de incertidumbre del hablante:

Las campanas plañideras que les hablan a los vivos
De los muertos!
Y hay algo angustioso e incierto
Que mezcla a ese sonido su sonido (...)

Rosalía y los modernistas cuestionan la existencia sin complicaciones filosóficas, saben que en la fe se encuentra la respuesta o el remedio a su angustia. La sinceridad

(15) En "Rosalía y su sombra", *Siete ensayos sobre Rosalía*.

con que sus yos líricos claman al Creador por la fe perdida es paradójica. En el poema de Rosalía sólo Dios puede comprender su angustia:

¡Qué horrible sufrimiento! ¡Tú tan sólo
lo puedes ver y comprender, Dios mío!

¿Es verdad que lo ves? Señor, entonces,
piadoso y compasivo
vuelve a mis ojos la celeste venda
de la fe bieñhechora que he perdido, (...)

Lo mismo sucede en el poema "Sum..." de *El canto errante*, en el que Darío afirma su existencia: "Yo soy en Dios lo que soy" (16), pero termina con un desesperado clamor por recobrar la fe:

... loco de tanto ignorar,
voy a ponerme a gritar
al borde de los sepulcros:

¡Señor, que la fe se muere!
¡Señor, mira mi dolor!
Miserere!, Miserere!...
Dame la mano, Señor...

Este lamento por la fe perdida aparece también en el poema "Incoherencias" de la colección *Místicas* de Amado Nervo, que enjuicia la época y el Progreso que se supone ser luz y no ilumina la conciencia:

¡Oh siglo decadente; que te jactas
de poseer la verdad; tú que haces gala
de que con Dios y con la muerte pactas,
devuélveme mi fe, (...)

Más adelante, en el mismo poema, dirá el yo lírico:

tengo sed de creer y me despeñas
en el mar de teorías en que sueñas
hallar las soluciones de tus dudas (...)

La alusión implícita a la ciencia (las teorías) en las que se buscan soluciones estaba ya en la primera estrofa del poema de Rosalía que comentamos:

En vano el pensamiento
indaga y busca en lo insondable, ¡oh ciencia!
Siempre al llegar al término ignoramos
qué es al fin lo que acaba y lo que queda.

(16) Según Arturo Marasso en su aún no superado estudio *Rubén Darío y su creación poética*, La Plata, República Argentina, 1934, este verso se basa en el concepto neopitagórico de la *Ética* de Espinoza: "Todo lo que existe, existe en Dios" (p. 284). En "Sum...", Darío deriva parte de su simbología del Islam y del cristianismo; pero termina pidiendo la fe para resolver su angustia.

En la cuarta estrofa del poema de Rosalía, el yo lírico se da cuenta de que no habrá respuesta a su pregunta:

Silencio siempre; únicamente el órgano
con sus acentos místicos
resuena allá de la desierta nave
bajo el arco sombrío.

En el modernismo hispanoamericano, el silencio fue el gran tema de Enrique González Martínez, el poeta mexicano que desde temprano se consideró la puerta divisoria entre el modernismo desenfrenado y el postmodernismo (17). Uno de sus primeros libros se llamó *Silenter*, de 1909. En 1942, este poeta seguía cantándole al silencio en su obra *Bajo el signo mortal*. En el poema titulado "Último viaje", a la muerte del hijo, el más allá es el reino del silencio, es decir, el reino que no da respuestas a los que allí no están. El poema empieza con el verso: "Camino del silencio / se ha ido" y termina: "Allí sabremos ambos quién ordena / partir un día, y la razón del viaje".

La penúltima estrofa del poema de Rosalía es una reiteración del abismo de la primera y de la perdida fe de la tercera estrofa. En la última parte, aparecen esos restos de religiosidad de que antes hablé, que tienen que ver con la creencia en los premios y castigos del cristianismo.

El que Rosalía de Castro coincida con la sensibilidad modernista no la hace poeta modernista, sino poeta de la modernidad. La coincidencia está en la búsqueda de una creencia; pero en esta búsqueda, los modernistas subliman el cuerpo, al que quieren dotar de las mismas facultades del alma, y el amor erótico hace un papel principal. En la obra de Rosalía, como dice Mayoral, falta "un canto de amor total de cuerpo y espíritu" (p. 559). También es de otra índole su relación con la naturaleza, que para los modernistas era un diccionario que leían y reconstruían con analogías verbales; aunque el símbolo, uno de los rasgos estilísticos de la poesía de Rosalía, anticipa la gran utilización que hicieron de él los modernistas hispanoamericanos. Lo que algunos críticos llaman *descuidos* en la obra de Rosalía (18), no se encuentran en la de los modernistas, buenos cinceladores del verso, aunque vale reexaminar estos descuidos a ver si se trata otra vez de esa inarmónica armonía de la psiquis del poeta y su expresión. De esta extraña armonía habló Rosalía en "Vagueda-

(17) Como dijo Blanco Fomboma en su certera y temprana crítica del movimiento, *El modernismo y los poetas modernistas*, Editorial Mundo Latino, Madrid, 1929, p. 351.

(18) Dice Mayoral en *La poesía de Rosalía de Castro*: "Por lo que se refiere a su forma de expresarse, hay que decir que Rosalía no es un poeta brillante y que muchas veces sus versos adolecen de falta de lima, de descuido. Muy significativa es a este respecto su adjetivización, ya que junto a la parquedad y fina matización en su uso encontramos adjetivos tópicos, trillados, innecesariamente abundantes y de escaso o nulo valor expresivo. / Se preocupa fundamentalmente de la claridad. A esto parece obedecer la abundancia de comparaciones y la escasez de metáforas (pp. 563-564). Y J. Rob Carballo, en "Rosalía, ánima galaica", de *Siete ensayos sobre Rosalía*, dice: "Como poetisa, Rosalía es muy irregular. Hay en ella versos maravillosos en medio de trozos mediocres" (p. 113).

des”, el poema inicial de *Follas novas*, “Diredes de estes versos, i é verdade, / que tén estraña insólita armonía”. En *Follas novas* estaba ya la conciencia de la modernidad en el poema titulado “¿Qué non xime?”:

Luz e progreso en todas partes..., pero
as dudas nos corazòs,
é bágoas que ún non sabe qué corren,
e dóres que ún non sabe por qué son.

Outro cantar, din, cansados
deste estribilo, os que chegando van
nunha nova fornada, e que andan cegos
buscando o que inda non hai.

De nuevo coinciden en su visión Rosalía y los modernistas. En el poema “Mañana los poetas”, de *La muerte del cisne*, de González Martínez, que empieza, “Mañana los poetas cantarán en divino / verso que no logramos entonar los de hoy” dice el yo lírico en las dos últimas estrofas:

Y todo será inútil, y todo será en vano;
será el afán de siempre y el idéntico arcano
y la misma tiniebla dentro del corazón.

Y ante la eterna sombra que surge y se retira,
recogerán del polvo la abandonada lira
y cantarán con ella nuestra misma canción.

Esta sombra ontológica de los modernistas es la misma de esta extraordinaria mujer que les precedió en su desgarrado y auténtico canto de angustia existencial, Rosalía de Castro, primera poeta española de la modernidad.

APENDICE

Una luciérnaga entre el musgo brilla
y un astro en las alturas centellea,
abismo arriba, y en el fondo abismo;
¿qué es al fin lo que acaba y lo que queda?

En vano el pensamiento
indaga y busca en lo insondable, ¡oh ciencia!

Siempre al llegar al término, ignoramos
qué es al fin lo que acaba y lo que queda.

Arrodillada ante la tosca imagen,
mi espíritu, abismado en lo infinito,
impía acaso, interrogando al cielo
y al infierno a la vez, tiemblo y vacilo.

¿Qué somos? ¿Qué es la muerte? La campana
con sus ecos responde a mis gemidos

desde la altura, y sin esfuerzo el llanto
baña ardiente mi rostro enflaquecido.
¡Qué horrible sufrimiento! ¡Tú tan sólo
lo puedes ver y comprender, Dios mío!

¿Es verdad que lo ves? Señor, entonces,
piadoso y compasivo
vuelve a mis ojos la celeste venda
de la fe bienhechora que he perdido,
y no consentas, no, que cruce errante
huérfano y sin arrimo,
acá abajo los yermos de la vida,
más allá las llamadas del vacío.

Sigue tocando a muerto —y siempre mudo
e impenetrable el divino
rostro del Redentor, deja que envuelto
en sombras quede el humillado espíritu.
Silencio siempre; únicamente el órgano
con sus acentos místicos
resuena allá de la desierta nave
bajo el arco sombrío.

Todo acabó quizás, menos mi pena,
puñal de doble filo;
todo, menos la duda que nos lanza
de un abismo de horror en otro abismo.

Desierto el mundo, despoblado el cielo,
enferma el alma y en el polvo hundido
el sacro altar en donde
se exhalaban fervientes mis suspiros,
en mil pedazos roto
mi Dios, cayó al abismo,
y al buscarle anhelante, sólo encuentro
la soledad inmensa del vacío.

De improviso los ángeles
desde sus altos nichos
de mármol, me miraron tristemente
y una voz dulce resonó en mi oído:
“Pobre alma, espera y llora
a los pies del Altísimo:
más no olvides que al cielo
nunca ha llegado el insolente grito
de un corazón que de la vil materia
y del barro de Adán formó sus ídolos.”

Rosalía de Castro, *En las orillas del Sar*.