



**Marina Mayoral**

## **La poesía de Rosalía de Castro**

A mis padres, que, por tantas razones, hicieron posible este libro.

### **Prólogo**

Bienvenido sea este excelente libro sobre Rosalía de Castro, escrito por una gallega de muy fino sentido poético, penetrante y objetiva. Ser mujer y gallega supone dos condiciones favorables para ver desde dentro la obra de Rosalía, comprenderla mejor e identificarse con muchas de sus reacciones y actitudes; pero encierra también el riesgo de incurrir en la mera emotividad, en la alabanza desorbitada o en la mitificación. Ahora bien, Marina Mayoral, con su cabeza clara, su ponderación y su afán de llegar al fondo de los problemas con que se enfrenta, es refractaria al sentimentalismo. Su amor a Galicia y a Rosalía no le impide ahondar en aspectos que no responden a la imagen de la santiña, calibrar aciertos poéticos y caídas, tratar de explicarse a qué obedecen unos y otras. Surge así una Rosalía vigorosamente humana, contradictoria, enigmática y mucho más atractiva, que se esfuerza por creer y no lo consigue, se siente víctima del destino y se revuelve contra él, se abraza con el dolor y odia a los dichosos; compasiva y llena de resentimientos; intimista y comprometida en poesía social; a veces iluminadora de las más profundas cavernas del alma, a veces moralista y retórica, con oro y escoria en sus versos. Para mostrar hasta qué punto comparto esta interpretación, transcribiré aquí pasajes de una conferencia que di fuera —10de España, en 1948 y que han permanecido inéditos hasta ahora:

«Rosalía es uno de los espíritus que en nuestro siglo pasado experimentó con más hondura lo que Unamuno habrá de llamar "el sentimiento trágico de la vida". Lucha entre la fe y la duda; mejor dicho, consciente de haber perdido la fe, quiere recobrarla, sin que su alma atormentada lo consiga plenamente. Se pregunta por qué, existiendo Dios, es posible la victoria del mal; protesta por la eternidad del infierno como castigo del pecado y manifiesta su descreimiento respecto a la vida futura. Como don Miguel, dirá que la esperanza en la otra vida es ilusión, es sueño; pero, también como don Miguel, quiere abrir una puerta a esa ilusión, siquiera sea con un "¿quién sabe?"... En Rosalía la duda no había nacido de una razón insatisfecha y meditadora; era producto de la resistencia a apurar el cáliz de la amargura, grito ("el insolente grito", según sus palabras) de rebeldía contra la tribulación. Por eso los lenitivos más eficaces le llegan por la vía del sentimiento: la fe renace en su espíritu acongojado cuando, en la soledad de la catedral aromada de incienso, un rayo de luz ilumina la bella imagen de Santa Escolástica. El camino de la estética era, desde luego, seguro para quien vivía añorando la "hermosura sin nombre, pero perfecta y única". También era eficaz recordar el padecimiento de Cristo: la lección del Maestro de dolores tenía que actuar poderosamente sobre un espíritu dispuesto siempre a participar en la aflicción ajena; por eso no es de extrañar que, mientras la idea de la grandeza divina anonada a Rosalía y le quita la esperanza de sobrevivir, la imagen del Crucificado sea para ella, como para Unamuno, prenda de inmortalidad...

»...Rosalía declara que el odio la ha atormentado tanto como el amor. Y no hemos de entender que se refiere sólo —11al odio recibido de los demás. Su alma recelosa ve a su alrededor la burla constante de los hombres; imagina que las fuerzas naturales murmuran de ella o juegan con su dolor; hasta la negra sombra que nunca la abandona se ríe al colocársele junto a los cabezales del lecho. Y Rosalía reacciona con la hostilidad contra la hostilidad; lo que en un tiempo quiso, se le convierte en objeto de aversión: "dudo si el rencor adusto / vive unido al amor en mi pecho". No en primera persona, pero sí con la violencia del propio sentir, expresa envidia ante la felicidad de los otros ("A sus plantas se agitan los hombres..."). En cambio tiene siempre una mirada compasiva para la miseria circundante, lo que explica el carácter "social" de muchas creaciones suyas con más o menos quilates poéticos. En su obra entran niños ateridos de frío, mendigos, "piadosas samaritanas" desamparadas tras la seducción, emigrantes, mujeres de emigrantes -"viudas dos vivos"-, fracasados, suicidas. Cuando una vez pretende cantar egoístamente la dicha, los "pensamientos de alas negras" no le dan libertad, y las angustias de la humanidad doliente le inspiran una impresionante enumeración:

...Y en los mundos luminosos penetremos  
en donde nunca resuena la débil voz del caído,

en donde el dorado sueño para en realidad segura  
y de la humana flaqueza sobre la inmensa amargura  
y sobre el amor que mata, sus alas tiende el olvido.

Ni el recuerdo que atormenta como horrible pesadilla,  
ni la pobreza que abate ni la miseria que humilla,  
ni de la injusticia el látigo, que al herir mancha y  
condena;  
ni la envidia y la calumnia, más que el fuego  
asoladoras,  
existen para el que siente que se deslizan sus horas  
del contento y la abundancia por la corriente serena.

—12&#8594;

Allí donde nunca el llanto los párpados enrojece,  
donde, por dicha, se ignora que la Humanidad padece  
y que hay seres que codician lo que, harto, el perro  
desdeña...

Insatisfecha y humanitaria, Rosalía experimenta la atracción de la poesía progresista y civil. A veces con gastada retórica; a veces con acentos que hacen pensar en algo más cercano a nosotros...»

Estos fragmentos, que Marina Mayoral no ha conocido hasta después de haber escrito -¡con cuánta agudeza y profundidad!- sus capítulos sobre la visión del mundo y los temas poéticos de Rosalía, explicarán que yo me alegrase viendo crecer su libro. Con independencia absoluta, sus puntos de vista coincidían con los míos; pero lo que en mi ignorada conferencia no pasaban de ser observaciones de un lector atento, eran en el estudio de Marina parte de la caracterización lograda tras un análisis exhaustivo y probatorio. Fuera de la métrica, deliberadamente excluida, ningún problema de la poesía rosaliana ha sido soslayado o tratado a la ligera por su exégeta. Marina se los plantea con decisión, los examina a fondo, precisa sus diversos aspectos; intenta explicarse las contradicciones que frecuentemente ofrecen las actitudes adoptadas por Rosalía ante ellos; revisa las interpretaciones formuladas por otros, nos da la suya y nos convence. Obra de su claridad mental son las distinciones entre las sombras, familiares y evocables, de los muertos, la «negra sombra» y la «sombra tristísima», ambas simbólicas e indefinibles; entre las penas y el dolor; entre los varios aspectos de religiosidad o entre los diferentes matices de la saudade. Aunque no hace investigaciones biográficas, tiene en cuenta los datos conocidos que pueden arrojar luz sobre las creaciones

literarias, y no vacila en aplicar métodos psicoanalíticos, que abren inquietantes y aclaradoras perspectivas; —13así, da sentido a La hija del mar, novela juvenil inexplicada antes. El estudio de la expresión poética no oculta cuanto en Rosalía es retórica, prurito didáctico o manida herencia romántica, pero también pone de relieve el fragmentarismo, la vaguedad y la elusión que acentúan el misterio y anuncian, a veces con estremecedor acierto, los logros mejores del simbolismo.

Marina Mayoral no echa en saco roto las aportaciones de la crítica rosaliana anterior: las examina con ecuanimidad y acepta lo que de cada una le parece aprovechable; pero no se siente obligada a suscribirlas, y encuadra lo aceptado en su propia visión personal, integradora y autónoma. Su libro marca hoy un hito señero. Mi prólogo termina felicitándola sin reservas.

Agosto, 1972.

Rafael Lapesa

—[14] —15

### Introducción

Durante muchos años el silencio de la crítica envolvió la obra de Rosalía de Castro. Como ejemplo de este olvido citó Azorín -y desde entonces se cita siempre- su ausencia de las antologías de Valera y Menéndez y Pelayo. Entretanto, Rosalía se iba convirtiendo en algo más que una figura histórica y literaria. Se iba haciendo un símbolo, una encarnación del alma de Galicia. Cuando la crítica volvió los ojos hacia ella, el proceso había llegado a su fin: Rosalía era -es- ya un mito. Silencio y mitificación han hecho de ella una figura mal conocida. La complejidad de su obra y sus circunstancias biográficas aumentaron las dificultades para su conocimiento.

Rosalía escribe en gallego la mayor parte de su obra poética, y el emplear una lengua que no es la oficial de la nación y el haber sido la primera que la usó con auténtica categoría literaria tras un silencio secular, fue un grave inconveniente para la crítica. Hoy nos parece ridículo, pero todavía se sigue separando en los estudios críticos su obra castellana de su obra gallega, como si no nacieran de la misma fuente. Pero no sólo escribe en gallego, sino que habla de Galicia. No es una poeta puramente lírica, sino que posee una fuerte tendencia social: no es sólo la poeta quien se refleja en sus versos; es también un pueblo. Hay que —16 conocer las condiciones históricas y sociológicas de Galicia para aquillatar en qué medida Rosalía representa a ese pueblo.

Además, escribe novelas. Unas novelas extrañas, desconcertantes, de escaso valor literario, pero interesantísimas en cuanto a que son la versión en prosa de las mismas vivencias que se hicieron poesía.

A las dificultades del bilingüismo, de la vinculación a un pueblo y de la doble condición de novelista y poeta se unen las que dimanan de su biografía. Muy poco sabemos de su vida íntima. Hija de madre soltera y de padre sacerdote, recogida primero por la familia paterna y más tarde por su madre, poco se ha escrito sobre sus relaciones con ambos progenitores durante su infancia. Poco también de su vida matrimonial. El crítico echa

en falta el apoyo de la biografía para ratificar o rectificar algunas hipótesis que sus poemas sugieren.

A todo esto vino a sumarse la aureola mítica: Rosalía, voz del pueblo, encarnación del alma galaica, de la raza celta...

Este estudio es un intento por acercarse a Rosalía de Castro teniendo en cuenta todos los aspectos citados. He estudiado su obra poética, atendiendo a la radical unidad del autor y no a la diversidad del instrumento lingüístico empleado. Por igual razón, a pesar de que el presente estudio se centra en la poesía, he recurrido repetidas veces a la obra novelesca, demostrando la relación existente entre ambas. He analizado circunstancias históricas y sociológicas del pueblo gallego para ver en qué medida Rosalía refleja o recrea la realidad circundante. Y me he acercado a su poesía con sentido crítico, viendo lo que la poeta debe a la época en que vivió y lo que es creación original, lo caducado y lo que ha sobrevivido, sus aciertos y sus —17 errores. También he intentado delimitar la base real sobre la que se construyó el edificio mitificador: en qué medida es o no consciente de su papel de voz del pueblo, o, en términos modernos, si fue o no voluntaria y conscientemente una poeta comprometida.

Partiendo de esta actitud crítica, he prescindido de aspectos parciales sobradamente estudiados. He separado, para mayor claridad, su visión del mundo y los recursos expresivos de que se vale para plasmarla; por supuesto que esta distinción es puramente metodológica y no implica separación tajante de dos aspectos profundamente enlazados. Tanto en lo que se refiere a la temática como al estilo, he procurado siempre mantener la mayor objetividad crítica. No he seleccionado siguiendo criterios previos, sino que he recogido todo el material disponible y sólo a la vista de este material he dado una interpretación o valoración personal. Por supuesto, no pretendo que sea la única ni la definitiva, pero sí puedo afirmar que ningún prejuicio condicionó mis conclusiones y que éstas nacieron de un estudio exhaustivo de la obra y de la escritora.

Para la realización de este trabajo, he contado con la generosa ayuda y orientación, que agradezco muy sinceramente, de don Rafael Lapesa y don Ramón Piñeiro.

#### Advertencia preliminar

Los textos de Rosalía difieren enormemente de unas ediciones a otras, especialmente en la ortografía, signos de puntuación, acentos y formas contractas. Pero incluso las variantes se extienden a la morfología y al léxico, dando lugar a distintas lecturas que, en algunos casos, poseen sentidos muy diferentes.

Hasta ahora, la edición de conjunto más utilizada es la de Obras completas, carente de todo rigor en la fijación de los textos. A pesar de eso, la seguiré citando en alguna ocasión por tratarse de la más abarcadora.

Hace muy poco ha aparecido la edición titulada Poesías, publicada por el Patronato Rosalía de Castro, en edición preparada por la Cátedra de

Lingüística y Literatura Gallega de la Universidad de Santiago, con prólogo de su titular, Ricardo Carballo Calero. Esta edición es la que sigo para todas las citas, mientras no se indique lo contrario. Por primera vez, se ha planteado críticamente la edición de los textos rosalianos fundamentales (*Cantares gallegos*, *Follas novas* y *En las orillas del Sar*). Como explica el prologuista, ha partido siempre de las ediciones hechas en vida de la autora, procurando respetar al máximo los textos de Rosalía. En general, la ortografía es la académica vigente, salvo cuando exigen otra cosa razones de métrica o el deseo de conservar —20el sabor original de algunos dialectalismos. Se ha revisado a fondo la puntuación, que muchas veces era incongruente. Esta edición me parece un avance muy notable en los estudios rosalianos y retrasé la entrada en imprenta de este estudio para seguir sus lecturas. Sin embargo, hay que recordar que no es completa, pues no recoge los primeros libros de Rosalía ni los poemas añadidos a sus obras después de muerta su autora. En estos casos, recurro a la edición de *Obras completas*.

Para las lecturas dudosas, he hecho el cotejo con las primeras ediciones: *Follas novas. Versos en gallego por Rosalía de Castro de Murguía*, precedidos de un prólogo de Emilio Castelar, editor, La Propaganda Literaria, Habana-Madrid, 1880.

*En las orillas del Sar, poesías de Rosalía de Castro de Murguía*, Madrid, Establecimiento tipográfico de Ricardo Fe, 1884.

Las variantes de la primera edición de *Cantares gallegos* se han tomado de las notas a la edición hecha por Fermín Bouza Brey, Vigo, ed. Galaxia, 1970.

También se han tenido en cuenta dos ediciones anotadas:

*Cantares gallegos*, ed. de Ricardo Carballo Calero, Salamanca, ed. Anaya, 1963.

*En las orillas del Sar*, ed. de J. Alonso Montero, Salamanca, ed. Anaya, 1964.

Todas estas aclaraciones no me parecen erudición ociosa. Sin una fijación adecuada de textos, la crítica más brillante puede desmoronarse. Y la poesía de Rosalía de Castro posee -creo- la importancia suficiente como para que su estudio se acometa desde bases lo más sólidas posible. Sólo después vendrá -quizá- el talento interpretativo del crítico: lo que ninguna Salamanca enseña.

—21

#### Siglas utilizadas

O. C. = *Obras Completas*, Madrid, ed. Aguilar, 5<sup>a</sup> ed., 1960.

C. G. = *Cantares Gallegos* (en *Poesías*, ed. Patronato Rosalía de Castro, Vigo, 1973).

F. N. = *Follas Novas* (en *Poesías*, ed. citada).

O. S. = *En las orillas del Sar* (en *Poesías*, ed. citada).

# I

## Las sombras

Galicia ha sido, tradicionalmente, un pueblo inclinado a las creencias ultraterrenas. La Santa Compañía y la devoción a las Ánimas constituyen dos ejemplos -pagano y cristiano- de esa preocupación del gallego por el más allá.

En la obra de Rosalía, donde tantos rasgos del alma popular aparecen reflejados, no es extraño que también éste tenga una amplia representación.

Para Rosalía, más allá del mundo de los vivos, pero más acá, o, si se quiere, al margen de un Cielo o un Infierno cristianos, se mueven multitud de seres con los que es posible establecer comunicación y que, de un modo u otro, siguen interviniendo o participando de la existencia terrenal: esos seres son designados frecuentemente por Rosalía con el apelativo de sombras.

Rof Carballo<sup>1</sup> da una brillante interpretación psico-analítica de las sombras. Partiendo del concepto de sombra en la psicología de Jung (aquella parte del subconsciente adonde se relegan los defectos, las faltas o pecados, las —24fuerzas que el hombre no emplea en la construcción del yo ideal), Rof Carballo considera la Santa Compañía como una proyección de los miedos inconscientes del individuo sobre la Tierra. De esta forma el hombre gallego mitiga el temor que le inspira su sombra, al verla en comunidad con otras y recorriendo los lugares que amó en vida, en cierto modo sintiéndola protegida por la tierra madre.

Nosotros vamos a ver cómo viven, qué hacen esos seres ultraterrenos a los que Rosalía se refiere tantas veces.

Las son seres que ya han dejado de existir. Pero la muerte no supone la inmediata transformación en sombra. El recién muerto pasa un difícil período en el que se encuentra igualmente extraño al mundo de los vivos que al de las sombras. Lo que en él queda de vivo se estremece de espanto. Rosalía percibe esa angustia del que acaba de morir. Además del miedo a lo desconocido en el que se adentra, está el temor a «las sombras enemigas», los espíritus que nos son hostiles en el más allá. En el libro A mi madre Rosalía nos dice:

¡Ah! De dolientes sauces rodeada,  
de dura hierba y ásperas ortigas,  
¿cuál serás, madre, en tu dormir turbada  
por vagarosas sombras enemigas?

¿Y yo tranquila he de gozar en tanto  
de blando sueño y lecho cariñoso,  
mientras herida de mortal espanto  
moras en el profundo tenebroso?

(O. C. 250)

El muerto reciente es igualmente extraño al mundo de los vivos. Una primera etapa de su transformación en parece ser la posibilidad de presentarse en sueños. Pero esta aparición causa espanto a los vivos: la sombra todavía no se ha despojado del aspecto terrorífico que le ha dado —25su paso por el sepulcro: el hieratismo, la frialdad de la muerte tiñen todavía su figura. Rosalía nos habla de la mezcla de cariño y repulsión que le inspira esa primera visión de la sombra de su madre.

Y aunque era mi madre aquella  
que en sueños a ver tornaba,  
ni yo amante la buscaba  
ni me acariciaba ella.

[...]

Todo es hosco apartamiento,  
como si una extraña fuera,  
o cual si herirme pudiera  
con el soplo de su aliento.

[...]

Aun en sueños, tan sombría  
la contemplé en su ternura,  
que el alma, con saña dura,  
la amaba y la repelía.

(O. C. 253)

Rosalía se siente culpable por no poder sobreponerse a esa impresión, y lo comenta con tristeza.

¡Aquella a quien dio la vida,  
tener miedo de su sombra,  
es ingratitud que asombra  
la que en el hombre se anida!

(O. C. 253)

Es ésta, sin embargo, una etapa transitoria. Disipados los «vapores infectos» del sepulcro, la sombra comienza a adquirir un aspecto amable y familiar. Generalmente, bajo este aspecto se presentan las sombras. Sólo en el caso de la madre, y gracias a la extraordinaria sinceridad con la que Rosalía nos habla de sus sentimientos, hemos podido establecer la paulatina transformación. Veamos ahora la última etapa del proceso.

—26

...No está mi casa desierta...  
no está desierta mi estancia...  
que aunque no estás a mi lado  
y aunque tu voz no me llama,  
tu sombra, sí, sí..., tu sombra;  
tu sombra siempre me aguarda.

(O. C. 256)

Las sombras no tienen una situación anímica uniforme, es decir, no son espíritus bienaventurados, ni tampoco réprobos; parecen mantener lo que fue en vida su situación más habitual y, eso sí, son afectadas por los sucesos de la vida terrena. Veamos algún ejemplo:  
La sombra de la madre de Rosalía es una sombra triste, como triste fue en vida D.<sup>a</sup> Teresa Castro; es, además, una sombra solitaria:

Tal maxino a sombra triste  
de mi maa, soia vagando  
nas esferas onde esiste;  
que ir á groria se resiste,  
polos que quixo agardando.

(C. G. 140)

En el poema titulado «¡Olvidémolos mortos!» vemos que una mujer se plantea la posibilidad de vivir un nuevo amor, olvidando el pasado. Las sombras de sus muertos, indignadas por lo que juzgan una traición, la miran adustamente:

e que adustas me axexan as sombras  
tras desos coutos e riscos,  
dos meus mortos adorados  
e dos meus delores vivos.

(F. N. 282)

Al fin la mujer decide seguir fiel a sus recuerdos, y habla con las sombras dándoles una explicación:

—27

Sosegávos, ñas sombras airadas,  
que estóu morta para os vivos.

(F. N. 282)

Las sombras aman el tañido de las campanas. Rosalía dice:

Si por siempre enmudecieran,  
¡qué tristeza en el aire y en el cielo!  
¡Qué silencio en las iglesias!  
¡Qué extrañeza entre los muertos!

(O. S. 387)

Lo cierto es que en este momento -En las orillas del Sar es su última obra- Rosalía ha llegado ya a tal grado de comunicación con el mundo de las sombras que habla de ellas con absoluta naturalidad. Cuando nos dice «¡Qué extrañeza entre los muertos!», tenemos la impresión de que lo hubiera comentado amigablemente con ellos. Veamos ejemplos de este progresivo acercamiento de Rosalía al mundo de las sombras.

En Follas novas leemos:

Que anque din que os mortos n'oien,  
cando ós meus lle vou falar,  
penso que anque estén calados  
ben oien o meu penar.

(F. N. 240)

Aquí se ve que hay un íntimo convencimiento de la comunicación, pero ésta parte del que está vivo, y falta una respuesta. Más adelante, refiriéndose a la figura del triste, que inequívocamente la representa, nos dirá:

Cada vez huye más de los vivos,  
cada vez habla más con los muertos.

(O. S. 329)

—28

Ahí vemos una inclinación progresiva hacia el mundo de ultratumba. El proceso culminará cuando el hombre sea capaz de establecer a voluntad el contacto con los muertos. Rosalía nos da un ejemplo de esto:

No lejos, en soto profundo de robles,  
en donde el silencio sus alas extiende,  
y da abrigo a los genios propicios,  
a nuestras viviendas y asilos campestres,  
siempre allí, cuando evoco mis sombras  
o las llamo, respóndenme y vienen.

(O. S. 335)

Fijémonos en ese posesivo «mis sombras», expresivo por sí solo de una íntima relación. Una cuestión importante es saber dónde habitan estas sombras. El texto más claro a este respecto no es de la obra poética de Rosalía sino de su novela *El primer toco*. Leemos allí:

-¡Ah!, no se comunican contigo, sin duda, los que vagan sin cesar en torno nuestro en invisible forma, o acaso no los entiendes; pero yo los siento, percibo y comprendo, aun cuando no pueda verlos. No sólo envueltos en las tinieblas los espíritus de los que fueron en el mundo vuelven a él, sino también entre las transparentes burbujas del agua cristalina, en las alas de la brisa o de la ráfaga tempestuosa; en los átomos que voltejan a través del rayo de sol que penetra en nuestra estancia por algún pequeño resquicio, y hasta en el eco de la campana que vibra con armoniosa cadencia conmoviendo el alma; en todo están, y giran a nuestro alrededor de continuo, viviendo con nosotros en la luz que nos alumbría, en el aire que respiramos.

(O. C. 1420)

Rosalía les atribuye, pues, una especie de omnipresencia o, al menos, de potestad de estar en todas partes. Recordemos que, refiriéndose a su madre, tampoco concretó el lugar («nas esferas onde esiste»). Una condición necesaria, sin embargo, —29para llegar a establecer un contacto con esos espíritus, es la soledad, con sus notas concomitantes de silencio y aislamiento.

Pero cuando ningún vivo nos acompaña; cuando en la playa desierta, en el bosque o en otro cualquier paraje aislado nos encontramos sin quien nos mire o nos observe, legiones de espíritus amigos y simpáticos al nuestro se nos aproximan...

(O. C. 1421)

No obstante esa capacidad de estar en cualquier parte, las sombras parecen sentir predilección por los lugares conocidos, frecuentados durante su vida, sobre todo por la casa donde vivieron. Al evocar el cementerio de Adina, Rosalía echa de menos a sus amigos; todos han muerto. Llama a las puertas de sus casas y nadie responde; al mirar por la cerradura ve solamente sombras errantes:

Miréi pola pechadura,  
¡qué silensio...! ¡qué pavor...!  
Vin nomáis sombras errantes  
que iban e viñan sin son,  
cal voan os lixos leves  
nun raio do craro sol.

(F. N. 198)

En ocasiones, las sombras toman de tal manera la apariencia de la Naturaleza, que es difícil distinguirlas. Un amante olvidado se presenta a la infiel bajo la forma del viento:

No soy yo, ¡pero soy! -murmuró el viento-,  
y vuelvo, amada mía,  
desde la eternidad para dejarte  
ver otra vez mi incrédula sonrisa.

(O. S. 359)

Hemos visto que, además de volver al hogar o fundirse con las tinieblas, las sombras se encuentran en sitios más inesperados, como son las burbujas de agua, la brisa o el viento, las partículas que el sol ilumina al entrar en una estancia cerrada... Paralelamente, y visto desde el lado de los aún vivientes, esos mismos lugares sirven de refugio a los espíritus cansados de la vida terrenal:

Del rumor cadencioso de la onda  
y el viento que muge;  
del incierto reflejo que alumbría  
la selva o la nube;  
del piar de alguna ave de paso;  
del agreste ignorado perfume  
que el céfiro roba  
al valle o a la cumbre,  
mundos hay donde encuentran asilo  
las almas que al peso  
del mundo sucumben.

(O. S. 324)

En esos mundos se continúan experimentando sentimientos terrenales; hemos visto sombras celosas, sombras tristes, sombras airadas... pero, además, el tránsito al más allá no las libera de los afectos que inspiraron en vida. Rosalía se refirió a las «sombras enemigas» que acecharían a su madre. En otra ocasión, despidiéndose de su tierra, exclama: «¡adiós!  
sombras queridas; ¡adiós!, sombras odiadas» (F. N. 174).

Como dato curioso, notemos que la casa solariega de los Castro, el pazo de Arretén, perdida la animación de otros tiempos, abandonada y solitaria, se ha convertido también en sombra, sin dejar de ser palacio, ya que en sus salones habita ahora un «espíritu temeroso». (Como Rosalía emplea muchas veces la acepción popular de las palabras, probablemente aquí «temeroso» quiere decir 'que infunde temor', es decir, 'temible'). Veamos el texto:

E tamén vexo enloitada  
da Arretén a casa nobre.  
[...]  
Alí está, sombra perdida,  
vos sin son, corpo sin alma.

(C. G. 143)

Creo que ha llegado el momento de hacer una puntualización que parece de Perogrullo, pero que da origen a errores de bulto.

Las sombras a que nos hemos venido refiriendo tienen una entidad propia, son seres que pudiéramos llamar identificables. No deben confundirse con las sombras simbólicas. Al hablar de las sombras en Rosalía se piensa siempre en la «negra sombra»; la culpa de esto la tienen los críticos -no quiero citar nombres- que hablan en el mismo plano de la sombra de su madre y de la negra sombra. Las sombras son alguien, la negra sombra es algo; las sombras son seres con quienes se dialoga, han tenido una vida terrenal y en cierto modo siguen participando de ella. La negra sombra es una realidad a la que se alude de forma vaga mediante un símbolo.

Cuando se quiere explicar qué es la negra sombra -lo veremos en su lugar- se habla de «la percepción de la nada del ser», «un mal recuerdo», «el origen de Rosalía», etc.; se habla de conceptos más o menos abstractos. Las sombras, por el contrario, son las madres, los amigos, los amantes desaparecidos de la tierra, son personas que oyen, que escuchan y que responden, tal como hemos visto.

Por esta razón y para poner un poco de claridad en un tema tan confusamente tratado, nosotros hablaremos aquí sólo de las sombras. En otro lugar serán tratadas aquellas —32realidades que Rosalía expresó mediante el símbolo de sombras.

En dos ocasiones Rosalía parece reflejar, al hablar de las sombras, creencias relativas a la Santa Compañía. En realidad estas creencias carecen de sistematización, y varían muchos detalles de unas versiones a otras de los relatos populares. Las únicas notas constantes son las de la procesión de espíritus y su carácter de almas en pena. Las consecuencias son: que pueden obligar al hombre a incorporarse al último lugar de la fila, quedando así liberada la que ocupa el primer lugar, o pueden mostrarle su propio entierro, o producirle la locura o cualquier otro mal; también se da, sin embargo, la posibilidad de que la Santa Compañía ignore la presencia de quien la mira, siempre que éste no importune a los espíritus que la forman.

Rosalía nos cuenta la historia de un hombre que en el momento de ir a poner fin a su vida oye una voz celestial que le previene de sus males futuros; pero no son éstos el infierno o la privación de Dios, sino la vuelta a la tierra en forma de espíritu, condenado a ver la traición y el olvido en el corazón de la mujer amada hasta pagar el atrevimiento de quitarse la vida:

Despós de atravesare  
os desertos inmensos do infinito,  
ó mundo volverías en espirto  
a sofrir, i o teu crimen a pagare.

Vemos, pues, aquí la génesis de un alma en pena, nota típica de la Santa Compañía en contraste con las otras sombras de las que hemos hablado, que parecen moverse por propia voluntad. Recordemos que de su madre nos dice Rosalía «que ir á groria se resiste / polos que quixo agardando».

—33

La procesión de muertos aparece en el poema titulado «Estranxeira na súa patria» (F. N.195). Pero la evocación tiene un sentido más profundo que el folklórico: la mujer que, sentada en la baranda de piedra, ve pasar a los muertos, está palpando su soledad radical, su total desarraigado: extranjera en su propia tierra, los muertos también la desconocen.

Sorprende que este mundo pagano de sombras errantes pueda coexistir con ideas ortodoxas de un catolicismo aprendido desde niña. Pero el estudio de Rosalía nos familiariza con estas dualidades de su visión del mundo.

Rosalía no racionaliza sus creencias, se limita a vivirlas, y las vivencias entrecruzan sus raíces religiosas y paganas, eclesiásticas y populares. En muchas ocasiones, sin embargo, tenemos la impresión de que la capa más profunda de sus creencias la constituyen las de origen popular. Rosalía podrá dudar de la inmortalidad del alma, de la existencia de un premio o un castigo tras la muerte... pero cree en las sombras. Las sombras están más allá de su duda individual, pertenecen al acervo cultural de un pueblo que se niega a abandonar la tierra cuando muere.

Cuando Rosalía escribe:

-¡Moriré en el otoño!  
-pensó, entre melancólica y contenta-,  
y sentiré rodar sobre mi tumba  
las hojas también muertas.

(O. S. 391)

no está siguiendo los gustos de un romanticismo ya caducado, sino dando testimonio de una fe en la sobrevivencia.

Las sombras de Rosalía no se parecen en nada a las almas inmortales de la religión cristiana. Son espíritus humanísimos, que a veces ignoran su destino, que van errantes, que se indignan, sufren o se alegran a tenor de lo que sucede en la tierra, que aman y odian y son odiadas, que, en —34— fin, han perdido solamente su envoltura corporal, pero conservan todas sus cualidades humanas.

Como tantas veces, probablemente el gran mérito de Rosalía ha sido el de sumergirse en las aguas de su propia alma hasta llegar a ese fondo en que el individuo es ya comunidad. Allí, desde siglos, aguardaban las Sombras. Sólo quedaba hacer con ellas poesía...

## II

### La religiosidad

Uno de los aspectos más difíciles de enjuiciar en la obra poética de Rosalía es el del alcance, la hondura o la autenticidad de su sentido religioso de la vida. No faltan poemas (ni alusiones religiosas) a lo largo de toda su obra; podemos decir, incluso, que son poemas donde late un vivo sentimiento religioso. Y, sin embargo, el conjunto de su obra ofrece un desolado panorama sobre el hombre, hasta tal punto que uno de los mejores historiadores de la literatura gallega afirma:

Na poesía de Rosalía non hai salvación pra o home. As alusións á divinidade son enigmáticas ou contradictorias. O piedoso final de En las orillas del Sar semella colofón de circunstancias i está fora da terrible lóxica interna do desolado libro<sup>2</sup>.

Tal como señala Carballo Calero, el poema final de *En las orillas del Sar* contradice el sentido general de la existencia que se muestra en las obras de madurez de la autora.

—36

En realidad, este poema no aparece en la primera edición, que fue la única que ordenó Rosalía. La situación de privilegio que le otorgaron a partir de la segunda edición, y el poemilla preliminar, también añadido, envuelven al libro en un clima religioso que no contribuye precisamente a aclarar las cosas, aunque sí cumple la función que, probablemente, le encomendaron los que así lo dispusieron: ofrecer de Rosalía una imagen más ortodoxa .

Como los poemas de tema o tono religioso son bastante abundantes, nos parece interesante hacer un análisis de ellos a fin de determinar las características de la vivencia religiosa de Rosalía.

Encontramos en primer lugar una religiosidad de tipo popular, casi folklórica, que aparece vinculada exclusivamente al libro de *Cantares gallegos*. Son oraciones, alabanzas, peticiones, relatos de milagros en los que va implícita la fe sin problemas del carbonero. En ellos, Rosalía está haciéndose eco de una forma de creer popular. Es aventurado afirmar que un poeta se hace eco y que no expresa una creencia de tipo individual, pero en el libro de *Cantares* encontramos abundantes ejemplos de una Rosalía muy distinta a la de sus obras anteriores y posteriores; en los *Cantares* hay alegría, vitalismo, esperanza, canciones de amor, picardía, fe... No es descabellado suponer que la poeta hizo un esfuerzo por salir de su propio mundo, siempre atormentado, y por reflejar los aspectos más atractivos de la vida y del espíritu galaico. Es verdad también, y no debemos olvidarlo, que ese esfuerzo fue realizado en un momento de su vida propicio a tal tarea. La misma Rosalía, en el prólogo a *Follas novas*, nos dice refiriéndose a *Cantares gallegos*: «Cousa este último dos meus días de

esperanza e xuventude, ben se ve que ten algo da frescura propia da vida que comenza». Vistos desde el desaliento y el pesimismo de su —37 madurez, los Cantares parecen a su autora una muestra de optimismo juvenil. Sin embargo, La flor y A mi madre, que son obras anteriores o contemporáneas, plantean ya los temas del dolor, la duda, la angustia. No es sólo, pues, consecuencia de su juventud el clima que respiran los Cantares, sino, creemos, de un talante adoptado por su autora. Rosalía quiere que Galicia sea el objeto principal del libro. Citemos de nuevo sus palabras del prólogo a Follas novas: «Galicia era nos Cantares o obxeto, a alma enteira». Para conseguir esto, ella se retiró a un segundo plano, se hizo voz del pueblo, y así nos dejó el testimonio de una manera sencilla de vivir y creer.

A la luz de esta intención creo que deben analizarse gran parte de los poemas o de las alusiones religiosas que aparecen en el libro. Veamos algunos ejemplos:

Se invoca el nombre de Dios o la Virgen para reforzar la expresión de un deseo:

Dios santo premita  
que aquestes cantares  
de alivio vos sirvan  
nos vosos pesares.

(C. G. 25)

-Dios bendiga todo, nena;  
rapaza. Dios te bendiga,  
xa que te dou tan graxiosa,  
xa que te dou tan feitiña.

(C. G. 28)

La providencia de Dios se muestra remediando los males humanos, sobre todo las necesidades de los pobres, unas veces mediante el milagro, otras, en forma más sencilla, a través de la intervención de un ser compasivo. Por otra parte, la miseria no suscita rebeldía en quien la padece; el ejemplo de la vida de Cristo parece consolarles:

—38

¡Qué vida a dos probes, nena!  
¡Qué vida! ¡Qué amarga vida!  
Mais Noso Señor foi probe.  
¡Que esto de alivio nos sirva!

(C. G. 31)

El pobre reconoce la mano de Dios en la persona que le socorre:

-¡Bendito sea Dios, bendito,  
bendita a Virxe María,  
que con tanto ben me acode  
por unha man compasiva!

(C. G. 32)

En el Cantar XX nos cuenta un milagro: la Virgen da de mamar a un niño pobre. Una campesina presencia el prodigo mirando por el ojo de la cerradura. Hay que destacar que el milagro aparece contado con todas las características que atribuye siempre el pueblo a las apariciones celestiales: una luz blanca ilumina la escena, hay olor a rosas, músicas extrañas, crecen azucenas, los ángeles hacen una cuna con sus alas, y nubes rosadas forman la cabecera... El cuadro parece un fiel reflejo de aquellas estampitas devotas que todavía hacen las delicias de muchas personas de gusto y corazón sentimental (C. G. 84 y ss.).

Comparemos estos poemas de pobres consolados y protegidos por la Providencia divina con uno de su último libro, en el que se trata el mismo tema:

Cuando sopla el Norte duro  
y arde en el hogar el fuego,  
y ellos pasan por mi puerta  
flacos, desnudos y hambrientos,  
el frío hiela mi espíritu,  
como debe helar su cuerpo,  
y mi corazón se queda  
—39&#8594;  
al verlos ir sin consuelo,  
cual ellos, opreso y triste,  
desconsolado cual ellos.

(O. S. 355)

Entre ambos poemas media, prácticamente, toda la vida de Rosalía. Podríamos pensar en una evolución, en un descreimiento paulatino, pero realmente creemos que los ejemplos de Cantares citados no responden a una etapa de su vida religiosa, sino a una postura. Rosalía está, permítasenos la palabra, imitando el sentir popular; o, si se prefiere, identificándose con la forma de creer del pueblo. Una prueba de popularismo sería la coloreada iconografía del relato del milagro.

Otros ejemplos de popularismo los vemos en las alabanzas a santos o a advocaciones mañanas que gozan de gran devoción en Galicia y junto a cuyas ermitas se celebran romerías: «Nosa Señora da Barca» (C. G. 41); Santa Margarita (C. G. 147), etc.

Las peticiones que se hacen a los santos responden al mismo tono folklórico. Una soltera le pide a San Antonio que le proporcione un hombre, siguiendo la leyenda que atribuye a este santo virtud casamentera:

Meu santo San Antonio,  
daime un homiño,  
anque o tamaño teña  
dun gran de millo.

(C. G. 65)

En el cantar V una costurera le ofrece a una santa sus pendientes y su collar si le enseña a bailar. La santa le reprocha su frivolidad, provocando así las iras de la moza, que sin ningún respeto la insulta (C. G. 36).

—40

De distinto carácter nos parecen otros poemas o alusiones religiosas que agrupamos bajo el epígrafe de religiosidad tradicional. En ellos, Rosalía parece estar dando expresión a sus propias creencias individuales. No se citan como ejemplos de religiosidad porque carecen de la pasión que suele acompañar a los típicos poemas religiosos de Rosalía, pero precisamente por ello nos parecen muy importantes a la hora de analizar sus creencias. Desperdigadas a lo largo de toda su obra aparecen alusiones a la Divinidad que reflejan creencias antiguas y tradicionales: Dios creador del mundo y los hombres; distribuidor de premios y castigos eternos; amorosa protección de la Virgen y del ángel de la guarda, etc. Estas alusiones están en flagrante oposición con la visión de la vida que nos ofrece el conjunto de la obra rosaliana, e incluso con los escasos poemas religiosos, muestra siempre de un espíritu confuso y atormentado. Sin embargo, ahí están para desesperación del crítico. ¿Cómo explicarlos? Creemos que una explicación es considerarlos como restos de unas creencias vividas durante su niñez y en cierto modo desvinculadas de la evolución posterior de su espiritualidad. A semejanza de la lengua de esos pueblos desterrados, que, enclavados en comunidades muy distintas, mantienen usos

lingüísticos caducados en el país de origen, así en el espíritu humano pueden perdurar hábitos antiguos que no guarden ninguna relación con las creencias del presente.

Analizando las referencias religiosas a que nos referimos, podemos descubrir elementos que apoyan nuestra interpretación; por ejemplo, la gran importancia de los gestos, de las ceremonias. (Sabido es que para el niño la ceremonia es consustancial a la religión; para él, rezar es decir la oración). Veamos un ejemplo en Rosalía: una joven ve un mochuelo y se asusta; la noche está tormentosa y no se atreve —41a seguir su camino porque el ave la está mirando; entonces la joven se acuerda de la Virgen y le reza un avemaría (C. G. 72). A todas luces, el gesto de rezar el avemaría es infantil o, si se prefiere, reminiscencia de una religiosidad infantil, que precisa exteriorizarse o concretarse en palabras, signos, actitudes...

Rosalía recuerda alguna de las ceremonias religiosas con emoción teñida de nostalgia. En la evocación de la casa solariega de los Castros, Arretén, nos dice:

Cando os cantos na capilla  
da Gran casa resoaban  
con fervor e fe sensilla,  
rico fruto da semilla  
que os varóns santos sembraban.

(C. G. 144)

Probablemente uno de los motivos del arraigo de estas vivencias religiosas tradicionales sea precisamente su vinculación a un tiempo venturoso. Se repite en Rosalía la idea de que la pérdida de la fe va acompañada de la pérdida de la felicidad y, a la inversa, los tiempos felices son aquellos iluminados por la creencia. Podemos adelantar una hipótesis que más tarde intentaremos demostrar: Rosalía es incrédula a su pesar; como en Machado, se da en ella esa angustia de «querer y no poder / creer, creer y creer». Por eso, su descreimiento es compatible con esas reliquias de fe antigua, de antigua felicidad.

Como manifestación de esta religiosidad tradicional consideramos también el gusto por los ángeles y apariciones celestiales: «Baixaron os ánxeles» (F. N. 219).

En un poema en el que se cuenta, entre comentarios personales, la suerte de un presunto suicida, se observan reiteradas alusiones a los alados seres:

—42

Era nunha mañán do mes de maio  
en que parés que os ánxeles cantaban,  
[...]  
Da Garda ánxeles bondoso,

que as brancas alas paseñiño bates.

(F. N. 233)

Dios aparece en estos poemas como creador de la belleza del mundo. Un enamorado admira así los dones de la joven que ama:

¡Qué feita, qué linda,  
qué fresca, qué branca  
dou Dios á meniña  
da verde montaña!

(C. G. 68)

De los robledos gallegos se dice:

...monumento  
que en sólo un día no levanta el hombre,  
pues es obra que Dios al tiempo encarga...

(O. S. 337)

A propósito de este poema, en el que la poeta se lamenta de la tala inútil y bárbara de los árboles patrios, hemos observado una nota que se repite en otros varios: cuando el poema va a tener una repercusión social, Rosalía prodiga las alusiones religiosas, de forma claramente innecesaria. Da la impresión de que está buscando una expresión aceptada por la sociedad. No es que utilice hipócritamente lo religioso, sino que, de forma intuitiva, se da cuenta de que la comunidad de creencias tradicionales favorecerá la aceptación de sus ideas. En la parte final del poema «¡Jamás lo olvidaré!... De asombro llena» (O. S. 336), en el espacio de quince versos, encontramos cuatro vocativos dirigidos a la divinidad —43(dos veces «Señor»; «Dios bueno» y «Tú») y dos referencias bíblicas: el Mártir del Gólgota y Lázaro. La misma abundancia y gratuitad encontramos en los poemas «A gaita gallega» (C. G. 126) dedicados a Ventura Ruiz Aguilera en respuesta a otro del mismo nombre de la poeta, y en el dedicado a Sir John Moore, general inglés enterrado en La Coruña (F. N. 221).

Hemos visto que el Dios de estos poemas de religiosidad tradicional se muestra como creador de belleza. Otra de sus cualidades es la de repartir justicia. En este sentido aparece reflejado en un poema de tipo dialogado; el marido confía en la justicia divina para no tomársela por su mano; la mujer comprende su decisión, pero plantea una de las preguntas que se repite más en la poesía de Rosalía: ¿por qué unos son tan desgraciados y otros tan dichosos en la vida? (F. N. 306).

Finalmente señalaré que Dios, en estos poemas, aparece como un ser que se compadece de las miserias humanas; y éste es un punto importantísimo. Para Rosalía, el problema fundamental es el de la existencia del dolor; en su obra se refleja el esfuerzo por comprender esa dimensión de la persona humana. Es éste un punto que desarrollaré más tarde; pero ahora, a fin de facilitar la comprensión de su obra, damos un esquema de su actitud ante este fenómeno: hay dolor en el mundo, pero Dios se compadece del hombre, le remedia y le compensa en la otra vida. Segunda etapa: hay dolor y el hombre se rebela, pero el ejemplo de un Cristo sufriente y la vaga esperanza de una vida mejor le sirven de consuelo. Tercera etapa: hay dolor y nada lo justifica; el hombre es un ser desoladoramente solo y dolorido. En los poemas que estamos analizando nos encontramos en la primera etapa: el hombre, aun el más despreciado, es protegido por un Dios que en el último momento —44— tiende una mano compasiva. Los dos ejemplos que citamos se refieren a dos seres desdichados que deciden poner fin a su vida. Son los poemas «Era no mes de maio» (F. N. 232) y «Al caer despeñado en la hondura» (O. S. 392).

La segunda etapa de la evolución espiritual de Rosalía se caracteriza por la efusión sentimental; son poemas de un gran lirismo, que revelan un estado de gran tensión emocional: abundan las lágrimas, suspiros, sollozos, alternando los momentos de depresión con los de exaltación casi mística. En estos poemas se apoyan los que defienden un sentido religioso de la vida en Rosalía. No cabe duda de que tales poemas rebosan sinceridad, pero creo que son expresión de sentimientos esporádicos y no de un hondo convencimiento que dé sentido a la vida. En estos poemas la religión aparece como consuelo a los dolores de la existencia o, de forma más radical, como algo que la ilumina y le da sentido; pero insisto en que la agitación emocional que respiran los convierte en testimonios de un estado de ánimo momentáneo y no de una creencia habitual. Vamos a ir viendo ejemplos.

Generalmente el punto de partida de estos poemas es una situación de tristeza. Ante el dolor de la pérdida de su madre, Rosalía encuentra un consuelo en la religión:

La Virgen de las Mercedes  
estaba junto a mi lecho...  
Tengo otra madre en lo alto...,  
por eso yo no me he muerto.

(O. C. 247)

La nostalgia de la tierra es otras veces el punto de partida para esos sentimientos que podríamos calificar de pseudo-religiosos.

—45

Ven a noite..., morre o día,  
as campanas tocan lonxe  
o tocar da Ave María.

Elas tocan pra que rece;  
eu non rezo, que os saloucos  
afogándome parece que  
por min tén que rezar.

(C. G. 61)

La misma Rosalía admite en ocasiones la extrañeza de las ideas que se le ocurren. Obsérvese también la reiteración del estado inicial de tristeza.

Cando antre as naves tristes e frías  
de alto mural, cal elas fría, cal elas triste,  
ó ser da tarde vou a rezar,  
¡qué pensamentos loucos e estraños  
á miña mente veñen e van!

(F. N. 192)

Pero el poema donde más claramente aparece reflejado el estado de ánimo que da lugar a estas explosiones de sentimiento religioso es el titulado «Santa Escolástica». Escrito en primera persona, tiene un carácter claramente autobiográfico: nos cuenta las calles compostelanas por las que pasa antes de llegar a la Catedral. El ambiente («bochornoso calor que enerva y rinde») favorece la inestabilidad psíquica. En un estado de ánimo caracterizado por la ansiedad, por el cansancio de vivir, por la rebeldía contra todo, Rosalía llega al templo, que está solitario y casi en la oscuridad («de fieles despoblado y donde apenas su resplandor las lámparas lanzaban») y se siente vivamente impresionada. Lo cuenta así:

—46

Majestad de los templos, mi alma femenina

te siente, como siente las maternas dulzuras,  
las inquietudes vagas, las ternuras secretas  
y el temor a lo oculto, tras de la inmensa altura.

Es algo irracional; para Rosalía, casi instintivo, como el amor maternal; como la inquietud o el temor sin objeto concreto, como la ternura súbita que inspira un niño; algo que le sobreviene, que ella siente y que, curiosamente, relaciona con su naturaleza femenina. Probablemente, de forma inconsciente, se da cuenta de que esas emociones o sentimientos son más propios de mujeres que de hombres.

La impresión global que el ambiente le produce escapa a su comprensión y sólo se refiere a ella mediante comparaciones («te siente, como siente las maternas dulzuras», etc.), pero notemos que está formada por buen número de elementos de tipo sensorial: la música, el silencio, la oscuridad, los olores...

Y aún más que los acentos del órgano y la música  
sagrada, conmovióme aquel silencio místico  
que llenaba el espacio de indefinidas notas,  
tan sólo perceptibles al conturbado espíritu.

Del incienso y la cera, el acusado aroma  
que impregnaba la atmósfera que allí se respiraba,  
no sé por qué, de pronto, despertó en mis sentidos  
de tiempos más dichosos reminiscencias largas.

A esos elementos sensoriales viene a unirse el recuerdo de tiempos pasados, de esos tiempos dichosos en los que fe y felicidad iban unidas; entonces se produce un estado de expectación; algo puede suceder:

Y la mirada inquieta, cual buscando refugio  
para el alma, que sola luchaba entre tinieblas,  
—47&#8594;  
recorrió los altares, esperando que acaso  
algún rayo celeste brillase al fin en ella.

El ambiente es tan similar a los que hemos visto al hablar de la religiosidad tradicional, que no nos extrañaría una aparición celeste.

Pero estamos en otro momento; no se trata de un presunto suicida sino de la misma poetisa. Lo que sucede es una revelación en la que se mezclan elementos profanos y religiosos: un rayo de luz ilumina la imagen de Santa Escolástica produciendo en Rosalía una conmoción artístico-religiosa:

¡Ya yo no estaba sola!... En armonioso grupo,  
como visión soñada, se dibujó en el aire  
de un ángel y una santa el contorno divino,  
que en un nimbo envolvía vago el sol de la tarde.

Todo cuanto en mí había de pasión y ternura,  
de entusiasmo ferviente y gloriosos empeños,  
ante el sueño admirable que realizó el artista,  
volviendo a tomar vida, resucitó en mi pecho.

Y orando y bendiciendo al que es todo hermosura  
se dobló mi rodilla, mi frente se inclinó  
ante Él, y, conturbada, exclamé de repente:  
«¡Hay arte! ¡Hay poesía!... Debe haber cielo. ¡Hay

Dios!»

(O. S. 368-370)

De la emoción estética se ha pasado a la emoción religiosa por un condicionamiento ambiental; en realidad, vivencia religiosa no hay. Hemos visto el paso de un estado depresivo a otro de exaltación, y la importancia que en este paso de uno a otro han tenido elementos de tipo sensorial unidos a la añoranza del pasado. No se pueden hacer afirmaciones tajantes, pero la impresión que produce el poema es que se trata de un momento de entusiasmo. ¿Hasta qué —48 punto estos momentos -que se repiten- influyen en la concepción del mundo de Rosalía? ¿Hasta qué punto son algo esporádico, transitorio, accidental? Insisto en que no pueden hacerse afirmaciones drásticas, pero lo cierto es que, comparados con el conjunto de su obra, estos poemas se nos muestran como explosiones fugaces de una exaltación religiosa, apoyada exclusivamente en el sentimiento. Como es lógico en una religiosidad de base sentimental, la figura de Cristo posee especial importancia. Rosalía, que se siente a sí misma como un ser sufriente, experimenta una especie de simpatía hacia la imagen de un Dios que sufre. Esa figura le sirve de lazo de unión con la Divinidad:

O órgano lanza tristes cramores,

os das campanas responden lexos,  
i a santa imaxen do Redentore  
pares que suda sangre no Huerto.  
Señor Santísimo, ós teus pes ¡cánto  
tamén de angustia sudado teño!

(F. N. 176)

Veamos un ejemplo decisivo de esta religión humanizada por la figura de Cristo:

Si medito en tu eterna grandeza,  
buen Dios, a quien nunca veo,  
y levanto asombrada los ojos  
hacia el alto firmamento  
que llenaste de mundos y mundos...,  
toda conturbada, pienso  
que soy menos que un átomo leve,  
perdido en el Universo;  
nada, en fin..., y que al cabo en la nada  
han de perderse mis restos.

Mas si cuando el dolor y la duda  
me atormentan, corro al templo,  
—49&#8594;  
y a los pies de la Cruz un refugio  
busco ansiosa implorando remedio,  
de Jesús el cruento martirio  
tanto commueve mi pecho,  
y adivino tan dulces promesas  
en sus dolores acerbos,  
que cual niño que reposa  
en el regazo materno,  
después de llorar, tranquila  
tras la expiación, espero  
que allá donde Dios habita  
he de proseguir viviendo.

(O. S. 372)

La preferencia por el Dios humanizado, sufriente, frente al Dios eterno, poderoso y lejano, parece clara. Pero el poema es importante por otra razón: desprovisto del tono exaltado, conturbado para utilizar la expresión de Rosalía, que veíamos en el anterior, se nos aparece como una reflexión de la autora sobre su manera de vivir la religión, y esto le da un valor testimonial. El crítico ha de dar crédito a la poeta, y aquí se nos está diciendo que hay un hábito de religiosidad; una religiosidad sentimental, necesitada de ceremonias, incluso («corro al templo»), pero, como quiera que se mire, religiosidad, al cabo.

El mismo carácter y el mismo tono reflexivo tiene el poema que los editores colocaron al final de En las orillas del Sar: «Tan sólo dudas y terrores siento, / divino Cristo, si de Ti me aparto».

Los dos últimos poemas citados nos están indicando la existencia de un tipo determinado de religiosidad: no se trata de una identificación con el sentir popular, ni de restos emergidos de una tradición religiosa recibida en la niñez, ni tampoco son el fruto de un momento de emoción provocado por el dolor o el entusiasmo artístico. En ellos la —50autora, serenamente, echa la vista atrás y reconoce su necesidad de consuelo: creo que esto es lo fundamental.

La identificación de su vida dolorosa con la del Cristo, la esperanza de que tanto dolor no sea inútil («adivino tan dulces promesas en sus dolores acerbos»), la angustia que le produce prescindir de esa esperanza («tan sólo dudas y terrores siento»), son elementos decisivos en la religiosidad de Rosalía. Parece claro que en un momento de su vida, del que algunos poemas dejan constancia, Rosalía cree porque necesita creer, porque sin esa creencia la vida le resulta insopportable.

Esta necesidad de creer adquiere acentos entrañables cuando la muerte se lleva a uno de sus hijos pequeños:

Algo ha quedado tuyo en mis entrañas  
que no morirá jamás,  
y que Dios, porque es justo y porque es bueno,  
a desunir ya nunca volverá.  
En el cielo, en la tierra, en lo insondable  
yo te hallaré y me hallarás.  
No, no puede acabar lo que es eterno,  
ni puede tener fin la inmensidad.

(O. S. 319)

Obsérvese la vaguedad de ese más allá: «en el cielo, en la tierra, en lo insondable». Lo que importa es ese impulso, esa necesidad de recuperar lo perdido, esa esperanza irracional de que no haya acabado todo.

La necesidad de consuelo puede dar origen a una religiosidad cómoda y tranquila. No es este el caso de Rosalía. Continuamente replantea

problemas fundamentales, a los que muchas veces, eso sí, intenta dar una respuesta religiosa que no resulta muy convincente. Veamos algunos ejemplos.

En el poema titulado «Soberba» nos plantea una situación similar a las que hemos visto en el libro de Cantares: se —51desencadena una tormenta y los campesinos realizan una serie de ritos religiosos para conjurarla.

En medio de este ambiente, uno de los hijos, soberbio y sañudo, hace una pregunta que revela una inteligente mala idea en el chico y que plantea un tema interesante: el temor, que es la base de esta religión campesina, es común al hombre y al animal.

-Ña nai, a vaca marela  
tembra coma vós na corte.  
¿Fixo algún pecado ela?  
¿Virá un raio a darle morte?

El diálogo siguiente entre madre e hijo plantea otro tema no menos interesante: los misteriosos caminos de la justicia divina:

-Si ela non fixo pecado,  
mal cristiano, ti o fixeche;  
que es pecador rematado  
mesmo dendas que naceche.

-¿I a probe vaca marela  
paga, decí, o que eu pequéi?  
-Pagas ti; morrendo ela,  
di, ¿con qué te manteréi?

(F. N. 253)

Una de las dudas que más parecen atormentar a Rosalía es que la inmortalidad, el deseo de pervivencia, sea únicamente un sueño del hombre. Lo plantea bajo distintas perspectivas. Veamos algún ejemplo. En el poema que comienza «Nos dicen que se adoran la aurora y el crepúsculo», Rosalía se plantea la posibilidad de que el deseo de inmortalidad sea una ilusión común a hombres y seres inanimados:

Para no separarse... ¡Ilusión bienhechora  
de inmortal esperanza, cual las que el hombre inventa!

—52&#8594;  
¿Mas quién sabe si en tanto hacia su fin caminan,  
como el hombre, los astros con ser eternos sueñan?

(O. S. 350)

Fijémonos bien en esa frase: «ilusión bienhechora de inmortal esperanza, cual las que el hombre inventa». Afirmaciones de esta índole son típicas del último libro de Rosalía. En ella, como en Unamuno, batallan el corazón y la cabeza; a veces quisiera saber, pero, lúcidamente, comprende la inutilidad del deseo:

Que se van o se mueren, esta duda  
es en verdad cruel;  
pero ello es que nos vamos o nos dejan,  
sin saber si después de separarnos  
volveremos a hallarnos otra vez.

(O. S. 358)

En ocasiones plantea la duda de una forma literaturizante; es la voz del diablo la que llega al oído de la joven que lucha entre sus pasiones: «De la noche en el vago silencio» (O. S. 362).

Los poemas de suicidio sirven muchas veces a Rosalía de vehículo para sus preocupaciones o sus ideas. Veamos la reflexión final que le inspira ese hecho en uno de los últimos poemas de En las orillas del Sar:

Lo que encontró después posible y cierto  
el suicida infeliz, ¿quién lo adivina?  
¡Dichoso aquel que espera  
tras de esta vida hallarse en mejor vida!

(O. C. 660)

Hay un poema de tema religioso que me parece interesantísimo para comprender la religiosidad de Rosalía porque nos abre nuevos caminos para la interpretación: es el —53que comienza así: «Arrodillada ante la tosca imagen» (O. S. 320-325) . En él, la autora se plantea problemas

trascendentales y nos da su postura ante ellos.

Notemos en primer lugar la radicalidad de las preguntas iniciales: «¿Qué somos? ¿Qué es la muerte?». El poema comienza en tono sereno, que permite incluso cierta retórica: el hombre es incapaz de responder a estas cuestiones, y el Cielo y el Infierno -elementos retóricos, innecesarios y literaturizantes- no las responden tampoco. A partir de la tercera estrofa y hasta la penúltima, el poema va subiendo de tono dramático -y también de calidad-. Rosalía vive la angustia del silencio de Dios: sus preguntas dirigidas ahora a Él, sus ruegos, sus lágrimas, en definitiva su dolor, se quedan sin respuesta. ¿Cómo reacciona la poeta ante este silencio? Creo que, si pudiéramos responder sin vacilaciones a esta cuestión, habríamos resuelto el problema de la religiosidad de nuestra autora.

Desgraciadamente tenemos, como siempre, que limitarnos al poema que analizamos. En éste la respuesta no es definitiva: «todo acabó quizá menos mi pena». Ese quizá sigue manteniendo abierto un portillo a la esperanza, pequeño, desde luego, porque la actitud de Rosalía es de una gran desolación: «en mil pedazos roto mi Dios cayó al abismo». Sin embargo, la búsqueda continúa: «al buscarle anhelante sólo encuentro la soledad inmensa del vacío». Podríamos pensar, desde un punto de vista religioso, que lo importante es la búsqueda. La única cuestión es: ¿hasta cuándo seguirá buscando inútilmente?, ¿hasta cuándo sentirá ese silencio como un silencio de Dios y no como una señal de su inexistencia?

Hay otro elemento en este poema que me parece importante porque se repite varias veces en su obra: Rosalía considera la fe como una venda; es decir, la fe es algo que impide ver la triste y dolorosa realidad: «¡Qué horrible sufrimiento!... —54vuelve a mis ojos la celeste venda de la fe bienhechora que he perdido». Hace tiempo ya que nos estamos moviendo en una familia de ideas: la religión como consuelo, la fe como venda que oculta la realidad, la necesidad de creer, el dolor de no creer... Lo hemos dicho ya una vez: Rosalía, si es incrédula, lo es a su pesar, aferrándose desesperadamente a creencias antiguas, pidiendo a un Dios «en mil pedazos roto» que le devuelva la «celestre venda» de la fe... Dramática y terrible situación de una persona que, sin dejar de ser fiel a sí misma, intenta buscar una solución trascendente a su vida.

La estrofa final contrasta violentamente con el resto del poema: los ángeles que la miran, la voz dulce que oye, bastan para impregnar de artificiosidad la solución propuesta. Rosalía, en este momento de su vida, no encuentra una postura auténticamente religiosa para el silencio que percibe, para su vivencia de la soledad; la estrofa final indica el camino trillado de la religiosidad tradicional: el hombre no debe osar que su voz llegue a Dios, es demasiado mezquino y Dios demasiado grande. Pero nosotros sentimos -y probablemente Rosalía también- que calificar de «insolente grito» la sincera y dolorida súplica anterior es salirse por la tangente.

Como el concepto de fe-venda es importante para juzgar la religiosidad, veamos cómo Rosalía ha llegado a él. Se parte de una idea que ya hemos visto anteriormente: sin fe no hay felicidad. Ya en La Flor, su primer libro de poesía, encontramos esta idea:

Y perdida la fe..., la fe perdida....,

roto el cristal de esa belleza oculta,  
el cielo encantador de nuestra vida  
entre pálidas nubes se sepulta...

(O. C. 224)

—55

Cuando la razón hace morir en el corazón la ilusión, cuando la fe se pierde, la poeta siente que todo se ha perdido:

Al que en la vida una vez  
mira la fe ya perdida  
que acarició su niñez,  
y la terrible vejez  
siente venir escondida.

Quien contempla la ilusión  
de su esperanza soñada  
muriendo en el corazón  
al grito de la razón;  
¿qué es lo que le queda?... ¡Nada!

(O. C. 229)

En el primer poema de En las orillas del Sar, al evocar los tiempos pasados, Rosalía califica ya a la fe de «venda celeste». El cambio de perspectiva es claro: en sus primeros poemas sentía que la fe proporcionaba la felicidad; en los últimos comprende que la fe impedía ver la triste realidad de la vida...

Puro el aire, la luz sonrosada,  
¡qué despertar tan dichoso!  
Yo veía entre nubes de incienso  
visiones con alas de oro  
que llevaban la venda celeste  
de la fe sobre sus ojos...

(O. S. 314)

Pero no sólo la fe en los dogmas religiosos es una venda; para Rosalía lo es también cualquier creencia que dé sentido a la vida. La lucha por el progreso humano es equiparada por ella a la fe religiosa:

Obreros incansables, ¡yo os saludo!,  
llena de asombro y de respeto llena,  
—56&#8594;  
viendo cómo la Fe que guió un día  
hacia el desierto al santo anacoreta,  
hoy, con la misma venda transparente,  
hasta el umbral de lo imposible os lleva.

(O. S. 393)

En este último poema Rosalía parece encontrarse más allá de toda creencia. Reconoce en la esperanza y en la fe -de cualquier clase- una fuente creadora, pero ella se siente al margen. Hay en la parte final del poema una fría amargura, característica de la última etapa poética de la autora:

¡Esperad y creed!: «crea» el que cree,  
y ama con doble ardor aquel que espera.  
Pero yo en el rincón más escondido  
y también más hermoso de la Tierra,  
sin esperar a Ulises  
(que el nuestro ha naufragado en la tormenta)  
semejante a Penélope,  
tejo y desejo sin cesar mi tela...

(O. S. 393)

Podemos preguntarnos: ¿cuándo la necesidad de creer dio paso en Rosalía al escepticismo? ¿Por qué dejó de buscar el consuelo que la religión le ofrecía? En su propia obra encontramos la respuesta: el dolor constante e injustificado, la reiteración de los males, seca la fe. Desde el comienzo, Rosalía había identificado tiempos dichosos con tiempos de fe, en cierto modo con infancia e inocencia. Cuando se presenta el dolor, la religión se convierte en consuelo; cuando el dolor vuelve una y otra vez, cuando nada ni nadie justifica esa constancia en la desgracia, la fe aparece como una venda bienhechora y desgraciadamente perdida. Veamos tres momentos de esta

evolución.

—57

En La Flor, la fe aparece confundida con las «ilusiones de paz y amor»: creer es ser dichoso, amar, esperar; si algo se rompe, todo desaparece:

Y rotas ya de la existencia mía  
de paz y amor las ilusiones bellas,  
 llenas de horror las contemplé en un día,  
 cual en cielo sin luz muertas estrellas.  
 Su oscuridad mi porvenir partía,  
 mi fe y mi paz se confundió con ellas;  
 que eran del alma indisolubles lazos,  
 que se fueron, al fin, hechas pedazos.

(O. C. 221)

En Follas novas se expone de forma casi sistemática la idea que antes señalé: la desgracia trae el descreimiento. Dios debe evitar los golpes continuos, inesperados y desesperantes de la desgracia; si no, la impiedad cubrirá el mundo. Además, la desgracia es injusta: algunos apenas reciben un solo golpe suyo, otros los reciben continuamente. Rosalía cree firmemente que hay seres predestinados al dolor -como tendrá ocasión de demostrar-. Es esta absurda e injusta predestinación la que está en flagrante oposición con la idea de un Dios justo y providente. En este momento de su vida Rosalía pide a Dios que no consienta el poder de la desgracia:

¿De dónde ven?, ¿qué quer?, ¿por qué a consintes,  
 potente Dios, que os nosos males miras?  
 ¿Non ves, Señor, que o seu poder afoga  
 a fe i o amor no esprito que en Ti fía?

¡Ah, piedade, Señor! ¡Barre esa sombra  
 que en noite eterna para sempre envolve  
 a luz da fe, do amor e da esperanza!

(F. N. 213-214)

—58

La etapa final la encontramos en el último libro, En las orillas del Sar:

la tristeza y los desengaños han arrebatado al espíritu todo consuelo:

La nieve de los años, de la tristeza el hielo  
constante, al alma niegan toda ilusión amada,  
todo dulce consuelo.  
Sólo los desengaños preñados de temores  
y de la duda el frío,  
avivan los dolores que siente el pecho mío,  
y ahondando mi herida,  
me destierran del cielo, donde las fuentes brotan  
eternas de la vida.

(O. S. 316)

A partir de ahora podría ofrecer multitud de poemas en los que Rosalía prescinde de toda solución trascendente para su vida, pero esto tendremos ocasión de verlo en otro capítulo. Prefiero citar otro de los poemas de tema religioso, que me parece que cierra un ciclo importante en su vida espiritual. Hemos hablado de momentos de exaltación casi mística en Rosalía como característicos de cierta etapa de su evolución y nos preguntábamos sobre la importancia de su reiteración. En el poema que vamos a ver, Rosalía da una respuesta: llega un momento en que esos períodos de exaltación, esas llamadas divinas que el alma siente, son percibidas no como el alborear de un nuevo día, como la apertura a una creencia, sino como los últimos estertores de algo próximo a extinguirse:

De repente los ecos divinos  
que en el tiempo se apagaron,  
desde lejos de nuevo llamáronle  
con el poderoso encanto  
que del fondo del sepulcro  
hizo levantar a Lázaro.

—59&#8594;

Agitóse al oírlos su alma  
y volvió de su sueño letárgico  
a la vida, como vuelve  
a su patria el desterrado  
que ve al fin los lugares queridos,  
mas no a los seres amados.

Alma que has despertado,  
vuelve a quedar dormida;

no es que aparece el alba,  
es que ya muere el día  
y te envía en su rayo postrero  
la postrimera caricia.

(O. S. 384)

Recapitulando de forma esquemática todo lo dicho, tenemos las siguientes manifestaciones de religiosidad en Rosalía:

Identificación con la fe candorosa, sencilla, milagrera del pueblo.

Restos de creencias antiguas, infantiles, tradicionales, a las que se aferra por estar unidas para ella a tiempos felices.

La religión como valor social, comunidad de ideas y creencias.

Momentos de exaltación religiosa, en los que tienen gran importancia la inestabilidad psíquica inicial y elementos sensoriales.

Necesidad de creer: la figura de Cristo como lazo de unión con la Divinidad. Religión-Consuelo.

Dudas. Angustia ante el silencio de Dios. La fe como venda bienhechora perdida.

Conflictos entre la idea del Dios justo y consolador y los golpes absurdos e injustos del Destino: la desgracia destruye la fe.

Y, junto a esto, como nota negativa, hay que situar gran número de poemas en los que falta un sentido trascendente —de la vida, en los que el dolor, la injusticia, el hecho mismo de vivir carecen de una justificación.

Una cosa parece clara. Rosalía vivió su fe y su falta de fe como algo que le atañía sólo a ella. No hizo bandera de combate de sus creencias; por eso no le importaba contradecirse. Creo que sería falsear su espíritu el dar una respuesta tajante al problema de su religiosidad: es compleja y contradictoria como lo fue su espíritu torturado. Unas veces se le imponía una visión de la vida absurda y sin sentido; otras, el deseo de encontrar un sentido a la existencia le hacía volver a las antiguas creencias. Y a esto hay que añadir la presión social: vivió en el seno de una familia y de una sociedad en la que la religión impregnaba todas las manifestaciones de la vida. Es más, Rosalía tenía que sentir el descreimiento como una ruptura con sus mayores, con sus sombras, con todo lo que formaba el sustrato más profundo de su personalidad.

Una primera lectura de su obra pone de relieve los aspectos más destacados de ella: el pesimismo, el dolor, el cansancio de vivir, la falta de esperanza. Más tarde advertimos, más allá de las formas antiguas de una religiosidad caducada, otra forma más profunda y desconcertante de religiosidad: aquella que le hace pedir a un Dios «en mil pedazos roto» la «venda bienhechora» de la fe perdida.

### III Los tristes

Una idea que en Rosalía adquiere la categoría de creencia es que existen seres predestinados al dolor, seres que viven en el sufrimiento y a quienes están negados los placeres de la vida. Rosalía nos habla de ellos, nos da sus características y les da el nombre: son los tristes.

Esta creencia la encontramos desde su primera obra; pero allí el triste no ha adquirido todavía sus perfiles definitivos. Aparece representado en la figura de un joven que siembra la desgracia a su alrededor: las flores, al contacto de su mano, se marchitan inmediatamente; un pajarito al que, sin saber bien cómo, consigue retener, se muere también. Apesadumbrado por tan contumaz y extraña mala suerte, el joven apoya la cabeza en un árbol y, pensando en la nada, acaba durmiéndose. Al despertar ve que el pájaro y las flores marchitas reviven entre las manos de un niño que juega con ellas. Entonces el joven, a través de unas horribles estrofillas de versos hexasílabos, se interroga sobre el caso:

Entonces el joven  
del caso presente  
—62&#8594;  
la causa a su mente  
pregunta, y la halló.

Y en tanto que el niño  
risueño jugaba,  
su labio marcaba  
sonrisa que heló.

La duda presente  
que acaso a su vida  
por siempre irá unida...  
fatal perdición...

(O. C. 229)

El poema, que, como todos los de La Flor, muestra la influencia del peor romanticismo, hubiera podido pasar como uno más de esos relatos de

destinos aciagos, al estilo del Don Álvaro. La torpeza de la joven autora queda de manifiesto en su intento de dramatizar el relato: el joven descubre ante nuestros ojos su fatídico sino al acercarse a las flores y al pájaro, y, por si no quedaba claro, aparece un niño para que se vea el contraste entre ambos. Sin embargo, a la luz de poemas posteriores debemos considerar éste de La Flor como un antecedente, aunque torpe y desdibujado, de la figura del triste. En él se da, en efecto, su nota más característica: la privación injustificada de placeres que otros pueden disfrutar.

Una creencia previa a la de la existencia de los tristes, y que le sirve de marco, es la de que el destino humano es inapelable: nada puede hacerse para cambiarlo. Esta idea, que está en oposición a la fe en un Dios providente y misericordioso, se encuentra expresada categóricamente por Rosalía a propósito de una historia trivial: una joven muy hermosa tiene un lunar que le traerá, de modo irremediable, la desgracia: «Cabe das froles a nena»(F. N.210) .

—63

...que naide, tal é a forza do destino,  
naide torce o seu sino.

(F. N. 212)

En otra ocasión es el ángel que se aparece a un presunto suicida el que señala el carácter irrevocable del destino, aunque al final, quizá para paliar el efecto sorprendente de un ángel jansenista, se añade la esperanza como salida:

-Ninguén torce o poder dos seus destinos  
infaustos ou beninos;  
nin a ninguén lle é dado  
renegar do seu fado.  
Só vence quen espera...  
Volve a vivir e espera resinado.

(F. N. 235-236)

Veamos otro ejemplo, en el que no hay paliativos para la afirmación:

Mas ó que ten mal sino,  
mal sino o seguirá,  
que as rápidas correntes  
non volven nunca atrás.

(F. N. 225)

Muy pronto, Rosalía se siente formando parte de esa comunidad de seres desgraciados. En «Campanas de Bastabales», uno de los poemas de Cantares gallegos en los que se vuelca con más autenticidad la vida interior de la autora, nos encontramos ya con una mención de los tristes hecha con absoluta naturalidad. Entre la romántica y artificiosa figura del joven de La Flor y esta mención sencilla y sin explicaciones de los Cantares tiene que mediar un proceso interno en el que el concepto del triste se ha consolidado. Más adelante, Rosalía desarrollará este concepto; de momento, se limita a dejar constancia de su existencia y de —64su inclusión en esa categoría de seres. Sentada en una piedra, camino de Bastabales, mientras ve ponerse el sol y salir la luna, dice:

...mentras tanto corre a lúa  
sin saberse para dónde.

Para dónde vai tan soia,  
sin que aos tristes que a miramos  
nin nos fale, nin nos oia.

(C. G. 60)

Fijémonos bien en que la palabra triste es aquí un sustantivo: «los tristes». Podía haber dicho «a los que, tristes, la miramos...» indicando una situación más o menos transitoria. La preferencia por la forma sustantiva «a los tristes que la miramos» señala claramente la existencia de unos seres, entre los que se encuentra Rosalía, en quienes la tristeza se ha hecho naturaleza.

Es un tema frecuente la comparación entre la situación del triste y la del resto de los mortales, e incluso entre él y la naturaleza. Los mejores poemas son los de tono lírico, escritos en primera persona. Así el que comienza «No creo, azul crarísimo» (F. N. 189).

De modo simbólico, Rosalía habla del camino que sigue el triste: un camino solitario, pedregoso, estrecho, por donde avanza descalzo y cubierto de polvo. En contraste, «los dichosos» van por «rutas espaciosas» luciendo «sus trenes soberbios». Así nos lo dice en el poema «Camino blanco, viejo camino» (O. S. 346). El poema parte, creemos, de la evocación de un camino

real y concreto; un camino de campo, estrecho y pedregoso, con zarzas en los bordes. La soledad y el apartamiento de la civilización le confieren el carácter de símbolo. Este tránsito se indica con la distinta colocación de los adjetivos. En el primer verso, las palabras —65 inicial y final son el sustantivo «camino», que acaparan con su situación privilegiada la atención del lector: «camino blanco, viejo camino». En la segunda parte, los acentos inicial y final del verso recaen, por el contrario, sobre el adjetivo: «Blanca senda; camino olvidado», destacando una nota esencial para convertirlo en símbolo: el carácter de olvidado. Pero vemos que ese camino alejado de las rutas de los dichosos parece «bello y agradable» a los ojos del viajero que por él transita. Creemos que la explicación está en lo que decíamos al comienzo: se ha partido de la evocación de un camino concreto, campesino, que es familiar a la autora. Cuando dice «¡bullicioso y alegre otro tiempo!», demuestra que lo conoce de antiguo, y, posiblemente, se está refiriendo a los tiempos en que, niña ella también, recorría el camino de cabras cogiendo moras silvestres. Todas esas notas agradables se mantienen cuando el carácter yermo y solitario del camino le confiere la categoría de símbolo. De este modo se mezclan elementos de distinta clase, y la vida triste adquiere un aspecto menos desolado que otras veces. No es esto, sin embargo, lo habitual, como tendremos ocasión de ver.

Lo característico del triste es que está privado de bienes que son comunes al género humano. Prescindiendo de todo criterio realista, sin explicar ni justificar nada, Rosalía afirma rotundamente la carencia de todo bien:

¡Qué prácidamente brilan  
o río, a fonte i o sol!  
Canto brilan..., mais non brilan  
para min, non.

¡E ben...!, xa que aquí n'atopo  
aire, luz, térra nin sol,  
¿para min n'habrá unha tomba?  
Para min, non.

(F. N. 194)

—66

El tono del poema va creciendo en intensidad mediante la reiteración negativa: «para min, non». La poeta comienza indicando su apartamiento, su falta de comunión con la naturaleza que le rodea, para culminar en esa apoteosis en la que se le niega el aire, la tierra y la luz. Es un sentirse al margen, pero es al mismo tiempo una negación por parte de la naturaleza. Lo mejor desde un punto de vista artístico es la falta de

lógica, las afirmaciones categóricas que nos sitúan en un plano superior al real, pero vinculado a él de tal manera que sentimos que es cierto. En definitiva, el poema expresa la carencia de algo que en mayor o menor medida todo ser percibe alguna vez: la alegría de vivir. Sólo el triste carece de ella.

El penar del triste no encuentra justificación en otra vida. Al contrario, parece que su predestinación al dolor excede los límites de su existencia humana y se prolonga a cualquier tipo de vida posterior. Con esa forma contradictoria, a la que Rosalía nos tiene ya acostumbrados, manifiesta primero su esperanza en una vida mejor, para negarse, a continuación, toda posibilidad de dicha. Hablando con la luna dice:

Astro das almas orfas,  
lúa descolorida,  
eu ben sei que n'alumas  
tristeza cal a miña.  
Vai contalo ó teu dono,  
e dille que me leve adonde habita.

Mais non lle contes nada,  
descolorida lúa,  
pois nin neste nin noutrous  
mundos teréi fertuna.

(F. N. 193-194)

Para Rosalía la única salida es hundirse en la inconsciencia, que la muerte se lleve alma y cuerpo a donde no vuelvan —67a despertar jamás, pues su falta de fortuna la perseguiría por todas partes:

Se sabes onde a morte  
ten a morada escura,  
dille que corpo e alma xuntamente  
me leve adonde non recorden nunca,  
nin no mundo en que estou nin nas alturas.

(F. N. 194)

Hemos visto que la creencia en un Dios compasivo entra en conflicto con la

predestinación al dolor. Rosalía se pregunta cómo un Dios piadoso puede castigar al triste que busca la muerte, y se lo plantea en términos de libertad y justicia: si no puede regir los dolores que le agobian, ¿por qué negarle la única posibilidad de escapar a ellos?: «¿Por qué, Dios piadoso?» (F. N. 199).

La diferencia entre los dichosos y los tristes no consiste en que unos acaparen todos los placeres en el reparto y a los otros les queden sólo las penas. En realidad, los dichosos son, generalmente, y excepto en algún poema en que aparecen sólo con el carácter de triunfadores o de soberbios, son, decía, los seres normales en cuya vida alternan placer y dolor.

Cuando habla de la desgracia, Rosalía dice:

Sono lixeiro ou pasaxeira nube  
pra moitos é que apenas deixa rastro.  
Outros os golpes alevosos sinten  
que lle asesta con negra traidoría  
dende o comenzo ó fin da vida escrava.

(F. N. 213)

El dichoso no es, pues, un ser que desconozca el dolor; pero es un mimado de la fortuna: sus dolores son pasajeros, ligeros, no dejan rastro; el dolor del triste es continuo, —68hondo, tan arraigado que no puede desprenderse de él. De esta diferencia surge la incomprendición entre ambos. El triste se rebela, y el dichoso desprecia, en cierto modo, a ese ser continuamente quejumbroso. Rosalía debió de sentir vivamente esa incomprendición de los dichosos ante su dolor. Anouilh, en *La Sauvage*, hablaba de los «*douleurs d'oiseaux*» que sentían los ricos; dolores pequeños, insignificantes, que les incapacitaban para comprender el dolor antiguo, hecho de humillaciones infinitas, de privaciones, de injusticias... Los dichosos de Rosalía, como los amigos de Job, siempre tienen un consejo reticente y una crítica en los labios para el triste.

Así lo vemos en el poema «Los que a través de sus lágrimas» (O. S. 373); en él queda de manifiesto el inevitable resentimiento que Rosalía tuvo que experimentar ante esos seres que se permiten criticar lo que desconocen. La superficialidad de su carácter es destacada con una frase de apariencia inocente: aún no se han secado las lágrimas cuando, «sin esfuerzo ni violencia», las almas «aflijidas» se abren a un nuevo placer. Estos espíritus pragmáticos tampoco se angustian ante el más allá: se limitan a llevarse los frutos de este mundo. Rosalía pone de relieve la vulgaridad de esos seres que ante una queja no tienen siquiera la elegancia espiritual de callarse, y necesitan abochornar al doliente con el ejemplo de sus almas, que la poeta sabía incapaces de sufrimiento auténtico. En el largo poema que lleva por título «Los Tristes» (O. S. 327-330), Rosalía se rebela contra la incomprendición: a los que en el reparto de la vida les han correspondido sufrimientos y goces, fracasos y triunfos, los

que son capaces de olvidar el mal pasado, nada pueden saber de los seres condenados a un perenne sufrimiento:

Vosotros, que lograsteis vuestros sueños,  
¿qué entendéis de sus ansias malogradas?

—69&#8594;

Vosotros, que gozasteis y sufriosteis,  
¿qué comprendéis de sus eternas lágrimas?

Y vosotros, en fin, cuyos recuerdos  
son como niebla que disipa el alba,  
¡qué sabéis del que lleva de los suyos  
la eterna pesadumbre sobre el alma!

(O. S. 328)

En este poema, Rosalía desarrolla ampliamente notas que hemos visto desperdigadas a lo largo de su obra: la no participación del triste en los dones de la naturaleza, el carácter desesperanzado e inmutable de su tristeza; en suma, su predestinación inapelable al dolor.

También en este canto sale al paso la autora a una posible objeción: los tristes no son seres morbosamente complacidos en su tristeza, tampoco espíritus débiles y cobardes resignados de antemano, incapaces de luchar por mejorar su suerte. Sencillamente, son seres empeñados en una lucha inútil, que no conduce a ninguna solución. Huyendo de los hombres se refugian entre las fieras; cuando el nuevo refugio se les vuelve hostil, buscan otro. Y así siempre, sin esperanza.

Para esos seres desgraciados Rosalía no pide a los dichosos caridad, ni justicia, ni compasión. Quizá piense que son incapaces de darlas o, quizás, que sería inútil. Sólo pide respeto; que se callen, que no aumenten con sus palabras la injusticia del absurdo reparto.

La creencia en la predestinación al dolor, el convencimiento de ser ella misma un triste, sufrió los mismos altibajos y tiene las mismas contradicciones que sus creencias religiosas. Unas veces le pregunta a Dios cómo es posible esa injusticia, y pide piedad para los tristes; otras veces prescinde de toda solución ultraterrena, y se limita a con —69 signar la existencia de los tristes. Según su mayor o menor necesidad de consuelo, se inclina a una u otra postura. Es curioso, sin embargo, que Rosalía nunca pensara que la creencia en los tristes, es decir, en seres predestinados ab initio y ab aeterno («nин neste nin noutros mundos terei fertuna») y sin remisión al dolor, constituía por sí misma una violación a la ortodoxia. Les buscaba a los tristes una justificación religiosa, o no se la buscaba; pero jamás dudó de lo que para ella era una evidencia: la

predestinación al dolor. Hasta qué punto las creencias eran en Rosalía algo asistemático y vital queda de relieve en la coexistencia en ella, al menos en cierta época de su vida, de dos tan contradictorias como la creencia en los tristes y la creencia en un Dios consolador.

#### IV

##### El dolor y las penas

El dolor es, sin duda, el tema más importante en la obra de Rosalía. Desde el poeta<sup>3</sup>al crítico y al historiador de la literatura, todos coinciden en señalar la hondura con que la poetisa vivió esa realidad. Los matices que el dolor tiene en su obra son innumerables: dolor por la tierra lejana, dolor del amor perdido, dolor por la injusticia social, dolor por desgracias concretas, dolor de soledad, «dolor de vivir...»<sup>4</sup>. El conjunto hace que su obra tenga un tono especial, dolorido, diríamos con una redundancia. La insistencia en el tema podría parecer monótona si Rosalía no hubiera superado los límites de su propio dolor para darnos la expresión del dolor de ser hombre.

El carácter reiterativo de este tema es percibido por la misma Rosalía, que con gran acierto define su dolor:

—72

Pordiosero vergonzante, que en cada rincón desierto  
tendiendo la enjuta mano detiene su paso incierto  
para entonar la salmodia que nadie escucha ni entiende,  
me pareces, dolor mío...

Fijémonos en el carácter gratuito de la expresión de ese dolor: nadie lo escucha, ni lo entiende; su exteriorización obedece a motivaciones íntimas.

Al hablar del dolor en Rosalía hay que hacer una distinción fundamental. De una parte están las penas, es decir, los golpes de la desgracia; por otra, el dolor. Las penas se reiteran, pero tienen un carácter accidental, transitorio; el dolor es continuo, no está vinculado a ningún hecho concreto; es como un poso que la vida ha dejado en su alma. Las penas son algo que nos llega de fuera; el dolor viene de dentro. Las penas están vinculadas a su biografía individual; el dolor excede los límites de su propio yo: es dolor de ser hombre, dolor de existir. Rosalía hace esta distinción en su obra, aunque, como es natural, no con la claridad que nosotros la hemos expuesto. Suele cambiar la nomenclatura (llama al dolor «mal perenne» o «herida») o intercambiar los nombres, hablando de «una pena» con el sentido que nosotros hemos dado al dolor. Sin embargo, la distinción de ambos conceptos es perfectamente clara. Veamos algunos

ejemplos:

Hablando de su libro *Follas novas*, Rosalía indica el contraste entre título y contenido del libro con estas palabras:

Non Follas novas; ramallo  
de toxos e silvas sós:  
irtas, como as miñas penas;  
feras, como a miña dor.

(F. N.166)

—73

En el primer poema de *En las orillas del Sar* dice:

Sólo los desengaños preñados de temores  
y de la duda el frío  
avivan los dolores que siente el pecho mío,  
y ahondando mi herida,  
me destierran del cielo, donde las fuentes brotan  
eternas de la vida.

(O. S. 316)

Vemos aquí que la herida es algo previo a los dolores, diríamos que es la huella de todas las penas pasadas. La forma de referirse a ella («mi herida») nos la presenta como algo integrado ya en la propia personalidad. Mediante una sencilla comparación, Rosalía señala la diferencia entre las penas y el dolor constante:

Desbórdanse los ríos, si engrosan su corriente  
los múltiples arroyos que de los montes bajan;  
y cuando de las penas el caudal abundoso  
se aumenta con los males perennes y las ansias,  
¿cómo contener, cómo, en el labio la queja?  
¿Cómo no desbordarse la cólera en el alma?

(O. S. 354)

En este poema aparece también el concepto de ansia, que, por la

importancia que tiene en su obra, merece capítulo aparte. Prescindiremos asimismo ahora del «dolorido sentir» de Rosalía referido a la tierra, al amor o a la injusticia social, que son tratados independientemente.

Muy raramente Rosalía nos indica la causa inmediata de sus penas. El conjunto de poemas titulado A mi madre constituye una importante excepción, por ser su tema fundamental el dolor que le produjo su muerte. En un poema de En las orillas del Sar nos habla de la muerte de un hijo. Se debe de estar refiriendo a Adriano, que murió siendo muy pequeño, a consecuencia de una caída. —74Es el poema que comienza: «Era apacible el día» (O. S. 318).

En otro poema del mismo libro vemos que es la reflexión sobre el porvenir de sus hijos lo que provoca su tristeza:

En su cárcel de espinos y rosas  
cantan y juegan mis pobres niños,  
hermosos seres, desde la cuna  
por la desgracia ya perseguidos.

(O. S. 341)

En este poema queda inexplicado por qué Rosalía considera que la desgracia persigue a sus hijos desde que nacen. ¿Es que sufrieron penalidades mayores que otros niños? ¿Es que Rosalía pensaba que la condición de tristes les era también propia? Sabemos que las dificultades económicas que sufrió la familia fueron grandes, ya que los cargos de Murguía estaban vinculados a su filiación liberal y corrían los avatares de los puestos políticos. Pero nada sabemos de las desgracias concretas que pudieron abatirse sobre las criaturas para dar origen a tal afirmación. En Rosalía es frecuente ese paso de la anécdota a la categoría de la que hablaba d'Ors: desaparecen los hechos concretos y queda sólo la expresión del dolor que causaron.

En ocasiones este pudor de tan hondas raíces hispánicas<sup>5</sup>le da al poema un tono misterioso. Así en el poema «Eu levo unha pena» (F. N. 289).

Sin llegar a creer como algún crítico que el conocimiento de la vida de Rosalía es indispensable<sup>6</sup> para la interpretación —75de su obra, sí es cierto que poder relacionar una pena con una esfera determinada de vivencias (maternales, amorosas, etc.) nos ayudaría a penetrar en su mundo espiritual. Posiblemente haya una buena dosis de curiosidad en ese deseo; quizá, en el fondo, lo que queremos es enterarnos de la vida privada de la poeta; lo cierto es que la tentación de atribuirle un sentido determinado a algunos poemas es para el crítico muy fuerte. Veamos un caso típico. En el largo poema titulado «Los Tristes» y dividido en siete partes, la segunda dice así:

Cayó por fin en la espumosa y turbia  
recia corriente, y descendió al abismo

para no subir más a la serena  
y tersa superficie. En lo más íntimo  
del noble corazón ya lastimado,  
resonó el golpe doloroso y frío  
que, ahogando la esperanza,  
hace abatir los ánimos altivos,  
y plegando las alas torvo y mudo,  
en densa niebla se envolvió su espíritu.

(O. S. 327)

En un poema de tono tan íntimo, ¿cómo no preguntarse cuál fue ese golpe que abatió definitivamente su espíritu altivo? (la altivez, como la nobleza de corazón, son cualidades típicas de Rosalía). ¿Cómo resistir la tentación de pensar en una infidelidad de la persona a quien ama, en la traición de alguien en quien se confía, en la pérdida de un ser amado, en las crisis de fe definitivas...? Aquí, como diría Cervantes, hay que estimar al crítico no por lo que escribió, sino por lo que dejó de escribir...

La referencia a personas que de uno y otro modo la han hecho sufrir está envuelta en la misma elegante reserva. En el poema titulado «Na Catredal», Rosalía da una muestra de —76su nobleza de corazón: después de recorrer las naves sombrías, vuelve a decir ante una imagen de la Virgen de la Soledad la oración que decía en otros tiempos, envía por su mediación «cariños» a su madre y «miles de besos» a sus hijos, y concluye: «polos verdugos do meu esprito / recéi... je fumme, pois tiña medo!» (F. N. 178), y de nuevo sentimos el deseo de saber a quién se estaba refiriendo exactamente.

Lo que da el tono característico a la obra de Rosalía, más que la referencia a una pena concreta, es el presentar el dolor como una situación habitual. El lector tiene la impresión de que, hable de lo que hable, Rosalía está triste, de que el dolor es en ella una segunda naturaleza, y su impresión es acertada. En efecto, las referencias a su dolor son tan numerosas que no merece la pena insistir en ellas; citaremos alguna a título de ejemplo.

En el cantar 16 de Cantares gallegos se produce un curioso caso de proyección de los sentimientos de la autora sobre el personaje que crea. El cantar popular dice:

Eu ben vin estar o moucho  
enriba daquel penedo.  
¡Non che teño medo, moucho;  
moucho, non che teño medo!

(C. G. 72)

Rosalía, al glosarlo, dramatiza el cantar: una joven campesina va a la iglesia y se asusta al ver al mochuelo. Pero, para situar la escena, Rosalía dice:

Unha noite, noite negra  
como os pesares que eu teño.

(C. G. 72)

Nada en el cantar popular sugiere la idea de un protagonista atormentado por los pesares. Se trata, evidentemente, de una proyección de la propia autora.

—77

A Follas novas pertenecen las siguientes referencias a su situación de dolor constante:

Deixa que nesa copa en donde bebes  
as dozuras da vida,  
unha gota de fel, unha tan sóio,  
o meu dorido corazón esprima.

(F. N. 180)

A iaugua corría  
polo seu camiño,  
i eu iba ó pe dela  
preto dos Laíños,  
sin poder cas penas  
que moran commigo.

(F. N. 302)

A En las orillas del Sar pertenecen los ejemplos siguientes:

Ya no lloro..., y no obstante, agobiado  
y afligido mi espíritu, apenas  
de su cárcel estrecha y sombría  
osa dejar las tinieblas...

(O. S. 314)

A fin de no multiplicar innecesariamente los ejemplos, veamos el último, que puede cerrar la serie por constituir una especie de declaración de principios. Los reiterados golpes de la desgracia, el amargo poso de la vida han llevado a la poeta a una situación límite: la indiferencia ante el futuro nacida del hondo convencimiento de que nada bueno puede suceder y de que todo lo malo ha ocurrido ya.

Nada me importa, blanca o negra mariposa,  
que dichas anunciándome o malhadadas nuevas,  
en torno de mi lámpara o de mi frente en torno,  
os agitéis inquietas.

—78&#8594;

La venturosa copa del placer para siempre  
rota a mis pies está,  
y en la del dolor llena..., ¡llena hasta desbordarse!,  
ni penas ni amarguras pueden caber ya más.

(O. S. 349)

Tenemos ahora que preguntarnos por las características del dolor de Rosalía: ¿cómo es?, ¿cómo lo vive ella? En primer lugar desarrollaremos una nota que ya hemos indicado de pasada: el dolor se hizo naturaleza en Rosalía, era parte integrante de su personalidad. Ella misma insistió en esta idea en varios poemas:

Mais ve que o meu corazón  
é unha rosa de cen follas,  
i é cada folla unha pena  
que vive apegada noutra.

Quitas unha, quitas dúas:  
penas me quedan de sobra;  
hoxe dez, mañán corenta,  
desfolla que te desfolla...

¡O corazón me arrincaras  
desque as arrincaras todas!

(F. N. 172)

Rosalía lo vincula a su condición de triste; lo considera algo innato, incurable. De forma intuitiva descubre lo que la crítica tardó años en comprender: que su dolor estaba indisolublemente unido a su vida; si le quitan el dolor, le quitarán la vida, o, dicho de otra forma, sólo cuando deje de vivir dejará de sentir dolor. La imagen del corazón -rosa de penas- le sirve para expresar esa idea. En otras ocasiones identifica corazón y dolor:

—79

Teño un mal que non ten cura,  
un mal que nacéu comigo,  
i ese mal tan enemigo  
levaráme á sepultura.

[...]

O meu mal i o meu sofrir  
é o meu propio corazón.  
¡Quitáimo sin compasión!  
Despóis ¡facéme vivir!

(F. N. 246)

Rosalía experimenta la tentación de la huida, de buscar nuevos horizontes. Lo desconocido la atrae con el sueño de los bienes posibles, con la distracción de los males presentes. Pero es perfectamente consciente de la inutilidad del cambio: su mal está en ella misma y la acompañará a todas partes:

Nin fuxo, non, que anque fuxa  
dun lugar a outro lugar,  
de min mesma, naide, naide,  
naide me libertará.

(F. N. 296)

Pero hemos empezado casi por el final. Cuando Rosalía llega al convencimiento de que su dolor va unido a su vida, cuando acepta el dolor como una parte de su ser, ha avanzado muchísimo en el conocimiento de sí misma. Antes ha sentido miedo y angustia y se ha rebelado contra esa realidad. En *La Flor*, la joven poetisa se preguntaba:

¿Qué es este miedo aterrador que siento  
y esta congoja inalterable y fría,  
que, cuanto más desvanecerle intento,  
más se burla, mordaz, del ansia mía?

(O. C. 223)

—80

Ese miedo es la reacción de su espíritu juvenil ante un mundo doloroso que no quiere aceptar. Unas estrofas antes ha dicho:

Padecer y morir: tal era el lema  
que en torno mío murmurar sentí,  
y mirando en redor, de espanto llena,  
su fatídico emblema comprendí.

(O. C. 221)

Prescindiendo del modo de expresión romántico, podemos sacar una conclusión interesante. La joven comprende que vivir es padecer, pero lo comprende como lema que oye a su alrededor; cuando lo aplica a su propia vida se siente invadir por un «miedo aterrador» y una «congoja inalterable», porque en ese momento de su vida Rosalía está todavía llena de esperanzas, amorosas, literarias, de todo tipo, y se resiste a la idea del dolor, que en definitiva lo que hace es sembrar espinas en las flores

de su vida:

¿Por qué terrible un pensamiento abrigo  
que marca mi camino con abrojos,  
entrelazando espinas con las flores,  
que forman el Edén de mis amores?...

(O. C. 224)

Rosalía atribuye a la pérdida de la fe el desolador panorama de dolor que ve ante sus ojos:

Y perdida la fe..., la fe perdida...,  
roto el cristal de esa belleza oculta,  
el cielo encantador de nuestra vida  
entre pálidas nubes se sepulta...  
[...]

Yo callo a esa verdad que me despierta  
a un mundo de aridez desconocido,  
y muevo sin pensar mi planta incierta,  
sin buscar ese bien que hallo perdido.

(O. C. 224)

—81

Rosalía no ha penetrado todavía en ese mundo de aridez desconocida; sólo ha despertado a él. Sencillamente, ha empezado a perder la primera de sus ilusiones, la «venda bienhechora» de la fe. Más tarde desaparecerán de su vida otros consuelos: el amor, la esperanza en el porvenir, la confianza en otros seres, y Rosalía entrará definitivamente en el mundo del dolor. La vivencia del miedo vuelve a repetirse ante los golpes reiterados e inesperados de la desgracia. Rosalía vive ese estado de presentimiento del mal, la expectación del dolor, que es tan insoportable como el dolor mismo:

¿Qué pasa ó redor de min?  
¿Qué me pasa que eu non sei?  
Teño medo dunha cousa  
que vive e que non se ve.  
Teño medo á desgracia traidora  
que ven, e que nunca se sabe ónde ven.

(F. N. 167)

El desasosiego, la inquietud acompañan a la vivencia del dolor:

Sosego, descanso,  
¿ónde hei de o atopar?  
Nos mals que me matan,  
na dor que me dan.

¡Paz, paz, ti es mentira!  
¡Pra min non a hai!

(F. N. 168)

Si comparamos este poema con el que reprodujimos anteriormente: «Nada me importa, blanca o negra mariposa», veremos qué largo camino doloroso tuvo que recorrer Rosalía. Desde el deseo de paz, hasta una paz nacida de la abundancia del dolor.

—82

Rosalía nos habla a veces del dolor como de una enfermedad del alma. En ocasiones con un criterio pretendidamente popular: si cuando duele una mano es que está enferma y se le busca un remedio, cuando duele el espíritu será también por enfermedad. Pero una idea comienza a afianzarse en ella: los dolores del alma no tienen cura en la tierra («Médico, doille a cabeza». F. N. 294).

En otras ocasiones intenta una explicación del dolor de tono psicológico. Parte de que su capacidad de sentir dolor es mayor que la de otras personas, y considera que ello es consecuencia de su sensibilidad, de su alma de poeta y también de su enfermedad espiritual. Así lo manifiesta claramente en el poema titulado «¿Qué ten?» de *Follas novas*.

Acierta Rosalía al considerar que sus dudas, deseos, angustias y dolores no dependen tanto del mundo exterior cuanto de su manera de enfrentarse a él. Y es curioso que con otras palabras más sencillas ponga en relación lo que hoy llamamos neurosis, creación artística e hipersensibilidad: «alma enferma, poeta y sensible» (F. N. 236).

Siguiendo por el camino de las interpretaciones psicológicas, vamos a ver un ejemplo de cómo Rosalía intuyó uno de los postulados de la medicina psicosomática: a la larga las enfermedades del alma se reflejan en el cuerpo. Las penas no matan de una vez; van royendo el cuerpo hasta que lo acaban:

Sempre pola morte esperas,  
mais a morte nunca ven;  
¡coitado!, ¿pensas que as penas  
poden matar dunha vez?  
Nunca, que son coma o hético:  
tras de roer e roer,  
só deixan un corpo cando  
xa non ten qué comer nel.

—83

E insiste después en una idea que ya hemos señalado varias veces: sólo la muerte traerá el remedio:

Cando a iaugua das penas  
se reverte na copa sin medida,  
sóio é remedio a morte  
para curar da vida.

(F. N. 298)

Fijémonos en que dice «para curar de la vida»: ha identificado dolor y vida, o, lo que es igual, el dolor es ya dolor de vivir.

Llegados a este punto, compartimos la opinión de Carbailo Calero, cuyas palabras traducimos:

Rosalía ha alcanzado una altura de pensamientos y sentimientos que la hace portavoz de la angustia humana...  
Carece, pues, de importancia el estudio de sus dolores personales para explicar su obra. El dolor de la tierra herida, el dolor del origen, las decepciones sentimentales, las desdichas de familia, las dolencias corporales. Nada de esto hubiera elevado a Rosalía a la suprema categoría de lírico esencialmente humano, si no hubiera en Rosalía una original esencia humana, un genio humano de rara pureza; si no se hubiera realizado en ella con maravillosa plenitud la idea del ser humano, tal como la concibe la filosofía de un Heidegger.  
Así el dolor de vivir era su dolor radical y su radical vivencia.<sup>7</sup>

En estrecha relación con la idea de que el dolor es consecuencia del alma enferma, poeta y sensible, está la del subjetivismo del dolor o la alegría; en definitiva, piensa Rosalía, el dolor (no las penas) le viene a uno de dentro. Por eso un paisaje otoñal puede sugerir a unos ideas de tristeza y a otros de esperanza. Por eso puede perderse incluso la vida sin perder la alegría, porque lo que da color -de esperanza o de

desesperanza- es el corazón previamente alegre o dolorido.  
Veamos un ejemplo en que esta idea se expresa con toda claridad:

No son nube ni flor los que enamoran;  
eres tú, corazón, triste o dichoso,  
ya del dolor y del placer el árbitro,  
quien seca el mar y hace habitable el polo.

(O. S. 323)

Por dos caminos llegó Rosalía a la aceptación de su dolor. Uno lo hemos ido viendo a lo largo de estas páginas. Consistía en el paulatino convencimiento de que el dolor estaba vinculado a su propio ser; aceptarlo era aceptarse a sí misma, a su espíritu sensible de poeta, aceptar un destino personal desgraciado, pero cuya causa estaba en su propia naturaleza. Queda pendiente el problema de por qué algunos seres tienen corazón de tristes (o por qué son jorobados o ciegos); pero, a un nivel personal, se trataba de aceptarse a sí misma, y Rosalía lo hizo.

El otro es más difícil de entender. Rosalía habla a veces -pocas- de su dolor como de una realidad que da sentido a la vida. Es como si, perdidas para ella la fe, el amor, la esperanza de felicidad en la tierra, el dolor, vivido intensamente, llenara el hueco dejado por aquellas realidades. Podíamos pensar que cualquier sentimiento o cualquier idea vividas con absoluta entrega bastan para justificar la existencia, pero en este caso pensamos en la fe o el amor o el deseo de justicia social. Creo que lo de Rosalía es otra cosa, y para entenderlo habría que pensar en ese Sísifo que, según Camus, bajaba la montaña sonriendo. En Rosalía encontramos la misma aceptación de los propios límites, la misma —85 concreción a la naturaleza humana con todas sus consecuencias.

La primera vez que Rosalía expone su creencia de que el dolor se justifica desde un punto de vista estrictamente humano, lo hace con una mezcla de seriedad y broma, con un tono de amargo humor, como quien está convencido de que aquello se parece mucho a una broma macabra. Veamos el poema:

Cando un é moi dichoso, moi dichoso,  
-¡incomprensible arcano!-,  
cásique -n'é mentira aunque a pareza-  
lle a un pesa de o ser tanto.

¡Que no fondo ben fondo das entrañas  
hai un deserto páramo  
que non se enche con risas nin contentos,  
senón con froitos do delor amargos!

Hasta aquí parece que Rosalía está hablando con absoluta seriedad; incluso, para prevenir la extrañeza de su primera afirmación, intercala el inciso: «no es mentira, aunque lo parezca». Fijémonos en que la primera afirmación está muy matizada : «casi le pesa a uno»; realmente el dichoso no llega a sentir ese peso totalmente; está, diríamos hoy, alienado por su propia dicha. Por el contrario, la segunda afirmación, más difícil todavía de aceptar -a fin de cuentas la primera podría acogerse a la máxima clásica del ne quid nimis-, la dice tajantemente, sin paliativos: hay en el hombre un vacío que no se llena sino con el dolor. A partir de ese momento, Rosalía reflexiona con humorismo sobre su propia afirmación: el dolor desborda de ese hondón del alma que sólo él puede llenar, y lo invade todo. La desgracia es tan abundante en sus dones que no se los escatima al hombre, se los da hasta que revienta de harto:

—86

Pero cando un ten penas  
i é en verdá desdichado,  
oco n'atopa no ferido peito,  
porque a dor, ¡enche tanto!

Tan abonda é a desgracia nos seus dones,  
que os verte, ¡Dios llo pague!, ós regazados.  
Hastra que o que os recibe,  
¡ai!, reventa de farto.

(F. N. 169)

Rosalía ha hecho la caricatura de su afirmación, se ha hecho a sí misma la burla. En el fondo de esto hay dos posturas distintas ante el dolor. El hombre necesita del dolor, como necesita de la soledad para realizarse plenamente; el dolor es una dimensión de su existencia humana. Rosalía siente que tendrá que integrar esa realidad del dolor en su vida. Pero, al mismo tiempo, el dolor desborda al hombre, escapa a su control -¡cuántas veces Rosalía ha hablado de esa pena, tan grande, que no puede regirla!-. El dolor no es un animal doméstico, fácilmente asimilable a la vida cotidiana, sino una fiera que se abalanza sobre el hombre y le desgarra hasta hacerle desear la huida. Rosalía refleja en este poema la tragedia del hombre que siente en lo hondo más hondo de sus entrañas un vacío que sólo puede llenar el dolor, y al mismo tiempo es desbordado, abrumado por ese dolor. La burla, el humor negro es en este poema un modo de expresar ese dilema al que no ve solución; es como una sonrisa commiserativa para

ese ser tan contradictorio y extraño que puede cantar la apología de algo de lo que está reventando de harto.

En otros momentos, Rosalía parece estar mucho más cerca de una concepción de la vida justificada por el dolor. Al comienzo de un poema que después sigue por otros derroteros encontramos estas palabras:

—87

¡Ea!, ¡aprisa subamos de la vida  
la cada vez más empinada cuesta!  
Empújame, dolor, y hálleme luego  
en su cima fantástica y desierta.

No, ni amante ni amigo  
allí podrá seguirme:  
¡avancemos!... ¡Yo ansio de la muerte  
la soledad terrible!

(O. C. 659)

Sin amistad y sin amor, avanza sola en busca de una soledad aún mayor; la de la muerte; y es el dolor la fuerza que la impulsa y la ayuda a alcanzar esa «cima desierta» de la vida.

Creemos que el poema en el que mejor ha expresado Rosalía su actitud final ante el dolor es el siguiente:

No va solo el que llora,  
no os sequéis, ¡por piedad!,  
lágrimas mías; basta un pesar del alma;  
jamás, jamás le bastará una dicha.

Aquí no hay humor porque no hay dilema. Rosalía ha aceptado y asimilado la realidad del dolor. Ha entrado definitivamente en aquel mundo de aridez desconocida que entrevió en sus años juveniles. Ni amante ni amigo pueden seguirla allí; va sola. Nosotros la vemos alejarse sin acabar de comprender totalmente que el dolor, llevado a sus límites, es ya compañía:

Juguete del destino, arista humilde,  
rodé triste y perdida;  
pero conmigo lo llevaba todo:  
llevaba mi dolor por compañía.

V

La negra sombra y la sombra tristísima

En un estudio sobre Rosalía es inevitable hablar de la negra sombra, su más conocido y comentado poema. Y es también inevitable enzarzarse en una polémica o limitarse a reproducir lo que otros dijeron.

La persistencia en una postura que me parece equivocada me obliga, antes de entrar en el tema, a establecer ciertas distinciones. En un reciente libro sobre poetas gallegos<sup>8</sup>, al referirse a Rosalía, su autor pone en relación la soledad y la sombra en su obra. Posiblemente el interés por la soledad le hace descuidar el tema de la sombra, que se toma en un sentido unitario y sin matices. Realmente este autor nos está sirviendo de cabeza de turco porque, a decir verdad, no hace sino insistir y dejar de manifiesto con mayor claridad un defecto en el que ha incurrido toda la crítica. Nadie se ha tomado la molestia -y decimos esto porque estamos convencidos de que no se necesita una especial percepción o inteligencia para darse cuenta, sino simplemente estudio y rigor- de señalar las diferentes categorías de sombras que —89están desperdigadas por los versos de Rosalía. No está en nuestro ánimo agotar el tema, pero nos parece de absoluta necesidad hacer las siguientes distinciones. En primer lugar están las sombras a quienes Rosalía se refiere con un adjetivo que demuestra su familiaridad: mis sombras. A ellas nos hemos referido ya ampliamente: son seres que han abandonado el mundo de los vivos, pero que siguen manteniendo con ellos una relación íntima.

Aparte de esas sombras encontramos en las primeras poesías de Rosalía -La Flor- una sobreabundancia de sombras de evidente carácter romántico. El adjetivo sombrío creo que tiene en estos primeros versos la misma filiación que la «tétrica amargura» (O. C. 219), la «fatídica existencia» (O. C. 221), el «fatídico emblema» (O. C. 221), el «eco fatídico» (O. C. 222), los «fúlgidos rayos» (O. C. 223), el «joven extático» (O. C. 227), la «fatal perdición» (O. C. 229), la «hórrida noche» (O. C. 230), la «flor macilenta», la «luz moribunda», el «silencio sepulcral» (O. C. 243). Junto a ellos pueden situarse sin ninguna extrañeza el «vivir sombrío» (O. C. 221) o los «sombríos nubarrones» (O. C. 222). Además del adjetivo sombrío encontramos en estos versos las sombras como parte de la escenografía romántica: como las tormentas y el cementerio, la noche y las sombras son elementos indispensables para el poeta romántico, y Rosalía lo era entonces. Veamos cómo en un mismo poema se repite machaconamente la presencia de sombra (equivalente a «tinieblas») para ambientar la escena:

Y en sombras la tierra envuelta  
como en un fúnebre manto.

Doquiera en torno se mire  
sólo las sombras parecen.

—90&#8594;

Ya tantas noches pasaron,  
que aquí velando esperé,  
y silenciosas marcharon,  
y entre su sombra llevaron  
la dicha que acaricié.

Y ni un consuelo a mi afán  
sus vanas sombras trajeron...

Y algo de bueno sus ojos,  
allá en la sombra encontraron...

(O. C. 230-233)

Las sombras y lo sombrío son, en este primer momento, elementos de un romanticismo caducado que vuelve a revivir en los versos de una joven poeta provinciana. Equivalen a 'tinieblas', 'noche', 'oscuridad' (que se repiten también con gran frecuencia) y creemos que son pruebas de un gusto romántico, más que personal, por lo tenebroso. En los ejemplos citados, pertenecientes todos a la composición «La Rosa del Camposanto», no tienen más función que la de ambientar el relato de la leyenda.

En el conjunto de poemas titulado A mi madre persisten restos de la adjetivación romántica. Allí encontramos «hórrida tormenta», «estridente y mágico alarido» (O. C. 249) junto a «habitación sombría» (250) y «el crudo invierno» que «tiende sus alas de color sombrío». En estos poemas vemos por primera vez, al margen totalmente de esas sombras que son meros elementos decorativos de una escenografía romántica, la sombra de su madre, y lo que es más importante, tal como hemos señalado en el capítulo correspondiente, la transformación de ese ser en sombra.

En algunos casos creo que el empleo de la palabra sombra tiene un valor retórico, y no ambiental. Por ejemplo, cuando Rosalía llama a la esperanza «sombra fugaz de su —91primer mañana» (O. C. 222) o dice de una

joven que se parece a «la sombra de la muerte» (243), está, en el primer caso, reforzando el carácter fugaz de la esperanza con la referencia a algo tan vago e impalpable como la sombra, y en el segundo, aumentando el carácter de misterio al referirse, no a algo concreto como sería la muerte, sino a algo más indeterminado: su reflejo en el rostro de la joven.

Curiosamente, las sombras y lo sombrío van paulatinamente dejando de ser un elemento retórico o decorativo en la obra de Rosalía para hacerse elementos esenciales en su mundo. La noche, la oscuridad y las sombras se van a convertir en símbolos de su existencia dolorida, por un proceso muy simple y que se da en la psicología popular: la nota común a los tres elementos es el color negro, y este color representa en nuestra cultura occidental el luto y el dolor. Lo que es más difícil de establecer son los pasos del proceso: desde una función decorativa o retórica de carácter romántico a símbolo de la propia existencia, pasando por la creencia popular. Grossó modo diríamos que el primer momento corresponde a *La Flor*; la identificación de carácter popular a *Cantares gallegos*, y el carácter simbólico a *Follas novas* y *En las orillas del Sar*.

Del primer momento hemos puesto abundantes ejemplos; veamos ahora el segundo.

En *Cantares gallegos* la noche y sus sombras aparecen asociadas a sentimientos de tristeza y de miedo. Aunque hay poemas, como el cantar VII, en los que la noche es «brillante» y propicia a las aventuras, lo normal es lo contrario: la noche es triste, agorera, encubridora de males, medrosa («*Vaite noite*», C. G. 149). Otras veces pondrá la noche como término de comparación para indicar la magnitud de la tristeza: «Triste como a mesma noite» (C. G. 125).

—92

En *Follas novas* el carácter predominante es el simbólico.

En el poema «*Cada noite eu chorando pensaba*» (F. N. 179) la poeta busca una identificación entre la noche real y la «noche de las penas». Si la noche era «agoreira de dolores», «agarimo dos pesares», debe haber una correspondencia entre ella y su propia alma. Pero la experiencia le demuestra que en la naturaleza alternan muerte y vida, dolor y alegría, noche y aurora, sombra y luz. Esa luz la siente «insolente», irrespetuosa con su dolor. Entonces, en busca de unas tinieblas perennes, se sumerge en su propia intimidad, donde encuentra la «noche que nunca se acaba». En los cuatro versos finales hallamos unidos los tres elementos de que hablábamos al comienzo: oscuridad, sombra y noche: «buscando no oscuro i entrando na sombra vin a noite que nunca se acaba».

Y tenemos ya la oscuridad, la sombra y la noche convertidas en elementos expresivos del vivir de Rosalía. Con esto llegamos a la negra sombra. Es inútil y superfluo preguntarse por el significado exacto de esta expresión, como lo sería preguntarse por el de «la noche que nunca se acaba». Ambas son símbolos, y en la naturaleza misma del símbolo está el aludir de forma vaga e indeterminada a la realidad a la cual se refiere.

La diferencia entre símbolo y metáfora radica, precisamente, en la distinta manera de referirse al término real. En la metáfora hay una correspondencia exacta entre término real y término imaginario. (Cuando Miguel Hernández dice<sup>9</sup>: «un manotazo duro, un golpe helado, / un hachazo

invisible y homicida, / un empujón brutal te ha derribado», no cabe duda de que se está refiriendo a la muerte); por el contrario, el símbolo alude a una esfera de realidades, —93pero sin precisar: el buitre que devora las entrañas de Unamuno<sup>10</sup> no podemos decir que sea el símbolo de su ansia de inmortalidad o de la lucha entre la fe y la razón. Representa un sentimiento de tipo doloroso que el autor siente como un desgarro interior. Y no podemos precisar más.

Lo mismo sucede con la negra sombra de Rosalía. Veamos el poema:

Cando penso que te fuches,  
negra sombra que me asombras,  
ó pe dos meus cabezales  
tornas facéndome mofa.

Cando maxino que es ida,  
no mesmo sol te me amostras,  
i eres a estrela que brila,  
i eres o vento que zoa.

Si cantan, es ti que cantas;  
si choran, es ti que choras;  
i es o marmurio do río,  
i es a noite, i es a aurora.

En todo estás e ti es todo,  
pra min i en min mesma moras,  
nin me abandonarás nunca,  
sombra que sempre me asombras.

(F. N. 187)

Carballo Calero<sup>11</sup> señala como un elemento estético la indeterminación del poema, y la necesidad de respetarla para gozar de la belleza del mismo.

Traducimos sus palabras:

—94La sombría belleza de la composición depende de dos elementos estéticos: la pujante e implacable omnipresencia de la sombra, por una parte; y su misteriosa indeterminación, por otra. Tal como quedó el poema, al margen de sus motivaciones psicológicas, es como hay que afrontarlo para su goce poético.

Al margen del goce estético, las interpretaciones que se han hecho del poema son numerosas. El mismo Carballo Calero en la obra citada nos da una interpretación personal:

Traduzco: «Para mí, desde luego, la sombra es un recuerdo, un mal recuerdo, y, leyendo este poema a continuación de los dos que le anteceden y con los que parece formar una serie, se refuerza esa impresión».12

No cabe duda de la relación de la «negra sombra» con el «fantasma que me aterra»; los dos destacan por su grandeza (más lograda en la negra sombra), por su carácter burlón y maléfico, y por su constante presencia al lado de la poeta. Pero también por su indeterminación; tan misterioso es el uno como el otro. Si los tres poemas formaran una serie, el de en medio vendría a darnos la clave, tal como piensa Carballo: la «memoria del pasado» (F. N. 187) es «la sombra» (F. N. 187) que persigue a Rosalía.

Desgraciadamente, no nos consta que formen una serie.

Para apoyar su hipótesis dice Carballo en un ensayo<sup>13</sup> en el que trata el mismo tema: «Una serie de poemas seguidos sobre un motivo determinado es frecuente en Rosalía». Pero -añado- sólo cuando los numera (y no es este el caso), el carácter de serie no ofrece duda. En el caso de la negra sombra, también podríamos enlazarlo con los dos —95siguientes, llegando a conclusiones diferentes a las del crítico citado.

Incluso dudo de que al poema intermedio pueda dársele el sentido que le da Carballo. La memoria del pasado es para él algo que Rosalía quiere enterrar por encerrar malos recuerdos. Creo que la interpretación contraria es muy posible y está en la línea de otros poemas de la autora: es necesario olvidar el pasado dichoso, cuyo contraste con el presente aumenta el dolor. Fijémonos en que dice «¡A terra cos difuntos!»; por tanto, se trata ya de algo muerto, a lo que sólo le aguarda «el negro olvido» y «la nada». Comparémoslo con otro poema de En las orillas del Sar. Al oír las canciones de tiempos pasados, la poeta siente que revive «la imagen ya enterrada de mis blancas y hermosas ilusiones» (O. S. 378) y exclama:

Al oír las canciones  
que en otro tiempo oía,  
del fondo en donde duermen mis pasiones  
el sueño de la nada,  
pienso que se alza irónica y sombría  
la imagen ya enterrada  
de mis blancas y hermosas ilusiones,  
para decirme:

-Necia, lo que es ido  
¡no vuelve! Lo pasado se ha perdido  
como en la noche va a perderse el día,  
ni hay para la vejez resurrecciones...

¡Por Dios, no me cantéis esas canciones

que en otro tiempo oía!

Son matices muy difíciles de demostrar, pero creo que, cuando lo que se quiere olvidar es algo malo, no se habla de «negro olvido». El olvido es negro cuando lo que se —96olvida o se quiere olvidar es algo que, de una forma u otra, amamos.

El Dr. García-Sabell da una interpretación<sup>14</sup> de la negra sombra a la luz de la filosofía heideggeriana. Para él la negra sombra representa la conciencia existencial. En ese poema Rosalía llega al descubrimiento de la nada del ser:

Rosalía, señera y escueta, hija de sí misma y creadora de su Destino, accede, más allá de su última soledad, a la esfera vacía del no-ser, y lucha denodada por sustraerse a su agobio. En ciertos momentos piensa -he ahí la trampa de la vida cotidiana- que ese vano espectro de la Nada acabará por desvanecerse. Pero el pensamiento poco puede con lo que no es aprehensible mediante juicios, sino sólo alcanzable mediante intuiciones. Y por eso el fantasma surge, inesperado y sobrecogedor, ahí mismo, en la oculta y caliente intimidad, a la cabecera -escarnio y burla- del propio lecho.

Verso decisivo en esta interpretación es el que dice «i es a noite i es a aurora». Lo comenta así García-Sabell:

Rosalía, genialmente, intuye y pone de manifiesto, por pura adivinación poética, hasta qué punto esa sombra no es algo negativo, una ausencia de la luz, sino una fuerza, una capacidad básica del Ser, susceptible de integrarse en la Aurora, antítesis, por esencia, de toda oscuridad, de todo ensombrecimiento.

Carballo Calero, en el estudio citado anteriormente<sup>15</sup>, reduce el entusiasmo filosófico de García-Sabell:

La genialidad intuitiva de Rosalía debe ser considerablemente rebajada desde que se nos advierte cómo el verso de la poetisa es apenas un calco del de su amigo Aguirre «con —97la noche y con la aurora» contenido en la poesía de éste *El murmullo de las olas*, que Rosalía imitó muy de cerca en su *Negra sombra*. De Aguirre tomó Rosalía el vocabulario, la medida del verso, la forma estrófica, la asonancia en o-a, la anáfora, la paronomasia, la similicadencia, la vaguedad romántica. En su evocación de la Aurora, pues, más que sus dotes de adivinación poética ejercita las de memoria acústica Rosalía; y, de hecho, más que prefigurar el futuro existencialismo heideggeriano, está recordando el pasado romántico compostelano, personificado en su desdichado amigo Aguirre.

Con esas palabras Carballo no invalida la interpretación metafísica, como él mismo reconoce más adelante, pero señala la dependencia que, en el momento en que se escribió, tenía el poema con las ideas de su tiempo<sup>16</sup>. A fin de que veamos la cercanía del poema a su fuente, reproduzco el trozo de «El murmullo de las olas» que ofrece Carballo:

Dime tú, ser misterioso  
que en mi ser oculto moras  
sin que adivinar consiga  
si eres realidad o sombra,  
ángel, mujer o delirio  
que bajo distintas formas  
a mis ojos apareces  
con la noche y con la aurora,  
y a todas partes me sigues  
solícita y cariñosa,  
y en todas partes me buscas  
y en todas partes me nombras,  
y estás conmigo si velo,  
y si duermo, en mí reposas,  
y si suspiro, suspiras,  
y si triste lloro, lloras...

—98

El conocimiento de esta fuente inmediata del poema rosaliano es inapreciable para el crítico. Nada demuestra mejor la originalidad de Rosalía que la comparación entre ambos. Nada demuestra mejor su poder creador que haber logrado, partiendo de elementos tan trillados, un símbolo como el de la negra sombra.

De distinto tipo es la interpretación de José Luis Varela<sup>17</sup>. Para él es de capital importancia el origen ilegítimo de la poetisa. En su opinión, «algunos textos de Rosalía permiten la identificación de esa sombra con su origen». En definitiva, Rosalía «proyecta sobre su vida espiritual -y ahora podemos añadir sobrenatural- lo que su origen le entrega: sombra que asombra».

Para Machado da Rosa<sup>18</sup>, la negra sombra simboliza a Aurelio Aguirre, el poeta coruñés cuya composición sí imitó, voluntaria o involuntariamente, Rosalía, según demostró Carballo Calero; y el poema aludiría a recuerdos o relaciones habidas entre ambos.

Como vemos, las interpretaciones son variadas, y lo único que está fuera de duda es que el símbolo de la «Negra Sombra» alude a vivencias de signo doloroso.

Con palabras muy parecidas a las que utiliza en la «Negra Sombra», Rosalía se ha referido en varias ocasiones a su dolor. Las notas definitorias de la sombra son:

que le hace mofa;  
su omnipresencia: está en todas partes;  
su omniesencia: es todo;

vive en Rosalía, es decir, no se identifica con Rosalía, pero está integrada en su ser; —99&#8594;

vive para Rosalía: subjetivismo;  
la acompañará siempre: persistencia, imposibilidad de huir de ella.  
En el poema que antes he citado «*JMar, cas tuas auguas sin fondo*», aparece el «fantasma aterrador» que reúne las notas 1, 2 y 6.  
En La Flor encontramos una referencia a otro «fantasma aterrador» que allí se muestra como consecuencia de la soledad:

La Soledad... Cuando en la vida, un día  
circunda nuestra frente su fulgor,  
un mundo de mortal melancolía  
nos presenta un fantasma aterrador,  
quitándole a las naves su armonía,  
cubriendo de la luz el resplandor;  
noche sin fin al porvenir avanza,  
ahuyentando el amor y la esperanza.

(O. C. 222)

En el poema siguiente encontramos, designado por el nombre de miedo y congoja, un sentimiento que reproduce características de la negra sombra: persistencia, burla, imposibilidad de escapar a él:

¿Qué es este miedo aterrador que siento  
y esta congoja inalterable y fría  
que cuanto más desvanecele intento  
más se burla, mordaz, del ansia mía?

(O. C. 223)

En un poema la soledad y en otro la pérdida de la fe provocan la aparición del fantasma o del miedo aterrador.

Hay un poema muy significativo, que ya hemos citado a propósito del dolor, en el cual la misma Rosalía nos da una interpretación de su visión del mundo. El afán explicativo —100que anima muchas veces a Rosalía y que perjudica grandemente la calidad poética de sus versos, nos permite aquí un cotejo interesante con el símbolo de la sombra:

Sempre un ¡ai! prañideiro, unha duda,  
un deseio, unha angustia, un delor...  
É unhas veces a estrela que brila,  
é outras tantas un raio do sol;  
é que as follas dos árbores caen,  
é que abrochan nos campos as frols,  
i é o vento que zoa;  
i é o frío, é a calor...  
E n'é o vento, n'é o sol, nin é o frío;  
non é..., que é tan só  
a alma enferma, poeta e sensibre,  
que todo a lastima,  
que todo lle doi.

(F. N. 236)

Se repiten casi textualmente dos versos:

i eres a estrela que brila  
é unhas veces a estrela que brila  
i eres o vento que zoa  
i é o vento que zoa

Y un verso parecido:

no mesmo sol te me amostras é outras tantas un raio do sol

—101

Creo que la negra sombra está aludiendo a la misma realidad compleja que este poema, el uno de forma conceptual y el otro de forma simbólica.

En el poema de la «Negra Sombra» se expresa de manera concentradísima la trayectoria espiritual de Rosalía ante el descubrimiento del dolor.

El verso inicial «Cando penso que te fuches» sugiere una prehistoria, una etapa de tiempo anterior al momento en que se empieza a hablar. Para pensar en algo que se fue, es necesario que antes estuviera presente. Pero esta presencia no es constante (todavía). La negra sombra desaparece realmente durante cierto tiempo; se llega a pensar que se ha ido.

Precisamente en ese momento en que el pensamiento de su partida comienza a abrirse camino en el espíritu de la poeta, entonces vuelve, y esta vuelta, en ese preciso momento, se siente como una mofa. Nos parece estar oyendo hablar a Rosalía de los golpes de La Desgracia: constantes, reiterados, inesperados:

## A disgracia

Sono lixeiro ou pasaxeira nube  
pra moitos é que apenas deixa rastro.  
Outros os golpes alevosos sinten  
que lle asesta con negra traidoría  
dende o comenzo ó fin da vida escrava.

.....

¡Ah, piedade, Señor! ¡Barre esa sombra  
que en noite eterna para sempre envolve  
a luz da fe, do amor e da esperanza!  
Sombra de horror que os astros briladores  
escurece dos ceos, que un novo inferno  
neste mundo formóu, e un mundo novo...

(F. N. 213-214)

—102

Las estrofas segunda y tercera marcan la transición de la vivencia de la desgracia a la del dolor. La negra sombra ya no torna, sino que se muestra en el mismo sol; es la estrella y el viento y el murmullo del río. La desgracia (lo accidental y esporádico) se va haciendo dolor: algo que existe, que está ahí y que se nos aparece en cuanto uno pierde «la celeste venda de la fe bienhechora», y todas las otras ilusiones (amor, esperanza...) que ayudan al hombre a sobrevivir.

El dolor está también en los demás; lo expresan por igual la canción y el llanto. La sombra es ya la noche y la aurora. No hay ya contraste doloroso entre «la noche de las penas» y la aurora. Recordemos:

Desde estonces busquéi as tiniebras  
máis negras e fondas,  
e busquéinas en vano, que sempre  
tras da noite topaba ca aurora...  
Só en min mesma buscando no oscuro  
i entrando na sombra,  
vin a noite que nunca se acaba  
na miña alma soia.

(F. N. 179-80)

No hay contraste entre el dolor y la «blanca luz del día»:

...a mi morada oscura, desmantelada y fría  
tornemos paso a paso,  
porque con su alegría no aumente mi amargura  
la blanca luz del día.

(O. S. 317)

La sombra es ya «la noche que nunca se acaba»; es dolor. La estrofa final expresa la toma de conciencia ante esa realidad omnipresente: «En todo estás e ti es todo».

—103

Con un solo verso -¡qué tremenda concisión!- resume las dos estrofas anteriores, que a su vez resumían un largo proceso espiritual. Y sin transición yuxtapone otra afirmación que resume un proceso no menos importante y dilatado: el Dolor, que es universal, se hace personal, individual en ella, se hace su dolor, se integra en su ser de forma indisoluble:

pra min i en min mesma moras

Recordemos momentos culminantes de este proceso de aceptación del dolor como una parte de sí misma:

O meu mal i o meu sofrir  
é o meu propio corazón.

(F. N. 246)

E n'é o vento, n'é o sol, nin é o frío;  
non é..., que é tan só  
a alma enferma, poeta e sensibre...

(F. N. 236)

Los dos versos finales desarrollan una nota implícita en la idea anterior: la permanencia de la crisis:

Nin me abandonarás nunca,  
sombra que siempre me asombras.

Hemos reducido el poema a conceptos, dejando voluntariamente aparte todo valor de otro tipo. Lo hemos hecho con el fin de observar la relación que guarda con otros poemas donde Rosalía nos habla de su vivencia del dolor. Creemos que estas relaciones son bastante grandes como para poder afirmar que la negra sombra es el símbolo del dolor existencial, o, por lo menos, para que tal interpretación no parezca totalmente arbitraria y gratuita...

—104

En su último libro de poemas encontramos otro poema en el que Rosalía dio expresión a vivencias personales mediante el símbolo de las sombras, pero vivencias de distinto tipo a las que acabamos de ver e igualmente difíciles de determinar. En este poema son dos las sombras que aparecen:

Una sombra tristísima, indefinible y vaga  
como lo incierto, siempre ante mis ojos va  
tras de otra vaga sombra que sin cesar la huye,  
corriendo sin cesar.  
Ignoro su destino...; mas no sé por qué temo  
al ver su ansia mortal,  
que ni han de parar nunca, ni encontrarse jamás.

(O. S. 350)

Este tema de los seres que se persiguen inútilmente debía de ser grato a Rosalía, pues lo encontramos ya en su primera novela, *La hija del mar*, publicada antes de los *Cantares gallegos*. Entresacando frases de un largo relato, leemos lo siguiente:

Como una sombra en pos de otra, otra persona marchaba en pos de Esperanza con el mismo precipitado paso, con la misma ligereza; pero siempre a igual distancia, como si le estuviese prohibido adelantar un paso en el espacio que las separaba [...] si escucharan la anhelante respiración de aquellos dos seres que marchaban uno en pos de otro sin que pudieran reunirse una sola vez y sin que cedieran en

su rápida carrera [...] Todo cuanto existía de triste y lastimero en aquella aislada tierra dejó escapar un suspiro que resonó en el espacio, y las dos sombras se pararon a su vez para escuchar aquellas quejas [...] El espanto creció en el alma de aquellos dos seres, y su carrera entonces no fue ya carrera, fue un vértigo, una locura horrible [...] Después penetraron en la playa, siempre el uno en pos del otro, y, al fin, el ruido de dos cuerpos pesados que cayeron sobre la arena se dejó escuchar en medio del silencio que reinaba en torno

(O. C. 768-70).

—105

Más adelante Rosalía explica quiénes son y el porqué de su carrera. Esperanza ha huido de la casa de su padre. Fausto, que yace enfermo en una cabaña, la ve pasar por la puerta entreabierta y la sigue, consumiendo en la persecución sus escasas fuerzas y muriendo sobre la playa sin haber conseguido su deseo de reunirse con la joven a quien ama. En uno de los últimos relatos en prosa de Rosalía, en *El primer loco*, encontramos otra de estas persecuciones amorosas:

Sentía a la vez alegría y profundo terror; pero fui en pos de ella deslumbrado, y la seguí hasta el bosque, viéndola marchar siempre delante y sin alcanzarla jamás, ni tocar siquiera la orla de su vaporoso y blanco vestido [...] Ignoro el tiempo que pude andar corriendo desatentado y jadeante tras de su sombra...

En los dos ejemplos citados, el sentimiento que impulsa al perseguidor es el amor. En el primero la perseguida ignora la presencia de su amado; en el segundo es un espejismo que reproduce con su devaneo en torno al enamorado el carácter caprichoso y voluble de Berenice, la joven amada. Es curioso que en ambos fragmentos las personas o la visión sean designadas a veces con el nombre de sombras.

En el poema, el tema de la persecución aparece notablemente transformado. En primer lugar, se suprime toda explicación. Comparándolo con la negra sombra, resulta todavía más misterioso; aquí ni siquiera sabemos qué clase de relación existe entre Rosalía y esas sombras. Parece que la autora quisiera presentarse a sí misma como simple espectadora de esas dos sombras que se persiguen. Sin embargo, la primera -y más fuerte- impresión que recibe el lector, provocada por los dos primeros versos, es que «una sombra —106tristísima, indefinible y vaga» va siempre ante los ojos de Rosalía. El complemento circunstancial «tras otra vaga sombra» lo sentimos como un pegote. Sintácticamente, la expresión se presta al equívoco. Si Rosalía quería decir que veía dos sombras persiguiéndose, podía haber buscado cualquier frase del tipo: «una sombra, tras otra sombra, ante mis ojos van», es decir, indicar mediante la pluralidad de sujetos y verbo que se trata de dos elementos. Sin embargo la sombra tristísima ocupa el lugar más destacado del poema y atrae hacia su singularidad al verbo, de manera que, cuando la otra sombra hace su

aparición, lo hace en la función secundaria de un complemento circunstancial. Otro detalle nos señala la implicación de Rosalía en el porvenir de las dos sombras; dice:

Ignoro su destino; mas no sé por qué temo...

El verbo temer (no pensar, creer, que son más indiferentes) nos indica el interés de la poeta por lo que ve.

Tomando el poema en su conjunto, vemos con bastante claridad la relación que guarda con aquellos en los que Rosalía nos habla de sus anhelos insatisfechos:

Ansia que ardiente crece,  
vertiginoso vuelo  
tras de algo que nos llama  
con murmurar incierto.

(O. S. 388)

Yo no sé lo que busco eternamente  
en la tierra, en el aire y en el cielo...

(O. S. 365)

(Recordemos que la sombra es indefinible y vaga como lo incierto»). Podemos pensar que esas dos sombras que se persiguen son el símbolo del ansia indefinible y nunca —107saciada de Rosalía<sup>20</sup>. Pero quedan demasiadas cosas inexplicables: ¿por qué dos sombras?, ¿por qué una tristísima? (La nota de tristeza no corresponde al ansia, y discrepa de las otras notas de vaguedad). ¿Por qué esa forma de presentar primero una sombra ante sus ojos para después situarse como espectadora de una persecución?

La única explicación que se me ocurre y que aclara los puntos oscuros es tan complicada y artificiosa que se ofrece sólo a modo de curiosidad.

Sería un verdadero azar que el proceso creador de la autora hubiera seguido las líneas que aquí marcamos.

Hay que pensar que Rosalía intentó expresar esa búsqueda perenne de lo desconocido de que otras veces nos habla. Para ello utiliza el símbolo de una sombra «indefinible y vaga como lo incierto» que va siempre ante sus

ojos. Hasta aquí todo va bien; tenemos los dos primeros versos (sin el adjetivo tristísimo) y una idea familiar y repetida en Rosalía. Pero, al llegar a este punto, la autora se da cuenta de que ella y esa sombra son como Esperanza y Fausto, como Luis y Berenice: dos seres que se persiguen sin reunirse nunca. La imagen de estos seres, que ya había empleado en dos ocasiones (esto me parece importante), se impone a la idea primitiva del poema, y el poeta y la sombra, ante sus ojos, pasan a ser una sombra tras otra sombra. Rosalía se convierte así en espectadora de la persecución entre su yo y su anhelo. Su íntima participación se traslucen en ese temor con que las mira, y en algo más: esa sombra que la representa se convierte en «tristísima». Este adjetivo sería, pues el último elemento creado, el que de forma definitiva distinguiría a las dos sombras, convirtiendo a una en —108representación de Rosalía, mediante esa nota de la tristeza tan característica de la autora.

Sin pretender, como decíamos al comienzo, un tratamiento exhaustivo del tema, creo que ha quedado clara la necesidad de distinguir, cuando se habla de las sombras en Rosalía, tres clases fundamentales: las sombras como elementos decorativos o retóricos, herencia del Romanticismo; las sombras simbólicas, expresivas de su vigor dolorido; y las sombras personales, que, «esperando a los que aman», existen en un misterioso mundo de ultratumba.

## VI El amor

A primera vista, el amor es una realidad poco importante en la obra de Rosalía. No cabe duda de que no estamos ante una gran poeta amorosa; en ningún momento sus poemas de amor están a la altura de sus mejores obras. Pero una lectura detenida descubre que el tema amoroso, bajo una u otra forma, es bastante frecuente. Tenemos la impresión, no de que el amor haya tenido poca importancia en su vida, sino de que existe una especie de inhibición, de dificultad para tratar y, quizás, para vivir el amor. Nos sorprende la falta de sensualidad, la ausencia de un canto al amor total, pleno, de carne y espíritu. Y nos llama la atención, por el contrario, la insistencia en tratar del amor no correspondido, del amor «que mancha» y que deshonra, del amor desgraciado. No podemos evitar la suposición de que en Rosalía existe una dificultad inicial para la vida amorosa y, conociendo la historia de su familia, nos inclinamos a creer que las circunstancias de su nacimiento (el hecho de ser fruto del pecado y la ausencia de figura paterna en su niñez) provocaron en ella problemas psicológicos. Naturalmente, esto no deja de ser pura hipótesis. Las únicas pruebas que puedo aportar se refieren al análisis de sus —110obras. A este respecto es interesantísima su primera novela, *La hija del mar*. La

escasa calidad literaria y su carácter de obra primeriza deja prácticamente al descubierto un entramado de problemas psicológicos en los que se debate su autora. Pasemos, pues, al análisis de esta novela. La hija del mar, como casi todas las primeras novelas, es autobiográfica en gran parte de su contenido: ambiente, personajes, sucesos, deseos, sueños, fantasías; todo lo que hasta ese momento ha constituido la vida del autor novel pasa a formar parte de la trama de su primera obra narrativa.

El argumento de La hija del mar, puesto en orden y aclarados desde el comienzo los enigmas que se van desvelando a lo largo de sus páginas, es el siguiente: un personaje, llamado en unos episodios Alberto y en otros Ansot, seduce allá por tierras de América a una joven llamada Candora. Para ello ha tenido que enamorar previamente a la tía de la joven, para poder burlar la vigilancia que ejercía sobre ella. Una vez conseguidos sus propósitos, rapta a Candora para abandonarla poco después en un pueblo de Galicia. En este pueblo, y en ausencia de Alberto, un pescador -Daniel- protege a Candora y a su gobernante o mujer de confianza, Ángela. Candora da a luz a una niña. Inesperadamente, Alberto vuelve. Duda de la paternidad de la criatura y asesina a Daniel de una forma premeditada y cruel. Con ello se gana el odio de Ángela, que amaba al pescador y que ya sólo esperará la ocasión de vengarse. Antes de volver a marcharse, Alberto decide matar también a su hija Esperanza; para ello abandona a la criatura de apenas meses sobre unas rocas en medio del mar.

Sin que sepamos cuándo, Alberto se casa con Teresa, «la expósita», a quien también abandona en un pueblecito de Finisterre.

—111

Un día de tormenta, Teresa, que es amada y respetada por todos sus vecinos, pierde a su hijo en el mar. Ese mismo día, unos pescadores rescatan a Esperanza de la roca donde su padre la había abandonado. Para paliar la desesperación de Teresa por la muerte de su niño, deciden entregarle a la niña que acaban de salvar y que es de una extraordinaria belleza. Así viven juntas como madre e hija Teresa y Esperanza.

De nuevo aparece Alberto-Ansot de forma inesperada y casi diabólica. En ese momento Esperanza tiene doce años y es amada por un joven pescador, Fausto, que tiene quince. A Teresa la hemos visto siempre consumida por no sabemos qué ocultas ansias. Alberto viene dispuesto a llevarse con él a su esposa Teresa y también a Esperanza. Teresa le ama todavía y accede gustosa; no así Esperanza, que desde el primer momento teme a Alberto. Las dos mujeres van a dar a una especie de castillo feudal. Allí Alberto pretende seducir a Esperanza, despertando a un tiempo celos e indignación en Teresa, quien, pese a todo, defiende a su hija adoptiva. Tras muchos sufrimientos Teresa logra huir del palacio, y más tarde también Esperanza, pero ésta, al ver muerto a Fausto, que la ha seguido para salvarla, pierde la razón.

Tras este dramático episodio nos encontramos con el malvado Alberto-Ansot tiernamente enamorado de una joven loca -Esperanza- a quien respeta religiosamente, esperando que recobre la razón para aceptar las muestras de amor que ella le prodiga. Sobreviene una crisis y Esperanza está a punto de morir. Ansot vuelve a su antigua maldad, y va a ceder a la tentación de poseerla antes de que muera; circunstancias externas le

impiden realizar su propósito. Aparece Candora también loca, convertida en una especie de espectro. Ansot, de nuevo arrepentido, implora su perdón para hacer —112se digno del amor de Esperanza. Ésta recobra la razón y se reconoce como hija de Candora al contarle Ángela su historia. Juntas denuncian a Alberto-Ansot a las autoridades. Aparece Teresa, que viene a vengarse, pero, compadecida del dolor de Ansot, le avisa del peligro que le amenaza, para que pueda huir. Pero es demasiado tarde; Ansot es detenido y ahorcado. Esperanza, después de buscar en vano a Teresa, se suicida arrojándose al mar. Teresa, que también buscaba a Esperanza, ve desaparecer su cadáver entre las olas.

Varias cosas despiertan nuestra atención en esta novela. En primer lugar nos encontramos repetido tres veces un mismo esquema argumental: una mujer joven es preferida por el hombre a otra que es, o ejerce respecto a la primera, el papel de madre. Veámoslo:

Candora es preferida a su tía, bajo cuya «tutela y amparo» vive.

Esperanza desplaza del corazón de Roberto el interés que éste siente hacia Teresa. Esperanza también es preferida a Candora cuando ésta aparece de nuevo.

La tía de Candora ejerce respecto a ella el papel de madre, Teresa es la madre adoptiva de Esperanza y Candora su verdadera madre. En los tres casos, la mujer, la madre, es sustituida en el corazón del hombre por la hija.

En segundo lugar, nos llama la atención que la única persona que consigue despertar en Alberto-Ansot un verdadero amor sea su hija Esperanza. Todos los demás son caprichos, veleidades; sólo su hija le inspira un sentimiento profundo; por ella conoce el dolor y por ella se arrepiente de su vida de crímenes.

En tercer lugar, nos sorprende que Esperanza, loca, ame a su padre, cuando siendo niña afirmaba: «yo no te quiero ni puedo quererte nunca».

Esperanza, niña, tiembla, se estremece, se amedrenta ante la presencia del padre, pero —113¿qué sentimientos se esconden en realidad tras ese temor? La autora nos dice de la joven loca: «Ella le acariciaba continuamente (a Alberto) y con todo el abandono que le permitía su demencia». ¿Podemos interpretar que su locura le permite abandonarse a sentimientos que en su sano juicio le estarían vedados? Recordemos que esta motivación se halla en la base de muchas neurosis.

Antes de buscar una explicación a esos tres hechos, faremos el análisis de los personajes, para ver si pueden dar alguna luz a los sucesos de la trama novelística.

Dos notas caracterizan fundamentalmente a Alberto-Ansot: su poder y su capacidad de atracción; atracción que no excluye el odio, ni el sentimiento opuesto de repulsión, sino que en cierto modo los asimila y los supera. Su belleza física y su depravación moral hacen de él una figura satánica... asequible, sin embargo, al arrepentimiento por amor; lo cual, en definitiva, aumenta su atractivo.

Veamos algunas muestras de su poder:

Era uno de esos seres en que se reconoce un poder irresistible.

(O. C. 731).

Alberto, el dueño, el señor de aquellas vidas  
(O. C. 746 ).

Cuando se enamora de Esperanza:  
Hubo un momento en que llegó a dudar hasta de su omnipotencia para  
el mal  
(O. C. 815).

Su atractivo queda de relieve en las descripciones físicas: Tiene «ojos azules y hermosísimos», «nariz afilada y perfecta», «colosal y airosa estatura» (O. C. 697-98), «frente pálida y despejada» (O. C. 790), «una voz clara, vibrante», «manos aristocráticas» (O. C. 736), su mirada tiene «la atracción de la serpiente y la dulzura de la paloma» (O. C. 731). En ocasiones —114su risa puede ser «diabólica» (O. C. 698) y su figura adquiere en otras «una belleza casi infernal» (O. C. 813).

La ambivalencia de los sentimientos que inspira podemos resumirla en una frase con la cual la define la autora: «era de esa especie de hombres, carcinoma de la sociedad, criminales a quienes todos perdonan, seres que se hacen amar y temer al mismo tiempo» (O. C. 813).

En Esperanza el amor y el odio no son simultáneos: le ama cuando está loca y le odia en su sano juicio. En Teresa, sin embargo, los dos sentimientos se dan unidos, exactamente lo mismo que sucede con su deseo de venganza y su deseo de perdonarle, que al final se impone.

Hay dos detalles de este personaje que me parecen significativos con vistas a una posible identificación. En una ocasión se le califica de «impío y sacrílego» (O. C. 798). El primer adjetivo parece plenamente justificado por lo que de él sabemos, pero no así el segundo; ninguna de las aventuras vistas o contadas de Alberto-Ansot se puede calificar en sentido estricto de sacrílega. Esta palabra no puede considerarse indiferente para Rosalía; ella es el producto de unos «amores sacrílegos», por tanto esta palabra tiene que estar cargada de significación. ¿El recuerdo de su propio padre motivó el empleo de esa palabra? ¿Nos permitirá eso identificar a Alberto-Ansot con una persona real?

Todavía hay otro detalle que voy a comentar. Ansot, lleno de remordimientos, siente revivir su pasado; veamos qué es lo que recuerda fundamentalmente:

Mil tumultuosas ideas cruzaron por su cerebro; vasto y fantástico panorama que se desenvolviera ante sus ojos, presentándole, hacinados y en montón, todos los placeres y todas las escenas de su vida... Jamás fenómeno tan extraño le había hecho recordar su pasada vida, sumida en los pliegues del más completo olvido, ni sombras más fantásticas habían girado en —115torno suyo, volviendo a encender las apagadas cenizas de sus recuerdos.

¿Sería, tal vez, que algún espíritu de las tinieblas se complacía en presentar ante sus conturbados ojos el abandono en que había dejado a algunos corazones nacidos para amar y vivir en los goces puros y tranquilos de un alma justa, y la orfandad en que había dejado a seres inocentes, a quienes hubiese arrojado lejos de sí como un mueble importuno, cuando debía cobijarlos y darles abrigo bajo el techo paternal? Lo ignoramos; pero lo cierto es que Ansot se levantó despavorido...

(O. C. 803).

No deja de ser curioso que de toda su vida de crímenes y engaños, lo que le produce mayor sensación de culpabilidad sea el abandono y la orfandad en que ha dejado a algunas personas. Sobre todo si tenemos en cuenta que la huérfana a la que se refiere (lo dice unas líneas más abajo) es Esperanza, que, en realidad, debía presentarse a los ojos de su padre como víctima de un crimen más que como niña abandonada. Recordemos, en efecto, que Alberto la dejó sobre unas rocas en medio del mar. Esto, más que un abandono, parece un intento de asesinato bastante claro. Sin embargo, llegada la hora de los remordimientos, Esperanza y su madre aparecen como víctimas de abandono y orfandad.

De nuevo tenemos que buscar la justificación a esas palabras, y nos preguntamos si la orfandad de la propia Rosalía y el abandono en que vivió su madre no habrán motivado la aparición de esos sentimientos de culpabilidad en el personaje. Lo que hay que averiguar es si Alberto-Ansot representa a alguien a quien se le pueden atribuir realmente esos sentimientos o si la autora proyectó preocupaciones íntimas sobre un personaje, sin ninguna justificación.

Digámoslo ya: Alberto-Ansot se nos muestra con una serie de rasgos similares a los que tiene la figura del padre —116en las fantasías infantiles femeninas: de colosal estatura, poderoso, bello; despierta a un tiempo admiración y temor. Típico también de estas fantasías es el deseo de sustituir a la madre (en el caso del niño, al padre), de ser insustituible él mismo, ya sea realizando grandes acciones que despiertan su admiración, o salvándole de algún peligro o dando muestras de una abnegación y un cariño sin límites al dedicarse a cuidarlo en una enfermedad, etc. Más adelante veremos cómo también estas fantasías están ampliamente desarrolladas en la novela.

Junto a los rasgos propios del padre en la fantasía infantil, nos encontramos dos detalles autobiográficos o reales: el calificativo de sacrílego y el reproche de abandono.

Se nos puede decir que el reproche es injusto, pero debemos tener en cuenta que lo que haya de generoso en el gesto de D. José Martínez Viojo al impedir que la niña pase a la inclusa, no pudo ser apreciado por Rosalía por dos razones fundamentales. En primer lugar, el niño, el adolescente tiene necesidad de cariño muy concreto: necesita la presencia de la persona y siente siempre la ausencia como un abandono. En segundo lugar, al volcar sobre su madre, una vez que ésta se hace cargo de ella,

su necesidad de cariño, Rosalía olvida que esta mujer estuvo a punto de hacer de ella una expósita al abandonarla en los primeros años. En homenaje de amor a la madre, olvida que el techo que le dio cobijo era de su padre.

Antes de seguir adelante por este camino debemos analizar los personajes que faltan para ver si corroboran o desmienten esta hipótesis.

Más que complejo, es el de Teresa un personaje contradictorio. No podemos decir que Rosalía haya creado un personaje rico en matices, porque no es ésta la impresión que produce. Más bien nos sentimos inclinados a creer que en —117su formación han entrado elementos de dos personas distintas y que a eso se debe su falta de unidad. Intentaremos resumir los rasgos fundamentales de su carácter. En primer lugar, Teresa es «la expósita»:

Hija de un momento de perdición, su madre no tuvo siquiera para santificar su yerro aquel amor con que una madre desdichada hace respetar su desgracia ante todas las miradas, desde las más púdicas hasta las más hipócritas

(O. C. 674).

Pero es también la mujer que lo olvida todo por el amor, hasta a su propia hija:

El amor, cuando es verdadero, es una locura, una embriaguez que lo hace olvidar todo... todo, hasta la misma vida; perdonemos, pues, a esta pobre mujer tanto tiempo ansiosa de las caricias de su esposo, falta del aliento de su vida; no amará menos por eso a su hija, y al despertar de su loco sueño derramará lágrimas por su olvido. ¡Pobre Teresa!

(O. C. 735).

Veamos a qué extremos puede llevarla la pasión:

Sin esta niña -decía- yo hubiera sido tan feliz como los ángeles del cielo. Él me amaría... Y fue tal la exaltación de sus celos, que pensó en el crimen

(O. C. 747-48).

Estas frases corresponden al momento en que Alberto se enamora de su hija, despertando así los celos de la madre. Pero el amor maternal termina imponiéndose:

Y, sin embargo, aquella alma tan lacerada y llena de dolores punzantes no aborrecía a la pobre huérfana [Esperanza], quien, aunque involuntariamente, era el perenne manantial de todas sus

desgracias

(O. C. 751).

Olvidándonos ahora de la trama de la novela, pensemos a quién nos recuerda un personaje que «derramará lágrimas —118 por el olvido» en que ha tenido a su hija, que piensa que sin esa niña hubiera sido feliz, que llega a pensar en hacer desaparecer a esa niña y que, a pesar de todo, no odia a esa criatura causante de su desgracia. Inevitablemente nos recuerda a la propia madre de Rosalía, D.<sup>a</sup> Teresa de Castro. Lo que es sorprendente es que a un personaje que reúne estas características la autora le haya dado el mismo nombre de su madre.

Los rasgos del carácter de este personaje parecen tomados más que de D.<sup>a</sup> Teresa de Castro, de la misma Rosalía, y responden en gran parte al primero que hemos visto en Teresa: el de niña solitaria y esquiva, talento oculto bajo humildes ropajes. La fortaleza de su carácter, su apasionado sentir y sus indefinibles aspiraciones, son rasgos típicos de la personalidad de Rosalía de Castro. Veamos cómo aparece descrita:

La pobre niña había adquirido desde sus primeros años cierta apartada reserva para con los que la rodeaban, que rayaba ya en severidad y algunas veces en fieraza

(O. C. 674).

...el alma triste al par que fuerte, y su dolor y sus lágrimas, la hacían amar aquel errante compañero (el mar) que, como ella, ni hallaba nunca reposo ni cesaba de gemir

(O. C. 686).

Recordemos la atracción que siempre ejerció el mar sobre Rosalía y sus últimas palabras antes de morir: «abre esa ventana, que quiero ver el mar».

Las horas de aquella mujer llena de aspiraciones que ella no comprendía eran largas, cansadas, y aun irritantes, pues las lágrimas, único consuelo de los que sufren, se negaban a veces a calmar la pena en que rebosaba su corazón

(O. C. 686).

Estas aspiraciones incomprensibles son un elemento característico de la personalidad de Rosalía, que ha pasado a —119 su poesía repetidas veces. Citemos a título de ejemplo un poema del último libro:

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...

(O. S. 365)

Teresa pertenece a ese tipo de «espíritus intranquilos, errantes», «de los que no encuentran nunca reposo»; emprende largas correrías que «sin objeto solían arrastrarla a parajes lejanos» (O. C. 699). Los campesinos que la ven pasar la llaman «la loca» (704). La semejanza con la imagen que de sí misma tiene Rosalía es sorprendente; recordemos el «¡ahí va la loca soñando!» del poema «Dicen que no hablan las plantas, ni las fuentes, ni los pájaros» (O. S. 370).

Resumiendo lo anterior, tenemos que este personaje está construido a base del carácter de la propia autora y de circunstancias biográficas de su madre (mujer seducida, abandonada, que vive sola con su hija, etc.).

Los sentimientos contradictorios que Alberto-Ansot le inspira a Teresa pueden tener su motivación en este doble origen del personaje. Podemos pensar que le odia la madre y le ama la hija o a la inversa. Pero, más que este desdoblamiento de funciones, creemos que Teresa representa a Rosalía (es más importante el carácter que las circunstancias externas) y que esos sentimientos contradictorios fueron experimentados en su infancia: resentimiento ante el abandono que sufre, amor hacia la lejana figura del padre inevitablemente idealizada. Tenemos, por tanto, un personaje creado con elementos fundamentales de la personalidad de Rosalía, colocado en situaciones que repiten en rasgos generales la historia de su madre y que experimenta unos sentimientos —120que, en esquema y prescindiendo de detalles, se ajustan al binomio amor-odio, deseo de venganza-deseo de salvación.

Al triple esquema de sustitución de la madre por la hija que veíamos al comienzo, podemos añadir uno más: Rosalía (un personaje con sus rasgos de carácter) desempeña el papel de mujer seducida y abandonada, de madre solitaria: de nuevo la hija -Rosalía- sustituye a la madre -Teresa-.

Teresa, «la expórita», es amada por Alberto-Ansot; de todas las mujeres que han pasado por la vida de este hombre, ella es la única que ostenta el título de esposa legítimamente; en nadie ha confiado como en ella: «De todas cuantas afecciones he despertado en la loca carrera de mi vida, de ninguna he desconfiado menos que de la tuya» (O. C. 835), y a ella recurre en sus últimos momentos: «Perdóname y quédate conmigo. Aquí podemos todavía ser felices, olvidando todo y volviéndonos a amar» (O. C. 835).

Solamente la presencia de Esperanza hace que Alberto la olvide y llegue a odiarla cuando la considera un obstáculo para conseguir sus deseos.

¿Quién es esta Esperanza que conquista definitivamente el amor de Alberto-Ansot, desbancando de su corazón la figura de Teresa-Rosalía? Los que sepan hasta qué punto son autobiográficas las primeras novelas de un

autor, no se extrañarán de oírnos afirmar que Esperanza es también Rosalía. Pero mientras Teresa representa una Rosalía real, es decir, construida a base de unos rasgos de carácter que la autora posee realmente, Esperanza representa a la Rosalía ideal, la persona que Rosalía hubiera querido ser, la niña angelical, rubia, alegre, que siembra felicidad a su paso... y que realiza los deseos inconscientes de Rosalía niña: ser amada por su padre sobre todas las cosas y personas.

El personaje de Teresa también da expresión a unos deseos propios de la infancia: ocupar el puesto de la madre. —121Este deseo es absolutamente normal y se considera una etapa en el desarrollo de la persona; sólo su fijación puede dar lugar a anomalías de la personalidad. Pero, en el caso de Rosalía, ocupar el puesto de la madre era sufrir el abandono tras el amor, circunstancia que hace que los deseos infantiles busquen un nuevo cauce para su realización: ya no se tratará de ocupar el puesto de la madre (que lleva implícito el abandono) sino de exaltar la personalidad infantil, convertirse en un ser maravilloso, irresistible, que acapara definitivamente el amor del padre: ese ser es Esperanza. Se nos presenta este personaje como un ser totalmente idealizado, irreal por sus perfecciones. Un pequeño detalle nos puede dar la medida de su idealización. Teresa tiene los cabellos negros, Esperanza los tiene rubios; Teresa en sus momentos de pasión «era Luzbel transformado en una mujer hermosa» (O. C. 751), Esperanza se presenta siempre como un ser angelical. Para Teresa (para Rosalía) sus cabellos rubios y la tranquilidad de su espíritu son las señales inequívocas de su carácter de ser privilegiado: «Esos cabellos rubios, esa tez blanca como la nieve que corona la cumbre de las montañas, esa tranquilidad eterna, son el distintivo de los serafines y los arcángeles favorecidos del Ser Supremo... Sólo Luzbel, el ángel indómito y soberbio, tenía los cabellos negros, como éstos que coronan mi pobre cabeza» (O. C. 700). Pero hay todavía más: esa cabellera rubia tan admirada disfruta de un privilegio especial, que nos indica el carácter sobrenatural de su poseedora: «jamás crecía más allá de sus hombros» (O. C. 693). Parece claro que el personaje es absolutamente irreal.

Una de las características de Esperanza es la de repartir alegría a su paso y la de ser amada por cuantos la rodean:

—122Esa niña ligera y airosa, que alegra las áridas riberas

(O. C. 692).

¡Bendita seas tú, niña hermosa, santa de nuestros lugares! ¡Bendito sea el día que la Virgen Nuestra Señora te arrojó a nuestras playas!

(O. C. 688).

En contraste con Teresa, cuya soledad se destaca siempre, de Esperanza se dice:

Acostumbrada a las dulzuras de un cuidado maternal no  
interrumpido...

(O. C. 703).

El contraste con la infancia de Rosalía es también evidente. No sólo la  
compañía, también la alegría es una característica de la de Esperanza:  
Saltaba ligera y alegre de peñasco en peñasco

(O. C. 709).

Sobre su existencia hasta entonces tan alegre y risueña...

(O. C. 743).

Otra diferencia con Teresa (con Rosalía), espíritu atormentado y difícil,  
es la sencillez de carácter de Esperanza, la pureza y transparencia de su  
alma:

¿Quién sería capaz de adivinar entonces los pensamientos de aquella  
alma sencilla? Sueños, sueños informes, creaciones y delirios, pero  
delirios inocentes y llenos de pureza

(O. C. 713).

En Esperanza hay una especie de incapacidad para el mal: el odio, el  
rencor, el sentimiento de venganza, le son totalmente ajenos; también la  
pasión amorosa. Su amor es puro como el de los serafines, a quienes se  
parece. Incluso para defenderse es incapaz de hacer daño.

Esperanza ama a dos hombres: Fausto y Alberto-Ansot. Analicemos las  
características de este amor.

—123

Fausto encarna el amor ideal, salvador, el amor sin pecado. Como  
personaje, está tratado con simpatía:

Marinerillo casi tan joven como ella

(O. C. 688).

Iba a su lado como un esclavo, subyugado, sin voluntad propia, pero  
feliz

(O. C. 691).

Pero, al lado de la figura de Alberto, la de Fausto se desdibuja. Al final sólo nos queda de él la imagen de un niño, apenas de un adolescente, que persigue en vano el objeto de su amor.

El carácter fundamental de Fausto es el de encarnar el amor inocente. Una y otra vez insiste Rosalía en la pureza de los sentimientos que unen a Esperanza y Fausto:

Ella era para su alma lo que ese lago tranquilo y purísimo de los cuentos mágicos, terso cristal del que no se exhalan ponzoñosos vapores y en cuyas arenas plateadas no pueden arrastrarse los asquerosos insectos que mezclan su saliva amarillenta a la transparente linfa del agua

(O. C. 694).

(Da la impresión de que la autora piensa que eso sólo sucede en los cuentos mágicos, mientras que en la realidad los lagos están llenos de vapores «ponzoñosos» y «asquerosos insectos». Los adjetivos nos indican el desagrado que provoca la realidad, en este caso la realidad erótica, en Rosalía).

Era aquella la primera caricia de amor, el primer beso empañado por el vapor de un sentimiento que, cubriendo sus misteriosas alas, había mezclado sus alientos y confundido sus almas.

Tal era aquella primera caricia, cubierta bajo el velo de la inocencia; aquella caricia provocada por deseo que yace oculto en el estrecho corazón de los niños, que con los ojos vendados desde la cuna no habían podido ver ni el principio del mal, ni los cenagosos escalones por donde el hombre llega hasta él

(O. C. 724).

—124

Sabemos que Fausto tiene quince años cuando se enamora de Esperanza. No se nos dice la edad de ella, pero es un bebé recién nacido cuando muere el hijo de Teresa, y de eso hace once años justamente el día que tiene lugar la escena a la que se refieren los párrafos anteriores. No deja de extrañarnos la precocidad de ese amor; pero debemos tener en cuenta que Rosalía fue precoz en su desarrollo físico y espiritual, y probablemente a los once años hubiera entrado ya en el período de la adolescencia. En ese momento, para ella, como consecuencia de su propia historia, las nociones de amor y pecado debían de ser bastante cercanas. Es comprensible, pues, que desde los mismos límites de la niñez haga vivir a su yo ideal -Esperanza- un amor puro, que será, además, eterno:

En aquellos corazones se había formado ya un lazo indisoluble, eterno; aquellas dos almas ya no podrían separarse jamás

(O. C. 726).

En las relaciones de Esperanza con el marido de Teresa se señalan claramente dos momentos en los cuales cambia incluso el nombre de ese personaje: Alberto, primero, y Ansot, después.

El deseo parece ser lo único que impulsa a Alberto hacia Esperanza; ningún sentimiento noble ni desinteresado podemos encontrar en él. Por su parte la niña experimenta unos sentimientos en los que se mezcla el temor y la fascinación. Esto último no se nos dice, pero podemos deducirlo. Veamos algunas escenas "de seducción":

....no, no, -repitió haciendo un mohín en que se leía toda la voluntariosa terquedad de una niña mimada-, yo no te quiero, ni puedo quererte nunca.

-¿Nunca? -interrogó Alberto con una risa sardónica que hizo estremecer a la pobre niña.

—125Y cogiendo una mano de Esperanza, parecía querer hacer paces con aquella pobre paloma que osaba desafiar al gavilán. Teresa, siempre inmóvil, parecía indiferente a cuanto pasaba en torno suyo; pero el reflejo calenturiento de sus miradas y el leve rosado que coloreaba su frente ancha y tersa indicaban bastante la terrible lucha a que estaba entregado su corazón en aquellos momentos.

A pesar de ello, su rostro estaba impasible...

[...]

Pero Esperanza miró a su madre, comprendió su martirio, las lágrimas llenaron sus ojos e intentó, aunque en vano, retirar su mano de entre las de Alberto

(O. C. 754).

Creo que es un detalle significativo que sólo después de mirar a su madre Esperanza intente retirar su mano de entre las de Alberto. No digo con esto que su contacto la complaciera, pero sí que hay en ella una pasividad que sólo la vista del dolor de la madre convierte en resistencia activa. Esperanza actúa como si de antemano se supiese vencida. Esa es también la opinión de la autora:

La paloma se rebelaba contra el milano sin pensar siquiera que iba a morir aleteando débilmente y queriendo herirle con su pico suave y sólo acostumbrado a las caricias

(O. C. 762)

Teresa se opone a los propósitos de Alberto molestandole con su presencia y sus palabras, enfrentándosele físicamente. Esperanza sólo hunde su rostro entre las manos, llora o pide socorro: es incapaz de ofrecer otra resistencia.

Veamos algunas escenas:

Y diciendo esto, trató de apartar suavemente las manos de Esperanza del hermoso rostro que ocultaban.

Y a estas palabras añadió otras acres, incitantes, impúdicas, que la pluma se niega a escribirlas; palabras que ninguna mujer puede escuchar sin sonrojo, porque son al mismo tiempo un ataque a la virtud y un insulto a la mujer.

-¡Dios mío, Dios mío! -sollozaba Esperanza...

(O. C. 756).

—126

Cuando el pescador Lorenzo va al castillo de Alberto, su inesperada presencia impide que este lleve a término sus libidinosos deseos. La escena no entra en detalles, pero parece que la seducción no ha sido consumada:

De repente detienen su marcha solitaria sollozos y gemidos, voces que pedían socorro...

Lorenzo creyó reconocer aquella voz; se dirige entonces hacia el sitio de donde parecen salir las voces; llega y, por primera vez, halla una puerta cerrada; le da un fuerte golpe y la puerta salta hecha astillas.

Entonces vio lo que nunca pensó haber visto...

Un hombre se adelantó hacia él pálido de cólera...

Y mientras aquellos dos hombres se acercaban y se injuriaban como si quisieran dejar hervir su cólera, para que su explosión fuese más siniestra, Esperanza se deslizó como una blanca y tímida sombra sobre las paredes de raso, y huyó como Teresa...

(O. C. 767).

Algo de verdad sorprendente es que Alberto, en plena escena de seducción, segundos antes de declarar abiertamente que va a hacerle a Esperanza «enamoradas confidencias» (O. C. 755), pronuncie estas frases en respuesta a la súplica de la niña de que la deje tranquila:

-Lo siento, hija mía -respondió Alberto con expresión maligna-; bien sabe el Cielo que te quiero y deseo que a mi lado seas dichosa, pero ¿qué quieres tú, inocente, que así huyes del que es tu dueño? Mira: aquí, sobre mi pecho, puedes descansar; nadie turbará tu sueño de inocencia; pero es necesario que no tengas miedo, que vengas confiada...; además, tengo un gran secreto que decirte, y eso sólo te lo diré cuando tu cabeza repose tranquila sobre mi seno, más

seguro, más cariñoso que el de un padre  
(O. C. 754).

¿A qué se deben esos apelativos filiales? No olvidemos que Alberto ignora absolutamente que Esperanza es su hija. ¿Por qué sus pretensiones amorosas se encubren bajo el aspecto de cariño paternal? Pero este hecho nos resultará todavía más sorprendente cuando veamos que en la segunda etapa de sus relaciones y justo en el momento en que Ansot se decide a llevar a cabo sus malos deseos, vuelve a darle el nombre de hija, y en esta ocasión no es maligna su expresión, sino únicamente amarga. Veamos los momentos fundamentales de esa segunda escena:

He sido un necio -murmuró con cierto aire cínico y maligno-. Esa mujer se muere y la dejó morir sin haber depositado en su frente virginal un solo beso... ¡Razón tiene en llamarme loco!... Tanta pureza, tanto respeto, después que en otro tiempo traté de romper sin miramiento alguno los lazos que la unían a la inocencia y a la virtud. ¿Qué vértigo fue el que me ha dominado?

(O. C. 813).

-Necesario es -dijo al fin- que esto concluya de cualquier modo. Y se acercó al lecho de la enferma

(O. C. 814).

-¿No me hablas, Ansot? -preguntó, al fin, la enferma con voz débil y suplicante- ¿No me quieres ya?  
-¡No quererte, hija mía, ...no quererte! -replicó Ansot con amargo acento...

(O. C. 814-15).

Sin aventurar hipótesis, dejemos constancia de que en dos momentos de gran tensión erótica Esperanza recibe el nombre de hija por parte de su enamorado.

En esa segunda parte de las relaciones entre Esperanza y su padre empezamos a ver las consecuencias del excepcional carácter de la joven. En efecto, Esperanza consigue lo que parecía a todas luces imposible: despertar en el corazón de Ansot un amor puro y desinteresado, con el consiguiente arrepentimiento de su vida pasada. El hecho es tan inexplicable -e inexplicado- que tiene la categoría de milagro:

—128; ¡Volvedle la razón, Dios mío!... Yo el impío, el ateo,  
respetaré vuestros sacramentos y expiaré con una vida sin tacha, al

lado de este ángel, mis terribles crímenes... Ya que todo lo ves,  
debes de haber leído en el fondo de mi alma que no deseo más que su  
amor, el amor de su corazón

(O. C. 795).

Las muestras de amor que Ansot prodiga a Esperanza nos revelan su transformación. Pero ¿qué siente ella? En sentido estricto no podemos hablar de los sentimientos de Esperanza, porque la autora insiste de diversos modos en que sus manifestaciones de cariño «no eran dictadas más que por una razón extraviada» (O. C. 794). Veamos en qué consisten tales manifestaciones:

-¡Cuánto te quiero! -y aquella mujer hermosa y espiritual, en medio de su locura, alisaba con sus manos pálidas y transparentes la melena de Ansot, negra como la noche y suave como el raso

(O. C. 794).

Ella le acariciaba continuamente y con todo el abandono que le permitía su demencia

(O. C. 800).

[Más atrás hemos comentado ya lo significativo que es que su locura le permita abandonarse a ciertas manifestaciones].

Aquellos otros goces espirituales con los cuales soñaba y que la languidez cariñosa de la pobre loca había revelado a su espíritu, ciego hasta entonces para esa luz suave que mana del cielo, aquello era su dolor continuo...

(O. C. 799).

No deja de sorprendernos la insistencia en la locura de la joven que acaricia a Ansot, insistencia que resulta forzada, como puede observarse en la primera escena transcrita, en la cual el inciso «en medio de su locura» no sabemos bien si va determinando a «mujer hermosa y espiritual» o a «alisaba con sus manos pálidas»... Da toda la impresión de un añadido que violenta el ritmo natural de la frase.

Sólo en una ocasión la autora parece prescindir de la locura de Esperanza, pero entonces no se nos dice lo que sucede y se deja envuelto en el misterio:

No sabemos, mejor dicho, no queremos decir qué enamoradas palabras cambiaron a aquellos dos seres tan distintos, alma la una pura como

la de un ángel, soberbia y manchada la otra como la de Luzbel  
(O. C. 807).

En esta segunda parte se sigue manteniendo el carácter angélico de Esperanza; la conversión de Ansot es, en cierto modo, su apoteosis, la confirmación de su carácter de ser excepcional. Sin embargo, cuando Esperanza se presenta por primera vez ante nosotros la vemos entregada a una ocupación que parece revelar cierta maldad: está destruyendo flores y eso parece producirle un vivo placer:

De cuando en cuando alcanzaba con su mano blanca y transparente las ramas que se adelantaban hacia ella como para acariciarla, contemplábalas largo tiempo con rara curiosidad, y, destrozándolas después con cierto regocijo amargo, se veía asomar a sus mejillas, blancas como la azucena, el carmín más puro que puede bañar el semblante de una virgen.

Como la maldad está en contradicción con toda la psicología del personaje, tenemos que buscar una interpretación diferente a este episodio.

La destrucción de flores tiene clarísimas connotaciones eróticas. En la literatura psicoanalítica abundan los ejemplos de sueños o fantasías en los que la destrucción de flores está simbolizando la perdida (o el deseo de perder) la virginidad, y el lenguaje designa por el término desfloración al acto que consuma esta perdida. Naturalmente, las interpretaciones psicoanalíticas nunca son matemáticas, pero hay elementos que indican su mayor o menor acierto. En este caso, el carmín que asoma al rostro de Esperanza apoya la interpretación erótica: el acto de destruir las flores es la realización simbólica de los deseos inconscientes de la joven. El empleo de la palabra virgen (podía haber escrito —130 joven) nos sigue manteniendo en la esfera de significaciones eróticas. Todavía hay otro elemento que viene en ayuda de la interpretación psicoanalítica; la locura de Esperanza se manifiesta en su forma más violenta como miedo a los pájaros: la visión de éstos le provoca una especie de ataque histérico: sus ojos se desorbitan, sus labios se comprimen convulsamente, lanza gritos agudos y palabras incomprensibles. Siente que el pájaro entra en su pecho y la destroza por dentro. Sólo cuando Ansot pone su mano sobre el pecho de ella y le asegura que ha matado al pájaro, Esperanza se tranquiliza (O. C. 793). Pues bien, el pájaro, por su agudo pico y por su capacidad de elevarse en contra de las leyes de la gravedad, constituye un clarísimo símbolo fálico. A esto añadimos que el pájaro entra en su pecho, expresión más o menos equivalente a «penetrar en su interior». (Es curioso que en el estrato inferior del lenguaje vulgar la palabra pájaro tiene el mismo significado que en la simbología psicoanalítica).

Todo esto, unido a otros detalles analizados anteriormente -la admiración por Alberto, la pasividad de Esperanza, los celos de Teresa, etc.- hace que, contrariamente a la intención de la autora, nosotros tengamos la

impresión de que precisamente la locura permite a Esperanza manifestar sus más profundos sentimientos, sus deseos más ocultos. La última prueba de ello la tenemos en que, una vez recuperada la razón, Esperanza se siente impura, se siente culpable. Sin embargo, sabemos por el mismo Ansot que él «no ha depositado ni un solo beso sobre su frente virginal»; es decir, el sentimiento de culpa viene de la misma Esperanza; no es que haya sido violentada, sino que son los deseos y los sentimientos que han salido al exterior durante su período de locura los que provocan su sentimiento de culpabilidad al recuperar la razón y recordar lo sucedido. —131Pero aún hay más; veamos las palabras de Esperanza, que busca inútilmente a su madre:

Alejémonos de estos campos y estas ciudades que emponzoñaron mi corazón en las largas horas de mi soledad, las unas con los recuerdos de sus caricias, los otros con el aroma de las flores

(O. C. 839-40).

Si acaso me miras y más pura que yo te sientas al lado de Dios, que todo lo ve y todo lo juzga, si puedes tú medir lo inmenso de mi tristeza, ruégale que me perdone

(O. C. 840).

Su petición de perdón, el considerarse menos pura que su madre, nos indican que Esperanza no considera lo sucedido durante su locura como actos dictados por una razón extraviada, sino que se siente responsable de ellos y culpable de haber realizado algo malo o prohibido. Pero, fijémonos bien, su sentimiento fundamental no es de vergüenza sino de inmensa tristeza: como Edipo, Esperanza siente la tristeza de comprobar que los deseos más profundos de su corazón son algo condenable. La ceguera para Edipo, y la muerte para Esperanza, serán el castigo que ellos mismos se imponen.

Resumiendo lo expuesto hasta ahora, tenemos: La hija del mar es fundamentalmente una novela autobiográfica en dos sentidos: por tomar elementos de la vida de la autora y por dar expresión a deseos inconscientes. En efecto, se han aprovechado como material novelesco sucesos de la vida familiar, y los personajes reproducen rasgos de la propia Rosalía. Pero más importante es que la novela sirve para dar expresión a sentimientos y deseos que se remontan a la infancia de la autora. Se han novelado fantasías infantiles muy similares a las que constituyen el núcleo del complejo de Electra. Estas fantasías responden a dos tipos fundamentales: de sustitución de la madre y de redención del —132padre. En el fondo de ambas late un mismo deseo infantil: conseguir el amor del padre.

De los sentimientos que aparecen reflejados en la novela, los que forman el estrato más antiguo y más inconsciente son los que se refieren al padre: admiración por él, mezcla de amor y odio, deseo de suplantar a la

madre, deseo de ser amada por el padre. Más cercanos a la conciencia son los que se refieren a su madre: admiración basada en haber logrado en cierto momento el amor del padre; compasiva superioridad ante su locura amorosa. Finalmente, al plano consciente pertenecen la condena del hombre que abandona a su mujer y a su hija y el respeto hacia la madre abandonada que vive honradamente y cuida ella sola de su hija.

La conclusión que sacamos del análisis de esta novela es que esos problemas psicológicos infantiles, mal superados por la autora de veintidós años, tienen que haber perturbado su visión del hecho amoroso. Creemos que su complejo de Polícrates<sup>21</sup> guarda íntima relación con estos problemas infantiles. En el caso de Rosalía, la raíz inconsciente del complejo no sería el temor a superar al padre, ya que careció de él, sino a la persona que asumió su papel: la madre. El temor al éxito, el convencimiento de que le acarreará males terribles es el freno que el superego de Rosalía pone a su deseo infantil de superar a la madre consiguiendo el amor del padre.

La poesía amorosa de Rosalía es un abundante muestrario de las dificultades del amor humano. Como un Antonioni del siglo XIX, Rosalía ve sobre todo en el amor la incomunicabilidad del hombre, la imposibilidad de su realización.

Veamos en primer lugar aquellos poemas y trozos de novela en los que Rosalía, en forma de reflexión o consejo, nos expone sus teorías sobre el amor.

—133

Para comenzar diremos que Rosalía confiesa una absoluta preferencia por la virginidad. Es el estado más feliz para una mujer, como puede deducirse de un poemilla del año 1874 (ya estaba Rosalía casada desde hacía muchos años) del que transcribimos unos versos.

¡Quiera Dios que en el lecho de las vírgenes  
por largo tiempo en largo sueño duermas!  
¡Que es el sueño más dulce  
que duermen las hermosas en la Tierra!

(O. C. 1524)

Ya en su primer libro, *La Flor*, manifiesta Rosalía su desconfianza ante la felicidad derivada del amor, y se adelanta a los acontecimientos con estas predicciones:

Si tal su placer ha sido,  
si amor tan grande sintió,  
tal será el dolor;

y buscando un bien perdido,  
verá que pronto se halló  
con llanto solo...

(O. C. 237-38)

En El primer loco, su última obra en prosa, nos expone Rosalía, por boca de un personaje, sus ideas sobre el amor verdadero y las dificultades de realizarlo. El amor es el principio y germen de la vida. El amor, cuando es verdadero, arraiga en el corazón, alimentado por la atracción que ejercen el cuerpo y el alma de la persona amada. Pero muy raras veces sucede esto. Por el contrario, el amor se convierte en enfermedad crónica, y su manifestación más general es la inquietud constante y la búsqueda continuada del ser que colme las aspiraciones del corazón enfermo:

—134Sólo desde que la vi empecé a estar triste y a reconocer la fuerza de esa pasión llamada amor (que es, como si dijéramos, el principio, el germen de la vida), cuando este amor es verdadero y arraiga en el corazón alimentado por la irresistible simpatía y los fluidos misteriosos de un cuerpo que nos atrae; por las puras y ardientes aspiraciones del alma que anhela unirse a otra alma que la llama hacia sí con incontrarrestable fuerza, por los instintos naturales de la carne, y todo aquello que da a la vez gusto a los enamorados ojos, aliento al espíritu y da alas al pensamiento para remontarse al infinito, origen y fuente de ese sentimiento inmortal que nos domina. No siempre, sin embargo, o, más bien dicho, muy pocas veces, encuentra el hombre el ideal, porque vive suspirando desde el momento en que empieza a entrever los divinos contornos del alado niño, tras del cual está destinado a correr sin descanso mientras un átomo de juventud anime su cuerpo, ya acaso decrepito. La mayor parte de las veces, el amor toma en nuestra naturaleza el carácter de enfermedad crónica, que se revela de diversas maneras y que sufre diferentes transformaciones a medida que los años avanzan, sin que logremos calmar las inquietudes y la sed eterna de goces inmortales que en nosotros produce. Es entonces cuando malgastamos nuestras riquezas de juventud y vida, de fe, de ilusiones y de esperanzas con cada mujer que nos sale al paso, y a la cual adornamos con gracias que sólo existen en nuestra fantasía, para huir, desengañados, en busca de otras y otras que hemos de abandonar bien presto de la misma manera, ya doloridos y llenos de desalientos, aunque contumaces siempre en el mismo pecado, ya cada vez menos sensibles a lo ideal y más encenagados en lo impuro. Pero ¿acaso, Pedro, tenemos la culpa de tales cosas? Vamos en busca de lo nuevo porque no nos ha satisfecho ni llenado lo que hemos ido dejando atrás; porque hay una fuerza interior que nos impele a ir más lejos, siempre más lejos, en busca de aquello a que aspiramos,

de nuestra otra mitad, del complemento de nuestro ser.

(O. C. 1.429-30).

En Rosalía encontramos generalmente una postura de desconfianza y recelo, cuando no de auténtica aversión, ante el amor-pasión. Los «amores buenos» son suaves, blandos, —135sin violencias, sin arrebatos. Esos -piensa- son los únicos que duran. Comparte en esto Rosalía la creencia común de que la pasión amorosa no suele acabar bien, ni tener nada bueno. Históricamente nos encontramos, además, en la bajada de la ola romántica. Un ejemplo de esta manera de pensar es el poema «Bos amores» (F. N. 181). Veamos ahora su condena del amor-pasión:

Era delor y era cólera,  
era medo y aversión,  
era un amor sin medida,  
¡era un castigo de Dios!

Que hai uns negros amores de índole pezoñenta  
que privan os espíritos, que turban as concencias,  
que morden si acariñan, que cando miran queiman,  
que dan dores de rabia, que manchan e que afrentan.  
Máis val morrer de friaxen  
que quentarse á súa fogueira.

(F. N. 181)

Fijémonos en primer lugar en los sentimientos contradictorios que conviven con el amor-pasión: dolor, cólera, miedo y aversión. Sentimientos semejantes hemos visto en los personajes de Teresa y Esperanza. Son curiosas también las características atribuidas por Rosalía al amor-pasión y en las cuales se basa su repulsa: emborracha el espíritu, turba la conciencia; provoca emociones fuertes (cuando acaricia muerde y quema al mirar), da dolores rabiosos, mancha y afrenta. Esta última característica es importante porque con mucha frecuencia encontramos unidos en Rosalía amor y pecado.

Para Rosalía, elemento importantísimo en el amor es el carácter irracional de los motivos que hacen a un ser enamorarse de otro. Visto desde el ángulo de las dificultades, que es el que siempre toma la autora, esto da lugar al amor —136no correspondido: un ser ama a otro sin ninguna razón que lo justifique, ni siquiera la correspondencia, y ese amor se mantiene a pesar de desdenes y desprecios. Veamos cómo habla de ello el protagonista de El primer loco:

¿Por qué no me despreciaba? ¿Por qué no me odiaba y huía de mí para no volver más? Es que el Destino, la fatalidad, la desgracia, la había ligado a mí con inquebrantables lazos, y héchola mi esclava sin que me importase ni ella se diese verdadera cuenta de por qué y cómo me amaba, perteneciéndome en cuerpo y alma, como yo a Berenice... ¡Oh, eterna lucha de la vida! ¿No hay algo en esto que amedrenta, que la razón no puede medir y que hace pensar en la realidad de otras existencias mejores, ya que en ésta estamos condenados a ir de continuo en pos de lo que nos huye y a huir de lo que nos busca?

(O. C. 1.479).

En la novela Flavio encontramos expuestas teorías sobre el amor que demuestran el recelo de la autora. La protagonista, Mará, es una joven que recuerda por muchos rasgos de carácter a Rosalía; como ella, escribe versos, su alma «era inclinada a la duda, aunque deseaba creer», sufre crisis de amargura, es fría de apariencia, pero de apasionado corazón, y, como Rosalía, padece también un complejo de Polícrates que le hace temer el golpe desde el placer. Mará se niega a entregarse al amor de Flavio por temor a que éste la olvide después:

Si supiese que no habría de olvidarme jamás..., la misma vida daría por su amor...; pero ¿quién puede leer en el inmenso porvenir?...

(O. C. 1.057).

Esta forma de pensar le parece a Rosalía poco femenina. La esencia de la femineidad consiste en entregarse al amor aunque éste cause humillaciones o dolores. Veamos cómo lo expone la autora por boca de un personaje:

—137-Tenéis un alma fuerte como la roca y no se puede hablar de amor con los mármoles... ¿Por qué siendo como sois habéis engañado a Flavio, Mará?... Vuestras palabras me hacen daño..., son ásperas como el ruido de la tempestad que azota las ruinas abandonadas..., debéis vivir sola entre los hombres, no debéis ser amada...; siempre he pensado lo mismo de vos... ¡Si supierais cuánta ternura, cuán dulce sentimiento inspira el rostro de una mujer bañado por las lágrimas...! ¡Cuánto es amada la que se resigna a sufrir cuando es olvidada!... ¡Cuando se la ve descender hasta la misma tumba amando los recuerdos que la hacen morir! ¡He ahí la poesía de la mujer! Si os avergonzáis, pues, de amar, Mará, renegad de una vez para siempre de vuestro sexo...

(O. C. 1.054)

Mará se decide a aceptar su destino, se entrega sin reservas al amor de Flavio y no se hace esperar el triste desenlace. Es abandonada por su enamorado, que con el paso de los años se hace un hombre sin escrúpulos y se ríe del gran amor de su juventud; ella se retira de la vida de sociedad

que había frecuentado.

Una idea repetida en Rosalía es que el amor crea espejismos; el enamorado adorna el objeto de su amor con cualidades de las que carece en absoluto.

Esta concepción del amor es bastante común; lo típico de Rosalía es la nota de dolor que trae el desengaño, y el carácter inevitable de éste:

Mentras o amor non mude,  
si es fea, coma ti n'habrá mullere  
de maior xentileza e mellor pranta;  
si es infame e perdida, serás santa  
das que o son sin querelo parecere;  
e si es boba e sin sal, é que escondida  
tes a esencia i a gracia bendecida,  
dentro dun misterioso relicario  
donde só o amante cego e visionario  
a esencia atopa i o elisir da vida.

(F. N. 308-309)

—138

En términos generales estas ideas responden a la teoría stendhaliana del amor. Pero Rosalía suele insistir en el desengaño posterior («En sus ojos rasgados y azules», O. S. 348).

Veamos ahora, expresadas en forma lírica, estas mismas ideas sobre el amor.

En su primer libro de poemas no podía faltar la romántica promesa incumplida, un amante que se va en un velero y una joven que muere de amor: «Un desengaño» (O. C. 215).

En Cantares gallegos encontramos convertido en seductor a un importante personaje del folklore popular: el gaitero, que con sus músicas enamora a las jovencitas: «Un repoludo gaiteiro» (C. G. 51).

Existen también en Rosalía ejemplos de incomprendición dentro del amor. No de desamor, ni de engaño, sino exactamente de las dificultades de amarse, de los problemas de comunicación que están en la raíz de todo amor:

¿De qué, pois, te queixas, Mauro?  
¿De qué, pois, te queixas, di,  
cando sabes que morrera  
por te contemplar felís?

(C. G. 27)

El poema tiene un aire autobiográfico. Rosalía firmaba «Rosa» en las

cartas a su marido. Y la «Rosa do triste sorrir» de esta composición nos recuerda a la autora.

Estas dificultades son a veces expresadas desde el ángulo de la comicidad. En Cantares, una pareja se reprocha mutuamente los cambios de humor que desconciertan al otro: «¿Qué ten o mozo?» (C. G. 119).

Muy frecuente es la queja del amante que se siente olvidado, a veces de una gran concisión, que resume una larga —139historia de amor mal correspondido. Así en este breve poema de Follas novas:

Cando era tempo de inverno,  
pensaba en dónde estarías;  
cando era tempo de sol,  
pensaba en dónde andarías.  
¡Agora... tan sóio penso,  
meu ben, si me olvidarías!

(F. N. 172)

La fidelidad amorosa de la mujer que ha sido traicionada es tema frecuente en Rosalía y responde al concepto de la femineidad que hemos visto expuesto en la novela Flavio: bajar al sepulcro amando los recuerdos que la hacen morir:

-Cal se pisan as herbas, el pisóute...  
¡Ódiate! ¿E n'o odiarás?  
-Anque me odie, e me pise, e me maldiza,  
heillo de perdoar.

(F. N. 288)

Por el contrario, el hombre reacciona con violencia ante la traición femenina. Ella le dio un clavel como prenda de amor y al pasar por un río el clavel se hundió; el engañado desea que ella corra la misma suerte que el clavel:

«Quíxente tanto, meniña,  
tívenche tan grande amor,  
que para min eras lúa,  
branca aurora e craro sol,  
auga limpa en fresca fonte,  
rosa do xardín de Dios,  
alentiño do meu peito,

vida do meu corazón».  
Así che falín un día  
camiñño de San Lois,  
—140&#8594;  
todo oprimido de angustia,  
todo ardente de pasión,  
mentras que ti me escoitabas  
depinicando unha frol  
porque eu non vise os teus ollos  
que refrexaban traiciós.  
Dempois que sí me dixeches,  
en proba de teu amor,  
décheme un caraveliño  
que gardín no corazón.  
¡Negro caravel maldito,  
que me firéu de dolor!  
Mais, a pasar polo río,  
¡o caravel afondó...!  
Tan bo camiño ti leves  
como o caravel levóu.

(C. G. 57)

En este poema no coinciden los tiempos verbales por descuido de la autora. Las palabras evocadas por el enamorado debían ir en presente: «Quérote tanto, meniña». Son pasados vistos desde el momento del que habla, que al recordar el pasado dice: «así te hablé un día». Lo hablado, por tanto, debía ir en presente. Sin embargo el pretérito indefinido contagió al verbo inicial y así escribió: «Quíxente».

El poema de mayor lirismo sobre el tema del amor no correspondido me parece «Díxome nantronte o cura», de Cantares gallegos; en él se mezclan humor, ternura y picardía con auténtico sentimiento. Se trata del amor de una jovencita por un mozo que no le hace ningún caso. La joven comienza contando con gracia sus problemas morales: el cura le dice que es pecado; pero, al intentar rechazar el pensamiento de su amor, éste vuelve con más fuerza, y además -piensa- ¿quién siendo joven no busca lo que desea? Es notable el desenfado con que la joven habla y lo decidido de su postura; está dispuesta a conseguir que Xacinto —141la quiera, o soltera, o casada. Nos encontramos ante un verdadero deseo amoroso manifestado con gran libertad; se trata de conseguir como sea -«quixerá atentalo e todo»- el amor de un hombre. Posiblemente este joven no es de gran belleza, a juzgar por lo que dicen de él, pero ella lo encuentra hermoso y no le importa lo que digan:

Din que parés lagarteiro

desprumado,  
si é verdad, ¡meu lagarteiro  
tenme o corasón prendado!

«Cara de pote fendido»  
ten de alcume;  
mellor que descolorido,  
quéroo tostado do lume.

Si elas cal eu te miraran<sup>22</sup>,  
meu amore,  
nin toliña me chamaran,  
nin ti me fixeras dore.

(C. G. 54)

A continuación viene una bella descripción del amante dormido en la que se funden notas realistas con hermosas metáforas de tono bíblico: el joven duerme con la boca entreabierta, como un niño, y sus cabellos mojados por la lluvia parecen manadas de ovejas que se esparcen sobre el campo.

—142

Ante esta visión de su amado, la joven da rienda suelta a su amor en expresiones de gran lirismo.

¡Meu Dios! ¡Quén froliña fora  
das daquélas...!  
¡Quén as herbas que en tal hora  
o tiñan pretiño delas!

¡Quén xiada, quén orballo  
que o mollóu!  
¡Quén aquel mesmo carballo  
que cas ponlas o abrigóu!

(C. G. 55)

Se mueve el joven como si fuera a despertarse y ella, presa de gran emoción, se decide a hablarle, ¿a declararle su amor? Posiblemente, como se deduce de su decisión posterior: siente vergüenza y se resigna a callarse si él no la enamora.

Aquí se cierra la aventura amorosa de la joven y las cosas vuelven a ser como al comienzo; a vueltas con lo que el cura le dice y con su amor, más fuerte que todo.

También gracia, aunque amarga, tiene un breve poema de Follas en el que una mujer ofrece su amor a sabiendas de que es rechazado:

O meu oido máis puro  
dérache si eu fora rosa,  
o meu marmurio más brando  
si é que do mar fora onda,  
o bico más amoroso  
se fosse raio da aurora,  
si Dios... Mais ben sei que ti  
non qués de min nin a groria.

(F. N. 294)

—143

Las dificultades del amor proceden a veces de la volubilidad del otro. Si hay corazones en los que el amor arraiga indeleblemente a pesar del olvido o la traición, también los hay en los que el amor apenas deja levísima huella: son como «caminos muy transitados» en los que unas pisadas borran las huellas de las otras (O. S. 378).

El amor feliz tiene escasa representación en la obra de Rosalía. En La Flor encontramos un poema, «Dos palomas», abarrotado de tópicos, sin la menor originalidad y sin ninguna vibración de intimidad.

En Cantares encontramos la glosa a una canción de alba, «Cantan os galos pra o día», que es una de las joyas más antiguas del cancionero popular.

Según Bouza Brey<sup>23</sup>, fue reproducida por Milá y Fontanals en 1877, pero en su opinión Rosalía la recogió a través de la novela La Cita, de N. Pastor Díaz, que la incluyó en su obra muchos años antes. El tema pertenece a la tradición universal: es la separación de los amantes al llegar el alba.

Rosalía, como Pastor Díaz, rompe la tradición en el sentido de que los dos enamorados no han consumado su amor; pasan juntos la mitad de la noche, yacen en el mismo lecho y, detalle de tierno realismo, ella le calienta los pies. Llega el alba y ni siquiera se han besado.

Incluso forzada por el tema de la cantiga popular, Rosalía da preferencia, a la hora de la glosa, al amor no realizado. ¿No supone esto una cierta inhibición ante el amor, una cierta incapacidad para cantar la alegría del amor total? Creemos que sí, y nos ratifica en la idea otro poema en el que se insiste sobre el tema del amante que no llega a consumar sus propósitos. El poema, junto con otro, va encuadrado por el título «Las canciones que oyó la niña». Suponemos —144que esto de «niña» hay que

interpretarlo en el sentido de 'joven', so pena de considerar el poema como un antecedente de Lolita.

El comienzo es poco original: una visión femenina tras unas cortinas vaporosas hace volar la imaginación del enamorado, que in mente abraza a la mujer.

Pero, cosa curiosa, percibe con su imaginación el «aroma purísimo» que exhala la joven, es presa de remordimientos y la deja libre. Insiste en la fidelidad de sus sentimientos, pero dejando bien claro que, aunque se tienda a su lado en el lecho, se limitará a mirarla y, puntualiza, «no tocaré tu cuerpo». La pureza de la joven ahuyenta sus «malos deseos». Esto es en definitiva lo importante: que los deseos amorosos sean considerados malos deseos:

...te estreché contra mi seno.  
Mas... me ahogaba el aroma purísimo  
que exhalabas de tu pecho,  
y hube de soltar mi presa  
lleno de remordimiento.

Pero... ya no me temas, bien mío;  
que aunque sorprenda tu sueño,  
y aunque en tanto estés dormida  
a tu lado me tienda en tu lecho,  
contemplaré tu semblante,  
mas no tocaré tu cuerpo,  
pues lo impide el aroma purísimo  
que se exhala de tu seno.

Y como ahuyenta la aurora  
los vapores soñolientos  
de la noche callada y sombría,  
así ahuyenta mis malos deseos.

(O. S. 351)

Parece claro que, aunque Rosalía comprende que «los fluidos misteriosos de un cuerpo que nos atrae», «los instintos —145naturales de la carne» (O. C. 1429) son elementos importantes en el amor, no llega a darles expresión poética. En casos como éste es donde tenemos que recurrir para su explicación a problemas psicológicos de la autora, que producen una inhibición en ella ante el amor carnal y la llevan a relacionarlo con el pecado. En efecto, los "amores pecaminosos" tienen una amplia representación en su obra, y Rosalía gusta de destacar los remordimientos, los dolores y calamidades que caen sobre quienes los viven.

En ocasiones aparecen referencias a estos amores sin que el tema del poema lo exija. Así, al glosar el cantar popular que comienza «Eu ben vin estar o moucho» (C. G. 72), la protagonista confiesa sentir remordimientos por pecados de amor, nota que está totalmente ausente del cantar y que Rosalía

añade para dar una base psicológica al miedo que inspira el mochuelo. Muy frecuentemente Rosalía no concreta las circunstancias de estos amores pecados. No sabemos si la mujer es soltera o casada, no se nos habla tampoco de las razones que la llevan a esos pasos. A Rosalía parece interesarle pintar solamente la inquietud que producen: intranquilidad, temor, antes; remordimiento, después («Nin as escuras», F. N. 208). El temor de la mujer es el sentimiento predominante en el comienzo de la aventura. Acabada ésta, vienen la vergüenza y el remordimiento, el sentimiento de culpabilidad.

En el poema que comienza «¡Valor!, que aunque eres como branda cera» (F. N. 218), se alude a la muerte que sobrevendría a los amantes si son sorprendidos. Esto hace pensar en una mujer casada, ya que un mal paso de una joven soltera no suele ser castigado con la muerte. El tipo de sociedad matriarcal que existe en Galicia hizo -y hace todavía- que el código del honor sea muy diferente al de —146Castilla. La madre soltera, por ejemplo, era un elemento relativamente frecuente y fácilmente asimilable por la sociedad; la joven seducida es objeto de compasión y nunca de repulsa por parte de la comunidad. Pero distinto es el caso de la mujer casada; para ella la condena es absoluta. Por eso nos inclinamos a creer que este poema habla de un amor adúltero.

La referencia a la falta de libertad, al peligro y a la muerte que les espera si son sorprendidos, son los elementos en que nos apoyamos para creer que se trata de un amor adúltero. El único poema en que se nos habla claramente de este tipo de relaciones es el que lleva por título «Eu por vós e vós por outro», poema de tono humorístico (F. N. 216).

Referencias a amores que manchan o que envilecen son muy frecuentes:

Fue cielo de su espíritu, fue sueño de sus sueños,  
y vida de su vida, y aliento de su aliento;  
y fue, desde que rota cayó la venda al suelo,  
algo que mata el alma y que envilece el cuerpo.

(O. S. 348)

Como en el cantar del moucho, en otro poema de En las orillas del Sar, el tema del amor pecaminoso se interfiere en el tema principal. Un joven que va a morir le pronostica a su enamorada que lo olvidará y será feliz con otro hombre; ella lo niega, pero con el paso del tiempo se enamora de nuevo. Todo indica que se trata de un canto al carácter efímero del amor. Pero Rosalía hace que este segundo amor sea un amor que mancha, con lo cual se rompe la unidad del tema («Quisiera, hermosa mía», O. S. 356). Un ejemplo más de cómo Rosalía insiste en este tema del "amor que mancha", es el poema que comienza «Sed —147de amores tenía, y dejaste que la apagase en tu boca» (O. S. 390). En él encontramos una actitud de comprensiva compasión hacia la mujer y de gran dureza respecto al hombre. Sólo en un poema, entre todos los que tratan el tema del amor prohibido,

vemos que lo que queda en primer plano es el amor. Hasta ahora hemos visto el dolor, los remordimientos, la vergüenza, el temor, la mancha... No faltan aquí estos elementos, pero se confiesa que el amor es más fuerte que todos ellos:

-Espantada, o abismo vexo  
a onde caminando vou...  
¡Corazón..., cánto es tirano,  
i es profundo, meu amor!  
Pois eu, sin poder conterme,  
n'escoito máis que unha voz,  
e adonde ela quer que vaia,  
sin poder conterme, vou...

(F. N. 219)

Aquí el dolor por el hogar perdido -hogar paterno, puesto que habla de «la casa donde nací»- y el presentimiento de calamidades contribuyen a poner de relieve la fuerza del amor que la empuja. Es un poema excepcional, por ello. También lo sería el que le sigue inmediatamente en Follas novas si al final Rosalía no interviniese de una forma totalmente inesperada, lo que da un carácter distinto al poema. Se trata de una composición dialogada en la que dos amantes expresan su amor, un amor más fuerte que cualquier vínculo humano e incompatible con ellos; un amor que los unirá en cuerpo y alma mientras vivan y aún más allá.

El tono de la composición, el amor apasionado que demuestran los dos amantes, las repetidas alusiones a Dios, por cuya voluntad parecen haberse unido «por toda la eternidad» y que aparece en cierto modo como patrocinador de —148esta unión, todo ello hace que nos sorprenda esta estrofa final:

Cal ó paxaro a serpente,  
cal á pomba o gavilán,  
arrincóuna do seu niño  
e xa nunca a el volverá.

(F. N. 220)

¿Cómo íbamos a pensar que se trataba de un engaño, que como la serpiente al pájaro y el gavilán a la paloma, a esta mujer la hará su víctima el hombre? De nuevo lo que queda de relieve es la ruptura, la separación del hogar -aquí no sabemos si paterno o conyugal-. La ha arrancado de su nido

y ya nunca volverá a él. La desconfianza, el prejuicio de Rosalía es evidente. A esta mujer que confiesa por sí misma su deseo de pertenecer al hombre («quiero ser vuestra y que seáis mi señor natural») la considera arrancada de su hogar.

La actitud más general de Rosalía ante la mujer pecadora es de compasión: la considera engañada, seducida. Sus denuestos son contra el hombre o contra la misma pasión; a la mujer la compadece: lo pierde todo y no gana nada; sólo el dolor y la vergüenza la esperan. La gran disculpa es, sobre todo, que, en la mujer, la pasión va siempre mezclada con el amor puro y desinteresado. Citaremos como último ejemplo de pasión amorosa desgraciada el poema titulado «Margarita». Consta de tres partes: la primera, de carácter introductorio, adelanta en forma de conceptos generales los acontecimientos que va a narrar; en la segunda se exponen estos hechos de forma dramática; en la tercera se sacan consecuencias de ellos y se reflexiona sobre las causas. Los sentimientos que acompañan a este amor prohibido son los habituales en Rosalía: dolor, «lástima infinita», angustia... Veamos la reflexión final:

—149

¡Ah! Cuando amaba el bien, ¿cómo así pudo  
hacer traición a su virtud sin mancha,  
malgastar las riquezas de su espíritu,  
vender su cuerpo, condenar su alma?  
Es que en medio del vaso corrompido  
donde su sed ardiente se apagaba,  
de un amor inmortal los leves átomos,  
sin mancharse, en la atmósfera flotaban.

(O. S. 326)

Con esto abandonamos el tema de las relaciones entre amor y pecado y continuamos examinando otros aspectos del amor en Rosalía.

Hemos visto la escasísima representación que tiene en su obra el amor feliz. Aparte de su inhibición ante el amor carnal, de su desconfianza ante la pasión y de las dificultades intrínsecas del amor (incomprensión, amor no correspondido...), otros elementos vienen a dificultar la vida amorosa; los más importantes son el paso del tiempo y la ausencia.

Como siempre que se refiere a algo de sobra conocido, Rosalía alude a la pérdida del amor sin explicar causas, como un hecho natural: el amor desaparece con el tiempo. Así dice en «Campanas de Bastabales»:

Que os amores xa fuxiron,  
as soildades viñeron...  
De pena me consumiron.

(C. G. 58)

La referencia al tiempo se hace a veces explícita. El tiempo trae consigo el desengaño de forma inevitable:

Lévame a aquela fonte cristaíña  
onde xuntos bebemos  
as purísimas auguas que apagaban  
sede de amor e llama de deseios.  
Lévame pola man cal noutros díás...

—150

Mais non, que teño medo  
de ver no cristal líquido  
a sombra daquel negro  
desengaño sin cura nin consolo  
que antre os dous puxo o tempo.

(F. N. 188)

Rosalía se interroga sobre la causa de esa pérdida del amor sin encontrar razones que la justifiquen:

¿Por qué, corazón,  
por qué ora non falas  
falares de amor?

(F. N. 184)

En el poema «Vivir para ver» (F. N. 291) escuchamos el reproche de la mujer que ha esperado inútilmente la vuelta del hombre amado. La ausencia hizo olvidar la promesa dada:

Que os anos pasaron,  
as frores mucharon,  
os negros cabelos  
en branco tornaron;  
e nunca máis, nunca,  
¡poder dun querer!,  
quixeches volver...

Vivir para ver.

Rosalía, como Campoamor, parece opinar que la ausencia es el peor de los pesares:

Non é sufrir chorar sangre  
ós pes de quen un quer ben;  
del vivir lonxe e olvidado...  
¡éste sí que penar é!

(F. N. 246)

—151

Por unas u otras razones, por relación con el pecado que provoca remordimientos, por incomprendión, por no ser correspondido, porque se pierde con el tiempo y la ausencia, hemos visto casi siempre unidos en la obra de Rosalía amor y dolor. Esto llega a crear casi un reflejo. Cuando se habla de amor, inmediatamente aparece el dolor; el amor trae aparejado el dolor. Diríase que Rosalía no puede desligar uno del otro. Para ella, amar es sufrir. Por eso, muchas veces, sin que lo pida el tema, nos encontraremos con esta relación:

Tiven tan fondos amores  
a tan fondas amarguras,  
que eran fonte de dolores  
nacida entre penas duras.

(C. G. 96)

Como culminación de esta relación del amor con el dolor podemos citar el romance que lleva por título «N'hai peor meiga que unha gran pena» (F. N. 201-206). En él, como en una leyenda bretona, amor y muerte se entrelazan en una historia hermosamente contada.

Una joven campesina, Marianña, presente en la naturaleza que la rodea el anuncio de su muerte:

-Que onte á mañán na devesa  
a iaugua se tornó roxa  
cando me fun lavar nela;  
que en baixo dos meus peíños

íñanse muchando as herbas;  
que ó ferirme o sol na cara,  
tornóuma color da cera...

(F. N. 201)

La madre piensa que la han embrujado y le ofrece ir a la romería de San Pedro Mártir aunque tenga que vender bueyes y vacas para ello. La joven afirma que su único remedio —152está en un corazón y que una persona le ha echado plagas. La madre quiere entonces conocer los hechos. A las preguntas de su madre, Mariana no contesta directamente, sino que comienza con una apasionada evocación de su amado, el conde, «prometido da condesa»:

-¡Ai, mi madre! Era bonito  
coma os anxos das igresias;  
era en falas amoroso,  
muito, muito más que as sedas;  
era doce..., muito, muito  
más que a mel que sai da cera.

(F. N. 203)

Ante esa confesión, la madre no reacciona con indignación; los sentimientos predominantes son el dolor y la compasión, aunque piensa también en la honra perdida.

A pesar de todos los cuidados y atenciones, Maraniña se va consumiendo poco a poco. Su madre decide ir a ver al conde, que da muestras de gran nobleza:

-¿Conque morre a namorada?  
¿Por min morre a linda nena?  
¡Nunca!, porque eso non fora  
dino da miña nobreza.

Todo puede acabar felizmente. El conde, enamorado, devolverá a Maraniña honra y amor. Pero tristes presagios los acompañan en el camino:

-Meu señor..., ¿n'oís os corvos?  
Venen camino da aldea...  
Mirá cál baten as alas...  
Cál baten as alas negras.

-Señor, señor..., pouco andamos;  
picade, por Dios, espuela,  
—153&#8594;  
que ó salir, á mañanciña,  
n'había enfermos na aldea  
si non era miña filla,  
que tiña o color da terra,  
í os pes coma a neve fríos,  
í as manciñas coma cera,  
í ó redor dos tristes ollos  
unhas coma manchas negras.

(F. N. 205)

Los presagios resultan ciertos y el sino trágico del amor se cumple.  
Marianiña muere sin llegar a ver al conde.

Aparte de la pérdida del amor, encontramos reiterada en Rosalía una situación que podíamos calificar de pérdida de la capacidad de amar. Hay un momento en la vida de la mujer en que el amor deja de ser algo operante y pasa a ser una parte de su pasado. En el poema «Olvidémos los mortos» (F. N. 281) una mujer experimenta la imposibilidad de entregarse a un nuevo amor.

Ante la pasión del hombre permanece fría e insensible y siente que el hastío, «como espada de dos filos», invade su espíritu.

En uno de los últimos poemas de En las orillas del Sar, Rosalía ha hecho el resumen de su evolución respecto al amor. El amor es, al comienzo, una de esas bellas ilusiones juveniles que hacen hermosa la vida; el amor da alegría y sin amor no se concibe vivir:

Tú para mí, yo para ti, bien mío  
-murmurabais los dos-.  
Es el amor la esencia de la vida,  
no hay vida sin amor.

Pasa el tiempo, viene el desengaño; desengaño de un amor concreto pero no del amor. Queda la esperanza de —154 recomenzar -«tú de otro y de

otra yo»- y con ella el ansia incesante que nos lleva en pos de lo imposible.

Finalmente, sólo queda la aceptación de los hechos irremediables: el amor, como la juventud, se va para siempre. Rosalía lo acepta valientemente:

No sueñes, ¡ay!, pues que llegó el invierno  
frío y desolador.  
Huella la nieve, valerosa, y cante  
enérgica tu voz.  
¡Amor, llama inmortal, rey de la Tierra,  
ya para siempre ¡adiós!

(O. C. 657-58)

El amor ha sido, pues, una realidad importante en la obra de Rosalía; importante y problemática, y no creo que a su concepción del amor se le pueda dar una explicación unitaria. En parte debe de derivar de antiguos y mal superados problemas infantiles, y en parte, de su propia experiencia vital. Hasta qué punto los prejuicios infantiles y la experiencia de la mujer se influyeron, es algo que escapa a los límites de este estudio. Un amor, plena y armoniosamente vivido, resuelve problemas de tipo neurótico anteriores a él; pero también tendencias neurotizantes de origen infantil hacen fracasar un amor maduro. Nosotros hemos dejado aparte la vida de Rosalía para examinar únicamente la concepción del amor que nos dejó en su obra.

Desde su primera obra, *La hija del mar*, Rosalía se nos muestra enredada en una compleja trama sentimental: identificación con la madre, deseo de superarla, deseo de conseguir el amor del padre, sentimiento de culpabilidad. Estos sentimientos profundos toman en la novela la forma de amor desgraciado (amor no correspondido de Teresa, amor culpable en Esperanza). El hombre aparece como seductor o como objeto de un amor al que no corresponde. La misma —155temática aparece en su obra poética. El amor feliz apenas tiene representación; se habla de él en forma abstracta: debe ser suave, sin violencias, sin sobresaltos, lo opuesto al amor-pasión. El amor carnal inspira un fuerte recelo, se elude tratar de él. El amor lleva aparejado el dolor. El amor, en lo que tiene de felicidad, es una ilusión que el tiempo desvanece. Del amor prohibido se destaca sólo el remordimiento, la angustia, la vergüenza; la mujer es, en él, siempre la víctima.

Esta es la visión del amor que ofrece Rosalía: visión pesimista, negativa, que en parte tuvo que estar condicionada por su historia infantil y sus problemas de aquella época; pero, en parte también, por su vida de mujer. Mientras no tengamos una biografía bien documentada de Rosalía, nos moveremos en el campo de las hipótesis.

VII  
Tiempo y esperanza

El tiempo en Rosalía es fugaz. Su experiencia se lo muestra como algo rapidísimo, que apenas permite apreciar el presente:

O tempo pasóu rápido, a centela  
tal vez más lentamente o espaso inmenso  
atravesa ó caer...

(F. N. 179)

La comparación no es original, pero es expresiva. Otras veces nos dirá que el vértigo parece poseer las cosas de este mundo:

¡Pero qué aprisa en este mundo triste  
todas las cosas van!  
¡Que las domina el vértigo creyérase!...  
La que ayer fue capullo, es rosa ya,  
y pronto agostará rosas y plantas  
el calor estival.

(O. S. 322)

El tiempo es una sucesión de presentes rápidamente caducados:

—157

Aún parece que asoman tras del Miranda altivo  
de mayo los albores, ¡y pasó ya septiembre!  
Aún parece que torna la errante golondrina  
y en pos de otras regiones ya el raudo vuelo tiende.

(O. S. 347)

El hombre, en el tiempo, es apenas una nubecilla de verano que se

desvanece sin dejar huella. Rosalía se compara a las piedras de la catedral compostelana con palabras que recuerdan a Unamuno<sup>24</sup>:

Os homes pasan, tal como pasa  
nube de vran.  
I as pedras quedan..., e cando eu morra,  
ti, catredal,  
ti, parda mole, pesada e triste,  
cando eu non sea, ti inda serás.

(F. N. 193)

El tiempo es irreversible, los seres pasan de una vez para siempre. El eterno retorno de la naturaleza crea una falsa ilusión de continuidad de la que el hombre pronto despierta:

En mi pequeño huerto  
brilla la sonrosada margarita,  
tan fecunda y humilde  
como agreste y sencilla.

[...]

Cuando llega diciembre y las lluvias abundan,  
ellas con las acacias tornan a florecer,  
tan puras y tan frescas y tan llenas de aroma  
como aquellas que un tiempo con fervor adoré.

—158&#8594;

;Loca ilusión la mía es en verdad, bien loca,  
cuando mi propia mano honda tumba les dio!  
Y ya no son aquéllas en cuyas hojas pálidas  
deposité mis besos..., ni yo la misma soy.

(O. S. 361)

La vida es por esencia caduca y perecedera. Imposible preservarla del paso

del tiempo, imposible intentar conservar siquiera la huella de un presente grato:

Devolvedle a la flor su perfume  
después de marchita;  
de las ondas, que besan la playa  
y que una tras otra besándola expiran  
recoged los rumores, las quejas,  
y en planchas de bronce grabad su armonía.

¿Ubi sunt? se pregunta Rosalía, ¿dónde han dejado siquiera el rastro?:

Tiempos que fueron, llantos y risas,  
negros tormentos, dulces mentiras,  
¡ay!, ¿en dónde su rastro dejaron,  
en dónde, alma mía?

(O. C. 662)

Todos, hombres y mundos, están inmersos en un universo caduco:

¡Pobre alma sola!, no te entristezcas,  
deja que pasen, deja que lleguen  
la primavera y el triste otoño  
ora el estío y ora las nieves;

que no tan sólo para ti corren  
horas y meses:  
todo contigo, seres y mundos,  
de prisa marchan, todo envejece.

(O. C. 658)

—159  
En su rápida e irrevocable carrera, el tiempo se lleva -¿cómo no?- la belleza:

Agora cabelos negros,  
máis tarde cabelos brancos;  
agora dentes de prata,  
mañán chavellos querbados;  
hoxe fazulas de rosas,  
mañán de coiro enrugado.

Morte negra, morte negra,  
cura de dores e engaños,  
¿por qué non mátalas mozas  
antes que as maten os anos?

(F. N. 245)

Y se lleva también la esperanza. La esperanza es cualidad temporal del espíritu humano, propia de la juventud y pasajera como ella:

Non digás nunca, os mozos, que perdeches  
a risoña esperanza:  
do que a vivir comesa sempre é amiga;  
¡só enemiga mortal de quen acaba...!

(F. N. 168)

Los años se llevan la esperanza como el viento a las nubes, sin que sepamos a dónde, ni por qué sucede así:

¡Cál as nubes no espaso sin límites  
errantes voltexan!  
[...]  
Sopran ventos contrarios na altura,  
i á desbandada,  
van levántoas sin orden nin tino,  
nin eu sei pra ónde,  
ni sei por qué causa.  
—160&#8594;  
Van levántoas, cal levan os anos  
os nosos ensoños  
i a nosa esperanza.

(F. N. 175)

Esta pérdida de la esperanza forma parte de una pérdida de la alegría que va inevitablemente ligada al paso de los años:

¡Ai!, que os anos correron  
e pasaron auroras,  
e menguaron as dichas,  
e medrano as congoxas.

(F. N. 185)

Rosalía habla de la esperanza como de algo ya perdido. A veces vinculada a unos hechos o personas concretos. En el folleto A mi madre, dice:

Tal en mi triste corazón inquietas  
mis locas esperanzas se agitaron  
y a un débil hilo de placer sujetas,  
locas... locas también se quebrantaron.

(O. C. 249)

La muerte de su madre debió de enfrentar a Rosalía por primera vez con ese hecho irrevocable de la desaparición de un ser querido. Ella habla de su madre como «el ángel de mi esperanza». Su desaparición entrañaba para ella el fin de una etapa de su vida, de las alegrías y esperanzas de la juventud (O. C. 249).

La esperanza era algo propio de los años juveniles, y Rosalía la vincula al paisaje de la tierra. Habla de la esperanza como hablaría de un ser muerto:

Cual si en suelo extranjero me hallase,  
tímda y hosca, contemplo  
—161&#8594;  
desde lejos los bosques y alturas  
y los floridos senderos,  
donde en cada rincón me aguardaba  
la esperanza sonriendo.

(O. S. 314)

E igual que el tiempo, es algo irrepetible. Los mismos paisajes, los mismos lugares, pero ya no es la esperanza lo que allí la lleva:

Ruge la Presa lejos... y, de las aves nido,  
Fondóns cerca descansa;  
la cándida abubilla bebe en el agua mansa  
donde un tiempo ha creído de la esperanza hermosa  
beber el néctar sano, y hoy bebiera anhelosa  
las aguas del olvido, que es de la muerte hermano.

(O. S. 316)

En su último libro, Rosalía considera que la esperanza ha terminado para ella. La esperanza, como el amor, tiene una vida efímera. Llega un momento en que hay que enfrentarse con el hecho de su pérdida definitiva, de que el tiempo del amor, el tiempo de la esperanza han pasado para siempre:

Ya que de la esperanza, para la vida mía,  
triste y descolorido ha llegado el ocaso,  
a mi morada oscura, desmantelada y fría  
tornemos paso a paso.

(O. S. 317)

Aunque estas confesiones explícitas sean propias de En las orillas del Sar, desde Follas novas encontramos en Rosalía una actitud de total desesperanza ante la existencia. Ante las calamidades -nos dice- no hay más solución que resignarse y esperar; ¿esperar qué?: que lleguen las nuevas calamidades:

—162

Triste é o cantar que cantamos,  
mais ¿qué fazer si outro mellor non hai?  
Moita luz deslumbra os ollos,  
causa inquietude o moito desear.  
Cando unha peste arrebata

homes tras homes, n'hai máis  
que enterrar de presa os mortos,  
baixala frente, e esperar  
que pasen as correntes apestadas...  
¡Que pasen..., que outras vendrán!

(F. N. 183)

El tiempo pasa y las cosas cambian; lo único que puede ser eterno para el hombre es el mal: las fuentes perennes de la vida son siempre manantiales de veneno:

En balde venen díás, pasan anos,  
e inda sigros pasaran.  
Si hai abondosas fontes que se secan,  
tamén as hai que eternamente manan;  
mais as fontes perenes nesta vida  
son sempre envenenadas.

(F. N. 176)

Ha pasado el tiempo, ha pasado la esperanza. Hemos llegado al final; último poema del último libro. Rosalía echa la vista atrás: alegrías y penas aparecen confundidas en una rápida carrera. La existencia humana se despeña como un torrente:

Hora tras hora, día tras día,  
entre el cielo y la tierra que quedan,  
eternos vigías,  
como torrente que se despeña  
pasa la vida.

(O. C. 661)

VIII  
«Ladraban contra min»

Rosalía se siente objeto de la curiosidad ajena. Y no de una curiosidad fruto de la simpatía o de la cordialidad; percibe mofa y sarcasmo a su alrededor, se siente señalada con el dedo, se siente perseguida.

¿Persecución real o imaginaria? Quizá a medio camino entre ambas. Rosalía era hija de madre soltera; su madre pertenecía a la buena sociedad y, al comienzo, no se hizo cargo de la niña. No sabemos cuándo exactamente pasó Rosalía a vivir con su madre, pero es muy probable que las primeras miradas curiosas que se fijaron en ella, que los primeros gestos que la señalaron al pasar se le grabaran hondamente. ¿Había sarcasmo en aquellos ojos o era su propia sensación de vergüenza lo que le hacía sentirse observada con burla? Lo cierto es que Rosalía se siente perseguida y esa sensación la encontramos repetida desde la primera a la última de sus obras poéticas.

En La Flor hay una composición titulada «Fragmentos», cuyo mayor acierto es el título, porque pocas veces encontraremos una composición cuyas partes guarden menos relación entre sí. Rosalía parece haber volcado allí vivencias de toda índole sin preocuparse de su conexión. Este poema —164es, sin embargo, importante porque en él encontramos la clave de muchas ideas posteriores de la autora. A este poema pertenecen los versos siguientes, que, como ya indicamos, no guardan relación con el resto de la composición:

La risa y el sarcasmo por doquiera  
que fuera yo mi corazón palpaba,  
y doquiera también que me escondiera,  
¡ay!, la risa sardónica encontraba.

(O. C. 221)

En estos cuatro versos encontramos los dos elementos de la persecución, que a veces aparecen separados: por parte de la gente, risa y sarcasmo; por parte de Rosalía, huida. Se siente objeto de mofa y se esconde. Esta postura no es propia de Rosalía, mujer de espíritu fuerte, que suele encarar de frente las dificultades. La burla debía referirse a algo muy hondo. Quizá despertaba en ella sentimientos muy antiguos de vergüenza o temor; por eso su respuesta es infantil: trata de esconderse.

Probablemente lo que hacía la niña Rosalía cuando comprendió por qué la gente la señalaba.

En el mismo poema al que pertenecen los versos anteriores encontramos una alusión a seres indeterminados que le han hecho daño: habla de que caminó entre «inmundicias» cuando ella era pura y que arrojaron «esencia impura» sobre sus sueños. El poema es tan malo que su verbosidad roza a veces la incoherencia; no conseguimos enterarnos de qué le ha sucedido en definitiva a Rosalía. Pero nos interesa por ser antecedente de otros

poemas en los que la autora se queja de golpes o afrentas recibidas, también de forma muy vaga. En definitiva, todo ello entra a formar parte de la persecución de que Rosalía se siente objeto:

—165

Por eso, ¡ay Dios!, al caminar aún pura  
entre inmundicias mil que tropicé  
llenaron de dolor y desventura  
la hermosa realidad con que soñé.  
Terrible asolación, esencia impura  
lanzaron al Edén que acaricié;  
y aquel Edén se convirtió en infierno.  
¡Triste ilusión de mi dolor eterno!

(O. C. 222)

En el libro II de *Follas novas*, el que lleva por subtítulo «Do íntimo», encontramos un poema en el que la autora parece recordar un triste episodio de su vida en el cual, en lugar de compasión, experimentó de nuevo la burla («Cain tan baixo, tan baixo», F. N. 180). El poema está puesto en boca de un hombre, pero está expresando vivencias de Rosalía. Y no en un sentido autobiográfico. Es decir, es muy posible, casi cierto, que en la vida de Rosalía no hay un episodio que justifique el decir «Caí tan bajo, tan bajo», frase que tiende siempre a interpretarse en sentido moral. Sin embargo, me parece indudable que Rosalía dio expresión en este poema y otros semejantes a un hondo sentimiento de vergüenza, enraizado en las capas más profundas de su personalidad y que creo está vinculado al hecho de ser hija de madre soltera y de padre sacerdote. Los motivos de esta vergüenza permanecen inconscientes en gran parte para Rosalía, como permanecen para el neurótico los motivos profundos de su angustia. E igual que el neurótico proyecta su angustia sobre cualquier circunstancia, Rosalía proyecta su sentimiento de vergüenza. Rosalía se identifica en sus poemas con mujeres deshonradas, maltratadas, con seres perseguidos y señalados por el dedo acusador de la gente. Puede tratarse de una identificación con su madre, pero hay que ver sobre todo en estos poemas un medio de —166liberarse del sentimiento de ser objeto de burla, dándole expresión poética. Los poemas le permiten exteriorizar ese sentimiento de raíz inconsciente. Veamos uno de los poemas más significativos al respecto:

Ladraban contra min, que camiñaba  
cásique sin alento,  
sin poder co meu fondo pensamento  
i a pezoña mortal que en min levaba.  
I a xente que topaba,  
ollándome a mantenta,

do meu dor sin igual i a miña afrenta,  
traidora se mofaba.  
I eso que nada más que a adivinaba.  
    «Si a souperan, ¡Dios mío!,  
-penséi tembrando-, contra min volvera  
    a corrente do río».  
Buscando o abrigo dos más altos muros,  
    nos camiños desertos,  
ensangrentando os pes nos seixos duros,  
fun chegando ó lugar dos meus cariños,  
maxinando espantada: «Os meus meniños  
    ¿estarán xa despertos?  
¡Ai, que ó verme chegar tan maltratada,  
chorosa, sin alento e ensangrentada,  
darán en se afrixir, malpocadiños,  
    por suá nai malfadada!».

Pouco a pouco fun indo,  
i as escaleiras con temor subindo,  
co triste corazón sobresaltado.  
¡Escoitéi...! Nin as moscas rebullían.  
No berce inda os meus ánxeles dormían,  
ca Virxen ao seu lado.

(F. N. 184)

José Luis Varela interpreta este poema, junto a «Espantada o abismo vexo», «A linda, a grande señora», «Margarita» y algún otro, en relación con el tema de Fausto, por influencia —167de Goethe<sup>25</sup>. Es arriesgado formar un grupo con esos poemas porque, aunque el tema es parecido, el tono es muy distinto. Un abismo separa la irónica narración del adulterio de «A linda, a grande señora» del tono angustiado con que una joven habla de la pasión que la domina en «Espantada o abismo vexo». Por otra parte, el poema que ahora nos ocupa escapa de lleno a la clasificación en la que José Luis Varela pretende englobarlo. Refiriéndose a los poemas anteriormente citados dice: «El tema es el de la tentación, y el argumento, el abandono de lo cotidiano -familia, orden, honra- por la búsqueda de lo maravilloso, con un final docente -el desencanto- muy patente en algún caso como en "O encanto da pedra chan"»<sup>26</sup>. Creemos que en «Ladraban contra min» lo fundamental es el sentimiento de ser perseguido. Fijémonos en que, durante los cuatro primeros versos, lo único que se expresa es la angustia de una persona que «casi sin aliento» camina oyendo ladridos de perros. ¿Azuzados contra ella? No; pero esa es la impresión. Es más, el gran acierto poético de Rosalía ha sido iniciar

el poema con el verbo y suprimir el sujeto. En los dos primeros versos vemos -oímos también por la fuerza de las consonantes oclusivas y las erres vibrantes- un ser perseguido por ladridos. La supresión del sujeto hace que tengamos la impresión de todo un mundo de seres -hombres y mujeres- convertidos en perros, que acosan a un ser que avanza sin aliento por el camino. ¿Cómo va este ser? Digo ser porque en sentido estricto todavía no sabemos si es hombre o mujer. No lo sabemos hasta muy avanzado el poema, y creo que esa indeterminación —168— cumple una función expresiva: atraer la atención hacia los sentimientos que experimenta la persona. Decíamos, ¿cómo va esa persona? «Sin poder co meu fondo pensamento». ¿Qué quiere decir «hondo pensamiento», pensamientos profundos? Rosalía ya otra vez se refirió al «fondo» de sus pensamientos en unos términos que parecen preludiar el psicoanálisis; dice que igual que las nubes llevadas por el viento oscurecen y aclaran el espacio del cielo, así las ideas y las imágenes que ella tiene oscurecen y aclaran «o fondo sin fondo do meu pensamento» (F. N. 165). Rosalía parece referirse aquí a las profundidades hondísimas («fondo sin fondo») del espíritu donde se reflejan ideas e impresiones. El «hondo pensamiento» con el cual no puede, ¿estarán referido a esas mismas honduras?, ¿se trata de algo muy profundo, muy enterrado en la intimidad de su persona? De momento dejémoslo así. Esa persona, además, se siente emponzoñada, envenenada de muerte.

Los cuatro versos siguientes nos presentan el tema de la burla y la persecución, que ya habíamos visto en un poema anterior. La gente con quien se encuentra la mira a propósito; no se trata de una mirada casual, sino de un intencionado propósito de mofa. ¿Y de qué se burlan? De su dolor sin igual y de su afrenta. ¿Cuál es la afrenta? Las gentes la adivinan y por eso la miran; nosotros la adivinamos también. Rosalía nos tiene acostumbrados a pintar del amor prohibido sólo los remordimientos y las angustias que produce, pero aquí están tan exagerados que creo que encubren otra cosa. Esta mujer vuelve «llorosa, sin aliento, con los pies ensangrentados», vuelve «al lugar de sus cariños»; esta mujer sufre de pensar que sus hijitos se aflijan al verla llegar así. ¿Parece esto la vuelta de una cita amorosa? Hay aún otro detalle. Los poemas de amor pecaminoso acaban siempre insistiendo en las desastrosas consecuencias —169— que trae consigo. Aquí, por el contrario, el temor ha sido vano: los niños duermen pacíficamente en su cama y no se enteran de nada. Nos preguntamos aún: ¿por qué esta mujer piensa sólo en los hijos? ¿No tiene acaso marido? Si no lo tiene, ¿por qué ese largo peregrinar para una cita amorosa? Definitivamente, no creemos que el tema fundamental del poema sea un amor adulterio. Nuestra opinión es ésta: Rosalía, víctima de un sentimiento de vergüenza, de raíz inconsciente, se siente objeto de la curiosidad malsana de la gente, se siente señalada con burla. Para exteriorizar esas vivencias crea una situación en la cual se puedan experimentar realmente: una mujer que vuelve de una cita y es señalada por la gente. Pero le faltan los detalles, porque esa escena es sólo un pretexto para dar rienda suelta a sus problemas. Lo que nos queda del poema -porque es lo que sí ha destacado- es la impresión de persecución, de burla y el deseo de la mujer de que sus hijos no sufran (no podemos decir deseo de que no se enteren, porque son niños muy pequeños, de cuna,

que no comprenderían; realmente, de lo que se trata es de que no sufran). Tenemos, pues, una primera parte que comprende dieciséis versos, en los que se da expresión a la vivencia de ser objeto de una persecución (los perros le ladran, las gentes la miran y se burlan, ella va buscando el abrigo de los muros), y una segunda parte, en la que el sentimiento predominante es que unos niños no sufran. Y un final feliz. Este final podemos interpretarlo como una esperanza de que la burla y la persecución acaben en ella, no la sufran sus hijos. La Virgen los protegerá de la malsana curiosidad de las gentes. La triste historia de unos amores ilícitos tendrá en ella la última víctima.

Este poema de Rosalía nos recuerda las páginas finales de Luz de Domingo de Pérez de Ayala, cuando Castor y Balbina se dejan morir en el naufragio, cansados de soportar —170 las miradas curiosas de las gentes que disfrutan repitiendo a otros su triste historia.

Creo que es un hecho que merece señalarse el que los dos últimos poemas citados y el que ahora comentaremos, titulado «A xusticia pola man», están incluidos en la parte segunda de Follas novas, cuyo subtítulo es «Do íntimo». Creemos que, si se tratara fundamentalmente de reflejar sentimientos de otros seres, los hubiera incluido en la parte «As viudas dos vivos e as viudas dos mortos». La clasificación hecha por Rosalía parece indicar que los considera expresión de su propia intimidad.

En «A xusticia pola man» se cuenta la venganza de una mujer que, después de pedir en vano justicia, decide hacerla por sí misma dando muerte a los que la ofendieron:

Aqués que tén fama de honrados na vila,  
roubáronme tanta brancura que eu tiña;  
botáronme estrume nas galas dun día,  
a roupa de cote puñéronma en tiras.  
Nin pedra deixaron en donde eu vivira;  
sin lar, sin abrigo, moréi nas curtíñas;  
ó raso cas lebres dormín nas campías;  
meus fillos..., ¡meus anxos...!, que tanto eu quería,  
¡morreron, morreron ca fame que tiñan!  
Quedéi deshonrada, mucháronme a vida,  
fixéronme un leito de toxos e silvas;  
i en tanto, os raposos de sangre maldita,  
tranquilos nun leito de rosas dormían.  
-¡Salvádeme, ou, xueces! -berréi... ¡Tolería!  
De min se mofaron, vendéume a xusticia. -  
Bon Dios, axudáime -berréi, berréi inda...  
Tan alto que estaba, bon Dios non me oíra.  
Estonces, cal loba doente ou ferida,  
dun salto con rabia pilléi a fouciña,  
rondéi pasenijo... ¡Ne as herbas sentían!  
I a lúa escondíase, i a fera dormía  
cos seus compañeiros en cama mullida.  
—171&#8594;  
Mireínos con calma, i as mans estendidas,

dun golpe, ¡dun soio!, deixéinos sin vida.  
I ó lado, contenta, sentéime das vítimas,  
tranquila, esperando pola alba do día.

I estonces..., estonces cumpréuse a xusticia:  
eu, neles; i as leises, na man que os ferira.

(F. N. 190)

De nuevo nos encontramos con un poema en el que las circunstancias son bastante confusas. ¿Quiénes son y qué clase de delito han cometido contra esta mujer «aquellos que tienen fama de honrados»? Le han robado «tanta blancura», le han estropeado sus ropas de fiesta y de todos los días<sup>27</sup>. Parece que se trata, en sentido metafórico, de un atentado a su honor. Pero también destruyen su casa, no le dejan ni las piedras y, como consecuencia, sus hijos mueren de hambre. Y esto parece exceder los límites de aquel delito. ¿Por qué destruyen su hogar? ¿Y qué ha sido del esposo de esa mujer? Tampoco se nos dice nada. Por el camino de la interpretación realista no llegaremos a ninguna parte. Tenemos que preguntarnos: ¿qué quiso expresar aquí Rosalía? Eso sí es claro. El resentimiento, el odio, el deseo de venganza de la mujer perseguida. Y aquí nos movemos ya en un terreno conocido. ¿Perseguida por quién? Por «los que tienen fama de honrados», por los que viven y «duermen tranquilos» en su lecho de rosas mientras a ella la han «deshonrado», le han «marchitado» la vida. Para ese crimen -para la persecución constante, para la burla, para la maledicencia, para los que destruyen una vida manchándola —<sup>172</sup>con sus sucias palabras- no hay justicia humana ni divina, sólo queda la justicia de la propia mano movida por el resentimiento y el odio.

No excluyo la posibilidad de una fuente folklórica para el poema, ni siquiera de un hecho real que conmoviera a Rosalía y la llevara a tomar el partido del más débil; pero el sentimiento que impregna el poema, eso procede de su intimidad. Incluso el poema guarda cierto vago parecido con una tragedia rural de caciques y campesinos oprimidos (y de nuevo el recuerdo de Luz de Domingo con la violación de Balbina por los siete Becerriles y la persecución implacable que padecen), pero el tono no es el habitual de Rosalía cuando habla de las injusticias que sufre el pueblo. Hay resentimiento de años, contenido en esa forma de decir «aqués que ten fama de honrados na vila», y el odio le sube a los labios en el insulto: «raposos de sangre maldita». Y nunca Rosalía había hablado de Dios con ese hiriente sarcasmo: «tan alto que estaba, bon Dios non me oíra». Y la vemos complacerse en los preámbulos del crimen, disfrutar contando cómo se acerca despacio, cómo se esconde la luna, cómo los mira con calma, cómo extiende las manos y los degüella de un solo golpe. No hay ningún criterio

realista en la narración; ¿cómo y dónde dormían sus enemigos para matarlos a todos de un golpe? Puede que haya existido un hecho real que proporcionó un vago argumento, puede que ni siquiera eso. Rosalía creó una situación para dar expresión a su resentimiento y su odio, a su deseo de venganza hacia aquellos que la han perseguido. En estos poemas siempre hay una alusión o una circunstancia que trate de la deshonra porque su sentimiento de vergüenza inconsciente está relacionado con un hecho de esta clase (la deshonra de su madre).

—173

Uno de los poemas que se refiere con más claridad a la vivencia de sentirse perseguido es la primera parte del poema «Los Tristes»:

De la torpe ignorancia que confunde  
lo mezquino y lo inmenso,  
de la dura injusticia del más alto,  
de la saña mortal de los pequeños,  
no es posible que huyáis cuando os conocen  
y os buscan, como busca el zorro hambriento  
a la indefensa tórtola en los campos;  
y al querer esconderos  
de sus cobardes iras, ya en el monte,  
en la ciudad o en el retiro estrecho,  
«¡Ahí va! -exclaman-. /Ahí va!», y allí os insultan  
y señalan con íntimo contento,  
cual la mano implacable y vengativa  
señala al triste y fugitivo reo.

(O. S. 327)

«Saña mortal» por parte de los débiles, «dura injusticia» de los poderosos, y todos buscando al «triste» (ya sabemos que Rosalía se consideraba un triste), persiguiéndolo como el zorro a la paloma, señalándolo «con íntimo contento».

Hay un largo poema también de En las orillas del Sar que merece comentario. En él defiende su libertad de inspiración, y para ello cuenta una historia fantástica: reniega de su dolor y se dedica sólo a cantar alegría y dulzura en hermosos versos:

Del labio amargado un día por lo acerbo de los males,  
como de fuente abundosa fluyó la miel a raudales.

Cosecha triunfos sin par, pero un día decide volver al mundo desolado de mis antiguos amores

y allí los que, ausente, la lloraban, la rechazan y se burlan de ella:

Y con agudos silbidos y entre sonrisas burlonas,  
renegaron de mi numen y pisaron mis coronas,  
de sus iras envolviéndose en la furiosa tormenta;  
y sombrío y cabizbajo, como Caín el maldito,  
el execrable anatema llevando en la frente escrito,  
refugio busqué en la sombra para devorar mi afrenta.

El poema nos hace gracia por lo que tiene de justificación de su tono dolorido al escribir. Nos hace gracia que diga que en alguna ocasión «fluyó la miel de su boca» y que «trofeos y coronas a mis plantas arrojaron». No creo que se esté refiriendo al éxito de Cantares, que en todo caso fueron aplaudidos como poemas de tono menor. Creo que se trata de una pequeña invención para justificar su propia inspiración al margen de los gustos de la gente y también para crear una situación afrentosa e indicar su postura ante ella. ¿Cuál es? Lo dice a continuación, inmediatamente de los últimos versos citados:

No hay mancha que siempre dure, ni culpa que perdonada  
deje de ser, si con llanto de contrición fue regada;  
así, cuando de la mía se borró el rastro infamante,  
como en el cielo se borra el de la estrella que pasa,  
pasé yo entre los mortales, como el pie sobre la brasa,  
sin volver atrás los ojos ni mirar hacia adelante.

(O. S. 376)

Esta es la actitud consciente de Rosalía: «no hay mancha que siempre dure», y toda culpa es perdonada cuando uno se arrepiente. Eso es lo que ella piensa conscientemente, pero en el fondo de su espíritu yace soterrado el convencimiento de que hay cosas que no se olvidan jamás. Veamos —175cómo ella misma reconoce la imposibilidad de olvidar aquellos hechos de los que alguien se avergüenza:

Cada vez que recuerda tanto oprobio,  
-cada vez, digo, ¡y lo recuerda siempre!-,  
avergonzada su alma,  
quisiera en el no ser desvanecerse,

como la blanca nube  
en el espacio azul se desvanece.

Recuerdo... lo que halaga hasta el delirio  
o da dolor hasta causar la muerte...  
No, no es sólo recuerdo,  
sino que es juntamente  
el pasado, el presente, el infinito,  
lo que fue, lo que es y ha de ser siempre.

(O. S. 371)

Burla, persecución, injusticia, vergüenza... distintos aspectos de una misma realidad. En el fondo más fondo de su espíritu, Rosalía llevaba grabados hechos que nada podía borrar, porque no eran sólo recuerdos, sino que era el pasado, el presente y el porvenir, «lo que fue, lo que es y ha de ser siempre». ¿Persecución real o imaginaria? Persecución vivida, que es lo que importa.

## IX Rosalía moralista

Agrupamos bajo este título cierto número de poemas en los que Rosalía adopta una actitud que más o menos puede calificarse de moralizante. En ellos se critican defectos o vicios generales: la vanidad, la soberbia, el deseo de gloria..., se alaba la virtud y a quienes la practican, y también se reflexiona sobre conceptos como la verdad, la justicia, etc. No es el tema lo que da unidad a estos poemas, sino la actitud de la autora. En ellos Rosalía adopta una postura de persona a quien la experiencia da derecho a opinar, a aconsejar, también a juzgar.

El primero de estos poemas lo encontramos en *Cantares gallegos*. Rosalía parte de un dicho popular, «Non che digo nada... ¡Pero vaia!», para hacer la crítica de unos determinados tipos de personas. Rosalía habla de esas personas con el mismo tono y la misma mala idea que lo haría una beata del pueblo: no hay compasión en sus palabras, ni disculpa; sencillamente, está criticando y complaciéndose en la crítica. Así pasa revista a diversas figuras sociales: la jovencita pobre, pero bien vestida, cuyo trabajo se desconoce; la casada que baila en las fiestas y "lucha" con los mozos; la chica tímida que va a misa con las beatas, pero también habla —177

con otras personas; el mozo garrido que sabe de amores y no de trabajar la tierra...

El poema respira puritanismo, que queda de manifiesto en la indignación que provoca la mezcla de «buenos y malos»:

Sin entender un ele,  
verás qué ben se amañan  
honrados e sin honra,  
rameiras e beatas;  
verás cómo se axuntan,  
verás cómo se tratan,  
mentras que ti marmuras  
ca lengua dunha coarta.  
Non che digo nada...  
¡Pero vaia!

(C. G. 92-93)

¿Se propuso Rosalía imitar una actitud popular ante determinados hechos y personas? ¿Respondía a sus propias ideas la crítica que hace? Rosalía, en este poema, toma la figura de una vieja, con canas y arrugas en la frente; pero, aparte de este pequeño artificio literario, creo que las ideas son suyas y el puritanismo que trasluce se deja ver también en otros poemas. Hay que decir que Rosalía es compasiva con el pecador arrepentido, pero durísima con los pecadores felices, o, más exactamente, con los que ella considera así. No siempre, sin embargo, su crítica tiene este tono de vieja curiosa y malhumorada. Por el contrario, suele adoptar una postura de mayor dignidad, sin descender a detalles. Veamos otros ejemplos.

Siguiendo con la crítica de tipos humanos, en Follas novas nos encontramos a Álvaro de Anido, que representa el afán por gozarlo todo, por vivir superficialmente, pasando con rapidez de una a otra experiencia (F. N. 243).

Hay crítica a la superficialidad de ese vivir apresurado de Álvaro de Anido, pero también hay pesimismo derivado de la propia experiencia: «eres hombre y te cansarás». Aquí la vejez de Rosalía no es fingida; habla con el acento del desengaño, parece estar de vuelta de todas esas cosas que apetece Álvaro de Anido. De esa vida acelerada ve sólo el cansancio final. Otro tipo humano criticado por Rosalía es aquel que, además de hacer daño, dice: «¡todo pasa!». Creemos que se refiere a las relaciones amorosas, porque en otras ocasiones hemos visto este tipo de actitud:

Uns magoan querendo consolare,  
outros o dedo afíncannos na llaga,  
mais o peor de todos é o traidore  
que repite ó ferirnos: «¡Todo pasa!».

(F. N. 288)

Veamos "dramatizada" una situación semejante:

Quíxente un día, quíxente, Rosa;  
mais di unha copra que o amor i o vento,  
desque fixeron o seu facido,  
vanse, rapaza, como viñeron.  
¡E qué lle vamos a facer, Rosa,  
si aquestas cousas non tén remedio!  
¡Adiós!, pra a Habana domingo embarco;  
i anque ora chores, non teñas medo,  
que mal de amores n'é mal de morte,  
i ó fin i ó cabo pasa co tempo.

(F. N. 293)

Es bastante frecuente en Rosalía que una misma idea sea tratada de dos formas distintas: como reflexión sobre los hechos, y dándole vida dramática, escenificándola mediante el diálogo.

De la crítica de tipos humanos pasamos a la de los vicios. No encontramos muchos, pero sí repetidos. A Rosalía parece molestarle sobre todo la vanidad, el deseo de destacar sobre los demás, el afán de gloria, la lucha por encumbrarse pisoteando a los otros. Como un poeta barroco, insiste en la caducidad de las glorias mundanas, en la inutilidad de tanto esfuerzo. La vanidad acompaña al hombre hasta las mismas puertas de la tumba, pero allí termina:

¡Vanidá, cánto vals antre os homes,  
que hastra as portas da morte penetras!  
Mas desque cán no burato,  
todos iguales se quedan;  
i o polvo ó polvo se torna  
e onda os vívola soberbia.

(F. N. 243)

Rosalía declara abiertamente su desprecio ante ese vicio y se sitúa al

margen de él, en cierto modo como ejemplo de postura digna:

Prodigando sonrisas  
que aplausos demandaban,  
apareció en la escena, alta la frente,  
soberbia la mirada;  
y sin ver ni pensar más que en sí misma  
entre la turba aduladora y mansa,  
que la aclamaba sol del universo  
como noche de horror pudo aclamarla,  
pasó a mi lado y arrollarme quiso  
con su triunfal carroza de oro y nácar;  
yo me aparté y fijando mis pupilas  
en las suyas airadas:  
-¡Es la inmodestia!- al conocerla dije.  
Y sin enojo le volví la espalda.

(O. S. 387)

—180

A lo que más atención dedica Rosalía, quizá porque le atañía más directamente, es al deseo de gloria literaria o artística. De «encarnizada lucha» califica la competencia por sobresalir. Se imagina a los aspirantes a la gloria como púgiles que acuden «al palenque». Todos reciben los mismos aplausos, todos se proclaman genios y, rápidamente, todos son olvidados. El panorama no puede ser más triste («En incesante, encarnizada lucha», O. S. 394).

Rosalía comprende -esto sí lo comprende- que la gloria deslumbra. Pero también advierte su carácter pasajero, fugaz. Y voluntariamente escoge el apartamiento, la soledad a donde no lleguen a perturbarla los aplausos engañosos:

Glorias hay que deslumbran, cual deslumhra  
el vivo resplandor de los relámpagos,  
y que como él se apagan en la sombra,  
sin dejar de su luz huella ni rastro.

Yo prefiero a ese brillo de un instante  
la triste soledad donde batallo,  
y donde nunca a perturbar mi espíritu  
llega el vano rumor de los aplausos.

(O. S. 394)

Por lo que sabemos de Rosalía, no era ésta una postura literaria, sino vivida realmente. Su repugnancia a la "vida literaria", a las reuniones, donde se forjan con mayor o menor acierto los nombres famosos, era tal que, si no hubiera sido por la decisiva intervención de su marido, es posible que no llegara a publicar sus poemas. Sabemos por el mismo Murguía que fue él quien, sin que Rosalía lo supiese, llevó los primeros poemas de Cantares gallegos a la imprenta, obligándola así a escribir rápidamente el resto del libro para satisfacer las demandas del editor y en atención a los gastos ya ocasionados. También tuvo que vencer —181Murguía la resistencia de su mujer a firmar tal libro, ya que prefería que saliese con el nombre de su esposo. El despego de Rosalía por la gloria literaria era algo que estaba muy enraizado en su espíritu.

Rosalía es consciente del carácter injusto y arbitrario de la gloria literaria: la disfrutan muchos que no la merecen, y son olvidados otros cuyo nombre debía perdurar. Al final de su vida era persona consagradísima en el mundo de las letras gallegas, pero ella jamás se consideró figura, y siempre proclamó su indiferencia ante la gloria:

¡Oh gloria!, deidad vana cual todas las deidades  
que en el orgullo humano tienen altar y asiento:  
jamás te rendí culto, jamás mi frente altiva  
se inclinó de tu trono ante el dosel soberbio.

(O. S. 395)

Rosalía percibe clarividentemente el poder de la masa que crea ídolos para destruirlos en seguida: lo mejor es huir de ella, evitar igualmente su admiración y su odio: «¡Aturde la confusa gritería!» (O. S. 354). Critica también Rosalía la estrechez de espíritu de los que condenan lo que no está de acuerdo con sus opiniones, y, en general, el odio y la incomprendición de las gentes entre sí:

Triste loco de atar, el que ama menos  
le llama al que ama más;  
y terco impenitente, al que no olvida  
el que puede olvidar.

Del rico el pobre en su interior maldice,  
cual si él rico no fuera si pudiese,  
y aquél siente hacia el pobre lo que el blanco

hacia las razas inferiores siente.

(O. S. 389)

—182

Nos llama la atención que para ilustrar el desprecio del rico hacia el pobre se diga que es semejante a lo que siente el blanco hacia "las razas inferiores". No deja de ser curioso este prejuicio racista de la autora, que parece dar como hecho incontrovertible la superioridad de la raza blanca.

Muy curiosa es también la crítica que Rosalía hace de la curiosidad, pero de la curiosidad buena, es decir, del deseo de saber. En varias ocasiones manifiesta la idea de que hay cosas que deben ignorarse, que, incluso en el amor, no debe uno asomarse a los abismos del corazón humano. Parece haber intuido las profundidades del espíritu a las que había de llegar el psicoanálisis, y con palabras intuitivas nos habla de velos que ocultan abismos que sólo Dios puede mirar, de honduras y de cieno, de donde brotan «miasmas infectos». Rosalía no quiere ver esos abismos, los teme como tememos a nuestro subconsciente.

Dios puxo un velo enriba  
dos nosos corazón,  
velo que oculta abismos  
que El pode ollar tan só.

(F. N. 191)

Veamos ahora esta misma idea con pequeñas variantes, expresada en forma dialogada. La mujer busca al hombre en su soledad y suspira por saber el objeto de sus pensamientos. El hombre contesta entonces con estas extrañas palabras:

-¡Curiosidad maldita!, frío agujón que hieres  
las femeninas almas, los varoniles pechos:  
tu fuerza impele al hombre a que busque la hondura  
del desencanto amargo y a que remueva el cieno  
donde se forman siempre los miasmas infectos.

—183

¿No parecen éstas las palabras con que un profano hablaría del

subconsciente? Profundidades adonde va a dar todo lo que la conciencia reprime y de donde, si se remueve, surgen los miasmas infectos, las fuerzas desconocidas que atemorizan y avergüenzan.

Insiste la mujer en conocer los pensamientos de su amado e insiste el hombre en su negativa con palabras muy similares a las del poema anterior: un velo oculta a nuestros ojos los misterios profundos del alma, y es temerario descorrerlo:

-Pienso en cosas tan tristes a veces y tan negras,  
y en otras tan extrañas y tan hermosas pienso,  
que... no lo sabrás nunca, porque lo que se ignora  
no nos daña si es malo, ni perturba si es bueno.  
Yo te lo digo, niña, a quien de veras amo;  
encierra el alma humana tan profundos misterios,  
que cuando a nuestros ojos un velo los oculta,  
es temeraria empresa descorrer ese velo:  
no pienses, pues, bien mío, no pienses en qué pienso.

(O. S. 363)

La alabanza de la virtud no es tema frecuente en Rosalía. Muchas veces no son más que alusiones de pasada en poemas largos. Así, refiriéndose a las margaritas que brotan en el campo, dice:

Y aun cuando el pie la huella, ella revive  
y vuelve a levantarse siempre limpia,  
a semejanza de las almas blancas  
que en vano quiere ennegrecer la envidia.

(O. S. 361)

Y en otro poema:

Hai tantos homes  
como intencíós e pensamentos hai.  
—184&#8594;  
Pero dichoso aquel que inda morrendo  
ó que o matóu lle pode perdoar.

(F. N. 289)

Poco afortunada resultó Rosalía al alabar la austeridad y la pobreza en un poema en primera persona que da impresión de puritanismo y de virtud interesada:

Yo en mi lecho de abrojos,  
tú en tu lecho de rosas y de plumas;  
verdad dijo el que dijo que un abismo  
media entre mi miseria y tu fortuna.  
Mas yo no cambiaría  
por tu lecho mi lecho,  
pues rosas hay que manchan y emponzoñan  
y abrojos que, a través de su aspereza,  
nos conducen al cielo.

(O. S. 382)

También en poemas de tono docente ejemplariza las tentaciones sufridas por «la virgen pobre» que vive austera y pobemente. El diablo -Mefistófeles en esa ocasión- le habla con palabras de un gran sentido oportunista: lo que conviene es pasarlo bien en la tierra, que es lo cierto y seguro, y, además, arrepintiéndose a tiempo se escapa también al castigo del infierno («Con ese orgullo de la honrada y triste», O. S. 382).

Pero Rosalía desconfía de la virtud de su prójimo con espíritu no muy caritativo, y en las personas de aspecto más intachable sospecha escondidas manchas en sus conciencias:

Branças virxes de cándidos rostros,  
varóns santos de frente serea,  
nobres matronas,  
monxas austeras,  
i áinda aquelas que parés que nunca  
—185&#8594;  
tocaron cas prantas  
os lodos da terra,  
na concencia, ¿quén sabe, a escondidas,  
as manchas que levan?

(F. N. 242)

Son frecuentes las reflexiones sobre la vida de las que se sacan consecuencias de orden práctico y sentido moralizante. Hemos visto la crítica de la vida apresurada de Álvaro de Anido. Veamos ahora la consecuencia que para sí misma saca la autora:

De polvo y fango nacidos,  
fango y polvo nos tornamos;  
¿por qué, pues, tanto luchamos  
si hemos de caer vencidos?

Cuando esto piensa humilde y temerosa,  
como tiembla la rosa  
del viento al soplo airado,  
tiembla y busca el rincón más ignorado  
para morir en paz, si no dichosa.

(O. S. 357)

La relatividad de las apreciaciones humanas, el fácil engaño de los sentidos y del entendimiento es objeto de preocupación. ¿Hay algo de lo que pueda decirse con certeza que es verdadero, o todo es vana ilusión del hombre? Rosalía duda de que la verdad exista:

Creyó que era eterno tu reino en el alma,  
y creyó tu esencia, esencia inmortal;  
mas si sólo eres nube que pasa,  
ilusiones que vienen y van,  
rumores del onda que rueda y que muere,  
y nace de nuevo y vuelve a rodar,  
todo es sueño y mentira en la Tierra,  
¡no existes, Verdad!

(O. S. 335)

—186

Mentira y verdad van tan unidas que el hombre es incapaz de distinguirlas; la verdad existe, pero el hombre jamás podrá tener la certeza de poseerla («De este mundo en la comedia», O. S. 389).

Y, si duda de la verdad, mucho más duda de la justicia, nombre vacío al que ningún hecho responde entre los hombres. ¿Y la justicia divina?

Rosalía no la entiende. No entiende -lo hemos visto- que castigue al que, abrumado por el dolor, busca la muerte. No entiende tampoco que haya una expiación eterna para una falta momentánea:

¡Justicia de los hombres!, yo te busco  
pero sólo te encuentro  
en la «palabra», que tu nombre aplaude  
mientras te niega tenazmente el «hecho».

-Y tú, ¿dónde resides -me pregunto  
con aflicción-, justicia de los cielos,  
cuando el pecado es obra de un instante,  
y durará la expiación terrible,  
mientras dure el Infierno?

(O. S. 390)

La guerra fue también motivo de reflexión. Sus palabras parecen dictadas primero por el ardor patriótico. Como en la canción de los partisanos franceses se dice: cuando un combatiente cae, otro viene a sustituirle para seguir luchando:

Cayendo van los bravos combatientes  
y más se aclaran cada vez las filas.  
No lloréis, sin embargo;  
en el vacío que los muertos dejan,  
otros vendrán a proseguir la liza.

Pero acaba imponiéndose su dolor ante esos seres que mueren, muchas veces inútilmente:

—187

¡Vendrán!... Mas presto del vampiro odioso  
destruid las guaridas,  
si no queréis que los guerreros vuelvan  
tristes y oscuros a morir sin gloria  
antes de ver la patria redimida.

(O. C. 660-61)

Y para terminar citemos unas palabras cuyo tono sigue siendo didáctico, pero en las que, contra su costumbre, parece aconsejar que se aprovechen las oportunidades de triunfar en el mundo:

A las rubias envidias  
porque naciste con color moreno,  
y te parecen ellas blancos ángeles  
que han bajado del Cielo.

¡Ah!, pues no olvides, niña,  
y ten por cosa cierta,  
que mucho más que un ángel siempre pudo  
un demonio en la Tierra.

(O. S. 389)

Así era Rosalía, así queda reflejada en estos poemas, más interesantes por lo que nos dan a conocer de su forma de pensar que por su valor poético. Desconfiada y acre, puritana a veces, llena de dignidad otras; modesta y orgullosa a un tiempo, antipática en ocasiones por su tono doctoral, por su condena sin paliativos de lo que juzga equivocado. Estos poemas contribuyen a aumentar el conocimiento de esta figura sobre la cual se han pasado por alto tantos detalles.

X

«¡Odio, fillo do inferno!»

Desde muy pronto se formó en torno a Rosalía una leyenda popular que tiende a presentarla como a santiña. Su afabilidad con labriegos y campesinos, su interés por sus problemas, su generosidad con pobres y necesitados, sus propios dolores y enfermedades, que la acercaban a todo el que sufría, hicieron de ella la imagen arquetípica de la madre gallega: buena, resignada, llorosa y protectora. A esto se añadió el tópico literario de la galleguña dulce y nostálgica, alimentado por aquellos que

no pasaron en sus lecturas de Rosalía de algunos poemas sueltos. A pesar de haber destruido sus cartas -pérdida incalculable a la hora de hablar del carácter de Rosalía-, Murguía nos dio en el Prólogo a En las orillas del Sar una imagen que, aunque idealizada, no es ya la de la leyenda, ni la del tópico literario: sensibilidad que puede ser susceptibilidad, altivez, dignidad, rebeldía, bondad y sencillez, pero también energía y fuerza para responder a las ofensas:

Porque si hubo ser sensible que al menor roce se sintiese herido; si hubo alguien que en los momentos de desgracia se irguiese altivo como héroe que antes de caer vencido intenta —189levantarse y luchar todavía, fue ella. [...] Quien hablase a Rosalía, vería que era la mujer más benévolas y sencilla, porque en su trato todo era bondad, piedad casi, para los defectos ajenos. Mas cuando la herían, ya como enemiga, ya como acosada por el infortunio, era tal su dignidad, que pronto hacía sentir al que había inferido la herida todo el peso de su enojo

(O. C. 563-64)

Rosalía, por su parte, nos ha dejado constancia en sus versos, con la sinceridad que la caracteriza, de sentimientos menos elevados: de dignidad herida sí, pero también de rencor, de resentimiento, de odio.

Empecemos por su resentimiento hacia una parte de España en la que vivió muchos años de su vida: Castilla. Este resentimiento lo animaban múltiples motivos. Había, en primer lugar, una razón de carácter social que tratamos en su lugar<sup>28</sup>; el poema más representativo a este respecto es «Castellanos de Castilla» (C. G. 122).

Hay otra razón: Rosalía lo pasó mal en Castilla: sufrió dificultades económicas, problemas de salud, nostalgia de su tierra natal. Y, como sucederá otras veces, proyecta sobre el ambiente su malestar interior y acusa al desierto castellano de los males que la afligen: de su tristeza, de su melancolía, de su nostalgia; y por ello abomina de él; en sus palabras sólo hay resentimiento y burla («Unha tarde alá en Castilla», F. N. 228).

Este resentimiento no pierde ocasión de manifestarse; mejor aún: Rosalía crea las situaciones para darle salida. Glosando un cantar popular en el que habla un joven al parecer bastante mujeriego, se lanza a una diatriba contra la mujer castellana y contra el país en general. El cantar popular dice:

—190

Teño unha dama nos Portos,  
outra no Ribeiro de Avia,  
si a dos Portos é bonita  
a do Ribeiro lle gana.

(C. G. 99)

Este joven se despide de una dama castellana que le ha desdeñado, en términos que dejan de relieve su resentimiento -y el de la autora- al tiempo que canta las alabanzas de las mujeres y la tierra gallega. Según Carballo Calero<sup>29</sup>, el cantar es de arriero y no parecía prestarse, en principio, a la glosa que de él hizo Rosalía. Pero, como hemos dicho, es el resentimiento de la autora el que enfocó el tema bajo tal punto de vista.

El dolor y la amargura que rebosaban del alma de Rosalía hace que aquellos mismos lugares que han sido objeto de su amor despierten en ella oscuros y encontrados sentimientos. El dolor presente se desata en odio contra lo que evoca tiempos más felices:

Ódiote, campo fresco,  
cos teus verdes valados,  
cos teus altos loureiros  
i os teus caminos brancos  
sembrados de violetas,  
cubertos de emparrados.

(F. N. 274-5)

O se confunden en ella rencor y amor:

El templo que tanto quise...,  
pues no sé decir ya si le quiero,  
que en el rudo vaivén que sin tregua  
se agitan mis pensamientos,  
—191&#8594;  
dudo si el rencor adusto  
vive unido al amor en mi pecho.

(O. S. 313)

En vano vuelve Rosalía a recorrer los paisajes en los que en otro tiempo la esperaba «la esperanza sonriendo». Hay raíces de odio en su corazón que el paisaje querido no puede desterrar:

Ya en vano el tibio rayo de la naciente aurora,  
tras del Miranda altivo,

valles y cumbres dora con su resplandor vivo;  
en vano llega mayo, de sol y aromas lleno,  
con su frente de niño de rosas coronada  
y con su luz serena:  
en mi pecho ve juntos el odio y el cariño,  
mezcla de gloria y pena;  
mi sien por la corona del mártir agobiada,  
y para siempre frío y agotado mi seno.

(O. S. 317)

La luna, que trae a su memoria recuerdos de antiguas quimeras pasadas, se convierte para ella en objeto de rencor, y piensa «con placer» que también ella tendrá su fin como todo lo tiene:

Muda la luna y, como siempre, pálida  
mientras recorre la azulada esfera  
seguida de su séquito  
de nubes y de estrellas,  
rencorosa despierta en mi memoria  
yo no sé qué fantasmas y quimeras.

Y con sus dulces misteriosos rayos  
derrama en mis entrañas tanta hiel,  
que pienso con placer que ella, la «eterna»,  
ha de pasar también.

(O. S. 349)

—192

Distintos parecen ser los motivos que la hacen detestar y apetecer a un tiempo a Santiago de Compostela<sup>30</sup>. Allí vivió con su madre, allí fue feliz, pero también allí debió de experimentar los sentimientos de sentirse observada y señalada por una sociedad que conocía su origen ilegítimo. Allí también, sin duda, vio apagarse muchos de sus entusiasmos y ensueños juveniles:

Ciudad extraña, hermosa y fea a un tiempo,  
a un tiempo apetecida y detestada.

En las escasas cartas -o fragmentos de ellas- que conservamos dirigidas a su marido, encontramos ejemplos clarísimos de cómo el malestar interior de Rosalía revertía hacia seres queridos en forma de rencor, como si ellos fueran culpables de sus desdichas. ¿Lo eran? ¿En parte, por lo menos? No vamos a entrar en esta cuestión, puesto que la misma autora reconoce que sus palabras son provocadas por causas ajenas a la persona a quien se dirige. Veamos cómo le reprocha a su marido que no le escriba a menudo, y cómo le hace saber, con cierta crueldad e ingenuidad infantiles, que, precisamente los días en que estaba más enferma, faltaron las misivas consoladoras:

Mi querido Manolo: No debía escribirte hoy, pues tú me dices lo haga yo todos los días, escaseas las tuyas cuanto puedes, pues casualmente los dos días peores que he tenido, hasta me aconteció la fatalidad de no recibir carta tuya.

—193

Y añade estas palabras que no ignora que molestarían a su marido por la acusación que hay en ellas de una actitud voluntaria de frustración por parte de él, y de un creciente despegue por parte de ella:

Ya me vas acostumbrando, y como todo depende de la costumbre, ya no hace tanto efecto.

Pero insiste en el hecho de su enfermedad para hacerle sentirse culpable de aumentar sus dolores:

Sin embargo, estos días en que me encuentro enferma, como estoy más susceptible, lo siento más.

Termina el párrafo concediéndole un magnánimo perdón, pero haciéndole ver el dolor que le ha causado con su egoísmo y comodidad, pues no a otras causas atribuye la ausencia de carta:

Te perdonó, sin embargo, aunque sé que no tendrías hoy otro motivo para no escribirme que el de algún paseíto con Indalecio, u otra cosa parecida. Pero no reñiremos por esto, cuando tan desdichados somos ya.

La carta prosigue en términos de gran pesimismo y en un tono de violencia mal contenida. Rosalía se da cuenta de ello:

Pero reflexionando en lo que te escribo veo que soy una loca, y tienes mucho que perdonarme. Tú ya sabes que cuando estoy enferma me pongo de un humor del diablo, todo lo veo negro, y añadiendo a esto, que no te veo, y nuestras circunstancias malditas cien veces, con

una bilis como la mía, no hay remedio sino redactar una carta como ésta, precisamente cuando va dirigida a la persona que más se quiere en el mundo y a la única a quien se le pueden decir estas cosas

(O. C. 1556-57)

—194

Y en otro fragmento de carta a su marido encontramos estas palabras no menos reveladoras de cómo su «mal humor» se vuelca sobre seres queridos:

Estoy observando que hablo en un tono feroz, como si me dirigiese a una cosa mala. Pobrecito mío, ¿qué dirás de mi mal humor? Sí; estoy de un humor sombrío, y puede que lo estuviese del mismo modo aun cuando no tuviese motivos para ello

(O. C. 1558).

Rosalía nos habla con cierta frecuencia de sus sentimientos de rencor u odio, pero sin especificar personas ni circunstancias:

...sentindo cómo loitan  
en sin igual batalla  
inmortales deseios que atormentan  
e rencores que matan.

(F. N. 173)

A veces encontramos plasmada una actitud de vengativo rencor que recuerda al antiguo adagio: «siéntate a la puerta de tu casa y...». Rosalía también espera ver pasar el cadáver de sus «enemigos»: desde su rincón solitario verá cómo van perdiendo las ilusiones, que, como hojas de árbol, cubrían el cementerio donde yacen los muertos comunes; verá cómo para ellos llega el invierno, la tristeza, el remordimiento («¡E ben! Cando comprido», F. N. 215).

A Rosalía llega a molestarle la alegría de los demás. Es deseo de soledad, a veces; pero es también un sentimiento confuso de envidia de una felicidad que le está vedada y de rencor por el daño que le hacen con la exhibición de esa alegría:

Aquel romor de cántigas e risas,  
ir, vir, algarear;  
aque'l falar de cousas que pasaron  
—195&#8594;

i outras que pasarán;  
aquela, en fin, vitalidade inquieta  
xuvenil, tanto mal  
me fixo, que lles dixen:  
«Ivos e non volvás».

(F. N. 171)

Otras veces no se busca la soledad. Es, sencillamente, irritación ante la alegría de los otros. El poeta quisiera ensombrecer a los demás como está ensombrecido su propio espíritu. Los desprecia y los envidia a un tiempo. Esos seres que se agitan alegres, en torbellino jubiloso, le parecen un «salvaje hormiguero». Pero él se siente «roto, miserable, hambriento», y quisiera tener el poder de nublar el sol que ilumina a los seres felices:

A sus plantas se agitan los hombres,  
como el salvaje hormiguero  
en cualquier rincón oculto  
de un camino olvidado y desierto.

¡Cuál le irritan sus gritos de júbilo,  
sus risas y sus acentos,  
gratos como la esperanza,  
como la dicha soberbios!...

Todos alegres se miran,  
se tropiezan y en revuelto  
torbellino van y vienen  
a la luz de un sol espléndido,  
del cual tiene que ocultarse  
roto, miserable, hambriento.

¡Ah!, si él fuera la nube plomiza  
que lleva el rayo en su seno,  
apagara la antorcha celeste  
con sus enlutados velos,  
y llenara de sombras el mundo  
cual lo están sus pensamientos.

(O. S. 386)

—196

Muchas veces el resentimiento, el rencor, el odio que Rosalía experimenta recaen sobre objetos neutros: paisaje, luna, tierras castellanas. Pero no cabe duda de que en su vida hubo motivos más que suficientes para que tales sentimientos recayesen otras veces, con toda razón, sobre personas o instituciones. Rosalía, apasionada por temperamento, tuvo que odiar con violencia. Al final de su vida nos dirá:

Yo no he nacido para odiar, sin duda;  
ni tampoco he nacido para amar,  
cuando el amor y el odio han lastimado  
mi corazón de una manera igual.

(O. C. 660)

Ella misma se da cuenta de la profundidad de unos sentimientos que su nobleza de corazón le hace despreciar, pero que no puede desterrar de sí: Rosalía odia, Rosalía recuerda las ofensas, y querría no recordarlas:

¡Odio, fillo do inferno!,  
pode acabalo amor; mais ti n'acabas,  
mamoria que recordalas ofensas.  
Sí, sí, ¡de ti mal haia!

(F. N. 176)

Sospechamos muchos motivos de odio, de resentimiento, de rencor. Pero ha de ser una biografía seria de Rosalía la que nos cuente los detalles de su vida. A nosotros nos ha correspondido examinar solamente la expresión poética que de esos acontecimientos nos ha dejado Rosalía.

¿Cómo no hablar de saudade al tratar de l poeta más representativo de Galicia? «Divina Rosalía, Senhora da Saudade e da Melancolía», decía Teixeira de Pascoaes<sup>31</sup>. Pero, también, ¿cómo ponernos de acuerdo sobre lo que designamos con el nombre de saudade? Los problemas comienzan desde que se intenta determinar el sentido originario de la palabra: ¿«soledad»?, ¿«mal de ausencia»?, ¿«melancolía»? Cada autor defiende denodadamente y con pruebas literarias o documentales su teoría. Las posibles relaciones con sentimientos de otros países es otro tema discutido; así la comunidad o no de significados entre saudade y los vocablos suecos langtan y lanter, el alemán Sehnsucht, el rumano dór o el gallego morriña. ¿Hasta qué punto es o no la saudade sentimiento exclusivo y caracterizador de los galaicoportugueses? Con todo, el capítulo más interesante y el más intrincado es el de las teorías interpretativas de la saudade: ¿qué es?, ¿de dónde surge?, ¿qué causas la provocan?, ¿cuáles son sus manifestaciones?...

—198

Vamos a exponer brevemente algunas de las teorías más importantes<sup>32</sup>. Para Teixeira de Pascoaes<sup>33</sup>, la saudade es sentimiento esencial del espíritu lusitano, y exclusivo de él; no tiene equivalente en otras lenguas. Surgió de la unión del paganismo greco-romano con el cristianismo judaico; o, lo que es igual, del deseo carnal -pagano- unido al dolor espiritual -cristiano-. La saudade es la tristeza y la alegría, la luz y la sombra, la vida y la muerte. Ampliada a la naturaleza, la saudade es el alma universal, donde se realiza la unidad de todo lo existente. Las palabras de Teixeira de Pascoaes son de poeta; aluden, sin concretar, a la realidad de la saudade. Según esa teoría, saudade es la forma especial, única y característica con que el pueblo portugués se enfrenta con la existencia y que aparece reflejada en la obra de sus mejores poetas. Imposible concretar más.

Un importante grupo de teorías ponen en relación la saudade con un deseo vago e impreciso. Vicente Risco<sup>34</sup> habla del «deseo de lo lejano», distinguiendo entre morriña, que es deseo de lo lejano concreto, de la tierra, y saudade, deseo de lo lejano inconcreto. Ramón Cabanillas<sup>35</sup>, en su discurso de ingreso en la Academia Gallega, señala de forma metafórica el carácter impreciso del deseo: «recuerdo de una luz que nos hirió en la vaguedad de un sueño». —199 César Barja<sup>36</sup> se refiere al carácter de deseo insatisfecho que para él tiene la saudade; con palabras de Rosalía de Castro: «el fantasma del bien soñado».

Muy numerosas han sido también las teorías que han puesto en relación la saudade con el sentimiento de la tierra, ya sea en un sentido de naturaleza o paisaje, ya en el sentido de patria, ya en el de «gran madre». Castelao<sup>37</sup> se plantea si la saudade del gallego no será más que la lucha de dos deseos opuestos e incompatibles: el de estar y no estar en la tierra. La saudade vendría a ser el sentimiento característico de un pueblo escindido por dos tensiones opuestas; la que le lleva a emigrar, a conocer mundo, y la que le impulsa a volver siempre a la tierra.

Interesantísima es la teoría de Núvoa Santos<sup>38</sup>, el gran médico compostelano, sobre la saudade. Distingue en ella dos elementos básicos:

la nostalgia de un pasado fabuloso y el anhelo de revertirse en la tierra. La saudade viene a ser una manifestación del instinto de muerte: un deseo de anularse en el seno de la tierra, de retornar al regazo tierno de la «gran madre».

De carácter psicológico es también la interpretación de otro médico ensayista: Rof Carballo<sup>39</sup> Distingue tres componentes de la saudade (que identifica con 'morriña'): versión hacia la madre, anhelo de la seguridad primigenia y nostalgia de nuestra unidad última. La saudade es así la nostalgia de un paraíso perdido infantil en contraste con las vivencias maduras de la soledad, del desamparo, del —200desarraigo. Seguridad, unidad, compañía definitivamente perdidas y siempre anheladas están en la base de la saudade.

Y, para continuar con médicos, la teoría de otro ilustre galeno: García Sabell<sup>40</sup>.

Para él la saudade es la nostalgia de la propia persona desaparecida. El proceso es el siguiente: la vida se torna problemática, se produce una objetivación de la propia existencia y surge el extrañamiento. La vida se siente vacía y sin sentido; como consecuencia, también el yo que vive esa vida, que pasa a objetivarse y a cosificarse. Se conserva la conciencia de esa pérdida y se intenta escapar a la vivencia dolorosa buscando la despersonalización absoluta. En este intento infructuoso se llega a veces a la creación artística. El hombre saudoso vive una carencia de sentido en todo, en sí mismo y en la naturaleza.

La teoría filosófica más estructurada sobre la saudade es sin duda la de Ramón Piñeiro<sup>41</sup>. Saudade es sentimiento de soledad, vivencia sentimental de la soledad. Cuando este sentimiento se vincula a un objeto trascendente al hombre, puede recibir otros nombres: la soledad del ser amado, del bien perdido, es añoranza; la soledad de la tierra, nostalgia, etc. Cuando el sentimiento de la soledad se hace inmanente al hombre, entramos en el campo de la verdadera saudade. Por su condición de ser singular, el hombre siente su soledad ontológica, se siente a sí mismo. Este sentirse a sí mismo en su propia singularidad original es sentir saudade. La saudade carece de significación psicológica; es un puro sentimiento ontológico. Distingue Piñeiro así morriña —201y saudade. La primera es un estado de depresión vital al que va unido un sentimiento de tristeza; su sinónimo es la melancolía. Lo contrario de la morriña es la euforia; lo contrario de la saudade -la soledad del ser- es el éxtasis místico -la contemplación del ser-.

El mismo autor aplica su teoría al análisis de la lírica rosaliana<sup>42</sup> y descubre que Rosalía habla de dos clases de saudade: la de la tierra y la del amor, pero expresa en sus poemas las vivencias de las restantes formas de saudade, incluso de la saudade ontológica, pura.

Nosotros vamos a seguir en líneas generales esta última teoría de la saudade. Trataré, pues, las distintas formas de soledad que aparecen reflejadas en la obra de Rosalía. La mayor diferencia con la teoría de Piñeiro es que excluyo del tema de la saudade el «anhelo del bien ideal», no porque me parezca desacertada su inclusión, sino por razones de método. El tema del anhelo tiene en Rosalía múltiples matices y ramificaciones que nos pueden llevar lejos del sentimiento originario de la soledad. Por esta razón prefiero tratarlo aparte.

La saudade que tiene más amplia representación en la obra de Rosalía es la de la tierra. Podríamos pensar que es la típica del emigrante que marcha a América, pero no es así; en éste coinciden distintas saudades. Para sentir la saudade de la tierra no se necesita una gran distancia, y muchas veces no es saudade de Galicia sino del pequeño lugar donde se ha nacido. Veamos algunos ejemplos:

Empezaremos con un ejemplo típico de saudade provocada por lejanía de Galicia, pero sin que sepamos el lugar desde donde se siente ni las circunstancias personales de la persona que habla.

—202

Airiños, airiños aires,  
airiños da miña terra;  
airiños, airiños aires,  
airiños, leváime a ela.

Sin ela vivir non pudo,  
non pudo vivir contenta,  
que adonde queira que vaia,  
cróbeme unha sombra espesa.  
Cróbeme unha espesa nube  
tal preñada de tormentas,  
tal de soidás preñada,  
que a miña vida envenena.

En este poema, como en los de emigrantes, se sufre de soidás: soledad de la tierra, pero también soledad de personas y cosas que quedan en Galicia:

Leváime, leváime, airiños,  
leváime a donde me esperan  
unha nai que por min chora,  
un pai que sin min n'alenta,  
un irmán por quen daría  
a sangre das miñas venas,  
e un amoriño a quen alma  
e vida lle prometera.  
¡Ai, miña probe casiña!  
¡Ai, miña vaca bermella!  
Años que balás nos montes,  
pombas que arrulás nas eiras,  
mozos que atruxás bailando,  
redobre das castañetas,  
xas-co-ras-chás das cunchiñas,  
xurre-xurre das pandeiras,  
tambor do tamborileiro,

gaitiña, gaita gallega,  
xa non me alegras dicindo:  
¡Muiñeira, muiñeira!

(C. G. 76)

—203

En otros poemas, la evocación de los seres que provocan el sentimiento de soledad es aún más desordenada: se habla antes de las higueras o los nabos que de la mujer. Estas explosiones de sentimiento ante cosas al parecer insignificantes, típicas del gallego, han sido ridiculizadas en multitud de chistes y anécdotas por pueblos en los que la afectividad tiene menos importancia. Sin embargo, son propias de todo estado emocional y revelan, por parte de Rosalía, un gran conocimiento del espíritu humano. Esta vinculación sentimental a seres y cosas que en la vida ordinaria pasan casi inadvertidos es universal. Pensemos en la persona que ante la muerte de un ser querido es capaz de mantener la serenidad y que de pronto estalla en lágrimas a la vista de un objeto insignificante usado por él: unas zapatillas, un lápiz, un pañuelo...

Otro ejemplo de esta vinculación saudosa del emigrante hacia personas y cosas es el poema «Adiós ríos, adiós fontes» (C. G. 69-72). En él, en primer lugar, tras una evocación general de la tierra, va la huerta; en medio más o menos, la Virgen de la Asunción, y justo al final, aunque ya antes hubo una alusión («amoriñas das silveiras / que eu lle daba o meu amor») va la mujer amada. Esta forma de enumerar que emplea Rosalía es precisamente el elemento que mejor expresa la emoción del protagonista. Este sentimiento mixto de saudade de la tierra, del amor, de compañía, puede sobrevenir sin relación con la distancia física que separa al saudoso del lugar donde vivió. En «Campanas de Bastabales» (C. G. 58), es el sonido de esas campanas lo que provoca la saudade. Por tanto, no se trata de una lejanía física sino espiritual. Probablemente, la mujer que habla siente saudade de la seguridad que le ofrecía la casa paterna, de la ternura de familiares y amigos antiguos.

—204

Lugar idóneo para que el gallego sienta saudade de su tierra es Castilla: el contraste de paisaje y clima exacerba la nostalgia de la tierra natal. Un ejemplo en que Rosalía nos habla de sus propias experiencias saudosas es el poema «Unha tarde alá en Castilla» (F. N. 228).

La saudade de la tierra se produce a menudo dentro de la misma Galicia y a veces tiene razones sociológicas y no psicológicas, como en el caso de «Campanas de Bastabales». Por ejemplo, la gente de mar se siente extraña tierra adentro, tiene distintas costumbres y formas de vivir. E incluso en el interior hay diferencias entre las gentes de la montaña y las de valles y llanos, que suelen ser más ricas y más "civilizadas". La saudade de una montañesa que piensa en sus lares nativos está recogida en el poema «Rosíña cal sol dourado»:

Danlle estrañesa os cantares,  
danlle de chorar deseios,  
i, os ollos de bágoas cheios,  
pensa nos nativos lares.  
Que n'hai máis tristes pesares,  
máis negra malencolía  
que a que entre estraños se cría.

(C. G. 80)

La aldeana, trasladada a la ciudad, siente saudades de la aldea: las calles enlosadas, las torres de las iglesias, los muros de las casas la hacen sentirse extraña. Le falta el olor a campo de su aldea, los bosques, los espacios abiertos al aire y al sol:

De soidás morríase  
na vila, sospirando pola aldea;  
asombrábana as casas cos seus muros,  
e asombrábana as torres e as igrexas.

(F. N. 306)

—205

En este poema advertimos el sentido maternal de la tierra. La pobre Rosa se muere lejos de ella como un niño separado de su madre. En realidad no hay razones para esa extrañeza que siente la aldeana, para su negativa inconsciente al ambiente ciudadano. Sólo nos lo explicamos por una vinculación a la tierra que reproduce la del niño con su madre: seguridad, ternura, protección... En este poema, como en el anterior, y también en el de «Campanas de Bastabales», encontramos un sentimiento de la tierra de carácter tribal; tierra es el pequeño rincón donde se nace, el conjunto de seres unidos por lazos familiares o de antigua amistad. Fuera de esos estrechos límites acecha la saudade.

El anhelo de revertirse a la tierra, que es, según Nóvoa Santos, uno de los componentes de la saudade, aparece reflejado en la obra de Rosalía. Sólo en la propia tierra encuentra reposo absoluto el cuerpo muerto:

Jamás del extranjero el pobre cuerpo inerte,  
como en la propia tierra en la ajena descansa.

(O. S. 345)

En el poema a sir John Moore, general inglés, muerto en la batalla de Elviña (La Coruña) y allí enterrado, Rosalía lamenta lo lejos que sus restos están de su país natal, aunque insiste en que, después de su patria, en ningún sitio encontraría mejor sepultura (F. N. 221).

La saudade amorosa está también reflejada en la obra de Rosalía. No faltan ejemplos masculinos («Queridiña dos meus ollos», C. G. 100), pero lo más frecuente es que aparezca en boca de una mujer:

¡Si souperas qué estrañesa,  
si souperas qué sofrir  
desque dél vivo apartado  
o meu corasón sentíu!  
—206&#8594;  
Tal me acoden as soidades,  
tal me queren afrixir,  
que inda más feras me afogan,  
si as quero botar de min.

(C. G. 82)

La nostalgia de un pasado nebuloso, que, como hemos visto, es para algunos autores elemento capital de la saudade, se encuentra reflejada por Rosalía. Unas veces se refiere a un pasado personal, y otras, al pasado de Galicia, pero siempre del mismo modo vago. El «pasado dichoso» en su momento no dejó huella poética, o bien porque cuando fue presente no se vivió como dichoso o bien porque Rosalía empezó a escribir más tarde. Creemos que sucedió lo primero y que el tiempo actuó como elemento idealizador, influyendo en esto la comparación con el presente más doloroso. Veamos un ejemplo de saudade por el propio pasado:

Aquellos risas sin fin,  
aquej brincar sin dolor,  
aquej louca alegría,  
¿por qué acabó?

Aqueles doces cantares,  
aquejas falas de amor,  
aquejas noites serenas,  
¿por qué non son?

Aquel vibrar sonoro  
das cordas da arpa i os sons  
da guitarra malencónica,  
¿quén os levó?

Todo é silensio mudo,  
soidá, delor,  
onde outro tempo a dicha  
sola reinou...

(F. N. 196)

—207

Cuando nos trasladamos al pasado real de Rosalía, a La Flor, a sus veinte años, nos encontramos con que el «pasado dichoso» ha retrocedido aún más: ya han desaparecido los días de dicha, y sólo vemos dolores, soledad y llanto. En estos poemas juveniles encontramos una vivencia de la soledad que, pese a las rotundas afirmaciones de la autora, sentimos como propia de la adolescencia. Rosalía se siente sola, predestinada a la soledad en un mundo de seres acompañados: es el héroe romántico marcado con «fatídico emblema». La soledad es una nota distintiva:

Cuando miré de soledad vestida  
la senda que el Destino me trazó,  
[...]  
sentí en un punto aniquilar mi vida.  
¡Sola era yo con mi dolor profundo  
en el abismo de un imbécil mundo!

(O. C. 220-1)

En uno de sus más conocidos poemas, Rosalía nos habla de una clase de saudade más rara: la saudade del dolor. Relacionado con ella está ese convencimiento del poeta de que en el fondo del alma hay un vacío que no se llena con alegrías sino con dolor, de que el dolor es una forma de compañía. Así, cuando un dolor hondo desaparece, se sienten soledades de él. El poema «Unha vez tiven un cravo» (F. N. 168) es un ejemplo perfecto:

...xa non sentín máis tormentos  
nin soupen qué era delor;  
soupen só que non sei qué me faltaba

en donde o cravo faltóu,  
e seica, seica tiven soidades  
daquela pena... ¡Bon Dios!

(F. N. 169)

—208

Y con esto nos vamos aproximando a la vivencia más pura de la saudade: la vivencia de la propia singularidad, de la soledad ontológica del hombre.

En sus versos podemos distinguir los pasos previos que la fueron acercando a ese sentimiento. En primer lugar, Rosalía pasa por la experiencia de quedarse sola, es decir, prescindir voluntariamente de compañía. En esa soledad provocada advierte todavía presencias diminutas: un ratón oculto, la mosca, el ruido de la leña al arder, y se aferra a esa forma de compañía («Aquel romor de cántigas e risas», F. N. 170).

En la teoría de García Sabell sobre la saudade hemos visto que, en el proceso que llevaba a ella, es importante el extrañamiento. Hemos tenido ocasión de comprobar en los poemas citados la frecuencia con que el saudoso siente extrañeza o asombro ante lo que le rodea. Veamos ahora cómo ese extrañamiento se prolonga a la tierra madre. Rosalía se siente extranjera, extraña en su propia tierra:

...cerraba a noite silenciosa  
os seus loitos tristísimos  
en torno da estranxeira na súa patria,  
que, sin lar nin arrimo,  
sentada na baranda contempraba  
cál brilaban os lumes fuxitivos.

(F. N. 195)

Cual si en suelo extranjero me hallase,  
tímid a y hosca, contemplo  
desde lejos los bosques y alturas  
y los floridos senderos.

(O. S. 314)

Normalmente no encontramos en la saudade ontológica de Rosalía la

neutralidad psicológica que Piñeiro señala en esa vivencia. En general aparece teñida de amargura, se vive como una limitación. Es como si Rosalía hubiera intentado —209 romper los límites de su ser y comprobara con dolor el fracaso. Creo que el ejemplo más claro de esto está al comienzo de En las orillas del Sar:

Ya que de la esperanza, para la vida mía,  
triste y descolorido ha llegado el ocaso,  
a mi morada oscura, desmantelada y fría  
tornemos paso a paso,  
porque con su alegría no aumente mi amargura  
la blanca luz del día.

Contenta, el negro nido busca el ave agorera;  
bien reposa la fiera en el antro escondido;  
en su sepulcro, el muerto; el triste, en el olvido,  
y mi alma en su desierto.

(O. S. 317)

Aunque se dice que el alma reposa contenta en su desierto, antes se nos ha hablado del ocaso de la esperanza y de la amargura que produce la luz del día. Sin embargo, es cierto que, al menos en un poema, Rosalía expresó la vivencia de la soledad ontológica incontaminada de cualquier otro sentimiento; vivencia pura de su singularidad personal, hecha de cuerpo y espíritu:

Algúns din: ¡miña terra!  
Din outros: ¡meu cariño!  
I éste: ¡miñas lembranzas!  
I aquél: ¡os meus amigos!  
Todos sospiran, todos,  
por algúnn ben perdido.  
Eu só non digo nada,  
eu só nunca sospiro,  
que o meu corpo de terra  
i o meu cansado espirto,  
a donde quer que eu vaia,  
van conmigo.

(F. N. 167)

En este poema, Rosalía hace una especie de recuento de las saudades de que ha hablado: de la tierra, del amor, del pasado, de la amistad. Se da cuenta de que ha superado esas etapas, pero, curiosamente, no da nombre a ese sentimiento de sentirse a sí misma, a su cuerpo de tierra y a su cansado espíritu. Rosalía era consciente de que el sentimiento de soledad que inspiraba la falta de la tierra, o del amor, o de los amigos, o del dolor, era saudade. Ella emplea escasamente esa palabra. Prefiere soidá, soedade, soidade, que son equivalentes y más populares. Sin embargo, no llamó por ese nombre al sentimiento más radical de la soledad. Parece claro que Rosalía tenía de la saudade una idea distinta a la que nosotros estamos siguiendo. Para ella, saudade era nostalgia de un bien perdido. El sentimiento de la íntima soledad no puede relacionarlo con esa pérdida, y lo deja innominado. De todas formas, de Rosalía nos interesan menos sus ideas que sus intuiciones poéticas.

Llamémosla o no saudade, en sus versos ha dejado constancia de la más radical vivencia de la soledad del hombre.

## XII

### En busca del bien perdido

La presencia del ansia en la obra de Rosalía es una realidad casi tan repetida como la del dolor. ¿Ansia de qué? Ansias de todo tipo: la inquietud, el desasosiego, la falta de paz, el deseo amoroso, el deseo de vivir, y además un anhelo indefinible, sin objeto determinado, forman una extensa gama de sentimientos que Rosalía expresa con frecuencia. Rosalía se refiere muchas veces al ansia o a las ansias como a algo de sobra conocido y que no necesita que se especifique su naturaleza. A veces parece sinónimo de dolor inquieto, de falta de paz provocada por el dolor:

Costa arriba, costa arriba,  
desandémolo camiño.  
¡Fuxamos deste sosego,  
dos pesares enemigo!  
¡Qué negro contraste forman  
da natureza o tranquilo  
reposo, coas ansias feras  
que abaten o inxel espirto!

Otras veces, Rosalía se refiere a las ansias como a algo característico del alma humana. Así, para indicar la molestia que le producen las horas de calor, dice:

Bien pudiera llamarse, en el estío,  
la hora del mediodía,  
noche en que al hombre, de luchar cansado,  
más que nunca le irritan  
de la materia la imponente fuerza  
y del alma las ansias infinitas.

(O. S. 322)

Las ansias aparecen aquí como huéspedes permanentes del espíritu, que se exacerbaban en esa hora central del día. Veamos otro ejemplo en el que las ansias parecen participar del carácter perenne que tenía al final el dolor para Rosalía:

Desbórdanse los ríos, si engrosan su corriente  
los múltiples arroyos que de los montes bajan;  
y cuando de las penas el caudal abundoso  
se aumenta con los males perennes y las ansias,  
¿cómo contener, cómo, en el labio la queja?  
¿Cómo no desbordarse la cólera en el alma?

(O. S. 354)

Rosalía siente el desasosiego como una constante en su vida. Pero creemos que, al menos por cierto tiempo, lo consideró una consecuencia de su vida dolorosa y que sólo lentamente se fue abriendo paso en ella la idea de que el ansia era una característica de la vida humana.

En Rosalía el ansia se presenta con una nota muy característica: la vaguedad, la falta de determinación de su objeto. Como consecuencia de ello también es insaciable. Veamos uno de los primeros ejemplos de esto:

Xa nin rencor nin desprezo,  
xa nin temor de mudanzas;  
tan só unha sede..., unha sede  
dun non sei qué, que me mata.

Ríos da vida, ¿ónde estades?  
¡Aire!, que o aire me falta.

(F. N. 170)

De forma muy concentrada, Rosalía ha expresado aquí su experiencia del sentimiento del ansia. Fijémonos en que dice «Ya ni rencor, ni desprecio, ni temor de mudanzas»; es decir, esa vivencia anhelante no puede vincularse a un deseo de vengar viejas ofensas, ni a un desasosiego que tenga alguna relación con cambios.

Las mudanzas que puedan sobrevenirle no le preocupan, no la inquietan, y ya no siente tampoco el arañozo vengativo del rencor; sin embargo, pervive esa sed de algo que no puede determinar. Observemos también que el ansia es siempre, para Rosalía, una vivencia acongojante. Todos los ejemplos citados nos la presentan no como una fuerza, como un impulso o tendencia positiva, sino como un estado de gran desasosiego, de inquietud dolorosa, angustiosa. Esa vivencia está magníficamente expresada en este poema con esa exclamación: «¡Aire!, que o aire me falta».

Los ejemplos en que aparece el carácter insaciable del ansia son también numerosos. Rosalía, a fuerza de repetirlo, alude a este carácter como a algo evidente, que no necesita aclaración.

¡Oh tierra, antes y ahora, siempre fecunda y bella!  
Viendo cuán triste brilla nuestra fatal estrella,  
del Sar cabe la orilla,  
al acabarme, siento la sed devoradora  
y jamás apagada que ahoga el sentimiento,  
y el hambre de justicia, que abate y que anonada  
—214&#8594;  
cuando nuestros clamores los arrebata el viento  
de tempestad airada.

(O. S. 317)

Rosalía se plantea si ese sentimiento será en realidad ansia de Dios y si al fin en él podrá saciarse. Pero fijémonos en el tono entre dubitativo y esperanzado con que la autora se plantea esta cuestión en el poema «Sedientas las arenas, en la playa»:

¡Y quién sabe también, si tras de tantos  
siglos de ansias y anhelos imposibles,  
saciará al fin su sed el alma ardiente

donde beben su amor los serafines!

(O. S. 327)

El ansia insaciable puede adoptar las formas de ansia de amor, de deseo de vivir y gozar. El poeta disculpa a aquellos seres que, presos de una sed inextinguible, se lanzan en pos del amor o del placer, en un loco afán de saciar un anhelo imposible:

De la vida en la lucha, perenne y fatigosa,  
siempre el ansia incesante y el mismo anhelo siempre;  
que no ha de tener término sino cuando, cerrados,  
ya duerman nuestros ojos el sueño de la muerte.

(O. S. 348)

No murmuréis del que rendido ya bajo el peso de la vida  
quiere vivir y aún quiere amar;  
la sed del beodo es insaciable, y la del alma lo es aún más.

(O. S. 353)

Al final de su vida, Rosalía llegó a percibir que hay, que hubo en ella dos tipos diferentes de ansia. Una de signo positivo, una fuerza impulsora, un anhelo esperanzado que lleva a descubrir lo desconocido: así, el ansia amorosa empuja —215 al alma a descubrir «sorpresa celestiales, dichas que nos asombran». Pero después el placer desaparece, el dolor se hace constante y el ansia pierde su carácter positivo; se convierte en «deseo que no acaba», con su secuela de inquietud, incertidumbre y desasosiego («Ansia que ardiente crece», O. S. 388). El reverso del deseo de algo es el sentimiento de su falta. En Rosalía encontramos este sentimiento con las mismas notas de indeterminación que vemos en el ansia: es la falta de algo que no se sabe qué es y que nada puede suplir. En una ocasión este sentimiento aparece proyectado sobre un personaje popular que se expresa en términos muy concretos:

-Anque me des viño do Ribeiro de Avia,  
tódolos almibres e tódalas viandas

das que os reises comen e no mundo haxa,  
ña madre querida, non sei qué me falta.

(F. N. 295)

Uno de los fenómenos que provocan los sentimientos de ansia o de carencia es la tentación de la huida, el deseo de cambiar de horizonte. No es una huida hacia un lugar determinado sino un impulso ciego, irracional, a escapar de una situación de desasosiego interior: huida vana e inútil, por tanto, ya que esa situación depende de la propia persona y la acompañará adonde vaya. Rosalía experimenta la tentación, pero es consciente de la interioridad de su mal y de la inutilidad de intentar huir:

¡Quérome ire, quérome ire!  
Para dónde, non o sei.  
Cégame os ollos a brétema.  
¿Para dónde hei de coller?

—216&#8594;

N'acougo cunha inquietude  
que non me deja vivir:  
quiero e non sei o que quiero,  
que é todo igual para min.

Quérome ire, quérome ire,  
din algúns que a morrer van;  
¡ai!, queren fuxir da morte,  
¡i a morte con eles vai!

(F. N. 294)

La estrofa final establece una comparación con las anteriores y aclara su sentido: igual que el que quiere huir de la muerte la lleva en su interior, Rosalía lleva consigo la inquietud de la que querría escapar. La tentación de la huida se hace particularmente fuerte a la vista de algún camino cuya dirección se ignora. Pero veamos cómo se reitera la idea de la inutilidad de la fuga:

Dende aquí vexo un camiño  
que non sei adónde vai;  
polo mismo que n'o sei,  
quixería o poder andar.  
Nin fuxo, non, que anque fuxa  
dun lugar a outro lugar,  
de min mesma, naide, naide,  
naide me libertará.

(F. N. 295-296)

La huida puede no ser física, puede tomar la forma de deseo amoroso que ya hemos visto. En todo caso es un intento inútil:

Alma que vas huyendo de ti misma  
¿qué buscas, insensata, en las demás?  
Si en ti secó la fuente del consuelo,  
secas todas las fuentes has de hallar.

(O. S. 334)

—217

Rof Carballo pone en relación el desasosiego de Rosalía y sus tentaciones de huida con la psicología del vagabundo. En un trabajo ya mencionado dice:

Sigue el destino de los vagabundos, de los cuales por el análisis profundo sabemos que si vagan sin cesar es en busca de esa profunda imagen maternal que ha quedado borrosamente grabada, sin la suficiente precisión, en un sector, el más arcaico, de sus estructuras cerebrales [...] Sobre nuestra Rosalía, recién nacida, el rostro maternal sólo demoró muy breve tiempo. Nuestra gran poetisa era -primerísima observación, fundamental para todo lo que vamos a decir- una niña abandonada o semiabandonada [...] La impresión más justa con la que puede resumirse la totalidad, el conjunto, de sus poesías es ésta: Son un gran vagabundaje, un merodeo en busca del rostro maternal, en busca de esa insaciada imagen arquetípica de la Madre, que es decisiva en la vida de todo hombre.<sup>43</sup>

Sus particulares características biográficas favorecieron, pues, la nostalgia y la búsqueda de un algo indefinido e indeterminable. La falta de madre en sus primeros años de vida pudo exacerbar un sentimiento que,

por otra parte, es típico de la literatura romántica inmediatamente anterior a Rosalía... y de la literatura mística; la inquietud del corazón humano que sólo descansa en el Señor es tema nada desdeñable a la hora de buscar explicaciones al ansia inextinguible de Rosalía.

Hemos visto la existencia de una sed insaciable cuyo objeto es indefinido en Rosalía. Veamos ahora la búsqueda del objeto desconocido, del bien perdido, del bien soñado que calme su inquietud. Nos sorprende, en primer lugar, la constancia de esa búsqueda, la persistencia en una tentativa —218que la razón presenta como condenada al fracaso: es una esperanza contra toda evidencia:

Tras de inútil fatiga, que mis fuerzas agota,  
caigo en la senda amiga, donde una fuente brota  
siempre serena y pura;  
y con mirada incierta, busco por la llanura  
no sé qué sombra vana o qué esperanza muerta,  
no sé qué flor tardía de original frescura  
que no crece en la vía arenosa y desierta...

(O. S. 315)

Fijémonos en la contradicción indicada por los dos verbos: busco algo que no crece; algo inexistente, como una «sombra vana» o una «esperanza muerta»; búsqueda que sólo conduce a una «inútil fatiga», pero que, curiosamente, no desengaña al perseguidor que insiste una y otra vez en su intento. En la persistencia de esta esperanza contra toda esperanza tienen gran importancia los sueños. Los sueños ayudan a vivir, mantienen viva la ilusión; en contra de la razón y la evidencia, los sueños permiten conservar lo que se ha perdido para siempre:

Mas aun sin alas cree o sueña que cruza el aire, los  
espacios,  
y aun entre el lodo se ve limpio, cual de la nieve el copo  
blanco.

(O. S. 353)

En uno de sus más conocidos y más hermosos poemas, Rosalía hace una commovedora defensa de esos sueños que ayudan a sobrevivir («Dicen que no hablan las plantas, ni las fuentes, ni los pájaros», O. S. 370):

¡Astros y fuentes y flores!, no murmuréis de mis sueños;

sin ellos, ¿cómo admiraros ni cómo vivir sin ellos?

(O. S. 370)

—219

Las plantas y las fuentes, la naturaleza toda llama «loca» a Rosalía porque sueña con una primavera eterna cuando los campos están cubiertos de escarcha. Pero no está loca; ella ve la realidad, ve la escarcha y sus canas, ve que los campos «se agostan» y las almas «se abrasan», pero prosigue soñando con «la eterna primavera de la vida que se apaga»; este verso es fundamental porque expresa con ese verbo en presente una esperanza al margen de toda lógica. La vida se apaga, las alas están rotas para siempre, pero Rosalía sigue soñando «que cruza el aire», que la primavera es eterna. Lo impresionante es la conciencia de la doble realidad: la de la vida y la de los sueños que la transforman y sin la cual aquélla no sería posible.

Los sueños pueden ser así una forma de huir de la realidad, de hacer más dichosa la vida:

No importa que los sueños sean mentira,  
ya que, al cabo, es verdad  
que es venturoso el que soñando muere,  
infeliz el que vive sin soñar.

(O. S. 322)

Pero los sueños son, sobre todo, un medio de hallar el bien perdido. Veamos la íntima relación entre los sueños y la búsqueda de ese bien que calmará su desasosiego:

Busca y anhela el sosiego...  
Mas... ¿quién le sosegará?  
Con lo que sueña despierto,  
dormido vuelve a soñar:  
que hoy como ayer, y mañana  
cual hoy, en su eterno afán  
de hallar el bien que ambiciona  
-cuando sólo encuentra el mal-  
—220&#8594;  
siempre a soñar condenado,  
nunca puede sosegar.

A través del sueño se llega a la percepción del bien anhelado; dormido y despierto, la poeta se acerca a esa realidad inalcanzable por medio de sus sueños. Pero ese bien no es un sueño; éste es sólo uno de los medios de llegar a él. Veamos de qué otras maneras ese bien anhelado se acerca a la conciencia de Rosalía sin entregarse totalmente a ella:

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.

La selección siempre es significativa. Fijémonos: «ecos del órgano», ambiente sacro, catedralicio. En varios poemas -«Santa Escolástica», «Na catredal...»- Rosalía nos habla de las emociones religiosas que despiertan en su espíritu las músicas, las sombras, el silencio de los templos; «rumor del viento», misteriosa voz de la naturaleza, incomprensible voz de las sombras que toman a veces la apariencia del viento -«no soy yo, pero soy, murmuró el viento» (O. S. 359)-; «fulgor de un astro», sugerencia de infinito, inalcanzable lejanía que anonada al hombre; «gota de lluvia», el misterio de lo pequeño, la maravilla de lo insignificante. Por la vía de lo religioso o de la naturaleza, Rosalía se asoma a lo inefable, a un sentimiento de anonadamiento ante lo incomprensible. Al poeta le queda la duda de si alguna vez ha poseído ya ese bien:

Quizá 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.

—221

De lo que no se duda es de la existencia de ese bien: «hermosura sin nombre», «perfecta y única». A pesar de percibirse a través del sueño, no puede confundirse con él:

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.

Sin embargo, la naturaleza exacta de ese bien siempre buscado y nunca hallado permanece en el misterio para la misma Rosalía; la posible relación con él pertenece a un mundo ajeno a la razón, a ese mundo en el que hemos visto que la creencia, la esperanza, los sueños, se sobreponen a la evidencia:

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.

Pero Rosalía algunas veces no se resigna a dejar en el misterio lo que de suyo es misterioso e inexplicable. Hay en ella un prurito explicativo que, en parte, puede proceder del realismo, del deseo de claridad y exactitud de la época, y, en parte, de gusto personal.

Por ello, Rosalía se decide a dar un nombre a ese algo que busca y que ha perdido, y le llama Felicidad:

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!

(O. S. 365)

—222

Sin pretender enmendar la plana al poeta, hay que reconocer que el final del poema es un colofón poco afortunado. Para empezar, la felicidad es un estado, es decir, el resultado de determinadas circunstancias, mientras que todo el poema se está refiriendo a un algo productor de felicidad. La felicidad no es el objeto, sino el sentimiento resultante de la posesión del objeto desconocido. Ha habido, por tanto, un desplazamiento -poco afortunado poéticamente- de la causa a la consecuencia, del ser inefable -«hermosura perfecta y única»- al estado que resulta de su posesión. En otro poema citado anteriormente -«Anque me des viño do Ribeiro de Avia»- se produjo un cambio parecido, aunque menos chocante. El joven se está lamentando de la falta de algo que no sabe qué es y que nada puede saciar, y al fin dice que le han cortado «las alas de la esperanza» y que sin esperanza no hay alegría. De nuevo se ha pasado del objeto -desconocido- al sentimiento -la esperanza- que iba unido a él, y a su resultado

psicológico: la pérdida de la alegría. Por otra parte, volviendo al poema que estábamos comentando, me parece también un error hablar en dos estrofas inmediatas de dos vivencias tan distintas: en una, la búsqueda de algo inefable, y en la otra, la pérdida irreparable de algo determinado y conocido como es la felicidad. A la vista de todo esto creo que se debe considerar la estrofa final de este poema como una prueba más del carácter inefable, es decir 'no expresable' de los sentimientos a los que el poeta se está refiriendo. Rosalía está rozando un tipo de experiencias similares a las de la mística. Acierta cuando respeta el carácter oscuro, indeterminable, de sus intuiciones; se equivoca cuando quiere concretar a posteriori, mediante la razón, la naturaleza de éstas.

La relación con experiencias de tipo místico se hace cada vez más patente. Rosalía nos habla de un estado relacionable —223con la vía iluminativa de la mística, en el cual las pasiones están ya apagadas. El lenguaje toma la forma de antítesis para expresar un sentimiento que compromete la totalidad de la persona humana. Véase la cercanía de la vivencia reflejada en este poema a la «regalada llaga» de nuestros escritores místicos:

Ya duermen en su tumba las pasiones  
el sueño de la nada;  
¿es, pues, locura del doliente espíritu,  
o gusano que llevo en mis entrañas?  
Yo sólo sé que es un placer que duele,  
que es un dolor que atormentando halaga,  
llama que de la vida se alimenta,  
mas sin la cual la vida se apagara.

(O. S. 335)

Veamos otro poema en que se insiste en el estado de acabamiento de todo tipo de pasión: el deseo de saber, el deseo de belleza, el amor:

Cuando todos los velos se han descorado  
y ya no hay nada oculto para los ojos,  
ni ninguna hermosura nos causa antojos,  
ni recordar sabemos que hemos querido,  
aun en lo más profundo del pecho helado,  
como entre las cenizas la chispa ardiente,  
con sus puras sonrisas de adolescente,  
vive oculto el fantasma del bien soñado.

(O. S. 353)

La diferencia fundamental con la poesía de tipo místico es la valoración negativa que Rosalía da a este estado de ataraxia. Para ella no es cambio ni etapa hacia otra cosa. El «pecho helado» donde ningún deseo alienta es el antecedente inmediato de la muerte, del total acabamiento. Rosalía comprueba, diríamos que con extrañeza, la persistencia del «fantasma —224 del bien soñado», de un anhelo perenne, de un ansia insaciable que agota su vida y al mismo tiempo la sostiene. Vive con asombro la existencia de algo en su interior que le parece desconectado de sus experiencias vitales. No hay, por tanto, camino de perfección, voluntaria ascensis. Pero hay revelación:

De la vida entre el múltiple conjunto de los seres,  
no, no busquéis la imagen de la eterna belleza;  
ni en el contento y harto seno de los placeres,  
ni del dolor acerbo en la dura aspereza.

Ya es átomo impalpable o inmensidad que asombra,  
aspiración celeste, revelación callada;  
la comprende el espíritu y el labio no la nombra,  
y en sus hondos abismos la mente se anonada.

(O. S. 356)

Parece que, por fin, Rosalía ha hallado el objeto de su ansia incesante, ha alcanzado el bien soñado y su espíritu se anonada en él. Este hallazgo que la poeta no relacionaba con su ascensis, con una muerte de las pasiones, sí confiesa que tiene relación con la vivencia de la soledad y la libertad de espíritu:

-Dejadme solo, y olvidado, y libre:  
quiero errante vagar en las tinieblas;  
mi ilusión más querida  
sólo allí dulce y sin rubor me besa.

(O. S. 323)

Veamos otro ejemplo en el que Rosalía se refiere, mediante la imagen de la

luz y el calor, a la realidad que con «secreto halago» la conforta: pertenece al poema «Cuido una planta bella»:

—225

Por eso yo, que anhelo que el refulgente astro  
del día calor preste a mis miembros helados,  
aún aliento y resisto sin luz y sin espacio,  
como la planta bella que odia del sol el rayo.

Ya que otra luz más viva que la del sol dorado  
y otro calor más dulce en mi alma penetrando  
me anima y me sustenta con su secreto halago  
y da luz a mis ojos, por el dolor cegados.

(O. S. 364)

Heidegger, refiriéndose a Hölderlin, decía: «Los poetas son los mortales que, cantando con seriedad al Dios del vino, buscan las huellas de los Dioses ausentados, permanecen en su pista y así atisban para los mortales congéneres el camino del cambio». Rosalía parece encajar plenamente en la definición heideggeriana. Los dioses están ausentes, pero ella persigue incansable el rastro apenas perceptible de su existencia:

Si al festín de los dioses llegas tarde,  
ya del néctar celeste  
que rebosó en las ánforas divinas,  
sólo, alma triste, encontrarás las heces.

Mas aun así, de su amargor dulcísimo  
conservarás tan íntimos recuerdos,  
que bastarán a consolar tus penas  
de la vida en el áspero desierto.

(O. S. 384)

Hemos visto a través de este capítulo la existencia en Rosalía de un ansia insaciable, de una sed inextinguible, cuyo objeto era desconocido para

ella misma; hemos visto su tentación de huir de algo que va en su interior; hemos asistido a la búsqueda de ese objeto desconocido, y presenciado un largo proceso de acercamiento a él, en el que los —226 sueños eran elemento decisivo: a través de ellos contemplaba a su objeto y se mantenía viva la esperanza. Por último, hemos sido testigos de un estado de plenitud: su «ilusión más querida» la basa en la soledad, su mente se anonada en la contemplación de la «eterna belleza», experimenta un «placer que duele», un «dolor que atormentando halaga»; la sustentan «con secreto halago» una «luz más viva que la del sol dorado y otro calor más dulce», y el recuerdo de ese «amargor dulcísimo» basta para consolar su vida de dolor. No pretendemos que Rosalía tuviera revelaciones místicas de tipo religioso. Pero sí creemos que, igual que se asomó a las profundidades de la desolación humana y llegó a sentir el dolor como su única y definitiva compañía, también llegó a romper los límites de su propia soledad para alcanzar de forma intuitiva, a sistemática, la contemplación del ser.

### XIII Vivencia del absurdo

A Rosalía, pese a sus deseos de encontrar un sentido trascendente a la vida, se le imponía a veces una visión absurda, sin sentido, de la existencia humana. En ocasiones llega a ella empujada por el dolor, por los golpes del destino; en otras, tiene el carácter de una revelación súbita. La vida se le torna problemática y se interroga sobre sí misma, sobre su vocación, sobre la vida, sin encontrar una respuesta. Y esta vivencia de la falta de sentido, del absurdo, es absolutamente coetánea de sus momentos de fe, de sus momentos de éxtasis, en los que se siente consolada y justificada por el «amargor dulcísimo» de las heces sobrantes del «festín de los dioses». No se pueden establecer etapas de una evolución. Rosalía vivía a golpes de sentimiento y nos da la expresión poética de ellos según le sobrevenían. Lo único que podemos concretar es que la vivencia de la falta de sentido comienza con *Follas novas*. Rosalía problematiza su propia personalidad. Ella no canta a las palomas y a las flores como hacen otras mujeres, como es propio de mujeres; ella es distinta. Pero no vive esta distinción al modo romántico, como algo que individualiza —228y separa al poeta de los demás mortales, como algo que, al fin y a la postre, le hace superior. Así sentía la joven Rosalía en *La Flor* : «sola era yo con mi dolor profundo / en el abismo de un imbécil mundo» (O. C. 221). En *Follas novas* lo vive con extrañeza; Rosalía se extraña, no comprende, se interroga sobre algo cuyo sentido se le escapa:

Daquelas que cantan as pombas i as frores

todos din que teñen alma de muller.  
Pois eu que n'as canto, Virxe da Paloma,  
¡ai!, ¿de qué a teréi?

(F. N. 165)

Con una intuición de conceptos que revelaría el psicoanálisis, Rosalía se siente poseída por ideas locas, por imágenes extrañas, que se reflejan en lo más hondo de su intimidad, en «el fondo sin fondo» de su pensamiento. Esta hondura insondable escapa a la comprensión de la poeta; es como el espacio inmenso del cielo, oscurecido o aclarado por nubes que lleva el viento:

Tal como as nubes  
que impele o vento,  
i agora asombran, i agora alegran  
os espasos inmensos do ceo,  
    así as ideas  
    loucas que eu teño,  
as imaxes de múltiples formas,  
de estranas feituras, de cores incertos,  
    agora asombran,  
    agora aeraran  
o fondo sin fondo do meu pensamento.

(F. N. 165)

Su vocación poética es algo que tampoco tiene justificación, o, para ser más exactos, algo que algunas veces se le muestra desprovisto de sentido, ya que en otras ocasiones —229sí lo justifica. Ahora siente que está pensando cosas que otros pensaron anteriormente. ¿Para qué escribirlas, entonces? No hay una justificación personal; Rosalía se siente como una máquina que repite siempre lo mismo:

Ben sei que non hai nada  
novo en baixo do ceo,  
que antes outros pensaron  
as cousas que ora eu penso.

E ben, ¿para qué escribo?

e ben, porque así semos,  
relox que repetimos  
eternamente o mesmo.

(F. N. 165)

Pero es el sentido general de la existencia humana lo que a Rosalía más frecuentemente se le muestra carente de sentido.

La vida se le aparece como una sucesión de hechos repetidos que abocan inevitablemente a la vejez y a la muerte:

A un batido, outro batido;  
a unha dor, outro delor;  
tras dun olvido, outro olvido;  
tras dun amor, outro amor.

I ó fin de fatiga tanta  
e de tan diversa sorte,  
a vellés que nos espanta  
ou o repousar da morte.

(F. N. 171)

Frente a la idea de un Dios providente, compasivo, misericordioso, que a veces vemos aparecer en sus versos, nos encontramos, otras, con una visión de la vida regida por el más absoluto azar, por un destino que parece complacerse —230en lo ilógico: muere el joven, muere el que ama la vida, y sobreviven los que quisieran morir; en cualquier momento todo ser viviente puede ser víctima de lo que Rosalía llama «amargas burlas del destino»:

Era en abril, y de la nieve al peso  
aún se doblaron los morados lirios;  
era en diciembre y se agostó la hierba  
al sol, como se agosta en el estío.

En verano o en invierno, no lo dudes;  
adulto, anciano o niño,  
y hierba y flor, son víctimas eternas  
de las amargas burlas del Destino.

Sucumbe el joven y, encorvado, enfermo,  
sobrevive el anciano; muere el rico  
que ama la vida, y el mendigo hambriento  
que ama la muerte es como eterno vivo.

(O. S. 386)

Aun dentro de unas creencias religiosas, Rosalía se rebela contra lo que le parece un contrasentido: ¿por qué es un crimen quitarse la vida cuando a uno la vida le cansa? Si uno no puede regir sus propios dolores, ¿cómo Dios que los consiente podrá enojarse con el suicida?:

¿Por qué, Dios piadoso,  
por qué chaman crime  
ir en busca da morte que tarda,  
cando a un esta vida  
lle cansa e lle afixe?

Cargado de penas,  
¿qué peito resiste?  
¿Cál rendido viaxero non quiere  
buscalo descanso  
que o corpo lle pide?

—231&#8594;

¿Por qué si un non rexe  
as dores que o oprimen,  
por qué din que te amostras airado  
de que un antre as tombas  
a frente recrine?

(F. N. 199)

En ocasiones el sentimiento de la falta de sentido de la vida combate con un deseo de justificación. Rosalía desdobra las dos posturas en un poema. Ella percibe:

Luz e progreso en todas partes..., pero  
as dudas nos corazós,  
e bágoas que un non sabe por qué corren,  
e dores que un non sabe por qué son.

Los «recién llegados» protestan sobre esa postura, ellos aconsejan buscar la fe:

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

¡Réprobos!... Sempre ó oculto perguntando  
que, mudo, nada vos di.  
Buscade a fe, que se perdéu na duda  
e deixade de xemir.

Sin embargo, piensa Rosalía, ellos mismos buscan lo que no hay, y al fin andan perdidos y desorientados en la vida:

Mais eles tamén perdidos  
por unha i outra senda van e vén,  
sin que sepan, ¡coitados!, por onde andan,  
sin paz, sin rumbo e sin fe.

(F. N. 182-3)

—232

La falta de sentido la proyecta a veces sobre la naturaleza, sobre detalles cotidianos que pasarían inadvertidos. El viento mueve las nubes, y ella siente que las lleva sin orden, y no sabe cuál es su fin ni su

causa:

Sopran ventos contrarios na altura  
y á desbandada,  
van levándoas sin orden nin tino,  
nin eu sei pra ónde,  
nin sei por qué causa.

(F. N. 175)

Las nubes forman parte de un universo poblado de infinitos seres, en que el hombre se siente perdido; seres que se suceden en rápida carrera incierta. Queda la esperanza y la duda de un reencuentro y el hecho cierto de estar inmersos en ese universo acelerado cuyo fin se desconoce:

Los astros son innumeros, al cielo  
no se le encuentra fin,  
y este pequeño mundo que habitamos,  
y que parece un punto en el espacio,  
inmenso es para mí.

Después..., tantos y tantos,  
cual las arenas del profundo mar,  
seres que nacen a la vida,  
y seres que sin parar su rápida carrera,  
incierta siempre, vienen o se van.

Que se van o se mueren: esta duda  
es en verdad cruel;  
pero ello es que nos vamos o nos dejan  
sin saber si después de separarnos  
volveremos a hallarnos otra vez.

(O. S. 358)

—233

Como a Roquentin, protagonista de La Náusea, la sensación de extrañamiento sobreviene a Rosalía a veces de forma inesperada. Tenemos la impresión, derivada del análisis del estilo, de que en ocasiones se trata de una

reflexión sobre la vida. Así sucedía en el poema que comienza «A un batido, outro batido», que hemos transcritto anteriormente. En otras, por el contrario, la sensación de lo absurdo la acomete de forma súbita, como una revelación. Es un entierro. El muerto ya está solo; se han acabado los cantos fúnebres, se ha dispersado el acompañamiento. Sólo se ve, alejándose entre la bruma, un negro estandarte, cuyas orlas van flotando al viento. Y Rosalía siente de pronto lo absurdo de la situación: el contraste entre los llantos y el silencio, el duelo y la soledad. El muerto se queda en su fosa, y todo lo demás se muestra como una ceremonia hueca. El hombre quiere dar un sentido a su último acto en la tierra. Rosalía siente que no lo tiene:

En la altura los cuervos graznaban,  
los deudos gemían en torno del muerto,  
y las ondas airadas mezclaban  
sus bramidos al triste concierto.

Algo había de irónico y rudo  
en los ecos de tal sinfonía;  
algo negro, fantástico y mudo  
que del alma las cuerdas hería.

Bien pronto cesaron los fúnebres cantos:  
esparcióse la turba curiosa,  
acabaron gemidos y llantos  
y dejaron al muerto en su fosa.

Tan sólo a lo lejos, rasgando la bruma,  
del negro estandarte las orlas flotaron,  
como flota en el aire la pluma  
que al ave nocturna los vientos robaron.

Igual carencia de sentido: la pluma perdida que el viento arrastra y las orlas flotantes de un estandarte funerario (O. S. 388).

¿Cuál es la actitud de Rosalía ante esa revelación de la falta de sentido de cuanto la rodea? No hay una actitud única. A veces se lo plantea como un interrogante, o predomina en su tono la angustia. Es frecuente una actitud de cansancio, de hastío, de amargura también. Pero creo que predomina una actitud de resignación estoica que roza el sentido del humor. Rosalía reacciona a veces como un Sísifo humorista, como un Sísifo que bajase la montaña con la cansada sonrisa de un campesino gallego: la tarea humana es tejer y destejer continuamente una misma tela; no se puede

hacer otra cosa que aceptarla así:

¡Esperad y creed!: «crea» el que cree,  
y ama con doble ardor aquel que espera.  
Pero yo en el rincón más escondido  
y también más hermoso de la Tierra,  
sin esperar a Ulises  
(que el nuestro ha naufragado en la tormenta)  
semejante a Penélope,  
tejo y desejo sin cesar mi tela,  
pensando que ésta es del destino humano,  
la incesante tarea:  
y que ahora subiendo, ahora bajando,  
unas veces con luz y otras a ciegas,  
cumplimos nuestros días y llegamos  
más tarde o más temprano a la ribera.

(O. S. 393)

Rosalía conoce el poder creador de la fe, la fuerza que da la esperanza, pero ella se confiesa al margen de ellas. Como una Penélope que sabe que Ulises no ha de llegar, Rosalía realiza su tarea, sin más finalidad que cumplir su destino humano.

#### XIV La naturaleza

Son numerosas las descripciones de paisajes o las referencias a la naturaleza en la obra de Rosalía, y son distintas las actitudes adoptadas ante ella. Unas veces proyecta sobre la naturaleza sus estados de ánimo, otras le sirve de contraste para acentuarlos. En ocasiones la naturaleza será algo ajeno y hostil al hombre, otras se produce una plena identificación. Como siempre, vamos a ir viendo detenidamente cada aspecto.

Hay que empezar diciendo que la naturaleza en Rosalía es la naturaleza gallega, es decir, su tierra. Sentimiento de la naturaleza y sentimiento de la tierra van tan unidos que no es posible separarlos. Rosalía manifestó una total incomprendión para lo que no fuera el paisaje de su tierra. Cuando leemos sus descripciones del paisaje castellano no podemos evitar recordar los versos de aquel otro extranjero en Castilla, Antonio

Machado, a los campos de Soria. Bien es verdad que Machado consideraba que en tierras castellanas había nacido «no a la vida, al amor, cerca del Duero», y que Rosalía vivió en esas tierras amarguras sin cuento. Pero, de todos modos, hay en ella una incompatibilidad casi —236orgánica con el paisaje, o más bien diríamos con el clima castellano: no soporta el calor, el brillo del sol que cae sobre la tierra a través de una atmósfera diáfana, sin neblinas que lo amortigüen, la sequedad de la tierra y del aire. Rosalía, como una planta de umbría, necesita humedad y sombra. En el poema «Unha tarde alá en Castilla» (F. N. 228) evoca su estancia en aquellas tierras. Hay, sin duda, una postura de voluntario menosprecio, como se advierte en la denominación inicial «aqueles desertos», en las referencias al sol «insolente» y en que Dios, en su clemencia, hizo esas tierras «sólo para castellanitos». Pero también hay una repulsa instintiva al ambiente de sequedad y calor. Como muchos gallegos, nuestra autora necesitaba humedad, fresco, para poder vivir a gusto.

Curiosamente, sin embargo, Rosalía reprocha la incomprendión hacia las bellezas de Galicia y, olvidándose de lo que ella misma ha dicho, exclama: callad, si no entendéis estos encantos, como callamos nosotros, que no entendemos los vuestros:

Vós, pois, os que naceches na orela doutros mares,  
que vos quentás á llama de vivos lumiares,  
e só vivir vos compre baixo un ardente sol,  
calá, se n'entendededes encantos destos lares,  
cal, n'entendendo os vosos, tamén calamos nos.

(F. N. 249)

Incluso en su primer libro, en *La Flor*, donde la naturaleza está vista a través del prisma de la literatura, hay elementos tomados del paisaje de su tierra: rocío que cae al final de una tarde de verano, nubes al crepúsculo, árboles verdes, sombras frescas. A pesar de ello, el escenario ofrece un aspecto artificioso a consecuencia del estilo, herencia del peor romanticismo: las nubes son doradas, y las sombras, —237pálidas; las flores, azucenas; el viento, aura. La naturaleza es aquí solamente un decorado, el fondo del cuadro donde va a desarrollarse la escena; falta el sentido del paisaje, defecto excepcional en Rosalía que, por el contrario, disfruta evocando con gran fidelidad los de su tierra. El gusto por la descripción de un paisaje la hace a veces interrumpir un relato para intercalarlo.

Son frecuentes en Rosalía los toques impresionistas en estas descripciones: agua que brilla entre las hierbas, reflejos del sol sobre ellas. («Del antiguo camino a lo largo», O. S. 334, «As torres de Oeste», F. N. 302...).

Rosalía ama los árboles y se complace en la descripción de los pinares y robledos gallegos, de los bosques donde trenzan sus ramas olmos y mirtos,

bujos y laureles, limoneros y naranjos: «Xigantescos olmos, mirtos»(F. N. 209). «Los unos altísimos» (O. S. 317).

La tala de robles y encinas se siente como una mutilación que se hace al monte. Varias veces su voz se alza dolorida o indignada contra la torpeza y la barbarie que permite el sacrificio de árboles: «Los Robles» (O. S. 330), «¡Jamás lo olvidaré!... De asombro llena» (O. S. 336).

Bajo el hacha implacable, ¡cuán presto  
en tierra cayeron  
encinas y robles!  
Y a los rayos del alba risueña,  
¡qué calva aparece  
la cima del monte!

(O. S. 331)

Rosalía confiesa su amor a los pinos, árboles muy frecuentes en Galicia y que suelen extenderse hasta las playas:

Árbol duro y altivo que gustas  
de escuchar el rumor del Océano  
—238&#8594;  
y gemir con la brisa marina  
de la playa en el blanco desierto:  
¡yo te amo!...

Sin embargo, sus preferidos son el roble y la encina, árboles seculares que para ella simbolizan el pasado glorioso de Galicia:

Pero tú, sacra encina del celta,  
y tú, roble de ramas añosas,  
sois más bellos con vuestro follaje  
que si mayo las cumbres festona  
salpicadas de fresco rocío  
donde quiebra sus rayos la aurora,  
y convierte los sotos profundos  
en mansión de gloria.

(O. S. 332)

Nos referíamos al comienzo a la incompatibilidad de Rosalía con la sequedad y el calor. Incluso en Galicia, donde nunca son excesivos, se siente agobiada en el verano, al que califica de «insopportable y triste»:

Volved, ¡oh noches del invierno frío,  
nuestras viejas amantes de otros días!  
Tornad con vuestros hielos y crudezas  
a refrescar la sangre enardecida  
por el estío insopportable y triste...  
¡Triste!... ¡Lleno de pámpanos y espigas!

(O. S. 322)

Ella misma se da cuenta de que la irritación que la acomete en esa hora del mediodía es en parte consecuencia de su estado de ánimo previo. Pero sólo en parte. Cuando Rosalía se irrita contra una naturaleza alegre, que contrasta demasiado bruscamente con la tristeza de su espíritu, su tono es otro. Ya tendremos ocasión de verlo. Aquí, sencillamente, —239no ve la belleza del verano «lleno de pámpanos y espigas», porque las sensaciones que le transmiten sus sentidos la molestan: le molesta la atmósfera candente, el agua insalubre, el silencio monótono, el zumbido de los insectos. Rosalía afirma su gusto por el invierno, por el ruido de la lluvia y el viento, por los paisajes grises; en todo ello encuentra un reflejo de su sombrío paisaje interior, y a través de ellos nos comunica su tristeza, su melancólica esperanza:

¡Oh mi amigo el invierno!,  
mil y mil veces bien venido seas,  
mi sombrío y adusto compañero;  
¿no eres acaso el precursor dichoso  
del tibio mayo y del abril risueño?

(O. S. 343)

Pero, aparte de esta afinidad espiritual con el invierno, hay en Rosalía un gusto, una casi fruición sensual ante el paisaje mojado, ante la lluvia, ante el orballo. Así ve la moza campesina a su enamorado:

Vino unha mañán de orballo,  
á mañecida,  
durmindo ó pe dun carballe,

enriba da herba mollida.

(C. G. 54)

Así ve la poeta la lluvia:

Misteriosa regadeira  
fino orballo no chán pousa  
con feitiña curvadeira,  
remollando na ribeira  
frol por frol, chousa por chousa.

Semellando leve gasa  
que sotil ó vento move,  
—240&#8594;  
en frotantes ondas pasa  
refrescando canto abrasa  
o que ó sol ardente crobe.

(C. G. 139)

A veces Rosalía evoca un tipo de naturaleza horaciano, naturaleza admirable por su belleza y por su apartamiento del mundo y sus vanidades. Las octavas reales aumentan el tono "clásico" de esta evocación:

¡Qué reposo! ¡Qué luz...! ¡Qué garruleiro  
brando cantar dos váreos paxariños  
cando ó salir do sol polo quinteiro  
douraba fontes, lagos e campiños!  
¡Qué libre respirar...! ¡Qué placenteiro  
ir e vir dos cabritos xuntadiños!  
¡Qué frescas, qué polidas, qué galanas  
iban co gando as feitas aldeanas!

Nunca o rumor do mundo corrompido,  
nunca da louca sociedá as vaidades,  
nin brillo dos honores fermentido

foran trubar tan doses soledades.  
Ceo azul, sol de amor, campo frrido,  
santa paz sin remorso nin saudades,  
horas que van mainiñas camiñando,  
tal alí tempo e vida iban pasando.

(C. G. 105)

Es interesante observar qué clases de animales aparecen en las descripciones paisajísticas de Rosalía o en sus evocaciones de la naturaleza. Creo que no obedecen a criterios realistas. En este sentido hay que señalar la ausencia de vacas, tan frecuentes en los prados gallegos. Rosalía suele emplear los animales por su valor simbólico o sugeridor, así los cuervos sugieren la desolación del monte pelado (O. S. —141332), aumentan con su negrura la tristeza del paisaje (O. S. 343) o se utilizan como elemento de contraste con la luminosidad del ambiente (O. S. 317). A los mismos principios obedece la presencia del zorro en O. S. 322; en el mismo poema los insectos, cuyo zumbido se oye, acentúan el «imponente silencio» que agobia a Rosalía. El gorrión adusto, las cabras monteses y el perro sin dueño indican el carácter agreste y solitario del camino evocado (O. S. 347). Nos llama la atención la referencia a animales que pocas veces se ven, como el zorro, el lobo (O. S. 329), las culebras (F. N. 209), y la ausencia de animales frecuentes en Galicia, como vacas y ovejas. Sin embargo, al hablar de Castilla, se refiere a una manada de toros, a mulos y al balido de la oveja «enferma» (F. N. 230). Naturalmente, no pretendemos decir que los animales sean elementos retóricos en el poema, artificiosamente añadidos por la autora. Pero sí es verdad que la mente humana no es una cámara fotográfica, y que recoge caprichosamente unos elementos y desecha otros. Rosalía desecha vacas y ovejas, tan sugeridoras de paz, y recuerda, en cambio, con este valor a los pájaros. Los pájaros son los animales más repetidos en sus versos y, generalmente, evocan una sensación de alegría y sosiego (O. C. 485, 557); en una ocasión los hemos visto asociados a los cabritos para sugerir ese ambiente (C. G. 104), aunque también puede ser imagen de desvalimiento, como los pajaritos que se posan en los espinos quemados por el «insolente sol» castellano (F. N. 229). También los pequeños bichos del campo son recordados por Rosalía:

Grilos e ralos, rans albariñas,  
sapos e bichos de todas eras,  
mentras ó lonxe cantan os carros,  
¡qué serenatas tan amorosas  
nos nosos campos sempre nos dan!  
—242&#8594;

Tan só acordarme delas,  
non sei o que me fai:  
nin sei si é ben,  
nin sei si é mal.

(F. N. 174-5)

Quizá la clave esté en esas palabras: «tan só acordarme delas»... Son paisajes, trozos de tierra recordados, transformados, recreados en el interior de Rosalía, poblados por ella de cuervos y de gorriones, de cabritos y de lobos, de zorros y de grillos, y, siempre, de pájaros... Hasta ahora hemos visto un tipo de naturaleza que equivalía a tierra gallega, hemos visto el amor de Rosalía por bosques y paisajes que reproducen su amor a la tierra donde nació. Antes de pasar a un tipo de naturaleza más abstracta, a la naturaleza al margen de la tierra-madre, señalemos el reverso de la moneda anterior: aquellos paisajes tan amados, ligados a épocas felices y pasadas, se convierten por ello mismo en objeto de odio («Ódiote, campo fresco», F. N. 274).

La naturaleza, desprovista ya de las notas que la convierten en tierra, sirve a Rosalía para reflejar sus estados de ánimo. Se convierte en pantalla donde se proyectan los sentimientos que experimenta la autora. La naturaleza se personaliza, y las nubes o la luna o el mirto estarán alegres o tristes, rientes o llorosos, según lo esté el espíritu del poeta o del personaje que hable.

Veamos algunos ejemplos. En el conjunto de poemas publicado bajo el título de «A mi madre» vemos que las nubes experimentan los mismos sentimientos que acongojan el alma de Rosalía:

Errantes, fugitivas, misteriosas,  
tienden las nubes presuroso el vuelo,  
—243&#8594;  
no como un tiempo, candidas y hermosas,  
sí llenas de amargura y desconsuelo.

más allá, más allá..., siempre adelante,  
prosiguen sin descanso su carrera,  
bañado en llanto el pálido semblante  
con que riegan el bosque y la pradera.

(O. C. 248)

En su último libro, las arenas de la playa sufren como ella un ansia inextinguible y nunca saciada:

Pobres arenas, de mi suerte imagen:  
no sé lo que me pasa al contemplarlos,  
pues como yo sufrís, secas y mudas,  
el suplicio sin término de Tántalo.

(O. S. 326)

Veamos ahora cómo Rosalía impregna de un sentimiento de tristeza y soledad la naturaleza que la rodea. La luna está triste (personificación), y su tristeza se comunica al paisaje. Los únicos seres vivos son los pájaros y los grillos. El poema es un fragmento de «Campanas de Bastabales»:

Cada estrela, o seu diamante;  
cada nube, branca pruma,  
triste a lúa marcha diante.

Diante marcha crarexando  
veigas, prados, montes, ríos,  
donde o día vai faltando.

(C. G. 60)

Una joven campesina que lamenta la ausencia del amado siente tristeza al anochecer, y vemos cómo el paisaje se tiñe de sus sentimientos. El viento y las campanas dejan oír su triste voz:

—244

Cando a luniña  
aparece y o sol nos mares se esconde,  
todo é silencio nos campos,  
todo na ribeira dorme.  
Quedan as veigas sin xente,  
sin ovelliñas os montes,  
a fonte sin rosas vivas,

os árbores sin cantores.  
Medroso o vento que pasa  
os pinos xigantes move,  
i á voz que levanta triste,  
outra más triste responde.

(C. G. 135)

Pero más habitual que esta identificación o armonía entre espíritu y naturaleza es el contraste entre ambos. Muy frecuentemente, Rosalía contrapone la tristeza de su alma a la alegría que reina en la naturaleza; a veces, incluso la visión de esa alegría aumenta su dolor, y el poeta huye en busca de ambientes más acordes con sus sentimientos. En ocasiones se limita a contraponer ambas realidades: naturaleza y alma, sin hacer comentarios. El contraste con un cielo claro y unos campos brillantes de frescura hace más negro el dolor del que nos habla:

No ceo, azul crarísimo;  
no chan, verdor intenso;  
no fondo da alma miña,  
todo sombriso e negro.  
[...]  
Cubertos de verdura  
brilan os campos frescos,  
mentras que a fel amarga  
rebosa no meu peito.

(F. N. 189)

—245

A veces este contraste se busca voluntariamente. Así, para ambientar el relato de un hombre que va a suicidarse, lo sitúa en el mes de mayo, en una brillante mañana primaveral. Pero incluso aquí, donde el artificio literario parece claro, Rosalía consigue dar un tono personal a sus palabras, y la forma de hablar de «algún ser envuelto en la negrura de su propia tristeza» nos hace pensar en ella misma. Subiendo de la anécdota a la categoría, pasamos del hecho concreto del suicidio al hecho repetido del contraste entre naturaleza y espíritu humano («Era no mes de maio», F. N. 232).

Una hermosa y plácida naturaleza sirve también de telón de fondo al dolor de la mujer del emigrante.

Só se sinte o piar do paxariño,

o marmorar das auguas,  
e na cima do monte o cantar triste  
dunha muller que pasa,  
mentras co seu marmurio o manso rego  
naquel ritmo monótono a acompaña.

¡Qué tristeza tan dose!  
¡Qué soildá tan prácida!  
Mais para un alma en orfandá sumida,  
¡qué soildá tan deserta e tan amarga!

(F. N. 309)

Esta misma escena le permite reflexionar a Rosalía sobre la subjetividad del dolor o la alegría. Ya en otra ocasión nos ha dicho:

No son nube ni flor los que enamoran,  
eres tú, corazón, triste o dichoso,  
ya del dolor y del placer el árbitro,  
quien seca el mar y hace habitable el polo.

(O. S. 323)

—246

Pero, aunque tristeza y alegría vengan de dentro, la visión de una naturaleza hermosa hace a veces más duras las penas que se padecen. El contraste aumenta el dolor. La naturaleza no es, en definitiva, algo asimilable por el hombre, que puede proyectar sobre ella su dolor o alegría; o no es eso solamente. A veces se alza con personalidad propia, impone al hombre su alegría, le lanza a los ojos su belleza. El hombre huye de esa visión que aumenta su dolor:

Donde hai homes hai pesares;  
mais nos teus campos, ña terra,  
maxino que os hai más fondos  
cando te amostras más leda.  
Porque eses tríos dos páxaros,  
eses ecos i esas brétemas  
vaporosas i esas frores,  
na alma triste, ¡cánto pesan!

(F. N. 273)

Por eso, cuando el poeta advierte que están a punto de brotar las rosas, no puede soportar asistir a ese espectáculo de vida pujante y busca un refugio:

Ó mirar cál de novo nos campos  
iban a abrochalaras rosas,  
dixen: «¡En ónde, Dios mío,  
iréi a esconderme agora!»  
E penséi de San Lourenzo  
na robreda silenciosa.

(F. N. 275)

La agitación de la naturaleza suele encontrar un eco en el espíritu del poeta, pero no así su paz, que aumenta, por contraste, su desazón interior:

Cuando en las nubes hay tormenta  
suele también haberla en su pecho;  
mas nunca hay calma en él, aun cuando  
—247&#8594;  
la calma reine en tierra y cielo;  
porque es entonces cuando, torvos  
cual nunca, riñen sus pensamientos.

(O. S. 354)

Hay una cualidad en la naturaleza que la hace definitivamente extraña al hombre: su perennidad, su eterno retorno. Nada puede entender del dolor de un ser que es esencialmente pasajero. La naturaleza, por ello, será sólo testigo, y testigo indiferente, del paso del hombre:

Cando volver, se volvo, todo estará onde estaba:  
os mesmos montes negros i as mesmas alboradas,  
do Sar e do Sarela mirándose nas auguas;  
os mesmos verdes campos, as mesmas torres pardas  
da catredal severa ollando as lontananzas.  
Mais os que agora deixo tal como a fonte mansa  
ou no verdor da vida, sin tempestás nin bágoas,

¡canto, cando eu tornare, vítimas da mudanza,  
terán de presa andado na senda da desgracia!

(F. N. 174)

Su constante revivir pone de manifiesto, por contraste, la caducidad humana:

Natureza fermosa,  
a mesma eternamente,  
dille os mortáis, de novo os loucos dille  
¡que eles no máis perecen!

(F. N. 182)

Esta diferencia fundamental entre hombre y naturaleza hace que ésta llegue a veces a percibirse como una realidad extraña e incluso hostil. La naturaleza no presta consuelo al triste; no es indiferente sino enemiga:

—248

Bien pronto los rayos del sol se nublaron,  
la luna entre brumas veló su semblante,  
secóse la fuente y el árbol nególe,  
al par que su sombra, sus frutos salvajes.  
[...]  
¡ Ya en vano!: sin tregua siguióle la noche,  
la sed que atormenta y el hambre que mata;  
¡ya en vano!: que ni árbol, ni cielo, ni río  
le dieron su fruto, su luz, ni sus aguas.

(O. S. 330)

Árboles, fuentes y pájaros murmurán de Rosalía, no comprenden sus sueños. «Ahí va la loca soñando», exclaman a su paso (O. S. 370). Y Rosalía se siente, a veces, invadido por el resentimiento ante esa naturaleza inmutable, y piensa con placer que alguna vez también se ha de acabar («Muda la luna y, como siempre, pálida», O. S. 349). Hemos visto cómo el espectáculo de la naturaleza aumentaba muchas veces por contraste la tristeza del hombre. En otras ocasiones, sin embargo,

naturaleza y hombre aparecen como realidades distintas, pero paralelas, en las que el dolor se refleja por igual. Rosalía comprueba este doble plano del dolor:

Hay canas en mi cabeza; hay en los prados escarcha.

(O. S. 370)

Tiemblan las hojas, y mi alma tiembla...,  
pasó el verano...

(O. C. 658)

Naturaleza y hombre son por igual víctimas de las amargas burlas de un destino absurdo y sin sentido.

En verano o en invierno, no lo dudes,  
adulto, anciano o niño,  
y hierba y flor, son víctimas eternas  
de las amargas burlas del Destino.

(O. S. 386)

—249

Aunque no es frecuente, se encuentra algunas veces en Rosalía el deseo de fundirse con la naturaleza, de ser una parte de ella. Su vigorosa personalidad no es propicia a estas identificaciones. Hay, eso sí, una especie de cordón umbilical que une su espíritu a la tierra-madre y que se manifiesta en su nostalgia por ella. En una ocasión nos habla de esa fuerza vital que procede de la tierra y que se va perdiendo a lo largo de los años:

¡Cuan hermosa es tu vega!, ¡oh Padrón, oh Iria Flavia!,  
mas el calor, la vida juvenil y la savia  
que extraje de tu seno,  
como el sediento niño el dulce jugo extrae  
del pecho blanco y lleno,  
de mi existencia oscura en el torrente amargo  
pasaron, cual barridas por la inconstancia ciega,

una visión de armiño, una ilusión querida,  
un suspiro de amor.

(O. S. 316)

El dolor le hace a veces desear pasar a formar parte del paisaje querido:

¡Quén me dera, orelas  
do Miño sereno,  
ser un daqués cómaros  
que en vós tén asento!

(F. N. 290)

El cansancio -y no el físico- hace desear esa transformación:

El viajero, rendido y cansado,  
que ve del camino la línea escabrosa  
que aún le resta que andar, anhelara,  
deteniéndose al pie de la loma,  
de repente quedar convertido  
en pájaro o fuente,  
en árbol o en roca.

(O. S. 318)

—250

Así ve, así siente Rosalía la naturaleza. La naturaleza es la tierra; son los bosques de pinos que llegan hasta el mar, son los robles y encinas evocadores de un pasado nebuloso y añorado, es la lluvia, son los grillos del campo, son los pájaros. La naturaleza es una realidad amiga y cercana que refleja sus sentimientos, que como ella sufre, o llora, o siente ansias insaciables, que como ella padece las amargas burlas del destino. Y es también una realidad extraña, ajena a su dolor, indiferente, eternamente repetida, inmutable, hostil... Y, de nuevo, la naturaleza es tierra, tierra gallega, tierra-madre, de la que se ha surgido y a la que se quiere volver, empujada por el dolor y el cansancio de vivir.

XV  
Poesía social

Rosalía es poeta con plena conciencia de ello. En el prólogo a *Follas novas* encontramos una declaración acerca de la inevitable vinculación de la poeta a su tiempo y de su condición de "voz del pueblo":

...que si non pode senón ca morte despirse o espírito das envolturas da carne, menos pode o poeta prescindir do medio en que vive e da natureza que o rodea, ser alleo a seu tempo e deixar de reproducir, hastra sin pensalo, a eterna e laizada queixa que hoxe eisalan tódolos labios (F. N. 161).

Por una especie de afinidad sentimental o de comunidad en la desgracia, Rosalía expresa los dolores de Galicia:

...neste meu novo libro preferín, ás composicións que puderan decirse personales, aquelas outras que, con máis ou menos acerto, espresan as tribulaciós dos que, uns tras outros, e de distintos modos, vin durante largo tempo sofrir ó meu arredore. E ¡sófrese tanto nesta querida terra gallega! (F. N. 161).

El libro *Follas novas* tiene, además, una intención social en el uso de la lengua gallega. Rosalía es consciente de que —252los Cantares gallegos habían abierto un camino de reivindicaciones culturales, y se siente obligada a continuar:

N'era cousa de chamar as xentes á guerra e desertar da bandeira que eu mesma había levantado

(F. N. 163.)

Sin embargo, pese a reconocer los compromisos que la ligan a su tierra, Rosalía reivindica la libertad del artista, y así anuncia su intención de abandonar en adelante el uso de la lengua materna:

Alá van, pois, as *Follas novas*, que mellor se dirían vellas, porque o son, e últimas, porque pagada xa a deuda en que me parecía estar coa miña terra, difícil é que volva a escribir máis versos na lengua materna

(F. N. 163.)

A veces, la intención social de Rosalía excede los límites de su tierra natal; no es algo estrictamente vinculado a Galicia, sino de carácter universal; por ejemplo, su preocupación por los niños huérfanos, por los mendigos desamparados. Sabemos por anécdotas de su vida que su generosidad

para el necesitado rayaba en lo insensato y era motivo de escándalo para los que no comprendían los impulsos de su carácter apasionado.

Los pobres y mendigos tienen un papel importante en su obra. Veamos primero el aspecto más superficial: el folklórico. En Cantares gallegos encontramos la figura de la vieja que deslumbra con su saber a la joven campesina que la socorre:

-¡Moito sabés, miña vella,  
moito de sabiduría!  
¡Quén poidera correr mundo  
por ser como vos sabida!

(C. G. 29)

—253

Esta figura de la vieja mendiga lista debía de resultar grata a Rosalía, que la repite en Follas novas. Allí la vieja se finge sorda, para no oír las negativas e interpretarlo todo a su antojo: «¡A probiña, que está xorda...!» (F. N. 253).

En Cantares gallegos, además del pintoresquismo con que están pintados los pobres, encontramos una religión providencialista que remedia sus males y consuela sus penas. Cuando la intervención de una mujer compasiva no resuelve la situación, aparece el milagro: un niño de pecho llora de hambre y de frío en una choza pobrísima; sus padres están trabajando lejos; una campesina hace una amarga reflexión:

¡Ai, máis valera, meniño,  
que quen te dou non te dera!  
Que os fillos dos probes nacen,  
nacen para tales penas.

(C. G. 85)

Pero en ese momento tiene lugar una intervención divina: la Virgen aparece y da de mamar al niño.

A partir de Follas novas, predomina la amargura y el dolor en el retrato de los pobres, que se centra, sobre todo, en los niños abandonados. En un poema de tono íntimo nos cuenta brevemente -emocionadamente- el encuentro con una de esas criaturas:

Polas silveiras errante  
vexo unha meniña orfa  
que triste vai marmurando:

-¡Ña Virxe, quén rosa fora!  
-¿Por qué qués ser rosa, nena?-  
lle preguntéi cariñosa.  
I ela contesta sorrindo:  
-Porque non tén fame as rosas-.

(F. N. 274)

—254

En otras ocasiones, Rosalía arremete contra la religión farisaica de los que pasan indiferentes junto a uno de estos niños desgraciados para ir a rezar a la Iglesia:

Tembra un neno no húmido pórtico...  
Da fame e do frío  
ten o sello o seu rostro de ánzel,  
inda hermoso, mais mucho e sin brilo.  
[...]  
E mentras que el dorme,  
triste imaxen da dor i a miseria,  
van e ven ¡a adoraren ó Altísimo,  
fariseios!, os grandes da terra,  
sin que ó ver do inocente a orfandade  
se calme dos ricos a sede avarienta.

(F. N. 247-8)

Rosalía se plantea entonces el problema del dolor de los inocentes. ¿Por qué sufren?, ¿por qué Dios lo permite?:

¿Por qué hai orfos na terra, Dios boeno?

En su último libro el tema está tratado al margen de cualquier creencia o consuelo trascendente («Cuando sopla el Norte duro», O. S. 355). El tema de la pobreza lleva como correlato el de la falta de generosidad y la avaricia de aquellos que podrían socorrer al necesitado. Un ejemplo puede ser el cuento de Vidal (C. G. 104), cuyos convecinos le remedian con caldo y pan, pero no con mejores manjares porque, si se acostumbra a otras cosas, le costaría trabajo después comer «berciñas e pan duro». En un poema de En las orillas del Sar, contrastando con el tono realista y

amargo del libro, nos encontramos una visión idílica de la vida del campesino pobre («Los Robles», O. S. 330). La explicación está en que el fin principal que se —255proponía la autora era expresar el dolor por la pérdida de los bosques gallegos. Convenía, por tanto, destacar la importancia que para las gentes humildes tenía la leña que les proporcionaban. A ello se une el carácter nostálgico que tiene muchas veces en Rosalía la evocación del pasado.

Un grupo importante de poemas se refiere a la injusta situación de Galicia respecto al resto de España. La autora es consciente del abandono en que se deja a su tierra natal, de la falta de ayuda que agrava los males que padece:

Galicia, ti non tes patria,  
ti vives no mundo soia,  
i a prole fecunda túa  
se espalla en errantes hordas.

(C. G. 128)

Generalmente, la crítica de Rosalía se mueve en un plano muy abstracto, sin pararse en hechos concretos; a veces se convierte en una reflexión de carácter universal. Como ejemplo de excepción encontramos la protesta por la tala de los bosques gallegos («¡Jamás lo olvidaré!... De asombro llena», O. S. 336).

Un resentimiento especial anima la voz de Rosalía cuando habla de las penalidades de los gallegos que van a trabajar a Castilla. Diversas causas lo alimentan. Existe una tradicional incomprendición entre las gentes de las diversas regiones españolas, que tiene una raigambre de siglos<sup>44</sup> y cuya manifestación más popular es el desprecio mutuo y la caracterización caricaturesca por un solo rasgo. A esto se añadía la personal incompatibilidad de Rosalía con la tierra castellana; es curioso que una persona de tan amplia y honda —256sensibilidad no llegase a captar la austera belleza del campo de Castilla. Para ella fue un desierto tan sólo.

Hay que contar también con el sentimiento de inferioridad que el gallego -pobre, emigrante, inculto- experimentaba en tierra ajena y que alimentaba un profundo resentimiento. Unimos a esto el centralismo de un gobierno que se despreocupaba de las necesidades económicas de las regiones periféricas. Todo ello reunido cuajó en ese poema de tono feroz: «Castellanos de Castilla» (C. G. 122).

El poema está puesto en boca de una mujer cuyo marido muere al volver a Galicia; eso justifica el apasionamiento del tono. Por lo demás, más que los hechos concretos, importa la ancestral incomprendición entre gallegos y castellanos. Los hechos materiales eran que los campesinos gallegos iban -y han ido hasta fechas muy recientes- a segar a Castilla. Sus penalidades dependían en gran parte, no de animadversión de los castellanos, sino de

la dureza del clima y de su condición de extranjeros. Como sucede hoy en Alemania, el obrero español ahorra en la medida en que se priva de satisfacciones y comodidades de que disfrutan los nativos. Esto se complica con el complejo sentimiento, mezcla de inferioridad y superioridad, que experimenta el gallego ante el hombre de otras regiones: conciencia de ser menospreciado e íntimo convencimiento de la injusticia de ello; podemos decir que es un complejo de inferioridad en el que los elementos compensatorios son muy fuertes (el gallego emigrado que llega a ocupar altos puestos es ejemplo de esa fuerza compensatoria). Por su parte, el castellano tiene del gallego la imagen que le proporciona el que trabaja fuera de su tierra: un ser socialmente inferior, que desempeña oficios duros y vive pobemente. En el poema de Rosalía, en ese apelativo dirigido a Castilla: «¡miserable fanfarrona!», late un desprecio y un resentimiento nacido de la humillación. —257Una vez más, la poeta se hizo voz del pueblo para expresar hondas y antiguas vivencias.

El capítulo más importante dentro de la poesía social de Rosalía es, sin duda, el de los emigrantes; múltiples facetas de este fenómeno están reflejadas en sus versos.

Según Bouza Brey<sup>45</sup>, el primero, cronológicamente, de los poemas de Cantares gallegos es «airiños, aires», una canción de emigrante. En este cantar predominan los aspectos sentimentales sobre la denuncia social. Un joven se despide lastimeramente de la tierra que abandona:

Miña terra, miña terra,  
terra donde me eu criéi,  
hortiña que quero tanto,  
figueiriñas que prantéi.

(C. G. 69)

No falta, sin embargo, ni aun aquí, donde el sentimiento embarga a la autora, una alusión a la injusta situación social que provoca la emigración<sup>46</sup>:

Mais son probe e, ¡mal pecado!,  
a miña terra n'é miña,  
que hastra lle dan de prestado  
a beira por que camiña  
ó que nacéu desdichado.

(C. G. 70)

De Cantares a Follas novas se produce un notable cambio en la actitud de Rosalía ante el tema social. No sólo el número de poemas se multiplica, sino que su voz se desnuda de los armónicos sentimentales para llegar a una admirable concisión, en la que los hechos hablan por sí solos. Veamos un ejemplo de esta nueva manera de cantar:

Foi a Páscoa enxoita,  
chovéu en San Xoán,  
a Galicia a fame  
logo chegará.

Con malenconía  
miran para o mar  
os que noutras terras  
tén que buscar pan.

(F. N. 289)

No se puede decir más en menos palabras. Casi en estilo telegráfico -«Fue seca la Pascua, llovió por San Juan»- Rosalía pinta el fantasma del hambre y la emigración cerniéndose sobre la tierra. Hasta qué punto esto responde a hechos reales podemos comprobarlo estudiando las condiciones socio-económicas del campesino gallego. En un brillante y documentado estudio del Dr. García Sabell sobre el hombre gallego<sup>47</sup> encontramos gran número de situaciones que Rosalía captó con certera mirada. Una de esas realidades es la del hambre. En Galicia, demuestra García Sabell y canta la poeta, se ha pasado -se pasa todavía- hambre. Los excesos gastronómicos, que han encontrado muchas veces expresión literaria -pensamos en las pantagruélicas comidas de veintiséis platos de que habla la Pardo Bazán<sup>48</sup>-, —259no son sino una reacción esporádica de un pueblo secularmente hambriento. El hambre es un hecho que se desliza de una y otra forma en los versos de Rosalía, que aparece incluso en los poemas donde ofrece una visión más idealizada del campesino; porque el hambre era una terrible realidad que imponía su presencia a aquel que miraba con ojos limpios:

a Galicia a fame  
logo chegará.

(F. N. 289)

meus fillos..., ¡meus anxos!..., que tanto eu quería,  
¡morreron, morreron, ca fame que tiñan!

(F. N. 190)

O forno está sin pan, o lar sin leña.

(F. N. 283)

...Calentaba los rígidos miembros,  
por el frío y el hambre ateridos,  
del niño y del viejo.

(O. S. 330)

En su análisis de la psicología del campesino gallego, García Sabell señala la existencia de un tipo humano todavía más digno de compasión que el emigrante: aquel que se queda en Galicia, que se resiste a abandonar la tierra y sobrevive en unas condiciones de penuria extrema. El mismo tipo, en pareja situación, aparece descrito por Rosalía. Recordemos el contraste entre la vida miserable de la protagonista del poema «Vin de Santiago a Padrón» (F. N. 249) y su alegría por tener una casa, un refugio propio. El poema está escrito en primera persona, y la mujer que habla no es una mendiga, alguien acostumbrada a vivir de lo que le dan. Nada de eso: va a casa de un vecino a pedir un poco de pan en «préstamo», y se avergüenza hasta derramar lágrimas —260de que no se lo quiera prestar. Tiene una casa y una pequeña huerta, pero eso es todo. Su lecho es de paja, y tiene que coger una parte de él para poder encender el fuego. Su comida es un caldo pobrísimo, hecho con berzas y unto, y una torta de harina. Sin embargo, más contenta que unas pascuas, esta mujer se encierra en su casa y canta las alabanzas del hogar. Con certero instinto, Rosalía glosó una frase popular -«mina casiña, meu lar, cántas onciñas de ouro me vals»- dándole un contexto de pobreza que es el que pone de relieve el apego del hombre a su hogar. Veamos otros ejemplos de vinculación del hombre gallego al hogar y a la tierra:

-Quen casa ten de seu, ten media vida.  
Unhas telliñas para nos crubir,  
catro paus que ardan na lareira nosa,  
¡e a traballar sin fin!

(F. N. 283)

Rosalía se hace eco de los argumentos que emplea el gallego para no emigrar: lo fundamental es tener un techo, una casa donde cobijarse. En ningún lugar se sentirá tan seguro como entre esas paredes que le pertenecen, que son suyas. La autora se da cuenta de lo falso de esas esperanzas, pero comprende las razones profundas de ellas: el que nació en Galicia no quiere morir lejos:

¡Qué ha de facer, Señor, si o desamparo  
ten ó redor de sí!  
¿Deixar a terra en que nacéu i a casa  
en que espera ter fin?

(F. N. 284)

Veamos, finalmente, un poema en que el amor a la tierra y el afán de mantenerse unido a ella lleva al campesino a una actitud «evangélica»: como los pájaros y los lirios, su —261 sustento le llega milagrosamente con el verano. Bajo esta actitud de pasividad se esconde posiblemente un deseo de identificación con la madre tierra:

¡Ouh miña parra de albariñas uvas,  
que a túa sombra me das!  
¡Ouh ti, sabugo de froriñas brancas,  
que curas todo mal!  
¡Ouh ti, en fin, miña horta tan querida  
e meus verdes nabals!  
¡Xa non vos deixo, que as angustias negras  
lonxe de min se irán!  
O vran chega crubíndovos de fruto,  
todos son ricos xa,  
os paxariños tén gran nas campías,  
abrido na follax.  
As noites son tranquilas e serenas,  
craro é sempre o luar,  
por antre as tellas entran os seus raios  
i hastra o meu leito van,  
i así durmo alumado pola lámpara  
que ós probes lle luz dá:  
lámpara hermosa, eternamente hermosa,

consolo dos mortals.

(F. N. 284)

Además de reflejar la pobreza y el hambre general, Rosalía alude a hechos concretos que provocan la emigración: gentes que son desposeídas de sus bienes más elementales, alguaciles que recorren las aldeas, embargos... En ocasiones apunta a un hecho muy significativo: la injusta situación del campesino, cuyo trabajo apenas cubre la renta que tiene que pagar al propietario de la tierra:

-Escoitá: os algoasiles  
andan correndo a aldea;  
mais ¿cómo pagar, cómo, si un non pode  
inda pagala renda?

(F. N. 306)

—262

Su interés por el problema de la emigración se revela en la atención con que observa todos los aspectos que a ella se refieren. A través de sus versos se van perfilando situaciones y tipos humanos: la partida, las cavilaciones anteriores a ella, los adioses, el emigrante que marcha contento y esperanzado, el emigrado que vuelve, las viudas de los vivos y de los muertos. El libro V de Follas novas constituye un verdadero fresco del fenómeno social de la emigración.

Veamos la actitud cavilosa y sombría del que ya ha tomado la decisión de abandonar la tierra:

Cando ningúén os mira,  
vense rostros nubrados e sombrisos,  
homes que erran cal sombras voltexantes  
por veigas e campíos.  
Un, enriba dun cómaro  
sentase caviloso e pensativo;  
outro, ó pe dun carballo queda imóvil,  
coa vista levantada hacia o infinito.

(F. N. 279)

Veamos ahora la espera de los emigrantes, las risas, los juramentos, las blasfemias que intentan enmascarar la angustia que se escapa en sus suspiros. El murallón «do Parrote» del puerto de La Coruña es el escenario de esos momentos anteriores al embarque:

De humanos seres a compauta línea  
que brila ó sol adiántase e retórcese,  
mais preto e lentamente as curvas sigue  
do murallón antigo do Parrote.  
O corazón apértase de angustia,  
óiense risas, xuramentos se oien,  
i as blasfemias se axuntan cos sospiros...  
¿Ónde van esos homes?

—263

Rosalía refleja también la figura del emigrante que parte contento y esperanzado. Unas veces lo presenta como un ser fuerte y, en cierto modo, amante de la aventura, que ve aspectos positivos en la partida: como un modesto Ulises, el gallego de este poema piensa que a quien no ve más que su tierra «la ignorancia lo consume»:

¡Ánimo, compañeiro!

Toda a terra é dos homes.

Aquel que non veu nunca máis que a propia  
a iñorancia o consome.

¡Ánimo! ¡A quen se muda Diolo axuda!

¡I anque ora vamos de Galicia lonxe,  
verés desque tornemos  
o que medrano os robres!

Mañán é o día grande, já mar, amigos!

¡Mañán, Dios nos acoche!

(F. N. 280)

Otras veces, las razones que les animan en su partida son distintas, y sus sentimientos, más complejos: se marchan contentos como criados que abandonan a un amo cruel; dejan una patria que les ha negado hasta el pan, en busca de una tierra más pródiga; su alegría nace del mucho sufrir:

Era la última noche,  
las noches de las tristes despedidas,  
y apenas si una lágrima empañaba  
sus serenas pupilas.

Como el criado que deja  
al amo que le hostiga,  
arreglando su hatillo, murmuraba  
casi con la emoción de la alegría:  
-¡Llorar! ¿Por qué? Fortuna es que podamos  
abandonar nuestras humildes tierras;  
el duro pan que nos negó la patria,  
por más que los extraños nos maltraten,  
no ha de faltarnos en la patria ajena.

(O. S. 344)

—264

La esperanza de tornar a la tierra es el sentimiento común a todos los que parten y lo que, de una u otra forma, les da ánimos para lanzarse a atravesar el Océano. Pero lo cierto es que muchos no vuelven; la muerte o los azares de la vida les retienen para siempre en el país lejano. Rosalía se lamenta de la ausencia de los que definitivamente abandonan Galicia, de los que no quieren volver:

Bien sabe Dios que siempre me arrancan tristes lágrimas  
aquellos que nos dejan;  
pero aún más me lastiman y me llenan de luto  
los que a volver se niegan.

[...]

Tornó la golondrina al viejo nido,  
y al ver los muros y el hogar desierto,  
preguntóle a la brisa: «¿Es que se han muerto?»  
Y ella, en silencio, respondió: «¡Se han ido  
como el barco perdido  
que para siempre ha abandonado el puerto!»

(O. S. 345-6)

Un ejemplo de esos emigrados que se niega a volver: Antón de Riaño. Se ha hecho su vida en el exilio, tiene mujer, pero no ataduras familiares, está acostumbrado a la libertad y no quiere renunciar a ella. Antón de Riaño volverá, cuando sea viejo y ya no pueda disfrutar de la vida, a recibir los cuidados de los que quedaron esperándole («Eu volvo para a terra», F. N. 299).

La voz de Rosalía alcanza sus tonos más emocionados al hablar de las mujeres de los emigrantes. Las hemos visto aparecer en muchos de los poemas citados. Veamos ahora algunos en los que la viuda dos vivos es la

protagonista.

En Cantares gallegos encontramos un hermoso poema en que una mujer lamenta la ausencia del amado en tono muy similar al de las cantigas de amigo. El río es testigo de —265 las penas de amor y confidente de ellas («Pasa río, pasa río», C. G. 82).

En Follas novas se encuentra uno de los más logrados poemas de Rosalía sobre la mujer del emigrante. En él vemos un retrato de esta mujer fuerte que realiza sola las más duras tareas: siembra el campo, recoge leña en el monte, lleva la hierba y el agua... La rudeza de los trabajos contrasta con la ternura y delicadeza que reflejan sus palabras:

Tecín soia a miña tea,  
sembréi soia o meu nabal,  
soia vou por leña ó monte,  
soia a vexo arder no lar.  
Nin na fonte nin no prado,  
así morra coa carrax,  
él non ha de virme a erguer,  
él xa non me pousará.  
¡Qué tristeza! O vento soa,  
canta o grilo ó seu compás...;  
ferve o pote..., mais, meu caldo,  
soíña te hei de cear.  
Cala, rula; os teus arrulos  
ganás de morrer me dan;  
calá, grilo, que si cantas,  
sinto negras soidás.  
O meu homiño perdéuse,  
ninguén sabe en ónde vai...  
Anduriña que pasache  
con él as ondas do mar;  
anduriña, voa, voa,  
ven e dime en ónde está.

(F. N. 287)

El final recuerda, como el poema citado anteriormente, las cantigas de amigo medievales, pero al carácter intensamente lírico de éstas se han añadido notas de realismo que —266 vinculan el poema a una estructura social muy determinada. Los trabajos enumerados en el poema sólo en Galicia son realizados por mujeres, y no sólo en ausencia de los hombres, sino en su compañía. Fijémonos en que ella dice que, aunque muera bajo el peso de la carga, él no ha de ir a ayudarla a erguer y a pousar. En Galicia, las mujeres campesinas transportan, apoyándolos en los hombros o sobre la cabeza, grandes pesos (haces de hierba, cestas y cántaros...) que otra persona tiene que ayudarles a subir y bajar.

Junto a las notas realistas encontramos en el poema una intensa vivencia de la soledad -obsérvese la reiteración expresiva de la palabra *soia*-, sentimiento que, posiblemente, rezuma de la propia Rosalía, pero que es también una característica galaica (la saudade es rasgo típico de su literatura). E, informando, envolviendo al poema en una atmósfera especial, encontramos como rasgo esencial la ternura; ternura disimulada bajo capa de aspereza en los primeros versos, que pintan a una mujer solitaria entregada a rudas tareas, y que se manifiesta por primera vez en esa reiteración expresiva de la palabra *él*: «*él non ha de virme a erguer, él xa non me pousará*», y en ese adverbio *xa*, evocador de tiempos pasados. A partir de ese momento, la afectividad se desborda y se manifiesta en la proliferación de posesivos y diminutivos: «*Ferve o pote, mais meu caldo, soíña te hei de cear*», «*o meu homiño perdéuse*»; perfectos ejemplos estos del carácter afectivo y no cuantitativo de los diminutivos, tal como demostró Amado Alonso<sup>49</sup>.

Por su realismo, su saudade y su ternura, el poema constituye un hermoso canto a la personalidad de la campesina gallega.

—267

Pueden verse, a través de este fresco de la emigración, mujeres que suspiran por la vuelta del esposo, mujeres esperanzadas, mujeres abandonadas, mujeres que trabajan y lloran, mujeres que, vencidas de nostalgia, parten a reunirse o a morir con el hombre. Veamos, por último, el grito amargo, hecho de rebeldía y dolor, de la mujer que muere de soledad y deja morir lo único que conserva del ausente:

Non coidaréi xa os rosales  
que teño seus, nin os pombos;  
que sequen, como eu me seco,  
que morran, como eu me morro.

(F. N. 289)

Es admirable la fuerza de este poema tan breve. Nada sabemos de esa mujer, nada se nos dice de su historia, ni de sus sentimientos. No llora, no se lamenta. «La tristeza seca el alma y los ojos además», dice Rosalía en otra ocasión. Esta mujer tiene el alma seca; su dolor se ha hecho amargura y casi rencor; «dudo si el rencor adusto vive unido al amor en mi pecho», nos dirá Rosalía de sí misma. Admirable concentración la de esos cuatro versos, admirable la potencia expresiva de ese gesto: dejar secar los rosales, dejar morir los palomos del hombre a quien se ama.

Aunque Rosalía no vuelve a escribir en gallego a partir de *Follas novas*, aunque no volviera a tratar el tema social -que sí lo trató-, bastaría esa espléndida pintura de los emigrantes para saldar la deuda que, como poeta, tenía con su patria.

## XVI Costumbrismo

El amor de Rosalía a su tierra se manifiesta en su gusto por aspectos de la vida en Galicia: fiestas, trabajos, trajes, comidas... Este aspecto costumbrista tiene su máxima representación en Cantares gallegos, pero es también importante en Follas novas. En su último libro ha desaparecido casi totalmente, aunque perduran referencias a costumbres, a trabajos, a trajes, que demuestran la atención prestada por la autora a las formas de vivir populares.

Muy frecuentemente encontramos referencias a comidas. A la meniña gaiteira que inicia los Cantares le ofrecen para que cante manjares típicos de la tierra; algunos, propios de la gente humilde, como los bolos do pote, que son bollos hechos con harina de maíz y cocidos en el caldo, o las papas ('gachas'), o el pan mojado en vino; otras son comidas más ricas, como las torrijas con miel. Las patatas asadas con sal y vinagre creo que son las que se hacen sobre las brasas, a veces en el campo, aprovechando la quema de las hojas de la planta, al recolectar las patatas sembradas (C. G. 21).

—269

No podía faltar entre las comidas el caldo. En el poema que comienza «Vin de Santiago a Padrón» (F. N. 249) vemos un caldo muy pobre, el más pobre que puede hacerse: con unto y berzas solamente. En Cantares gallegos (C. G. 106) vemos otro, de gente humilde, pero ya más sabroso: tocino, habas, patatas y berzas.

Rosalía nos habla de la comida de un día de fiesta en casa de una campesina rica que da entrada en su casa a los pobres que piden asilo: carnero, ternera, sopa de arroz, vino del Ribeiro, pan hecho de maíz y centeno... (F. N. 255).

También se complace en la evocación de la matanza del cerdo: el ir y venir de las mozas, el olor del cerdo chamuscado, de las frituras, del mondongo. Las comidas de esos días: hígado con cebolla, bazo con adobo, y sangre para las morcillas:

Fígado con cebola ben frixida  
i unha follíña de laurel cheirosa,  
que inda a un morto ben morto dera vida  
de tan rica, tan tenra e tan sabrosa.  
Raxo en sorsa cun cheiro que convida,  
i a sangre das morcillas sustanciosa  
en fregada caldeira rebotando  
a que fagan morcillas convidando.

(C. G. 108-9)

Los trajes regionales que lucen las mozas en las romerías despiertan la admiración de Rosalía, que gusta de describir las diferencias entre unos y otros (C. G. 41).

Aun en su último libro, donde apenas existen miradas al exterior, donde el paisaje es casi siempre el propio espíritu de la poeta y ella misma la protagonista, encontramos, sin embargo, la figura familiar de un campesino que cruza el monte protegiéndose de la lluvia con una capa de juncos. Estas capas, que también se hacían de paja, eran vestido —270típico de algunas zonas de Galicia, que daba a los hombres el aspecto de cabañas ambulantes:

Seguido del mastín que helado tiembla,  
el labrador, cubierto  
con su capa de juncos, cruza el monte.

(O. S. 343)

Son curiosas las descripciones físicas en las que Rosalía se ajusta a los cánones del gusto popular: tez blanca y mejillas sonrosadas. El color moreno no goza de favor. Como un antecedente de Miguel Hernández («umbrío por la pena, casi bruno...»), la moza ausente de la tierra se va quedando «morena»:

Fun noutro tempo encarnada  
como a color de sireixa;  
son hoxe descolorida  
como os cirios das igrexas,  
cal si unha meiga chuchona  
a miña sangre bebera.  
Voume quedando muchiña  
como unha rosa que inverna;  
voume sin forzas quedando,  
voume quedando morena,  
cal unha mouriña moura,  
filia de moura ralea.

(C. G. 76)

Colores blanco y rojo, junto a esbeltez y palabras dulces, son también

cualidades apreciadas en el varón:

Eu sei dun que cobisa  
causa miralo,  
lanzaliño de corpo,  
roxo e encarnado.  
—271&#8594;  
Carniñas de manteiga,  
e palabras tan doces  
cal mentireiras.

(C. G. 65-66)

Las fiestas y romerías merecen también la atención de Rosalía. Describe algunas muy famosas, como la romería de «Nosa Señora da Barca», cuya ermita se alza sobre una gran piedra movediza. La romería se considera que ha sido perfecta cuando las gentes consiguen que la piedra se mueva (C. G. 41)50 .

En otras ocasiones destaca sobre todo la alegría de la gente, sus risas, su gusto por comer y beber, sus juegos animados por el vino... («Si a vernos, Marica, nantronte, viñeras», C. G. 137).

No aparece en su obra descripción de oficios, pero sí la alta opinión que sobre el suyo tiene una costurera:

Mans de señora,  
mans fidalgueiras  
teñen todiñas  
as costureiras;  
boca de reina,  
corpo de dama,  
cómprelle a seda,  
foxen da lama.

(C. G. 36-7)

Un recuerdo particularmente emocionado tiene Rosalía Para los cementerios gallegos, en donde parece palparse la íntima relación del hombre con la tierra que le sustenta y adonde vuelve («De Galicia os cimenterios», O. C. 500, «O —272simiterio da Adina», F. N. 196. En este último descansaba su madre, y allí pidió ella que la enterrasen.)

Entre las costumbres gallegas que relata, son curiosas las ceremonias y responsos que se hacen en una casa campesina un día de tormenta:

Encendámola vela bendita,  
que hai tempestá.

[...]

Nove follas de olivo queimemos  
porque alexen de nós todo mal,  
que nos libren de raio e centela  
que nos quer matar.

O trisaxio cantemos en coro...  
Incrináivos i a Dios adorái;  
pois si trona, é que quer recordarnos  
que é grande e inmortal.

(F. N. 252)

No podían faltar las reuniones en el molino:

Non hai sitiño  
que máis me agrade  
que aquel muíño  
dos castañares,  
donde hai meniñas,  
donde hai rapaces  
que ricamente  
saben loitare;  
donde rechinan  
hasta cansarse  
mozos e vellos,  
nenos e grandes.

(C. G. 49-50)

Y la celebración de una fiesta en una casa rica de la montaña: además de amigos y parientes, se reúnen allí el —273cura y el veterinario («o zuruxano das bestas»), y con ellos los mendigos, entre los que hay un cojo, un manco, una pareja de viejos y una loca. Es curiosa la costumbre de las luchas entre mozos y mozas, a la que Rosalía se refiere en varias ocasiones. Veamos un ejemplo:

Xa preto da media noite,

dan encomenzo as peleas;  
os mozos loitan cas mozas,  
medindo as forzas que teñan  
e n'andan en comprimentos  
para botarse por terra.  
¡Si as vírades qué valentes  
se amostran na loita as nenas!  
¡Fanlle ós mozos cada mágoa  
cas súas mans pequeñeiras!  
-Un xa caíu... Foi un home...  
¡Ela vencéu, vencéu ela!  
¡Ben pola nena bonita!  
¡Que vivan as montañesas!  
¡Que vivan, pois loitar saben!  
-¡Si fixo trampa!- el contesta  
avergonzado:- foi trampa,  
que sinón, nin cen como ela.  
-¿Qué trampa nin qué morcegos...?  
Vencínte...  
-Non.  
-Sí.  
-¡Me venzas!

(F. N. 257)

A propósito de la aparente masculinidad de estas mozas que derriban al suelo a su oponente en la lucha, conviene recordar unas palabras del doctor Rof Carballo sobre la psicología del pueblo gallego:

En Galicia, la represión de la feminidad subconsciente en el hombre y la de la masculinidad inconsciente en la mujer —274son quizá menos violentas que en otros pueblos [...] La mujer gallega, muy femenina, llena de ternura, no se siente obligada a reprimir su inconsciente masculinidad. El hombre es sensible -lo sabe por su madre- a la seducción de la mujer, aunque ésta muestre bastante aparente su *Animus varonil*<sup>51</sup>.

Rof Carballo se refiere sobre todo a la energía de carácter de la mujer gallega, pero creemos que sus palabras pueden explicar también la complacencia en estas luchas donde compiten físicamente mozos y mozas. El carácter erótico de las luchas es más patente en otros ejemplos. Así en C. G. 89, donde se reprocha a una casada participar en ellas. Quizá estas mozas luchadoras, como las serranas del Arcipreste, sean distintas manifestaciones del mito de la mujer salvática.

En varias ocasiones Rosalía nos habla de las mozas que van a lavar al río.

Ó son dos romores vanos  
que nacen ca mañanciña,  
lava, lava, na fontiña.

[...]

Os paniños vai lavando  
e a tendelos se apresura  
nun campiño de verdura.

(C. G. 79)

Las lavanderas, con sus ropas tendidas, entran a formar parte del paisaje: las ropas sobre el campo verde son como las nubes sobre el cielo, animan su monotonía (F. N. 263).

Además de un elemento visual, la lavandera es elemento sonoro del paisaje. El ruido que produce al golpear la ropa contra una de las piedras del río se incorpora a los ruidos —275del paisaje: rumor del viento entre los árboles, tañer de las campanas, la presa del molino... (F. N. 285).

También las escenas familiares son recogidas con atención por Rosalía. Vemos a una familia de labriegos reunidos en torno al fuego («De la hoguera sentados entorno», O. S. 330), a una ajetreada ama de casa («Vente, rapasa», C. G. 130).

La atención de Rosalía a las formas de vivir de su pueblo tuvo su cémito en Cantares donde, en palabras de la misma autora, Galicia era «el objeto, el alma entera». En Follas novas era «a veces, tan sólo la ocasión, pero siempre el fondo del cuadro» (Prólogo a Follas novas, O. C. 417). Cada vez, Rosalía va mirando más hacia dentro que hacia el exterior. Pero todavía en su último libro hemos visto algunos ejemplos del amor a Galicia volcado en el molde del costumbrismo: gusto por evocar costumbres, formas de vivir que conoció en su niñez y que conservaron siempre para ella el calor de recuerdos entrañables.

## XVII

### Alegría y humor

Rosalía no estaba siempre triste. Esto es algo que casi llegamos a olvidar, que muchos olvidan. Es cierto que predominan en su obra los tintes sombríos, es cierto que su visión del mundo es en muchas ocasiones desoladora. Pero no siempre. Podíamos pensar que en Cantares gallegos Rosalía ha realizado un esfuerzo por salir de sí misma, por reír y cantar

con el pueblo que ama. Pero no es así, o, por lo menos, ésa no es toda la verdad. A Rosalía, a veces, el mundo le parece un espectáculo divertido, y con gracia, o con humor, nos habla de él. Es cierto que su humor es con frecuencia la cobertura formal del dolor, una forma de hablar de cosas que duelen, echándoles encima el velo de la sonrisa, pero en muchas ocasiones vemos claramente cómo Rosalía se divierte con lo que está contando.

En Cantares gallegos predomina la visión optimista de la vida, y no faltan ejemplos de sana alegría. En Follas novas, más que alegría, hay humor.

Vamos a ir viendo ambas actitudes.

La vieja mendiga habladora y sabia es tema que complace a Rosalía; nos la presenta con todo lujo de detalles y se extiende —277en los largos discursos de la vieja, llenos de exclamaciones, de palabras halagadoras, de expresiones de agradecimiento. En el poema que comienza «-Dios bendiga todo, nena» (C. G. 28), nos presenta, a través de este personaje, una visión del mundo absolutamente optimista: cordialidad, simpatía, resignación, caridad, providencia...

Rosalía se divierte enfrentando a la costurera y a la santa en la glosa del cantar «Miña Santiña, miña Santasa» (C. G. 36). Una joven costurera le pide a una santa que le enseñe los puntos de la muiñeira. La costurerita desde el primer momento le habla a la santa con palabras halagadoras: «cara bonita» la llama, y le ofrece en préstamo sus pendientes y su collar. La santa le contesta, como una vecina malhumorada, gruñona y no muy bien educada, que se vaya a trabajar la tierra y se deje de bailes.

Las palabras de la santa tienen un cierto desgarro popular y un desdén tan poco caritativo que más parecen de verdulera viva y coleante que de santa beatífica. No cabe duda de que Rosalía se está divirtiendo al crear una santa tan poco ortodoxa. Por su parte, la costurerita insiste en su empeño, pasando por alto con gran espíritu diplomático las palabras desdeñosas, hasta que, convencida de la inutilidad de sus ruegos, comienza ella también a insultarla:

-¡Ai, qué Santasa!  
¡Ai, qué Santona!  
Ollos de meiga,  
cara de mona.

(C. G. 40)

El poema entero respira gracia y demuestra una actitud optimista y divertida por parte de Rosalía, que se complace en los animados diálogos de tono popular.

—278

La misma actitud encontramos en el poema que comienza «Díxome nantronte o cura», que hemos citado al hablar del amor. Las cuitas de la joven enamorada y no correspondida, sus problemas morales a propósito de lo que el cura le dice, la expresión clara y sincera de su deseo, la evocación

del mozo, feo para todas pero hermoso para ella, se cuentan con una mezcla de ternura, de burla cariñosa, de picardía. De nuevo Rosalía se divierte, se complace ante el espectáculo de la vida.

Picardía y ternura hay también en la glosa del cantar popular:

San Antonio Bendito,  
dádemel un home,  
anque me mate,  
anque me esfole.

(C. G. 65)

Desarrolla en primer lugar la idea del cantar, el deseo de un hombre, la necesidad que la mujer tiene de él; pero fijémonos en que cambia el matiz de la petición popular y, en vez de pedir un hombre aunque sea malo («aunque me mate, aunque me arranque la piel»), pide un hombre aunque sea feo o contrahecho o pequeño:

Meu santo San Antonio,  
daime un homiño,  
anque o tamaño teña  
dun gran de millo.

Daimo, meu santo,  
anque os pes teña coxos,  
mancos os brazos.

Para terminar, la joven cuenta lo que lleva en dote. Fijémonos con qué gracia y con qué optimismo se nos da la imagen de su penuria económica:

—279

Que levo en dote  
unha culler de ferro,  
catro de boxe,

un irmanciño novo  
que xa ten dentes,  
unha vaquiña vella  
que non dá leite...

Puede haber amores no correspondidos, jovencitas pobres, pero la vida es algo que despierta una sonrisa.

Rosalía cambia la letra de un cantar popular para ofrecer una imagen amable al par que divertida de la estancia en el ejército, cumpliendo el servicio militar, de un mozo gallego. El cantar decía: «Si me tuveras amor / e me tuveras cariño, / escribírasme unha carta / nas alas dun paxariño». Rosalía suprime los dos versos iniciales, que implican una duda, y cambia el sentido de los dos restantes. Queda convertida la glosa en una carta imaginaria, verbal, donde el quinto le cuenta sus andanzas a la novia (C. G. 100). Después de haber presumido un poco con ingenua vanidad de su uniforme y de la admiración que despierta en otras mujeres, el mozo da rienda suelta a su saudade y mezcla a sus declaraciones de amor detalles y recuerdos de la vida cotidiana. Como en todos los poemas que estamos viendo, el mundo que aparece reflejado en éste es amable, tierno, esperanzador y divertido.

En el cuento de Vidal (C. G. 114) es un mundo donde, además, acaba imponiéndose la justicia: el pobre bueno es recompensado, y los malos avariciosos castigados por su mal corazón. Se trata de un cuento popular que Rosalía versificó. Narra la historia de un hombre muy pobre que vivía de la caridad pública en un pueblo rico y próspero. Sus vecinos le daban lo indispensable para vivir, pero nunca —280lo invitaron a algo tan tradicional como a proba do porco. Cuando llega la matanza, los vecinos acostumbran a invitarse unos a otros; se regalan chorizo, morcillas, hígado o sangre, etc. El que recibe el regalo queda obligado a corresponder a su vez cuando hace la matanza. Pues bien, Vidal jamás participó de esa generosa costumbre: sus vecinos sabían que él no mataría cerdo y no podría corresponder. Pero la muerte de un pariente en las Américas convierte a Vidal en rico propietario y le da la oportunidad de vengarse. Mata un cerdo para él solito, prepara unas varas con morcillas y se lanza a peregrinar por el pueblo, diciendo ante cada casa:

-¿Déronlle aquí morcillas a Vidal?  
-¡Aquí non! -¡pois adiante co varal!

En Follas novas seguimos encontrando historias de este tipo, divertidas, tiernas, alegres, que transparentan una visión del mundo muy distinta a la que es habitual en este libro de madurez de la autora.

De nuevo nos encontramos con la vieja mendiga lista, que ahora no hace alarde de sabiduría sino de astucia: se finge sorda para conseguir todo lo que se propone. Tanto como su picardía nos sorprende su confianza en la vida, su apego a ella a pesar de la pobreza, su forma de disfrutar del presente despreocupándose del porvenir: una vez saciada y con lecho

seguro, sólo piensa: «a dormir y que amanezca» (F. N. 253).

Es éste el único poema en que la alegría no se mezcla con gotas de humor amargo. Lo típico de Follas novas, más que la pura alegría, es el humor. Con gracia, logrando que nos divierta la historia, Rosalía habla de realidades que en el fondo son tristes. Así la historia del pobre Juan, oprimido por su mujer, que lleva una vida regalada mientras —281él realiza todas las tareas domésticas. Rosalía se apresura a advertir lo excepcional del caso, ya que «no hay más que un atormentado entre mil que dan tormentos» (F. N. 262). Rebosa humor la historia de la vieja viuda que no quiere reunirse con su marido después de muerta. Se han odiado tanto en vida, que él murió por no verla y ella está dispuesta a ir al infierno si él se encuentra en el cielo. El humor está en que sucede lo contrario, la vieja se empeña en ir al cielo para huir de la odiada presencia del marido, que está en el infierno. San Pedro la manda ir al lado del esposo, y ella le contesta con palabras que no se refieren ya a su caso particular, sino que son una diatriba contra el matrimonio:

-¡Poche, meu Santo San Pedro,  
qué ben deixás conocer  
que andiveches sempre ceibo,  
que nunca foches casado  
nin na terra ni no ceo!  
Todiñalas comenencias  
pra vos quixeches, ¡deño!

Los dardos del humor de Rosalía tuvieron como blanco el matrimonio varias veces. En realidad, lo que ataca es el tópico que considera el matrimonio como algo bueno en sí. La opinión suele proceder -piensa Rosalía- de los que no disfrutan de tan santa y buena institución. Ni los santos, ni los padres de la iglesia quisieron meter sus pies en «aqueses lodos» -argumenta sofísticamente, pues no ignora que hubo santos casados-. El matrimonio es una pesada cruz, es un dogal, una tentación del infierno, pero... hay que casarse porque -dice picarescamente- ¡no tener quien le caliente a uno los pies en el invierno!...:

Do direito, do rivés,  
matrimonio, un dogal es;  
—282&#8594;  
eres tentazón do inferno;  
mais casaréi... pois no inverno  
¡ non ter quen lle a un quente os pes...!

(F. N. 244)

Las infidelidades amorosas se miran también, a veces, bajo el prisma del humor («Eu por vos e vos por outro», F. N. 216), poniendo de relieve la situación ridícula del marido que duerme confiadamente mientras su mujer abandona la casa, y la del enamorado platónico decidido a defender a la dama de los peligros nocturnos, hasta que se da cuenta de que ella va a una cita con otro hombre.

Y es con humor como Rosalía nos habla de una de las realidades más serias: su dolor de vivir, el dolor enraizado en lo íntimo de su ser y para el cual «no hay remedio entre los humanos» («Teño un mal que non ten cura», F. N. 245).

Su humor es a veces macabro; se imagina lo que sucederá cuando muera, y le divierte la idea de que, aunque no tenga dinero, tendrán que enterrarla:

Cando me poñan o hábito,  
    si é que o levo;  
cando me metan na caixa,  
    si é que a teño;  
cando o responso me canten,  
    si hai con qué pagarlle ós cregos,  
e cando dentro da cova...  
¡Que inda me leve San Pedro  
se só o pensalo non río  
con unha risa dos deños!  
¡Que enterrar, han de enterrame  
anque non lles den diñeiro...!

(F. N. 182)

El interés de los clérigos, que sólo cantan responsos cuando les pagan, es tema repetido en Rosalía. Lo hemos visto —283en el poema anterior comentado humorísticamente; en otras ocasiones su tono es serio, pero la crítica es semejante en ambos:

E fíxolle él as honras,  
mais tan só con xemidos e con bágoas;  
crego non houbo ó rededor que á probe  
o enterro de limosna lle cantara.

(F. N. 228)

En el entierro del rico, por el contrario, no hay lágrimas ni gemidos,

pero sí tañer de campanas y clérigos que cantan un réquiem soberbio («Todas las campanas con eco pausado», O. S. 361).

Su nacimiento irregular debió de crear problemas sociales a Rosalía, o por lo menos psicológicos. Con la agudeza de quien lo sufre en su propia carne, Rosalía percibe que la vergüenza sobre el origen es sentimiento muy común. Por unas razones u otras, el tema despierta recelos. Su sentido del humor la hace descubrir lo ridículo de una situación en la que nadie quiere darse por aludido:

«É verdade que un pode  
ser pior ou millor;  
pero vir de bon tronco,  
eso sempre foi bo.

Teus pais eran xitanos,  
e ti hoxe eres marqués,  
mas que..., que ó fin i ó cabo  
un ven de donde ven.

Can fillo dun raposo,  
que o teñan por leal,  
que si non come os pitos  
é que non poderá».

—284&#8594;

Esto cantaba un cego  
na feira da Asunción,  
e do seu cantar ríanse  
todos que era un primor.

I uns ós outros mirábanse  
cal querendo decir:  
«Rasquése a quen lle proia,  
que esto non vai pra min».

(F. N. 246-7)

Vemos que el humor de Rosalía revierte frecuentemente sobre ella misma o sobre circunstancias que la afectan de cerca. Veamos cómo comenta su forma de versificar:

Fas uns versos..., ¡ai qué versos!  
Pois cal eles non vin outros,  
todos empedreguilados  
e de cotomelos todos,  
parecen feitos adrede  
para lerse a sopramocos.

(F. N. 247)

No dice que se refiera a ella misma, pero así lo parece por las características de los versos: irregulares, pedregosos, llenos de altibajos, como un camino de la montaña. En otras ocasiones, donde ya no cabe duda de que se refiere a ella, dice que sus versos son hirsutos, como ramas secas, amargos, fieros. Creemos que unos y otros están en la misma línea, y lo que cambia es el tono. Aquí, humorísticamente, se burla de su falta de academicismo.

En Follas novas hay pobres, ya no resignados a su suerte como los de Cantares, sino deseosos de mejorar. Con la misma ingenua esperanza de la lechera clásica, una mujer hace planes sobre el futuro; el hombre, frente a ella, aconseja disfrutar del presente bebiéndose un cuartillo de vino («Teño tres pitas brancas», F. N. 206).

—285

En la tercera edición de Cantares gallegos, hecha en 1909, encontramos dos relatos humorísticos que sobrevivieron a la quema que Rosalía mandó hacer de sus inéditos poco antes de morir y que responden al mismo espíritu que anima los de su primera época.

Rosalía se divierte y nos divierte con la historia de la mujer holgazana, que se pasa la semana alabando a los santos y sólo trabaja un ratito el sábado por la noche. Su holgazanería es justamente castigada: muere sin tener una manta con que cubrirse (O. C. 381).

En el otro poema Rosalía nos presenta a dos viejos borrachines empeñados en averiguar quién tiene mejor vino. La vejez, que tantos y tan amargos versos inspiró a Rosalía, está tratada aquí humorísticamente: los viejos hablan de sus achaques, pero lo que queda de relieve es su gusto por el vino («compadre, desque un vai vello», O. C. 382).

En el primero de estos dos poemas Rosalía empleó varios elementos folklóricos: un dicho popular que va al comienzo y un cuento que incluye los argumentos de la mujer para no trabajar y su triste final<sup>52</sup>. Del segundo no conocemos la fuente folklórica. La no inclusión de estos poemas en la segunda edición de Cantares (1872) ni en Follas novas (1880) hace pensar que son posteriores y que quedaron inéditos por estar escrito en castellano el último libro de Rosalía. En Follas novas, en la parte subtitulada «Da Terra», hay relatos muy similares, entre los que no hubieran desentonado. Si son poemas posteriores a 1880, demostrarían el apego de Rosalía a esos relatos divertidos, alegres, que contrastan tan

violentamente con la triste visión del mundo de su etapa final.

—286

En todo caso, estos poemas son bastante numerosos como para enriquecer la imagen de Rosalía con la gracia de una sonrisa que, si a veces es humorística, otras veces es de franca y serena alegría.

## XVIII

«E ben, ¿para qué escribo?»

¿Qué pensaba Rosalía de sí misma como poeta? ¿Qué significaba para ella escribir? ¿Fue o no consciente de la importancia social que tuvo su poesía?

Rosalía publica un librito de poesía, *La Flor*, cuando tiene veinte años. Pero sabemos que su marido tuvo que vencer una gran resistencia para lograr que se publicasen los *Cantares gallegos*. En el prólogo a este libro encontramos las primeras palabras de Rosalía justificadoras de su quehacer poético. Su propósito es reivindicar para Galicia los méritos que injustamente le son negados, y para ello hablará de sus costumbres, de sus paisajes, del carácter de las gentes, y lo hará en lengua gallega -dialecto, dice ella- «doce e sonoro e tan a propósito como o pirmeiro pra toda clase de versificación». No faltan las palabras, casi de rigor en esta clase de prólogos, en las que declara sus escasas cualidades para llevar a feliz término la tarea de dar a conocer Galicia tal como es, pero confiesa también el buen deseo que la anima:

...naide ten menos que eu teño as grandes cualidades que son  
precisas pra levar a cabo obra tan difícil, anque naide —288  
tampouco se pudo achar animado dun máis bon deseо pra cantar as  
bellezas da nosa terra naquel dialecto soave e mimoso que queren  
facer bárbaro os que non saben que aventaxa ás demáis linguas en  
dosura e armonía

(C. G. 15.)

En el primer poema de los *Cantares* insiste en su carácter de intérprete de Galicia: ella es la meniña gaiteira que ha de cantar a Galicia en la lengua que habla, porque «así se lo pidieron»:

Cantarte hei, Galicia,  
teus dulces cantares,  
que así mo pediron  
na beira do mare.  
[...]  
Que así mo pediron,

que así mo mandaron,  
que cante e que cante  
na lengua que eu falo.

(C. G. 24-25)

En el cantar final de la primera edición Rosalía se hace ella misma la autocrítica:

Eu cantar, cantar, cantéi,  
a grasia non era moita.  
¡Mais qué faser, desdichada,  
si non nacín más grasiosa!

(C. G. 154)

Con mucha gracia comenta un rasgo de su estilo; dice que al principio cantaba dándole vueltas al asunto como el que no sabe una cosa, mediante circunloquios:

Cantei como mal sabía  
dándolle reviravoltas,  
cal fan aqués que non saben  
direitamente unha cousa.

—289

Pero poco a poco se fue animando a dejar correr libremente su inspiración:

Pero dempóis paseniño,  
i un poco más alto agora,  
fun botando as miñas cántigas  
como quen non quer a cousa.

Y de nuevo insiste en su amor a la patria, en la abundancia del sentimiento que impregna sus canciones:

Non me espriquéi cal quixera

pois son de esplicansa pouca;  
si grasia en cantar non teño  
o amor da patria me afoga.

(C. G. 153-4)

Casi veinte años más tarde, en el prólogo a *Follas novas*, Rosalía vuelve a declarar su repugnancia a publicar sus versos. Viejos compromisos la obligan a editarlos, violentando lo que parecía ser su deseo de mantenerlos inéditos. Encontramos aquí expresada una idea que repetirá también en sus poemas; los publica sin saber para qué y no le importa tampoco saberlo:

Gardados estaban, ben pudo decir que para sempre, estes versos, e xustamente condenados pola súa propia índole a eterna olvidanza, cando, non sin verdadeira pena, vellos compromisos obrigáronme a xuntalos de presa e correndo, ordenalos e dalos á estampa. N'era esto, en verdade, o que eu quería, mais n'houbo outro remedio; tuven que conformarme co duro das circunstancias que así o fixeron.  
«¡Vaian en boa hora -lles dixen estoncés-, estes probes enxendros da miña tristura!; ¡vaia antre os vivos o que xa é, pola súa propia natureza, cousa dunha morta ben morta!». E fórone, sin que eu sepa pra qué, nin me faga falla o sabelo

(F. N. 159).

—290

Para Rosalía, vida y obra van íntimamente unidas. Sus versos brotan de su interior y van inevitablemente teñidos de su estado de ánimo:

Ando buscando almíbres que almíbarem  
estos meus agres versos,  
i eu non sei cómo, nin por onde, sempre  
se lles atopa un fero.  
I o ceo e Dios ben saben  
non teño a culpa deso.  
¡Ai!, sin querelo, tena  
o lastimado corazón enfermo.

(F. N. 173)

Y la misma idea aparece expresada en el prólogo del libro:

...as cousas teñen de ser como as fan as circunstancias, e si eu non puden nunca fuxir ás miñas tristezas, os meus versos menos. Escritos no deserto de Castilla, pensados e sentidos nas soidades da natureza e do meu corazón, fillos cativos das horas de enfermedade e de ausencias, refrexan, quisáis con demasiada sinceridade, o estado do meu espírito unhas veces; outras, a miña natural disposición (que n'en balde son muller) a sentir como propias as penas alleas

(F. N. 159.)

Advertimos que Rosalía ha reflexionado mucho sobre su quehacer poético, sobre su sentido. Se da cuenta de que, aunque sus propios sentimientos sean muchas veces el tema de sus poemas, esos sentimientos son universales:

¿Qué lle pasará a un que non sea como se pasase en todos los demás?  
¡En mí y en todos! ¡Na miña alma e nas alleas!

(O. C. 416.)

Es, además, consciente de la vinculación que el poeta tiene con el ambiente que le rodea. Expresándonos en términos —291modernos diríamos que Rosalía admite la existencia de un compromiso del poeta con su tiempo:

Galicia era nos Cantares o obxeto, a alma enteira, mentras que neste meu libro de hoxe, ás veces, tan soio a ocasión, anque sempre o fondo do cuadro: que si non pode senón ca morte despírse o espírito das envolturas da carne, menos pode o poeta prescindir do medio en que vive e da natureza que o rodea, ser alleo a seu tempo e deixar de reproducir, hasta sin pensalo, a eterna e laizada queixa que hoxe eisalan todos los labios. Por eso iñoro o que haxa no meu libro dos propios pesares, ou dos alleos, anque ben pudo telos todos por meus, pois os acostumados á desgracia, chegan a contar por súas as que afrixen ós demás. Tanto é así, que neste meu novo libro preferín, ás composicións que puderan decirse personales, aquellas outras que, con más ou menos acerto, expresan as tribulacións dos que, uns tras outros, e de distintos modos, vin durante largo tempo sofrir ó meu arredore. E ¡sófrese tanto nesta querida terra gallega!

(F. N. 161.)

Y también era consciente de su obligación respecto a las letras gallegas: habría que mantener y alimentar el movimiento que ella había contribuido a iniciar de modo decisivo: el gallego debía recuperar el rango de lengua literaria olvidado durante siglos:

Creerán algús que porque, como digo, tentéi falar das cousas que se poden chamar homildes, é porque me esprico na nosa léngoa. N'é por eso. As multitudes dos nosos campos tardarán en ler estos versos, escritos a causa deles, pero só en certo modo pra eles. O que quixen foi falar unha vez máis das cousas da nosa terra e na nosa léngoa, e pagar en certo modo o aprecio e cariño que os Cantares gallegos despertaron en algúns entusiastas. Un libro de trecentas páxinas, escrito no doce dialecto do país, era naquel estoncés cousa nova, e pasaba polo mesmo todo atrevemento. Aceptárono, i o que é máis, aceptárono contentos, e ieu comprendín que desde ese momento quedaba obligada a que non fose o primeiro i o último. N'era cousa de —292 chamar as xentes á guerra e desertar da bandeira que eu mesma había levantado

(F. N. 163)

Contrastan estos propósitos sociales con el desinterés por la publicación de sus escritos y por la falta de sentido que llega a verles en ocasiones. Probablemente ella quiso velar al público aquello que consideraba demasiado íntimo, lo que expresaba con "demasiada sinceridad" su estado de ánimo. Quizá a este deseo obedeció su petición de que quemassen sus inéditos al morir.

Rosalía tenía muy clara la idea de la libertad creadora del artista, y así, cumplida la que consideraba una obligación con su patria, anuncia su intención de no emplear en adelante la lengua gallega:

Alá van, pois, as Follas novas, que mellor se dirían vellas, porque o son, e últimas, porque pagada xa a deuda en que me parecía estar coa miña terra, difícil é que volva a escribir máis versos na lengua materna

(F. N. 163.)

Rosalía se interroga a sí misma sobre su vocación poética: ¿por qué escribo? Lo que ella piensa lo han pensado otros antes; lo que ella siente es común a la humanidad. Sin embargo, escribe. El hombre, como la naturaleza, parece estar inmerso en un eterno retornar. A ella le ha tocado repetir lo que antes repitieron otros:

E ben, ¿para qué escribo?  
E ben, porque así semos,  
relox que repetimos  
eternamente o mesmo.

(F. N. 165)

Percibe la monotonía de su condición de poeta: ¿es vicio, pasión, o enfermedad del alma? ¿Por qué añadir otra gota al inmenso mar? Pero también percibe el carácter natural —293de su canto: como el sol, como el agua, como el ave, el poeta deja oír su voz:

Aún otra amarga gota en el mar sin orillas,  
donde lo grande pasa de prisa, y lo pequeño  
desaparece o se hunde, como piedra arrojada  
en las aguas profundas del estancado légamo:

vicio, pasión o, acaso, enfermedad del alma,  
débil a caer vuelve siempre en la tentación,  
y escribe como escriben las olas en la arena,  
el viento en la laguna y en la neblina el sol.

Mas nunca nos asombra que trine o cante el ave  
ni que eterna repita sus murmullos el agua;  
canta, pues, ¡oh poeta!, canta, que no eres menos  
que el ave y el arroyo que en ondas se desata.

(O. S. 393)

Rosalía sufre como todo poeta la dificultad de utilizar un instrumento que no obedece exactamente a sus deseos: entre la idea, entre el sentimiento y la palabra hay un abismo que en vano se intenta superar:

La palabra y la idea... Hay un abismo  
entre ambas cosas, orador sublime;  
si es que supiste amar, dí, cuando amaste:  
¿no es verdad, no es verdad que enmudeciste?  
[...]

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.

(O. S. 384)

—294

Las palabras son muchas veces la pantalla que oculta los verdaderos sentimientos que agitan el alma del poeta, y de nuevo Rosalía se pregunta: ¿para qué escribir?, ¿para qué intentar volcar sobre el papel sus dudas, su dolor, sus deseos, sus rencores? En todo caso, será inútil. Sobre él sólo quedará el fruto hueco de las palabras:

Mollo na propia sangre a dura pruma  
rompendo a vena hinchada,  
i escribo..., escribo..., ¿para qué? ¡Volvede  
ó más fondo da ialma,  
tempestosas imaxes!  
¡Ide a morar cas mortas relembranzas!  
¡Que a man tembrosa no papel só escriba  
palabras, e palabras, e palabras!  
Da idea a forma immaculada e pura  
¿dónde quedou velada?

(F. N. 173)

En varias ocasiones Rosalía intentó una justificación del tono triste y dolorido de sus poemas. En el prólogo de *Follas novas*, cuando habla de los males ocasionados a Galicia por la emigración, afirma:

Historias dinas de ser cantadas por mejores poetas do que eu son. e  
cuias santas armonías deberán ser espresadas cunha soia nota e nunha  
soia corda: na corda do subrime, e na nota da delor

(F. N. 162.)

De modo que en su opinión, es el tema quien impone, en determinadas circunstancias, el tono de dolor a sus versos. En todo un poema que hemos

visto anteriormente («Ando buscando meles e frescuras») confiesa que es su propio espíritu dolorido el que tiñe de tristeza sus versos. Y en otra ocasión, burlándose sarcásticamente del título del libro, nos dirá que sus poemas son duros, amargos, secos, porque brotan de la gándara de su espíritu:

—295

¡Follas novas!, risa dáme  
ese nome que levás,  
cal si a unha moura ben moura,  
branca lle oíse chamar.

Non Follas novas; ramallo  
de toxos e silvas sós:  
irtas, como as miñas penas;  
feras, como a miña dor.

Sin olido nin frescura,  
bravas magoás e ferís...  
¡Se na gándara brotades,  
cómo non serés así!

(F. N. 166)

De todas formas, reivindica para el poeta la libertad de cantar como le plazca: sus versos serán alegres o tristes según los dicte su sentimiento y no el gusto de la masa:

Y a mi corazón le dije: «si no es vano tu ardimento  
y en ti el manantial rebosa del amor y el sentimiento,  
fuentes en donde el poeta apaga su sed divina,  
sé tú mi musa, y cantemos sin preguntarle a las gentes  
si aman las alegres trovas o los suspiros dolientes,  
si gustan del sol que nace o buscan al que declina».

(O. S. 376)

Rosalía se hace la crítica de su propio estilo; unas veces en tono burlesco («Fas uns versos... ¡ai qué versos!», F. N. 247). Otras,

seriamente, analiza las características de sus versos; nos habla de la insólita armonía que poseen, y en verdad que juzgó acertadamente, ya que la musicalidad de los poemas de Rosalía era insólita por sus combinaciones métricas en la poesía de la época. Nos habla también del carácter vago y confuso de sentimientos e ideas:

—296

Diredes destes versos, i é verdade,  
que tén estraña insólita armonía,  
que neles as ideas brilan pálidas  
    cal errantes muxicas  
        que estalan por instantes,  
        que desparecen xiña,  
    que se asomellan á parruma incerta  
    que voltexa no fondo das curtíñas,  
i ó susurro monótono dos pinos  
    da beiramar bravía.

Y, de nuevo, da a su poetizar el carácter de algo natural, como el rumor que brota del bosque. Y afirma la espontaneidad: sus poemas son tal como salen «en confuso» de su alma:

Eu diréivos tan só que os meus cantares  
así sán en confuso da alma miña,  
como sai das profundas carballeiras  
    ó comenzar do día,  
    romor que non se sabe  
    si é rebuldar das brisas,  
    si son beixos das frores,  
si agrestes, misteriosas armonías  
    que neste mundo triste  
o camiño do ceu buscan perdidas.

(F. N. 166)

Parece claro que, para Rosalía, la poesía desempeñó dos funciones fundamentales. Le sirvió para ensalzar a Galicia, para luchar contra las injusticias que sufría su pueblo, para expresar los problemas de la tierra donde nació. Cumplió, pues, una función de testimonio o denuncia, una función social. Por otra parte, la poesía era un desahogo de los sufrimientos de su vida; escribía, en cierto modo, para liberarse, y por ello se resistía a la publicación; sólo en la medida en que sus dolores le parecían comunes a los demás, —297en que el sufrimiento de su alma podía expresar el de otras, justificaba el dar a la luz pública los

«pobres engendros» de su tristeza. Esas son las dos respuestas que Rosalía se daba a sí misma cuando se preguntaba: «e ben, ¿para qué escribo?».

## XIX

### El complejo de Polícrates

Se conoce con el nombre de complejo de Polícrates aquella enfermedad psíquica que provoca la infelicidad o el fracaso en una persona, precisamente en el momento en que ha logrado sus máximas aspiraciones. El fenómeno fue observado por Freud<sup>53</sup>, pero hasta fecha moderna no se le dio ese nombre. Polícrates, tirano de Samos, temía que los dioses castigaran su excesiva felicidad. Les ofreció en sacrificio un valioso anillo que arrojó al mar. Pero los dioses no aceptaron su ofrenda, y el anillo le fue devuelto por un pescador que lo encontró en las entrañas de un pez. Polícrates pereció, sometido a tortura, a manos de las tropas de Darío, cumpliéndose así sus presentimientos de desgracia. De ahí procede el nombre moderno de ese fenómeno.

Rosalía parece que padecía un complejo de Polícrates. Esto lo señaló hace años el doctor Rof Carballo<sup>54</sup>. El complejo de Polícrates puede presentar formas claramente patológicas. —299Por ejemplo, existen personas que, tras luchar denodadamente por algo, destruyen ellas mismas el fruto de su éxito, o, alcanzado su mayor deseo, se muestran sumidas en una apatía y melancolía profundas. En otros casos, que podemos considerar más normales por resultar menos llamativos, el complejo toma la forma de miedo a una felicidad excesiva, a una dicha considerada demasiado grande, por presentir que a tal estado sucederá, inevitablemente, el contrario.

Rosalía padecería esta segunda forma del complejo.

Murguía nos dejó testimonio de ese rasgo psíquico de su mujer. En el prólogo a la segunda edición de *En las orillas del Sar, muerta ya Rosalía*, nos dice:

...nada la asustaba tanto como la posesión de una dicha inesperada.

Le parecía que forzosamente debía traer consigo una nueva tormenta

(O. C. 561-62.)

Desde su primer libro de poemas Rosalía nos dice:

No hay goce, no, que duradero sea;  
ni placer que no envuelva una mortaja.

(O. C. 236)

Palabras que, aisladas, podrían parecer una manifestación de pesimismo barroco en una joven de veinte años, pero que en realidad, y a la vista de otros ejemplos posteriores, son una primera muestra del temor que Rosalía siente ante el placer.

En Flavio, novela de 1861, publicada, pues, cuando Rosalía tiene veinticuatro años, encontramos un personaje femenino, Mará, que reúne algunos rasgos del carácter de la autora: escribe versos en los que vierte «la amargura de un alma que no ve más que tinieblas en lo por venir», es reservada, fría en apariencia... Este personaje dice de sí misma:

—300No quiero entregarme todavía a tan halagadora esperanza. A  
vos os lo confieso, al fin: creo que he nacido para sufrir, y que  
siempre que mi corazón se alegre ha de tener que entristecerse más  
tarde

(O. C. 993.)

Desde Follas novas encontramos repetido con insistencia el temor a las grandes alegrías, precisándose cada vez más claramente la postura de la autora:

Tembra a que unha inmensa dicha  
neste mundo te sorprenda;  
grorias, aquí, sobrehumanas  
trán desventuras supremas.

[...]

Sí; tembra cando no mundo  
sintas unha dicha inmensa:  
val máis que a túa vida corra  
cal corre a iaugua serena.

(F. N. 188)

Dicha y desventura, placer y dolor van tan unidos que la presencia de lo uno hace presentir su contrario. Nos llama la atención la semejanza con palabras de Sócrates transmitidas por Platón: las ideas son muy similares, aunque el tono es distinto: temeroso en Rosalía; sereno y reflexivo, casi humorístico en Sócrates:

Sócrates, por su parte [...] dijo: «¡Qué cosa más extraña, amigos, parece eso que los hombres llaman placer! ¡Cuan sorprendentemente está unido a lo que semeja su contrario, el dolor!» Los dos a la vez

no quieren presentarse en el hombre; pero si se persigue al uno y se le coge, casi siempre queda uno obligado a coger también al otro, como si fueran dos seres ligados a una única cabeza. Y me parece -agregó- que, si hubiera caído en la cuenta de ello Esopo, hubiera compuesto una fábula que diría que la divinidad, queriendo imponer paz a la guerra que se hacían, como no pudiera conseguirlo, les —301juntó en el mismo punto sus coronillas; y por esta razón en aquel que se presenta el uno sigue a continuación el otro.<sup>55</sup>

Sócrates reflexiona, Rosalía teme; ella, como Polícrates, parece creer que la felicidad atrae la ira de los dioses, creencia que encontramos repetida en gran número de textos griegos.

Citamos palabras de un especialista:

Los dioses tienen celos de los hombres. La envidia de los dioses, el fzónoj, el sombrío placer con que se gozan en el espectáculo del humano infortunio, es una concepción típicamente griega, que a lo largo de toda la Grecia arcaica coexiste inconciliable con la de la justicia divina. Testigo de excepción es Heródoto. «La divinidad -hace decir a Solón- es toda celos y gusta de sembrar la ruina» [...] y a Artabano: «la divinidad gusta de romper todo lo que se eleva...; da a probar alguna dulzura en la vida, y al instante se la encuentra celosa»<sup>56</sup> .

Un bello ejemplo del temor a despertar la envidia de los dioses lo encontramos en la Orestíada de Esquilo. Vuelve Agamenón, vencedor en Troya, y Clitemnestra sale a recibirlle prodigándole alabanzas. Agamenón responde con palabras de modestia y prudencia: sobre todo no conviene despertar la envidia de los dioses, equiparándose con ellos:

Agamenón: Guardadora de mis moradas, hija de Leda, hablaste a medida de mi ausencia, largamente; mas, para que con justicia sea loado, es fuerza que otros me rindan tal honor. No me trates, empero, muellemente, a modo de mujer, o como rey bárbaro. Nadie se prosterne ante mí lanzando altos clamores, ni se despierten envidias tendiendo alfombras a mi paso. —302No es lícito honrar así más que a los dioses. No sin temor, yo que soy sólo un hombre, sabría andar sobre púrpura<sup>57</sup> .

Agamenón teme y, en efecto, la desgracia se abate sobre él. Pero no porque haya despertado solamente la envidia de los dioses. En el universo de Esquilo -afirma el doctor Adrados- los dioses castigan la soberbia y la injusticia, no la felicidad:

La tragedia de Esquilo nos ofrece el máximo intento por hacer comprensible el destino del héroe dentro de un universo moralizado. El exceso de hybris, que castigan los dioses en Agamenón y Clitemnestra, está concebido como pura falta contra la justicia; el mismo poeta testimonia su originalidad [...] al afirmar tajantemente que sólo la conducta injusta, y no la simple felicidad, se atrae la

desgracia58.

Polícrates, Solón, Artabano, Agamenón temen la envidia de los dioses a su felicidad, o el castigo a su soberbia. Sócrates reflexiona sobre la extraña condición de lo que los hombres llaman placer. Cuando Rosalía se asusta ante la posesión de una dicha inesperada, está adelantándose a una desgracia que no será castigo de dioses, sino que procede de su propio interior. Pero antes de dar explicaciones, sigamos analizando las manifestaciones que presenta en nuestra autora el complejo.

En Rosalía encontramos auténtico temor a las alegrías inesperadas, a los placeres que sobrevienen gratuitamente. Sus palabras son reveladoras: «Tembra a que unha inmensa dicha neste mundo te sorprenda-». Es decir, hay que estar —303— prevenidos contra esas dichas, hay que tomar precauciones para no dejarse llevar a ellas y caer después en la desgracia. No hay que dejarse engañar por una alegre mañana de primavera que llega en el otoño, ni calentarse a un sol radiante en el invierno. Si uno se descuida, si la memoria avisa tardíamente del peligro que encierran esas alegrías, la desgracia será ya inevitable:

Do alegre maio unha alborada fresca  
foite a sorrir no outono malencónico,  
e por nadal os membros ateridos  
quentache ben contente a un sol de agosto;  
despóis tembraches espantado, e fuches  
buscando a sombra inquieto e pesaroso;  
mais a memoria preguizosa, tarde  
truxera ó teu recordo  
que aqueles cambios bruscos,  
raros e intempestosos,  
de loitos e pesares nesta vida  
sinal segura eternamente fonon.  
E tras daquel calor que che emprestara  
no inverno un sol de agosto,  
só sentiche da frebe o mortal frío  
que helou hastra os teus osos.

(F. N. 210)

En estos casos, el temor a las «venturas» inesperadas nos lleva a pensar en seguida en el complejo de Polícrates, en el temor a la felicidad que acarreará la desgracia posterior. En otros casos, el matiz es algo distinto. Rosalía parece tener la idea de que en la vida tiene que haber un reparto de penas y alegrías que, ya en la tierra, sin esperar a otra vida donde se compensará la balanza de dolores y gozos, ya aquí, el que mucho disfruta mucho tiene que padecer también. Y esto en todos los

sentidos: dinero, paz, amor...

—304

Pois consólante, Rosa,  
que moito ten que padecer na vida  
quen moito dela goza,  
e olvidada ha de ser quen foi querida.

(F. N. 307)

Sin embargo, esto es sólo válido para ciertos seres. Rosalía ha afirmado infinidad de veces que los tristes están predestinados al dolor<sup>59</sup>, y sólo los dichosos participan de penas y alegrías, de risas y llantos, de dolores que se olvidan, y son sustituidos por nuevas esperanzas y sonrisas. Lo habitual, lo normal, lo que a ella le parece ser dichoso es padecer y gozar ya en la vida.

Pero a esta concepción de reparto equitativo de alegrías y desgracias se enfrenta su complejo inconsciente. Cuando la alegría llega, no puede disfrutarla plenamente; desde el fondo de sí misma se alza invencible el temor a la desgracia que la seguirá, el precio que tendrá que pagar por ella. Y cuanto mayor sea el placer, mayor el mal subsiguiente. Al final de un relato extraño dice con ascético tono:

Coma ti, mal tesouro,  
que aquí deixó o mouro  
e que a cubiza alaba,  
son os encantos todos terreales:  
a tan grandes pracers, tan grandes males.

(F. N. 269)

Tenemos la impresión de que Rosalía buscaba para sí misma una explicación racional a su temor a la dicha. Unas veces piensa, un poco al estilo de Sócrates, en una unión indisoluble de placer y dolor, en una especie de ciclo vital en el que se suceden alegrías y dolores; con lo cual desde el —305dolor se esperaría la dicha y, desde ésta, el dolor siguiente.

Pero esto está en contradicción con su sentido de la predestinación al dolor y su concepción de éste como algo propio de su misma naturaleza («o meu mal i o meu sofrir / é o meu propio corazón», F. N. 246). Otras veces adopta una postura ascética: los placeres de este mundo encierran siempre una mortaja, siempre van acompañados de males. O intenta el ideal clásico de la aurea mediocritas, que la vida discurra como el agua serena, sin locas ambiciones, sin desmesurados placeres. Pero, posiblemente sin que

ella misma se dé cuenta, en esos mismos poemas ascéticos u horacianos se le desliza el motivo profundo de su actitud: el temor a lo que vendrá después de la dicha, el castigo de los dioses a la felicidad del hombre:

No subas tan alto, pensamiento loco,  
que el que más alto sube más hondo cae;  
ni puede el alma gozar del cielo  
mientras que vive envuelta en la carne.  
Por eso las grandes dichas de la Tierra  
tienen siempre por término grandes catástrofes.

(O. S. 336)

Rof Carballo<sup>60</sup> da una explicación general al complejo de Polícrates a la luz del psicoanálisis moderno:

La explicación que la dinámica del subconsciente da a este misterioso temor al triunfo absoluto que, de una manera automática, como una profunda actitud o un reflejo que se desencadena, «sabotea» el éxito del hombre tan pronto pasa de ciertos límites, es la de que, como residuo del superego infantil, esto es, de la interiorización de la autoridad paterna, queda en el individuo el temor a sobrepasar al padre, a vencerle, a superarle.

—306

Pero en el caso concreto de Rosalía las cosas se complican. Su origen ilegítimo la privó de la presencia -y de la autoridad- de una figura paterna. Podríamos pensar que la persona que ejerció la función paterna, fuese quien fuese, se convirtió en el eje en torno al cual giró su complejo, su miedo a superarle. Pero tampoco existió esa figura única: primero se encargó de ella María Francisca Martínez, según figura en la partida de bautismo; después pasa al cuidado de las hermanas de su padre, y por último va a vivir con su madre: todas figuras femeninas. ¿Cuál de ellas pudo representar la autoridad paterna? Creemos que no es éste el camino más claro para intentar comprender el complejo de Polícrates en Rosalía. Prescindiendo de la teoría de que sea el temor a sobrepasar al padre el motor que desencadena el complejo, preferimos volver a las fuentes primitivas del psicoanálisis, a las palabras del primer hombre que se fijó en «los que fracasan al triunfar»:

La labor psicoanalítica enseña que las fuerzas de la conciencia que hacen enfermar a ciertos sujetos a causa del éxito (del mismo modo que la generalidad enferma a causa de la privación), se hallan íntimamente enlazadas al complejo de Edipo, a la relación del individuo con su padre y su madre, como acaso, también en general, nuestro sentimiento de culpabilidad<sup>61</sup>.

Recordemos que en La hija del Mar, su primera novela, publicada cuando la autora tiene veintidós años, Rosalía da expresión literaria a una compleja

trama de sentimientos que representan relaciones conflictivas entre padre e hija y que responden, en general, al esquema del complejo de Edipo (o Electra): Esperanza (la Rosalía ideal) odia a su padre, pero le ama cuando se vuelve loca, cuando la —307locura la permite entregarse a sus sentimientos inconscientes. Esperanza ha sustituido a su madre, Teresa (obsérvese la coincidencia de nombres entre el personaje ficticio y el nombre real de la madre de Rosalía), en el corazón del padre. Esperanza es feliz. Pero un día recobra la razón, y entonces se siente impura, culpable (¿por qué, si estaba loca, si ignoraba que era su padre?). Su antiguo novio muere, su padre y amante es ajusticiado. Esperanza se suicida: «las grandes dichas de la tierra tienen siempre por término grandes catástrofes».

El complejo de Polícrates puede ser, en Rosalía, la secuela de sus conflictivas relaciones sentimentales con el padre. La niña Rosalía ama y odia a un tiempo la figura del padre ausente. Su deseo inconsciente es conseguir el amor del padre, pero no sustituyendo a la madre -que en la vida real ha sido abandonada- sino superando a la madre, logrando lo que ella no logró: retener el amor del padre. Pero eso es algo prohibido, algo que ha de ser castigado, por tanto. A esto hemos de unir el sentimiento de que también la madre logró anteriormente el amor del padre y después lo perdió: el temor a que la historia se repita se une al sentimiento de culpabilidad en Rosalía. Por donde quiera que lo enfoque, el cumplimiento de sus deseos inconscientes va acompañado de sentimientos de culpa y temor. En su madurez, Rosalía sigue pensando que «glorias aquí soberanas / traen desventuras supremas». A los veinte años había hecho una novela con esos mismos presupuestos.

Naturalmente, nos movemos en el terreno de las hipótesis, pero creemos que estas ideas extraídas del campo de la psicología profunda pueden explicar un poco ese rasgo del carácter de Rosalía, del que su marido nos habló y del que ella dejó constancia en sus versos.

## XX

### La muerte

Rosalía muere joven; tenía cuarenta y ocho años. Estaba en la plenitud de su creación artística; un año antes había sido publicado *En las orillas del Sar*. Murguía nos cuenta sus propósitos de seguir escribiendo, liberada en gran parte de los cuidados y trabajos que le habían proporcionado la crianza y cuidado de sus hijos:

En su indiferencia por los triunfos literarios, nada le importaba que éstos se apagases. Confiaba, sin embargo, en que, no habiendo dicho todavía todo de lo que se sentía capaz, aún podría aprovechar el descanso y quietud que debían llenar sus horas, cuando en la plenitud de sus facultades, dueña de sus "gloriosos empeños", le

fuese posible producir y legar a la posteridad los logrados frutos  
de su genio

(O. C. 568.)

La muerte puso fin a proyectos y esperanzas. El 15 de julio de 1885 muere Rosalía. Pero mucho tiempo antes había empezado a morirse. No es que la enfermedad la estuviera minando desde años atrás; era algo que atañía más a su espíritu que a su carne. Fue como si la muerte del espíritu y la muerte del cuerpo coincidieran aquel 15 de julio. Ambos habían ido perdiendo fuerzas a lo largo de años.

—309

Los sufrimientos constantes que atormentaron a Rosalía fueron quebrantando su reciedumbre y fortaleza de alma. Cada vez más, anhela el descanso, el final de tanto dolor. Y este descanso se presenta ante ella de dos formas distintas: como deseo de muerte y como deseo de insensibilidad.

En múltiples ocasiones Rosalía manifiesta su deseo de no sentir; de existir como árbol, o monte, o piedra, para así no sufrir. Este deseo la asalta en circunstancias distintas: Caminando por las orillas del Miño (F. N. 289), o junto a los bosques de pinos, al pie del Castro (F. N. 317), o visitando la catedral compostelana:

Quén jora pedra, quén fora santo  
dos que alí hai;  
como San Pedro, nas mans as chaves;  
co dedo en alto como San Xoán,  
unhas tras outras xeneracioes  
vira pasar,  
sin medo á vida, que dá tormentos;  
sin medo á morte, que espanto dá.

(F. N. 192)

Sus palabras parecen un precedente de aquellas otras de Rubén Darío<sup>62</sup>

Dichoso el árbol, que es apenas sensitivo,  
y más la piedra dura, porque ésa ya no siente,  
pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo  
ni mayor pesadumbre que la vida consciente.

Rosalía ansia la quietud de la piedra, su aislamiento, su insensibilidad:

Como la peña oculta por el musgo  
de algún arroyo solitario al pie,  
—310&#8594;  
inmóvil y olvidada, yo quisiera  
ya vivir sin amar ni aborrecer.

(O. C. 660)

Pero esta misma insensibilidad deseada, cuando empieza a ser vivida se convierte en algo doloroso. Rosalía se siente a sí misma como un ser que se apaga, que es incapaz de experimentar emociones; asiste a la muerte de su propio espíritu, y la agonía es dolorosa.

Esta creciente insensibilidad se manifiesta como incapacidad para sentir el amor. Rosalía nos presenta en un poema lo que iba a ser una cita amorosa. Él es esbelto y fuerte, enamorado, su corazón late turbulentamente al contacto con la mujer, sus ojos están brillantes. Ella está fría y dura como los guijarros. Todo a su alrededor invita al amor y a la sensualidad: la atmósfera se hace densa; el apasionamiento del amante crece, y es entonces cuando se manifiesta la incapacidad de entregarse a la pasión amorosa. Rosalía dará explicaciones de carácter moral y hasta de ultratumba: no profanar los recuerdos de los muertos, no irritar a sus sombras, que la miran airadas. Pero antes ha dicho una palabra que es clave fundamental. No puede hacerlo porque desde el fondo de su alma el hastío la invade. Y llora ante esa imposibilidad de sentir, de entregarse al amor:

Mais de bágoas se inunda o meu rostro,  
e da alma no más íntimo  
o hastío lento penetra  
como espada de dous fíos.

(F. N. 282)

Rosalía considera que ha llegado a una etapa de su vida en la que el amor no tiene cabida. Es algo que pertenece al pasado, como las ilusiones, como la esperanza. Y a veces se enfrenta a este hecho con gran energía de espíritu: no —311 como a una incapacidad, sino como ante una bella quimera de la que debe desprenderse con valor:

¡Amor, llama inmortal, rey de la Tierra,  
ya para siempre ¡adiós!

(O. C. 658)

Otras veces lo presenta claramente como un progresivo empobrecimiento espiritual; no es sólo que no siente amor, es algo más general todavía; siente cómo se va apagando su llama vital:

Ya siente que te extingues en su seno,  
llama vital, que dabas  
luz a su espíritu, a su cuerpo fuerzas,  
juventud a su alma.

Ya tu calor no templará su sangre,  
por el invierno helada,  
ni harás latir su corazón, ya faltó  
de aliento y de esperanza.

Mudo, ciego, insensible,  
sin gozos ni tormentos,  
será cual astro que apagado y solo  
perdido va por la extensión del cielo.

(O. S. 336)

Aquí el «vivir sin gozos ni tormentos» no está visto bajo el prisma del deseo de descanso, no es algo anhelado. Rosalía contempla con dolor la imagen de su espíritu apagado, como también pensará con dolor en su cuerpo muerto.

En estos poemas hay antípodo, una premonición de la muerte del espíritu. En otros lo dará ya como algo consumado:

...en mi pecho ve juntos el odio y el cariño,  
mezcla de gloria y pena,  
—312&#8594;  
mi sien por la corona del mártir agobiada,  
y para siempre frío y agotado mi seno.

(O. S. 317)

En la catedral de Compostela se siente observada por las estatuas de piedra e «insensible como ellas» (F. N. 177). Junto a la insensibilidad, la muerte es otra forma de descansar del peso de la vida. Igual que ha deseado ser piedra, Rosalía desea la muerte. En muchas ocasiones declara abiertamente este deseo:

I eu..., mais, eu, ¡nada temo no mundo,  
que a morte me tarda!

Ve en la muerte, sobre todo, el momento de descansar, de acabar un sufrimiento continuado y sin sentido:

Meses do inverno fríos,  
que eu amo a todo amar;  
meses dos fartos ríos  
i o doce amor do lar.

[...]

Chegade, e tras do outono  
que as follas fai caer,  
nelas deixá que o sono  
eu durtna do non ser.

E cando o sol fermoso  
de abril torne a sorrir,  
que alume o meu reposo,  
xa non o meu sofrir.

(F. N. 231-2)

En cierto momento, la tierra lejana y añorada pudo parecer un refugio, el puerto de descanso anhelado. Pero los años la convencen de que hay un solo y definitivo descanso para ella:

Ambos errantes polo mundo andamos  
i as nosas forzas acabando van.  
Mais ¡ai!, ti nela atoparás descanso,  
i eu tan sóio na morte o hei de atopar.

(F. N. 310)

Fijémonos en que no hay ninguna postura trascendente ante el hecho de la muerte. El morir es un final, un término anhelado porque supondrá el descanso. Es el no ser, como la insensibilidad es no sentir; en ambos casos: no sufrir. No se plantea, por ahora, qué sucederá después -otras veces sí lo hace-. El dolor, el cansancio de vivir, la hacen desear un término que, como tal, se considera dichoso:

Fue ayer y es hoy y siempre:  
al abrir mi ventana,  
veo en Oriente amanecer la aurora,  
después hundirse el sol en lontananza.  
Van tantos años de esto,  
que cuando a muerto tocan,  
yo no sé si es pecado, pero digo:  
-¡Qué dichoso es el muerto, o qué dichosa!

(O. S. 391)

En algún caso, Rosalía se imagina una muerte realmente idílica: un sueño continuado, un tránsito sin dolor, en alas de los ángeles, de una a otra vida («Baixaron os ánxeles», F. N. 219).

El deseo de morir hace que desee también adelantar el momento de ese descanso definitivo. El tema del suicidio es frecuente en su obra. Rosalía nos habla de la mujer sola que un día se fue hacia la playa para no volver (F. N. 200). Del suicida que vuelve a la vida por misericordia de un Dios compasivo (O. S. 392). De sus propias tentaciones de suicidio, de sus intenciones de llevarlo a cabo. A veces expresa estos sentimientos creando un personaje, distinto de —314sí misma, que los experimenta. En el poema «¡Ea! ¡Aprisa subamos de la vida!» (O. C. 659) las ideas, las vivencias expresadas son las típicas de Rosalía, incluso el elegir el mar como lugar del suicidio. Pero parece claro que ella quiere situarse en papel de espectadora, de relatora y comentarista del suceso. No deja de ser curiosa, sin embargo, la ambigüedad en la determinación del sexo, ya que, excepto al decir «el suicida infeliz», todo lo demás es atribuible al hombre o mujer indistintamente. Incluso el adjetivo infeliz es común, como

lo es el sustantivo suicida. Queda sólo el artículo señalando que es hombre el que habla. Pero, en el fondo, Rosalía ha conseguido que esas palabras las sintamos como suyas.

En otras ocasiones habla de sus tentaciones de suicidio con toda claridad e incluso con humor:

Co seu sordo e costante mormorío  
atráime o oleaxen dése mar bravío,  
cal atrái das serenas o cantar.  
«Neste meu leito misterioso e frío  
-dime-, ven brandamente a descansar».

El namorado está de min... ¡o deño!,  
i eu namorada del.  
Pois saldremos co empeño,  
que si el me chama sin parar, eu teño  
unhas ansias mortáis de apousar nel.

(F. N. 172)

Es de señalar esta fascinación que ejerce el mar sobre Rosalía. En «As viudas dos vivos e as viudas dos mortos» encontramos el relato de una mujer que se arroja al mar en el lugar de las «Torres de Oeste». Un marinero la salva, pero el comentario final es éste, que parece reproducir reflexiones de Rosalía:

—315

Non vaiades nunca,  
eu volo aconsello,  
ás Torres de Oeste  
co corazón negro.

(F. N. 305)

También el Sar, con sus frescas aguas y sus orillas pobladas de árboles, ha tentado a Rosalía («¡Corré, serenas ondas cristañas!», F. N. 178).

El poeta se pregunta por qué es considerado un crimen el suicidio, qué tiene de malo ir en busca de una muerte que tarda en llegar, cuando uno está cansado de vivir:

¿Por qué, Dios piadoso,  
por qué chaman crime  
ir en busca da morte que tarda,  
cando a un esta vida  
lle cansa e lle afrix?

(F. N. 199)

Pero Rosalía ve también -como sucedió con el deseo de insensibilidad- los aspectos negativos de la muerte. Ve que la muerte llega a destiempo:

Sempre pola morte esperas,  
mais a morte nunca ven.

(F. N. 298)

Que nunca llega cuando el enfermo la espera, que, en cierto modo, forma parte de esa constelación de fuerzas confabuladas para hacer del hombre un triste («Sintiéndose acabar con el estío», O. S. 390). Que no tiene siquiera la ventaja de evitar con una llegada temprana las tristezas de la vejez y sus fealdades:

Morte negra, morte negra,  
cura de dores e engaños,  
—316&#8594;  
¿por qué non matalas mozas  
antes que as maten os anos?

(F. N. 245)

Y que parece obedecer a principios ajenos a la comprensión del hombre: a veces, parece una burla:

Sucumbe el joven y, encorvado, enfermo  
sobrevive<sup>63</sup> el anciano; muere el rico  
que ama la vida, y el mendigo hambriento  
que ama la muerte es como eterno vivo.

(O. S. 386)

En este poema Rosalía presenta la muerte como una más de las amargas burlas del destino. En otras ocasiones plantea esta extraña distribución de la muerte como un misterio al que sólo Dios puede responder:

Tal como el pobre abuelo que contempla  
del nietezuelo amado los despojos,  
exclamó, alzando la mirada al cielo,  
de angustia lleno y doloroso asombro:  
-[Pero es verdad, Dios mío, que ellos mueren  
y quedamos nosotros!]

(O. C. 661)

Y lo mismo que se ha estremecido ante el apagamiento paulatino de aquella llama vital, se estremece ante la imagen de lo que será su muerte: se imagina su propio cuerpo frío e insensible, el dolor de sus hijos, y vive de antemano el dolor, su propio dolor de abandonar todo lo que ama. Se da cuenta de que el más terrible sarcasmo es la indiferencia de un cadáver; ¿qué significan ante él el dolor de los que quedan?, ¿qué significa su dolor previo de abandonarlos? —317(«Hoxe ou mañán, ¿quén pode decir cando?», F. N. 169).

Rosalía se refiere con frecuencia a su propia muerte: tiene presentimientos, la siente cercana, se imagina cómo ha de ser... ¿Era aprensiva? En una carta a su marido, o mejor dicho, en un fragmento que conservamos, lo niega:

Ya sabes que no soy aprensiva y que cuando estoy buena no me acuerdo de que he estado enferma, pero te aseguro que éste ha sido un golpe de lanza soberano y que no sé cómo quedaré.

Por las palabras siguientes parece deducirse que la enfermedad que padecía en aquellos momentos era de tipo pulmonar:

Te confieso que lo mismo me da, y que si en realidad llegase a ponerme tísica, lo único que querría es acabar pronto, porque moriría medio desesperada al verme envuelta en gargajos, y cuanto más durase el negocio, peor.

Y con sarcástico humor comenta:

¿Quién demonio habrá hecho de la tesis una enfermedad poética? La

enfermedad más sublime de cuantas han existido (después de hallarse uno a bien con Dios), es una apoplejía fulminante, o un rayo, que hasta impide, si ha herido como buen rayo, que los gusanos se ceben en el cuerpo convertido en verdadera ceniza.

Y a continuación viene una de las premoniciones sobre su muerte que resultó de las más acertadas:

Pero dejemos de hablar de esto, puesto que, según todas las trazas, sea hoy, sea mañana, más tarde o más temprano, pienso que tendré que morir despacio y a modito, y sin duda será un bien, porque en realidad me hallo cada vez menos resignada, y por lo mismo menos a bien con Dios; y de este modo muriendo de repente me iría muy mal .

(O. C. 1557)

—318

En efecto, la enfermedad final -degeneración cancerosa del útero- y su agonía fueron largas y le dio tiempo, como ella decía, a ponerse «a bien con Dios».

En ocasiones Rosalía percibe presagios de muerte, en los que se ajusta a las creencias populares. Cuervos que sobrevuelan la casa, perros que aúllan, las luces de La Compañía son anuncio de la presencia de la muerte («Basta unha morte», F. N. 302).

De tipo más personal, menos "populares", son los presagios que le anuncian su propia muerte: el sol le da escalofríos, el sonido de una gaita le eriza los cabellos y la hace temblar («O sol fun quentarme», F. N. 297).

Desde Follas novas, Rosalía da el hecho de su muerte como algo cercano:

Da catredal campana,  
tan grave e tan sonora,  
¿por qué a tocar volvèches  
a ialba candorosa  
desque eu houben de oírte  
en bagullas envolta?  
Mais ben pronto..., ben pronto, os meus oídos  
nin te oirán na tarde nin na aurora.

(F. N. 186)

En su último libro lo da como algo tan seguro que alude a ello como a un hecho que se está produciendo ya: siente que se acaba, que es insensible a la belleza que en otro tiempo la hizo vibrar, que su seno está frío y agotado. Perdurán sólo el ansia, «la sed devoradora y jamás apagada» y el odio: está a punto de consumarse -falta muy poco- la muerte física y la

muerte del espíritu (parte sexta del poema inicial del libro, O. S. 313):  
—319

...en mi pecho ve juntos el odio y el cariño,  
mezcla de gloria y pena;  
mi sien por la corona del mártir agobiada,  
y para siempre frío y agotado mi seno.

(O. S. 317)

La última vez que Rosalía nos habla de la muerte es un año antes de morir. Sorprende su serenidad, porque entonces no había ya esperanzas de salvación para ella. Habla de la muerte como de algo suave, lúgido, voluptuoso; nada terrorífico: viene a ofrecer calma y reposo. La muerte es un mar o un río, donde uno debe sumergirse para allí descansar. Es la tentación tantas veces expresada que ahora se hace realidad:

Cuando al morir el día  
sólo cantan el grillo y la cigarra,  
y los insectos bullen y se pierden  
en la niebla dorada.

Yo pienso que del cáliz de una rosa  
la veo salir envuelta en leve gasa,  
y que sus negros ojos fijan en mí  
su lúgida mirada.

Y sueño en el silencio  
de la noche callada  
que a mi lecho se acerca  
como una sombra voluptuosa y blanca.  
Que me besa en la frente,  
que me sonríe y habla  
y que me dice: «Vengo  
de regiones extrañas  
para traerle a tu enervado espíritu  
la codiciosa calma.

—320&#8594;

Ven, báñate en las ondas de la muerte,  
mi cariñosa hermana;  
depón las terrenales ligaduras.  
Ven conmigo... y... descansa».

Padrón, 13 de junio de 1884.

(O. C. 1530)

Las últimas palabras de un ser que muere son muchas veces reveladoras de hondas vivencias de su espíritu. Las de Rosalía lo fueron. En un poema pedía al Sar que cubriese la huella de su cuerpo con flores de las que ella quería. Su último deseo consciente fue pedir a su hija Alejandra un ramo de pensamientos. Y, ya en delirio y con los ojos nublados, dijo: «Abre esa ventana que quiero ver el mar». El mar real estaba lejos, pero Rosalía sentía cerca su mar, el mar que la llamaba sin parar, el mar anhelado durante años, el mar de la muerte.

## XXI

### Adjetivos

El uso que de los adjetivos hace Rosalía hay que calificarlo de irregular. En conjunto produce la impresión de una poeta que no llega a darse cuenta plenamente del valor expresivo del instrumento que maneja. Tiene grandes aciertos y grandes errores o, por decirlo con palabras más objetivas, encontramos en sus versos adjetivos que por sí solos dan una imagen poética de la realidad, la elevan a categoría artística, y adjetivos tópicos, retóricos, que entorpecen con su vaho libresco la visión de las cosas. Y lo que es más raro, lo encontramos en poemas de una misma época. Si irregular es el acierto o desacierto en su uso, no lo es menos la frecuencia con que Rosalía emplea el adjetivo. Hay poemas en los que la proporción es elevada y otros en los que la ausencia llega a llamar la atención. Como simple ejemplo de estas afirmaciones he hecho un recuento del número de adjetivos empleados en algunos poemas en los que se advierte claramente esta distinción. Prescindiendo de las palabras de escaso volumen fónico (artículos, preposiciones o conjunciones...) y, salvados los posibles errores —322que se deben al cómputo humano, las proporciones a las que he llegado son las siguientes:

palabrasadjetivos

(O. C. 249) «Mas..., ¿qué estridente y mágico alarido?»3210

(C. G. 75) «Airiños, airiños, aires»19839

(F. N. 192) «Amigos vellos»10022

(O. C. 577) «Orillas del Sar»592108

- (O. S. 343) «Cenicientas las aguas»11227  
 (O. S. 322) «Candente está la atmósfera»9722  
 La proporción de adjetivos es de 20,1%  
 (C. G. 130) «Vente, rapasa»21811  
 (F. N. 168) «Unha vez tiven un cravo»643  
 (F. N. 187) «Cando penso que te fuches» (Negra Sombra)471  
 (O. S. 342) «Ya no mana la fuente...»725  
 (O. S. 365) «Yo no sé lo que busco eternamente»957  
 (O. S. 370) «Dicen que no hablan las plantas...»837  
 La proporción de adjetivos es de 5,8%

La diferencia entre ambos grupos es notable, sin embargo no podemos decir que uno de ellos sea más característico de Rosalía que el otro. Tan representativo de su forma de escribir es el poema de la negra sombra con su único adjetivo como «Cenicientas las aguas» con sus veintisiete. Vamos a intentar aclarar las razones históricas o personales del uso que Rosalía hace del adjetivo.

En La Flor el número de adjetivos es elevadísimo y parece proceder en línea directa de la herencia del peor romanticismo. Adjetivos tópicos, librescos, que nos presentan una realidad deformada por el prisma de la literatura. Veamos algunos ejemplos del número y clase de estos adjetivos: «tristísima queja», «delicia soñada», «rudo penar», «hermosa ribera», «orilla placentera», (O. C. 216), «dulce canto», «amargos sinsabores», «purísima atmósfera», «rudo penar» (O. C. —323218), «acerbos pesares», «divinal ternura», «tétrica amargura», «extraños placeres» (O. C. 219), «aterrador quebranto», «vaga esfera» (O. C. 220), «fatídica existencia», «lágrimas tristes», «dolor profundo», «imbécil mundo» (O. C. 221), «eco fatídico», «mortal melancolía», «fantasma aterrador», «terrible asolación», «vana esperanza», «sombra fugaz», «dolor profundo» (O. C. 222), «dulces cantos», «vivir incierto», «miedo aterrador», «cándida paz», «terrible visión» (O. C. 223), «lenitivo leve», «dulce elixir», «viento asolador», «soplo voraz», «pálidas nubes», «atmósfera infernal», «doradas nubes» (O. C. 224), «árboles frondosos», «pálida sombra», «misteriosas dulzuras», «blandas flores», «manso murmullo», «ligero viento» (O. C. 225), «víctima yerta», «purísima limpieza» (O. C. 227), «blando beleño» (O. C. 228), «fatal perdición», «raro / vago / son» (O. C. 229), «ronco fragor», «fúnebre manto», «horrifica noche» (O. C. 230), «acerba congoja» (O. C. 231), «dolor impío», «acerbos pesares», «historia fatal» (O. C. 234), «fatal profanación» (240), «siniestro resplandor», «pálido fulgor» (O. C. 241) «(flor) mustia y macilenta», «silencio sepulcral» (O. C. 243)...

Ecos de Avellaneda, de Espronceda, de Zorrilla, suenan a través de estos adjetivos de la primera obra de Rosalía y se prolongan, aunque ya con menos frecuencia, hasta su segunda obra en castellano, el folleto A mi madre:

«estridente y mágico alarido», «horrifica tormenta» (O. C. 249), «mortal espanto» (O. C. 250), «gemidos quejumbrosos», «suspiros lastimeros», «melancólico concierto» (O. C. 251).

A parte del bagaje típicamente romántico de estos versos, advertimos en ellos una tendencia que será más duradera en Rosalía: la de arropar al

sustantivo rodeándole, mediante esquemas diversos de adjetivos, participios o construcciones determinadas, entre las cuales la más frecuente —324es la de de + sustantivo. Creo que esto responde a una tendencia más general de la poeta y que pudiéramos llamar su afán explicativo, al que repetidamente hemos aludido y al cual dedicaremos un capítulo aparte. Rosalía necesita casi siempre concretar, señalar, explicar las cosas, llegando muchas veces a la redundancia. Por ello multiplica innecesariamente los adjetivos; por eso también llega a veces a una gran riqueza y finura de matices en su empleo. En su deseo de aprehender y transmitir fielmente la realidad, Rosalía -poeta irregular- acierta unas veces con los adjetivos que nos permiten revivir su visión de las cosas, y yerra otras, envolviéndolas en una maraña de cualidades y precisiones que nos impiden llegar a ellas.

Citemos algunos ejemplos de estos adjetivos o construcciones adjetivas que acompañan al sustantivo:

- «canto singular de maldiciones» (O. C. 222)
- «imágenes bellísimas de amores» (O. C. 223)
- «besos inconstantes de la brisa» (O. S. 322)
- «imagen fiel de esa esperanza vana» (O. C. 219)
- «el dolor de ese vivir sombrío» (O. C. 221)
- «lindos ojos de cielo» (O. C. 215)
- «blanca cama de azucena y rosas» (O. C. 217)
- «dulce y triste recordar de un día» (O. C. 218)
- «dulces cantos de amor arrobadores» (O. C. 223)
- «dulce elixir de una esperanza» (O. C. 224)
- «sordo estertor de la agonía» (O. S. 322)
- «de amargura y de hiel tristes despojos» (O. C. 220)
- «de paz y amor las ilusiones bellas» (O. C. 221)
- «de tus suaves rumores la acorde consonancia» (O. S. 316)
- «del incienso y la cera el acusado aroma» (O. S. 369)

Algunas de estas construcciones se fijaron como esquemas rítmicos y perduraron a través de toda la obra de Rosalía. Los más repetidos son los siguientes: adjetivo, sustantivo + sustantivo, adjetivo:

—325

- «triste ilusión de mi dolor eterno» (O. C. 222)
- «y perdida la fe, la fe perdida» (O. C. 224)
- «de blando sueño y lecho cariñoso» (O. C. 250)
- «os mismos verdes campos, as mesmas torres pardas» (F. N. 174)
- «na cima crara luz, aires purísimos» (F. N. 285)
- «el familiar chirrido del carro perezoso» (O. S. 315)
- «un manso río, una vereda estrecha» (O. S. 323)
- «en cada fresco brote, en cada rosa erguida» (O. S. 328)
- «blanca senda, camino olvidado» (O. S. 347)

O con los términos invertidos: sustantivo, adjetivo + adjetivo,

sustantivo:

- «todo marchito y sepultado todo» (O. S. 338)
- «camino blanco, viejo camino» (O. S. 346)

El esquema rítmico es el mismo y se puede representar con la figura siguiente:

Otro tipo de esquema frecuente es el constituido por:  
adjetivo, sustantivo + adjetivo, sustantivo:

- «fúlgidos rayos de brillante aurora» (O. C. 223)
- «frescas coronas de lucientes flores» (O. C. 223)
- «grato son del murmurante arroyo» (O. C. 227)
- «brancas virxes de cándidos rostros» (F. N. 242)
- «o ronco estrondo i o batidor compás» (F. N. 285)
- «mánsolos ríos, általas estrelas» (F. N. 232)

—326

O, con los términos invertidos: sustantivo, adjetivo + sustantivo,  
adjetivo:

- «varóns santos de frente serea» (F. N. 242)
- «veiga frorida e prado deleitoso» (C. G. 104)

El esquema en ambos casos puede representarse mediante la figura  
siguiente:

En el primer caso, el efecto rítmico producido es de equilibrio estable, de algo cerrado sobre sí mismo. Los esquemas pueden repetirse y su efecto sumarse, pero serán siempre elementos independientes que se yuxtaponen. Por el contrario, el segundo esquema produce un efecto similar al de los eslabones de una cadena; no forman cláusulas cerradas, estables, sino que dan la impresión de poder seguir añadiendo términos, es decir, de algo no concluido. A fin de ilustrar esta afirmación, pongamos un ejemplo de lo que sería una secuencia de estos dos tipos de esquema:

—327

En el segundo caso, el término inicial y final, por ir menos trabados, menos interrelacionados, dejan abierta la secuencia, o, mejor dicho, le dan dinamismo con su posibilidad de enlazarse a un nuevo término, cosa que no sucede con la secuencia primera, cuyos elementos se cierran sobre sí mismos.

Los dos tipos de construcciones son frecuentes en Rosalía, y es habitual que aparezcan combinadas en un mismo poema, ya en la forma simple que hemos expuesto, ya mediante formas más complicadas por la intercalación de otros elementos. Al hablar de reiteraciones tendremos ocasión de ver algún caso; citemos ahora solamente, a título de ejemplo, la estrofa inicial de «Cenicientas las aguas» (O. S. 343).

(La situación de los adjetivos en este poema la comentamos en el capítulo del símbolo, por ser uno de los recursos empleados por la autora para conseguir el carácter simbólico del paisaje).

Muy frecuente es en Rosalía el uso del participio con valor de adjetivo. En sus primeros poemas creemos que la facilidad para la rima no fue ajena a esa predilección. Sin embargo, el uso del participio se prolonga hasta su último libro. Veamos algún ejemplo:

—328

y viendo al fin reducidas  
sus esperanzas en nada,  
viendo en el viento esparcidas  
las ilusiones perdidas,

su bienandanza frustrada...

(O. C. 216)

...supo después que olvidada  
fue de su amante, y postrada,  
no resistió su dolor.

(O. C. 217)

También el participio de presente permite una cómoda rima consonante:

...Y en la aurora luciente  
sus caricias de amor se retrataron  
como sombra riente.

(O. C. 218)

Veamos un ejemplo tardío, de En las orillas del Sar:

Desierto el mundo, despoblado el cielo,  
enferma el alma y en el polvo hundido  
el sacro altar en donde  
se exhalaron fervientes mis suspiros,  
en mil pedazos roto  
mi Dios, cayó al abismo...

(O. S. 321)

Además de las razones históricas (influencia del Romanticismo), rítmicas o del afán explicativo, encontramos gran número de poemas donde la abundancia de adjetivos obedece a razones de carácter sentimental. Cuando Rosalía habla de lugares queridos, el sentimiento se le desborda en multitud de adjetivos. Se complace en recordar las cualidades "objetivas"

de las cosas: su color, su forma, sus características. Hay una complacencia en los detalles —329que se revela en esa forma de ir cada cosa acompañada de sus cualidades. A estos adjetivos descriptivos, de intención objetiva, hay que añadir los adjetivos puramente subjetivos, que expresan los juicios de valor del poeta sobre la realidad observada. Pongamos un ejemplo:

O simiterio da Adina  
n'hai duda que é encantador,  
cos seus olivos escuros  
de vella recordazón;  
co seu chan de herbas e frores  
lindas, cal no'outras dou Dios;  
cos seus canónegos vellos  
que nel se sentan ó sol;  
cos meniños que alí xogan  
contentos e rebuldós;  
cas lousas brancas que o cruben,  
e eos húmedos montóns  
de terra, onde algunha probe  
ó amañecer se enterróu.

(F. N. 196-7)

Junto a los adjetivos objetivos: olivos oscuros, canónigos vellos, meninos contentos e rehuidos, lousas blancas, húmedos montones, están los más directamente expresivos de su subjetividad, que son: encantador y lindas. Unos y otros alternan en evocaciones y descripciones, predominando según la actitud más o menos objetivadora del poeta. Veamos esta breve evocación de Compostela, en la que faltan elementos objetivos:

Ciudad extraña, hermosa y fea a un tiempo,  
a un tiempo apetecida y detestada...

El sentimiento actúa muchas veces como cristal deformador de la realidad, que aparece embellecida o afeada según la índole del sentimiento. Del primer tipo son las descripciones —330que hace de Galicia, un poco tópicas por insistir siempre sobre las mismas notas: frescura, verdor, suavidad. Del segundo, las de Castilla, en alguna de las cuales llega a una gran sutileza en el empleo del adjetivo deformador. Veamos primero las descripciones de Galicia:

Hai ñas ribeiras verdes, hai ñas risoñas praias  
e nos penedos ásperos do noso inmenso mar,  
fadas de estraño nome, de encantos non sabidos,  
que só con nós comparten seu prácido folgar.

(F. N. 249)

Este prácido sol que nos alumia,  
estes aires do mar;  
este tempre soave; estas campías  
que non teñen igual;  
esta fala mimosa que nós temos  
de tan dose solás...

(F. N. 285)

El tiempo, la lejanía temporal, actúa también como elemento embellecedor, pero observemos el aspecto irreal, de cromo, que dan los adjetivos a estas evocaciones:

Oigo el toque sonoro que entonces  
a mi lecho a llamar me venía  
con sus ecos, que el alba anunciaban;  
mientras, cual dulce caricia,  
un rayo de sol dorado  
alumbraba mi estancia tranquila.

Puro el aire, la luz sonrosada,  
¡qué despertar tan dichoso!...

(O. S. 314)

Contrariamente, la antipatía deforma su visión de Castilla, y se revela, entre otros muchos detalles, en la elección de adjetivos:

Unha tarde alá en Castilla  
brilaba o sol cal decote  
naqueles desertos brila.  
Craro, ardoroso e insolente...

(F. N. 228)

La luz del sol es calificada de «insolente». Más tarde, para hablar del color de una ciudad, buscará el participio «quemado», insistiendo sobre la idea de desierto, y un pinar -esos pinares que en todas partes alegran el paisaje- tendrá también sus adjetivos de connotaciones peyorativas:

Do largo pinar cansado  
a negra mancha sin término,  
do puebro o color queimado.

(F. N. 229)

Rosalía subjetiviza el paisaje, la naturaleza, y para ello se vale muchas veces del adjetivo. Las nubes, el viento, se hacen tristes o alegres según el estado de ánimo del poeta:

Y estaba la verde hierba  
toda cubierta de escarcha;  
las tenues lejanas nieblas,  
cual vaporosos fantasmas,  
vagando tristes y errantes,  
sobre las altas montañas.

(O. C. 254)

Cada estrela, o seu diamante;  
cada nube branca pruma;  
triste a lúa marcha diante.

(C. G. 60)

Medroso o vento que pasa  
os pinos xigantes move,  
i á voz que levanta triste,  
outra máis triste responde.

(C. G. 135)

—332

Chirrar dos carros da Ponte,  
tristes campanas de Herbón:  
cando vos oio partídesme  
as cordas do corazón.

(F. N. 240)

Igual que el sol castellano, la luz del día puede ser insolente y traidora para el que se debate entre tristezas y congojas:

Mais a luz insolente do día,  
costante e traidora,  
cada amañecida  
penetraba radiante de groria  
hastra o leito donde eu me tendera  
coas miñas congoxas.

(F. N. 179)

Hemos visto que el sentimiento la lleva a destacar, unas veces, las cualidades reales de las cosas; otras, a deformar la realidad, embelleciéndola o afeándola, llegando a subjetivar totalmente lo externo, que pasa a ser un reflejo de la intimidad.

En relación con el sentimiento que exalta cualidades de los objetos, tenemos que destacar el uso del adjetivo en las descripciones ponderativas, uso característico sobre todo de Cantares gallegos: la cualidad salta al primer plano envuelta y realzada por el subjetivismo de la admiración:

De valles tan fondos,  
tan verdes, tan frescos...

(C. G. 24)

¡Qué garruleiro  
brando cantar dos váreos paxariños!

(C. G. 104)

—333

Y lo mismo en descripciones de personas:

¡Qué frescas, qué polidas, qué galanas,  
iban co gando as feitas aldeanas!

(C. G. 105)

Otro uso que hay que señalar en Rosalía es el de la acumulación de adjetivos relacionados entre sí de alguna forma (semántica, simbólica...) para crear una determinada impresión o ambiente. Observemos un ejemplo temprano, del libro A mi madre:

En la solitaria puerta  
no hay nadie... ¡Nadie me aguarda!  
Ni el menor paso se siente  
en las desiertas estancias.  
Mas hay un lugar vacío  
tras la cerrada ventana  
y un enlutado vestido  
que cual desgajada rama  
prende en la muda pared  
cubierta de blancas gasas.

(O. C. 256)

Los adjetivos que hemos subrayado contribuyen todos a crear una impresión de soledad reforzando la significación del primero que aparece. Veamos, ahora, en un ejemplo del último libro, cómo consigue dar una impresión de desagrado utilizando adjetivos que se refieren a distintas sensaciones: térmicas, visuales, gustativas, auditivas....:

Candente está la atmósfera:  
explora el zorro la desierta vía;  
insalubre se torna  
del limpio arroyo el agua cristalina,  
y el pino aguarda inmóvil  
los besos inconstantes de la brisa.

—334&#8594;

Imponente silencio  
agobia la campiña;  
sólo el zumbido del insecto se oye  
en las extensas y húmedas umbrías;  
monótono y constante  
como el sordo estertor de la agonía.

(O. S. 322)

Rosalía acierta a veces rotundamente en un uso del adjetivo que pudiéramos calificar de realista: son adjetivos que pretenden dar, y lo consiguen, una imagen fiel de la realidad, sin deformarla con subjetivismos, sin ponderaciones que lleven a primer plano una determinada parcela de ella, sin interposición de tópicos más o menos literarios.

Estos adjetivos se refieren tanto a la realidad exterior como a su propio mundo interior. A veces esta realidad queda retratada con un solo adjetivo, y a veces Rosalía emplea dos, tres y hasta cuatro para reflejar la complejidad que ella percibe. Como ejemplo de estos adjetivos realistas podemos citar el «repoludo gaiteiro» de Cantares gallegos (C. G. 51), el viento «toliño e rebuldeiro [...] murmuradeiro» (C. G. 105), o aquellos con que una muchacha cuenta a una amiga lo sucedido en una fiesta:

A sombra dos pinos, Marica, ¡qué cousas  
chistosas pasaron!, ¡qué rir toíeirón!  
[...]

As cóchegas brandas, as loitas alegres,  
os berros, os brincos, os contos sin fel.

[...]

Mais ela decote tan grave e soberba,  
tan fina de oído, tan curta de mans,  
xordiña quedara, falando por sete.

[...]

Y a dona sorría con ollo entraberto...

(C. G. 137-8)

—335

El reír loco (pero «tolerón» es más expresivo), las cosquillas «blandas» y el ojo «entreabierto» de la señora (antes ha hablado de «vista turbada y ojos durmientes»), habitualmente grave y distante, nos dan una imagen viva y realista del estado en que se encuentran los concurrentes a la fiesta. De realista hay que calificar también la imagen que a través de los adjetivos nos da en *Follas novas de un niño mendigo*:

Farrapento o descalzo, nas pedras  
os probes peiños,  
que as xiadas do inverno lañaron,  
apousa indeciso.

Fijémonos, sobre todo, en el acierto del participio indeciso, expresivo por sí solo de la actitud del niño que siente, al andar, el dolor de sus pies llagados contra las piedras.

Cuando emplea dos o tres adjetivos, el papel de éstos suele ser acumulativo, añadiendo cada uno de ellos una nota nueva. Además de los ejemplos citados, veamos éstos:

- (una campanada) «rebuldeira e queixumbrosa» (C. G. 5)
- (una campanada) «cando antre as naves tristes e frías» (F. N. 192)
- (la catedral) «ti, parda mole, pesada e triste» (F. N. 193)
- (un río) «antre as negras ribeiras manso e lento» (F. N. 207)
- (una paloma) «tan querida e tan branca» (F. N. 216)
- (copas de los árboles) «extensas y húmedas umbrías» (O. S. 322);  
«perfumadas, sonoras y altivas» (O. S. 318)

Otras veces el segundo adjetivo está ya comprendido implícitamente en el primero y es como el desarrollo de un matiz de éstos:

- «transparente, limpo e puro» (C. G. 140)
- días «hermosos y brillantes» (O. S. 315)
- fuente «serena y pura» (O. S. 315)
- cárcel «estrecha y sombría» (O. S. 314)

—336

O, por el contrario, hay una gradación en la que el último abarca a todos los anteriores:

i eu sin calor, sin movemento, fría,  
muda, insensible a todo...

(F. N. 170)

Trai manchádalas prumas  
que eran un tempo brancas,  
trai muchas e rastreiras  
i abatídalas alas.

(F. N. 216)

mudo, ciego, insensible

(O. S. 336)

En ocasiones el empleo de dos adjetivos revela la sensibilidad de Rosalía para distinguir aspectos muy próximos de la realidad: verde y fresco, frondoso y florido (C. G. 102), agobiado y afligido (O. S. 314), rendido y cansado (O. S. 318), rústico y sencillo (O. S. 323).

Otras veces, cuando los adjetivos son más de dos, se establece entre ellos un tipo de relación en la cual cada adjetivo es una entidad plena de sentido que, al unirse a los otros, se integra en una unidad superior, expresando una realidad más compleja. Los ejemplos permitirán observar esto con más claridad:

«dejadme solo y olvidado y libre»

(O. S. 323)

El primer adjetivo nos sitúa en el plano de la soledad; el segundo, en el del olvido. Ambos son independientes, y el polisíndeton refuerza la independencia de cada miembro. En efecto, se puede estar solo y no

olvidado, o bien olvidado, pero no sin compañía. Pero al mismo tiempo el olvido puede —337ser una forma de la soledad, más intensa que la simple falta de compañía. Por su parte, la libertad es independiente de soledad y olvido, pero también puede ser una consecuencia de ellos. Cuando los tres adjetivos van referidos a un objeto (no a la propia poeta), éste adquiere un carácter simbólico. Así el camino «triste, escabroso y desierto» (O. S. 315) o la morada «oscura, desmantelada y fría» (O. S. 317), expresivos ambos del mundo desolado donde el alma del poeta se mueve. Quizá el ejemplo más significativo sean los cuatro adjetivos con que Rosalía se refiere a su modo de responder a los estímulos del mundo exterior:

Una cuerda tirante guarda mi seno  
que al menor viento lanza siempre un gemido  
mas no repite nunca más que un sonido  
monótono, vibrante, profundo y lleno.

«Monótono», es decir, 'siempre igual a sí mismo'. Pero no por ser repetido se va apagando, sino que conserva siempre la misma intensidad: «vibrante»; y es el sonido de esa vibración no estridente, superficial, sino que surge de lo más íntimo del espíritu: es «profundo» y está cargado de significado: «lleno». Cuatro adjetivos que, limitándose mutuamente, alumbran y esclarecen una nueva realidad: la del dolor de la poeta. Señalemos finalmente que la ausencia o escasez de adjetivos en Rosalía suele obedecer a dos motivos principales: uno es el de dar animación y rapidez a la descripción, como puede verse en el poema «Vente meniña» de Cantares gallegos, ya citado, o en este otro de Follas novas:

Xan vai coller leña ó monte,  
Xan vai a compoñer cestos,  
Xan vai a podalas viñas,  
—338&#8594;  
Xan vai a apañalo esterco,  
e leva o fol ó muiño,  
e trai o estrume ó cortello  
, a vai á fonte por augua,  
e vai a misa cos nenos,  
e fai o leito i o caldo...

(F. N. 262)

En estos poemas interesan los hechos, las acciones; de ahí la abundancia de verbos.

El otro motivo es el deseo de universalizar la significación de los elementos sustantivos, prescindiendo de toda característica individualizadora: frente al viento «toliño e rebuldeiro» (C. G. 105), a la fuente «serena y pura» (O. S. 315), al «manso río» (O. S. 323), la escueta sencillez de los sustantivos en el poema de la Negra Sombra:

i eres a estrela que brila,  
i eres o vento que zoa.  
[...]  
i es o marmurio do río,  
i es a noite, i es a aurora.

(F. N. 187)

Como final, repetimos lo que al comienzo anunciamos: Rosalía emplea con desigual fortuna el adjetivo como elemento expresivo en su poesía. Y frente a ejemplos numerosos de acierto en su uso, encontramos hasta sus últimas obras ejemplos de descuido: adjetivos tópicos, literarios, trillados, convencionales. Rosalía, en definitiva, fue poeta de intuiciones, y el trabajo de lima se echa muchas veces en falta en sus poemas. El capítulo de la adjetivación es de los más significativos a este respecto. Como única norma podemos señalar que en su primer libro (*La Flor*) predomina el adjetivo literario, herencia del romanticismo, que va decayendo —339a lo largo de su obra sin desaparecer nunca totalmente. En cuanto a la mayor o menor abundancia de su uso, no obedece a razones cronológicas, sino a esos otros motivos que hemos señalado en nuestro estudio: objetividad, deseo de universalizar, etc.

## XXII Las comparaciones

En la obra de Rosalía son muy escasas las metáforas y muy abundantes las comparaciones. Ambos hechos obedecen, probablemente, al deseo de claridad de la autora. La sustitución de un término real por un término imaginario le produce la inquietud de que su pensamiento no sea comprendido o bien interpretado. Prefiere tender entre ambos términos el puente de la comparación, que enriquece con nuevas notas la realidad y evita el posible equívoco. Las comparaciones, junto con los contrastes y las repeticiones, son las figuras retóricas (o los medios expresivos, si preferimos decirlo así) más empleadas por Rosalía.

Al comienzo, las comparaciones tienen para la poeta un valor predominante de adorno. Como los adjetivos de su primera época, son librescas, trilladas, sirven de relleno a las estrofas o contribuyen a crear un ambiente romántico (sentimental, fúnebre o bucólico) con sus resonancias literarias. Y, naturalmente, algo de esto se mantiene hasta el final, porque en Rosalía conviven siempre, por lo que al modo de expresión se refiere, grandes aciertos y lamentables muestras de sus malos momentos poéticos. Sin embargo, a medida —341que Rosalía avanza en su obra, va personalizando los recursos expresivos, les va dando un tono característico suyo. Las comparaciones no son una excepción.

En líneas generales podemos decir que las comparaciones en Rosalía, salvo los casos de literaturización, tienden a hacer más clara la realidad de la que trata la poeta; más clara, no más bella. Y las comparaciones más típicas del poeta son aquellas en las que lo abstracto se compara con algo concreto, lo lejano o desconocido con algo cercano o habitual, lo extraño o maravilloso con lo cotidiano. Hay un intento de hacer más comprensible la realidad comparándola con elementos que son conocidos. No faltan, como es lógico, los ejemplos de lo contrario, pero lo más característico de Rosalía es la primera tendencia. Lo característico en ella es comparar las estrellas con las chispas de fuego hogareño; y no a la inversa. Vamos a ir viendo con detalle diversos casos.

En La Flor encontramos el mayor número de ejemplos de comparaciones librescas, de relleno; ni embellecedoras ni aclaratorias de la realidad; sencillamente inútiles. Citamos algunas de ellas aisladamente, porque responden a esquemas que Rosalía abandonará en seguida. Así cuando en el poema «Dos palomas» compara a estos animales con un cisne:

se mecieron alegres en el viento  
como un cisne en las olas...

(O. C. 217)

La comparación entre animales es inhabitual en Rosalía, y además en este caso no añade nada nuevo al primer término. Tampoco es frecuente la comparación de los animales (aunque sí de las personas) con el mundo de lo inanimado. Creemos que los dos ejemplos que siguen, pertenecientes ambos al libro citado, tienen el mismo carácter libreco, literaturizante, del que hemos visto primero:

—342  
(las palomas)

en nubes de oro y de zafir bogaban,  
cual ondulante nave  
en la tranquila mar, y se arrullaban  
cual céfiro suave.

(O. C. 218)

Más cercano a esquemas de comparaciones que persistirán a lo largo de su obra es un ejemplo el poema «Un recuerdo». En él compara su dicha juvenil al «fulgor de una mañana que sueñan las mujeres». Ese carácter de "soñada" de la mañana hace que la comparación se establezca entre dos términos abstractos, lo cual no es muy frecuente en Rosalía:

Dicha sin fin, que se acercó temprana,  
con extraños placeres,  
como el bello fulgor de una mañana  
que sueñan las mujeres.

(O. C. 219)

Veamos dos ejemplos más de Follas novas. En ellos, para expresar la calidad de un amor, se vale de la comparación con las flores -de nuevo-, pero no ya de flores indiscriminadas, sino matizando: olor de rosas en una mañana de mayo:

Cal oido de rosas que sai de antre o ramaxen  
nunha mañán de maio, hai amores soaves.

(F. N. 181)

Y continuando en la línea de lo abstracto, sigue otra comparación: con «el respirar de los ángeles»:

brandos así e saudosos, cal alentar dos ánxeles

(F. N. 181)

—343

Los restantes ejemplos de comparaciones de La Flor responden a esquemas que perduran hasta el final de la obra de Rosalía, aunque a veces con

diferencias de matices que señalaremos en cada caso.

#### Comparaciones entre un término abstracto y uno concreto

Uno de los tipos más repetidos de comparaciones es el que tiene lugar entre un término abstracto y uno concreto. Veamos algunos ejemplos de La Flor y observemos su escasa originalidad, su repetición y los recuerdos literarios que arrastran:

y trocóse el albor de mi alegría:  
flor que seca, se arroja.

(O. C. 220)

de paz y amor las ilusiones bellas,  
llenas de horror las contemplé un día,  
cual en cielo sin luz muertas estrellas.

(O. C. 221)

Las horas que soñé desparecieron,  
cual la flor que un torrente arrebató.

(O. C. 223)

y marcha el dolor impío  
de mis acerbos pesares,  
cual se disipa en los mares  
la niebla con el rocío.

(O. C. 234)

Mas, ¡ay!, que la ventura acá en la vida  
es niebla que fugaz se disipó,  
seca flor que en el tronco suspendida  
la ráfaga más tenue desprendió.

(O. C. 236)

—344

Las flores, las estrellas y las nieblas le sirven en sus primeros poemas a Rosalía como un comodín aplicable a cualquier situación cuyo significado quiere hacer más plástico. En definitiva, lo que nos llama la atención en estos primeros ejemplos es el comienzo de esa tendencia a relacionar las cosas de tipo espiritual o abstracto con realidades más tangibles, cotidianas o habituales.

En Cantares gallegos apenas encontramos este tipo de comparaciones por una razón muy sencilla: casi nunca parte de conceptos abstractos. Su punto de partida son personas, paisajes, sucesos, cosas que se comparan entre sí, y las realidades de tipo espiritual o abstracto están tratadas de forma tan sencilla que se hace innecesario el acercamiento mediante la comparación. Cuando se usa tiene sobre todo el valor de una repetición, de la insistencia sobre algo de sobra conocido. Así en un poema, y refiriéndose a los desprecios recibidos de una dama, a las «tomas amargas» que ella le proporcionó, dice un galán:

Déchesmas vós, mi señora,  
con despreso envenenadas,  
inda con fero más fero  
que pelica de laranxa.

(C. G. 99)

Al mismo esquema abstracto-concreto pertenecen las siguientes del poema «Castellanos de Castilla»:

alma como as penas dura

(C. G. 123)

Triste como a mesma noite

(C. G. 125)

—345

O este, verdadero tópico literario:

cada mirar dos seus ollos  
fire como cen saetas.

(C. G. 43)

Este esquema comparativo vuelve a ser muy abundante en Follas novas y En las orillas del Sar, enriqueciéndose con gran número de elementos y ganando en complejidad. Precisamente el tercer poema de Follas es únicamente una comparación de este tipo y muy interesante para ejemplificar el esfuerzo de Rosalía por hacerse comprender, por transmitir lo más fielmente posible sus vivencias. Este esfuerzo lleva al poeta muchas veces a buscar comparaciones plásticas, casi a escenificar sus vivencias. En este poema, Rosalía pone en primer lugar el término concreto y, cuando éste ha sido ya asimilado, lanza el abstracto, el de más difícil comprensión y que sólo mediante esa comparación quedará iluminado:

Tal como as nubes  
que impele o vento,  
i agora asombran, i agora alegran  
os espasos inmensos do ceo,  
así as ideas  
loucas que eu teño  
, as imaxes de múltiples formas,  
de estranas feituras, de cores incertos  
, agora asombran,  
agora aclaran  
o fondo sin fondo do meu pensamento.

(F. N. 165)

Las ideas locas y las imágenes extrañas que ensombrecen o alegran el espíritu de la poeta tienden a hacerse comprensibles, transmisibles, mediante esa comparación con las nubes que, llevadas por el viento,

ensombrecen o aclaran el cielo.

—346

La comparación con la hiedra le sirve para ilustrar la calidad del dolor que algunas personas sufren:

Cal arragan as hedras nos muros,  
nalgúns peitos arragan as penas.

(F. N. 188)

Veamos ahora uno de los ejemplos más claros de la tendencia a comparar lo lejano con lo cercano, lo abstracto con lo concreto. En un mismo poema, Rosalía compara las estrellas con las chispas que brillan entre las cenizas cuando se han quemado los matorrales del monte, y compara el tiempo, los instantes que se suceden, con los granos de cereal que caen en la piedra de un molino:

Uns tras doutros instantes silenciosos  
pasando van, e silenciosos chegan  
outros detrás, na eternidá caendo  
cal cai o grau na moedora pedra.

(F. N. 191)

En comparaciones de este tipo (abstracto-concreto) Rosalía logra a veces imágenes de gran fuerza expresiva. Veamos cómo se expresa una mujer que teme que asome a su rostro la huella del pecado cometido, el remordimiento y el recuerdo que lleva dentro de sí:

I é que o que dentro levo de min, pensó que ó rostro  
me sai, cal sai do mare ó cabo un corpo morto.

(F. N. 208)

Otras veces las comparaciones son más trilladas: el hastío se compara a una espada que atraviesa el pecho (F. N. 282). Las nubes siguen siendo un elemento comodísimo para indicar la rapidez de la vida humana:

—347

Os homes pasan, tal como pasa  
nube de vran.

(F. N. 193)

Ahora vamos a ver algunos ejemplos de este mismo esquema en En las orillas del Sar.

El «bien soñado», término inconcreto y vaguísimo que Rosalía emplea varias veces y siempre con igual indeterminación, concreta ligeramente sus características mediante la comparación: es capaz de perdurar en un espíritu ya acabado, como perdura una chispa entre las cenizas frías:

aun en lo más profundo del pecho helado,  
como entre las cenizas la chispa ardiente,  
con sus puras cenizas de adolescente,  
vive oculto el fantasma del bien soñado.

(O. S. 353)

Observemos la plasticidad con que Rosalía representa las características de su dolor, un dolor constante, monótono a fuerza de repetirse, incomprendido por muchos, puesto que no es dolor por algo concreto, no es pena, sino dolor de existir; dolor solitario, que la misma poeta se avergüenza a veces de repetir, pero que, inevitablemente, repite. La comparación lo presenta a nuestros ojos como una figura concreta, palpable:

Pordiosero vergonzante, que en cada rincón desierto  
tendiendo la enjuta mano detiene su paso incierto  
para entonar la salmodia, que nadie escucha ni entiende,  
me pareces, dolor mío...

(O. S. 374)

Notemos la complejidad del término concreto que, como en «Tal como as nubes» (F. N. 165), anteriormente citado, ocupa el primer lugar. En ambos casos se trata de lograr el —348mismo efecto: echar por delante una figura, un espectáculo habitual que, al ser fácilmente comprendido por el

lector, favorezca la aceptación del término abstracto, más extraño o complicado.

No son originales, pero el ritmo de las palabras contribuye a aumentar el valor expresivo, las comparaciones del poema que cierra la primera edición de En las orillas del Sar:

Hora tras hora, día tras día,  
entre el cielo y la tierra que quedan,  
eternos vigías,  
como torrente que se despeña  
pasa la vida.

(O. C. 661)

#### Comparaciones entre un término concreto y uno abstracto

Vamos ahora a ver ejemplos del esquema comparativo contrario al anterior, es decir: la comparación de un término concreto con uno abstracto. Es menos frecuente, y los ejemplos más tempranos pertenecen al libro A mi madre; parecen un intento de elevar el tono de la poesía, aunque no pueden calificarse de aciertos. Hablando del invierno, que extiende sus colores sombríos sobre el azul del cielo, dice:

Por el azul del claro firmamento  
tiende sus alas de color sombrío,  
cual en torno de un casto pensamiento  
sus alas tiende un pensamiento impío.

(O. C. 248)

Otras contribuyen a crear un ambiente más misterioso y, aunque poco originales, están más logradas:

—349

las tenues lejanas nubes  
cual vaporosos fantasmas.

(O. C. 254)

Dentro de este tipo son frecuentes las comparaciones del elemento concreto con estados de ánimo; aunque en algunos casos queda la duda de cuál es el elemento que queda enriquecido por la comparación. Así, en el siguiente ejemplo de Cantares gallegos:

Unha noite, noite negra  
como os pesares que eu teño.

(C. G. 72)

lo que se compara es la noche, pero, indirectamente, son los pesares quienes se benefician de la indudable nota de negrura de la noche. Un caso similar tenemos cuando, al hablarnos de sus poemas, Rosalía los califica de «ramo de tojos y zarzas» y añade:

irtas, como as miñas penas;  
feras, como a miña dor.

(F. N. 166)

En otros casos se ve más claro que es el elemento concreto el enriquecido por la comparación:

Cruceiro de Ramírez...  
[...]  
o sol da tarde pousa en ti o postreiro raio  
coma nun alma triste pousa un soñó dourado.

(F. N. 274)

Los mayores aciertos dentro de este esquema los logra cuando en rápida comparación con un elemento abstracto da hondura y trascendencia a hechos en apariencia insignificantes. —350Vientos contrarios mueven a las nubes a través del espacio, y el poeta comenta:

Van levándoas, cal levan os anos  
os nosos ensoños  
i a nosa esperanza.

(F. N. 175)

Rosalía observa el movimiento de las olas, cómo llegan hasta sus pies, cómo se marchan y ella permanece:

Y huyen, abandonándome en la playa  
a la terrena, inacabable lucha,  
como en las tristes playas de la vida 90  
me abandonó, inconstante, la fortuna.

(O. S. 372)

Y en un atardecer piensa que:

triste muere el día  
como en el hombre la esperanza muere.

(O. C. 660)

Vamos a ver ahora las comparaciones cuyo primer término es una persona. Las más abundantes son aquellas cuyo segundo término pertenece al mundo inanimado, viniendo a continuación las del mundo vegetal y animal.

Comparaciones entre una persona y un ser inanimado

Empecemos con el esquema persona-ser inanimado. Los primeros ejemplos pertenecen a La Flor, y son tan literarios como todos los del libro:

Y correré en este vivir incierto

cual brisa solitaria del desierto.

(O. C. 223)

—351

Este tipo de comparaciones son muy abundantes en Cantares gallegos. Veamos uno en el que se comparan unos ojos claros a las aguas serenas que corren entre peñas. Tiene el error, de tipo popular, de confundir niña del ojo con iris. Obsérvese también cómo el segundo término de la comparación es muy rico en notas: agua, peñas, que gorgojea al pasar, serena....:

Mais non sempre as niñas craras  
son proba de craras vistas.  
Moitas eu vin, como a augua  
que corre antre as penas frías  
gorgorexando de paso,  
sereniña, sereniña,  
que antre tiniebras pousaban,  
que antre tiniebras vivían.

(C. G. 30)

El brillo de unos ojos la lleva a la comparación con cuentas de cristal:

Deses teus olliños negros  
como doas relumbrantes.

(C. G. 33)

En general, estas comparaciones en que el primer término es una mujer son poco originales, muy literarias, y algunas, de clara influencia de otro poeta. Veamos algún ejemplo:

meniña morena,  
de branco vestida,  
nubiña parece  
no monte perdida.

(C. G. 67)

Veamos éste en el que la influencia de Camoens es evidente:

—352

Roxiña cal sol dourado,  
garrida cal fresca rosa,  
iba polo monte hermosa  
co branco pe descalzado...  
Copo de neve pousado,  
deslumbrando á luz do día  
tan branco pe parecía.

(C. G. 78)

Estos ejemplos son poco significativos para determinar la preferencia de Rosalía por comparaciones con lo animado, lo vegetal o lo inanimado. Obedecen a tradiciones literarias y suelen presentarse en series donde inevitablemente aparecen estrellas, nubes, trigo, mar o flores:

-Meniña, ti a más hermosa  
que a luz do sol alumbrara;  
ti a estrela da mañanciña  
que en puras tintas se baña;  
ti a frol das froridas cumbres,  
ti a ninfa das frescas auguas,  
ti como folla do lirio...

(C. G. 116)

Expresadas mediante forma negativa, pero del mismo tipo, son las comparaciones que hace a propósito de Santa Margarita:

Miña Santa Margarida,  
¿con qué te hei de comparare?  
[...]  
Nin luceiro nin diamante,  
nin luniña transparente,  
luz vertéu más cariñosa

que o teu rostro relucente.

Nin as froles do xilmendro,  
nin a rosa purpurina.  
—353&#8594;  
nin as neves da montaña,  
nin fulgor da mañanciña;

Nin alegre sol dourado,  
nin corrente de augua pura,  
miña Santa Margarida,  
che asemella en hermosura.

(C. G. 147)

En Cantares gallegos, junto a estas comparaciones claramente literaturizantes encontramos, dentro del esquema que ahora nos ocupa (persona-ser inanimado), algunos ejemplos de gran expresividad. Una joven, hablando de su amado dormido, dice:

Arriméime pasenijo  
á súa beira,  
e sospiraba mainiño  
como brisa mareeira.

(C. G. 54)

Para indicar el miedo que la posee, una muchacha se compara con las aguas de una fuente:

...e trembaba como treman  
as augas cando fai vento,  
na pía da fonte nova  
que sempre está revertendo.

(C. G. 73)

Para resaltar la falta de gracia de una mujer sin hombre, de una solterona, podríamos decir, Rosalía la llama pau viradoiro, que en principio significa 'el palo que se utiliza en vez de remo', pero que se emplea también para designar a una persona alta y desgarbada (de los dos sexos). En realidad, son tres comparaciones seguidas las que Rosalía emplea para indicar la desgracia de esa situación:

—354

Unha muller sin home...,  
¡santo bendito!  
é corpiño sin alma,  
festa sin trigo.

Pau viradoiro  
que onda queira que vaia  
troncho que troncho.

(C. G. 65)

Para expresar su rechazo al amor, una mujer se compara a sí misma con las piedras frías:

Eu contémprote en tanto serea,  
dura coma os seixos fríos.

(F. N. 282)

En su primer libro, Rosalía comparaba sus ilusiones a muertas estrellas. En el último será toda la persona la que se compare con un astro muerto. Pero adviértase cómo se ha Enriquecido el segundo término de la comparación: astro apagado, solo y perdido:

...sin goces ni tormentos,  
será cual astro que apagado y solo  
perdido va por la extensión del cielo.

(O. S. 336)

En otras ocasiones, la comparación no es real, sino deseada. Así cuando dice que quisiera vivir:

como la peña oculta por el musgo  
de algún arroyo solitario al pie.

(O. C. 660)

El corazón de la persona es también objeto de comparaciones, algunas de ellas originales:

—355

Son los corazones de algunas criaturas  
como los caminos muy transitados,  
donde las pisadas de los que ahora llegan  
borran las pisadas de los que pasaron.

(O. S. 378)

Es el viejo tema de «un clavo quita otro clavo», pero remozado por una visión nueva.

Son típicas de la madurez creadora de Rosalía estas comparaciones que constituyen el núcleo fundamental del poema, como en los dos ejemplos que acabamos de citar, y este otro de gran complejidad:

...todo halla un eco en las cuerdas  
del arpa que pulsa el genio.

Pero aquel sordo latido  
del corazón que está enfermo  
de muerte, y que de amor muere  
y que resuena en el pecho  
como un bordón que se rompe  
dentro de un sepulcro hueco..

[...]

...jamás el genio pudo  
repetirlo con sus ecos.

(O. S. 371)

Veamos como último ejemplo del esquema persona-mundo inanimado esta comparación del poeta con las fuerzas de la naturaleza:

y escribe como escriben las olas en la arena,  
el viento en la laguna y en la neblina el sol.

(O. S. 394)

#### Comparaciones entre personas y seres vegetales

Como subgrupo dentro del esquema anterior, o como grupo independiente por su gran número, podemos estudiar las comparaciones entre personas y seres del mundo vegetal. Hay muchas literarias, poco originales; repeticiones, con pocas variantes, de tópicos literarios: mujeres como flores, niños como lirios... Pero no faltan, sobre todo cuando se acerca a lo popular, comparaciones expresivas. Veamos algunos ejemplos de uno y otro tipo:

eles semellan gallardos  
pinos que os montes ourean,  
i elas cogolliños novos  
co orbollo da mañán fresca.

(C. G. 41)

El orbollo (lluvia menuda o rocío) es una nota que se repite en las comparaciones en que entran las flores:

E tan bonita estabas,  
cal rosa no rosal,  
que de orballiño fresco  
toda cuberta está.

(C. G. 62)

Veamos cómo gana expresividad cuando recurre a vegetales menos literarios:

máis bonitas parecían  
que un ramiño de asucenas;  
máis frescas que unha leituga,  
máis sabrosiñas que fresas.

(C. G. 44)

—357

Rosalía juega con el doble sentido de la frase «ser más fresco que una lechuga», pero de ahí le viene la gracia a la comparación. Otro juego de palabras de este tipo lo encontramos en el mismo poema. De las mozas de Rianxo dice que destacan por sus agudas lenguas:

que abofé que en todo pican  
como si fosen pementa.

(C. G. 44)

Es graciosa la comparación del niño recién lavado con un repollo:

I este meniño  
que teño no colo,  
dempóis de lavado  
parece un repollo.

(C. G. 131)

No faltan, sin embargo, las comparaciones trilladas, a las que el poeta se deja llevar por la fuerza de la costumbre libresca: un niño pobre dobla su cabeza como los lirios al secarse:

E cal lirio se dobra ó secárese,  
o inocente a dourada cabesa  
tamén dobra...

(F. N. 247)

Otras comparaciones demuestran, por el contrario, una observación realista de la naturaleza:

e tembréi cal tembra  
na beira do río  
herba que a corrente  
toca cos seus limos.

(F. N. 298)

—358

Otras, junto a esta observación realista, muestran un proceso de intelectualización: Rosalía se compara a la naturaleza porque previamente ésta le parece un trasunto de la vida humana. Un seductor arrastra tras de sí a la mujer inocente como la corriente de un río a la hoja del árbol, que la lleva primero suavemente y la conduce después a los abismos del mar. Obsérvese la sutil descripción del camino que recorre la hoja, de las dos etapas de su vida:

E fun cal folla inxel vai ca encalmada  
corrente, que primeiro asosegada  
a arrastra nas súas augas cristaíñas  
pra darrle sepultura cariñosa  
nas orelas veciñas,  
e que Dempóis a leva, arrebatada  
pola negra enxurrada,  
ós abismos da mare tormentosa.

(F. N. 266-7)

Ya hemos advertido que estas comparaciones largas, no con un objeto o ser, sino con la historia de éste o con los sucesos que le acaecen, con

multiplicidad de detalles, son típicas de la época de madurez creadora de Rosalía.

### Comparaciones de personas con animales

Son también bastante frecuentes las comparaciones de personas con animales, pero casi todas ellas pertenecen al lenguaje habitual o popular. Es decir, Rosalía incorpora a la poesía comparaciones con animales que son frecuentes en el habla cotidiana. Sólo en algún caso la comparación es original. Como las comparaciones tomadas del habla cotidiana las estudiaremos aparte, citemos aquí solamente aquellos ejemplos de comparación con animales que nos parecen creación del poeta:

—359

Las mujeres o los niños tristes son comparados a ovejitas enfermas o doloridas:

Por eso a meniña hermosa,  
foxe da alegre fontiña,  
tal como triste ovelliña  
que trema de dor queixosa.

(C. G. 81)

que soio, soio quedaches  
como unha ovelliña enferma.

(C. G. 84)

Un bebé bien alimentado se compara a ubre de vaca:

sorrindo todo fartiño  
cal ubre de vaca cheia.

(C. G. 84)

Una mujer desesperada por la injusticia es como loba herida:

Estonces, cal loba doente ou ferida,  
dun salto con rabia pilléi a fouciña.

(F. N. 190)

No faltan tampoco las comparaciones tópicas de tipo literario: el corazón del enamorado que late como el cantar de los pájaros (F. N. 282), el niño y el viejo que duermen contentos entre las pajas como polluelos abrigados por el ala materna (O. S. 331), y, llevada por su resentimiento, Rosalía compara a los hombres con un hormiguero salvaje (O. S. 385).

#### Comparaciones tomadas del habla habitual

Veamos ahora las comparaciones tomadas del habla habitual, ya sea coloquial, popular, vulgar o culta. Su incorporación —360a la poesía se hace de diferentes formas: unas veces contribuyen a crear un determinado ambiente, otras cobran nueva vida, despetrificándose al entrar en contacto con elementos distintos; otras conservan su carácter de frase hecha, que Rosalía emplea por comodidad, o quizá por deseo de sencillez, por decir las cosas con las palabras de todos los días. Vamos a ir viendo ejemplos. Veamos en primer lugar, y como continuación del apartado anterior, las comparaciones con animales:

En «Campanas de Bastabales», Rosalía dice que para oír las campanadas sube a un otero ligera «como una cabra». Aquí se rompen los vínculos que convierten la comparación persona-cabra en frase hecha, ya que Rosalía toma de ella sólo el carácter de ligereza y deja fuera las notas de ser montaraz y no doméstico que aquélla lleva consigo:

Aló pola mañanciña  
subo enriba dos outeiros  
lixeiriña, lixeiriña.

Como unha eraba lixeira,  
para oír das campaniñas  
a batalada pirmeira.

(C. G. 59)

Es un vulgarismo la comparación de un hombre que tiene miedo con un pollo, y sirve para caracterizar al personaje que emplea esa comparación: el quinto que le escribe a la novia:

non afogamos no mare  
como coidaba Xacinto  
que é tan valente, abofellas  
, como os atentos dun pito.

(C. G. 100)

—361

Poniéndose a tono con el vulgarismo del ambiente, es la misma poeta quien compara a una vieja con un carnero por su terquedad. No son infrecuentes estas contaminaciones del narrador con el personaje o el ambiente descrito:

Esto unha vella viuda,  
e terca como un carneiro,  
falaba do seu difunto.

(F. N. 270)

La comparación con la araña para indicar pobreza es propia del habla popular, aunque Rosalía la emplea con sentido irónico en el poema «Non che digo nada, ¡pero vaia!»:

Meniña que ben folga,  
meniña que anda maja,  
i é probe, malpecado,  
como unha triste araña.

(C. G. 88)

Y con el mismo significado que tiene en el habla popular, Rosalía incorpora a la poesía las expresiones «can sin dono» y «can sin palleiro», uniéndolas y aplicándolas a un niño mendigo:

Coma can sin palleiro nin dono,  
que todos desprezan,  
nun corruncho se esconde, tembrando,  
da dura escaleira.

(F. N. 247)

Comparaciones habituales de la lengua popular o coloquial pasan muchas veces a la poesía de Rosalía como simples elementos de relleno o para dar tipismo folklórico. De este tipo son las siguientes:

Falás como un abogado.

(C. G. 30)

Aquel moucho alí fincado  
cal si fose o mesmo demo.

(C. G. 73)

que eu día e noite sin cesar choraba  
cal choróu Madanela na Pasión.

(F. N. 168)

Tendida en la negra caja,  
sin movimiento y sin voz,  
pálida como la cera  
que sus restos alumbró.

(O. C. 246)

Un poco más transformada artísticamente encontramos esta comparación en Cantares gallegos:

Fun noutro tempo encarnada  
como a color da sireixa;  
son hoxe descolorida  
como os cirios das igrexas,  
cal si unha meiga chuchona  
a miña sangre bebera.

(C. G. 75)

La expresividad procede muchas veces de la frase popular. Así la que pone como ejemplo de calor agradable el de los chicharrones en la caldera:

onde han de dormir quentiños  
como rixóns en caldeira.

(F. N. 257)

O la que compara a la persona voluble con el mes de marzo:

Que no meu entender te acomparo  
ó mesiño de Marzo marzal:  
pola mañán, cariña de rosas,  
pola tarde, cara de can.

(C. G. 120)

«esta madre» roe en min  
cal roe un can nun codelo.

(F. N. 263)

### Comparaciones entre lo inanimado y lo animado

Otro tipo de comparaciones son aquellas en que las primeras pertenecen a la categoría de lo inanimado y el segundo a la de lo animado, es decir, el esquema inanimado-animado. Es una forma de dar vida y a veces de humanizar y personalizar el mundo y las cosas:

De cuando en vez, algún ligero viento  
que al mismo tiempo de nacer moría  
cual de un niño que espira el breve aliento.

(O. C. 225)

La casa solariega de los Castro se compara a una mujer viuda:

E tamén vexo enloitada  
da Arretén a casa nobre,  
donde a miña nai foi nada,  
cal viudiña abandonada  
que caí triste ó pe dun robre.

(C. G. 143)

Una nube se compara a un corazón «ferido por pena ruda» (C. G. 140), y también el péndulo de un reloj recibe una comparación parecida:

I a péndola nomáis, xorda batendo  
cal bate un corazón que hinchán as penas.

(F. N. 191)

—364

El río, en comparación de claros ascendientes literarios, es una serpiente entre la hierba:

Por antre os herbales,  
profunda e sombrisa,  
cal unha sarpente  
de ascamas bruñidas...

(F. N. 302)

Y los pinos son como una legión de guerreros que acampan en las laderas del monte:

Una mancha sombría y extensa  
borda a trechos del monte la falda,  
semejante a legión aguerrida  
que acampase en la abrupta montaña  
lanzando alaridos  
de sorda amenaza.

Son pinares que al suelo desnudo...

(O. S. 332)

Comparaciones cuyos dos términos pertenecen al mundo inanimado

Otro esquema comparativo frecuente es aquel cuyos dos términos pertenecen a la categoría de lo inanimado. En él, como en todos, no faltan los tópicos literarios: sombras como manto fúnebre, estrellas como diamantes,

viento como cuchillo, lágrimas como mar, ropas blancas como nieve...  
y en sombras la tierra envuelta  
como en un fúnebre manto.

(O. C. 230)

Cada estrela, o seu diamante;  
cada nube, branca pruma.

(C. G. 60)

—365  
(el viento)

cal coitelo afilado  
no teu corpino se ceiba.

(C. G. 84)

e chorey bágoas tan frías  
como as auguiñas dos mares.

(C. G. 96)

Tal como a neve, albeas,  
as roupas i as marañas.

(F. N. 264)

No faltan, sin embargo, desde el primer momento comparaciones originales y

de valor plástico:

Y un enlutado vestido  
que cual desgajada rama  
pende en la muda pared  
cubierto de blancas gasas.

(O. C. 256)

La lluvia, tan grata a Rosalía, se compara a una gasa leve, comparación que podríamos calificar de realista, pues, en efecto, la impresión visual que produce muchas veces la lluvia norteña, muy fina y constante, es la de un velo movido por el viento:

Semellando leve gasa  
que sotil o vento move,  
en frotantes ondas pasa  
refrescando canto abrasa  
o que o sol ardente crobe.

(C. G. 139)

El palacio episcopal, a una nave encallada en el verdor del bosque:

I o Palacio, serio e grave,  
¡canto en pura luz se baña!  
Tal parés pesada nave  
—366&#8594;  
que volver ó mar non sabe  
se encallóu na fresca braña.

(C. G. 140)

Un camino:

monótono e branco relumbraba  
tal como un lenzo nun herbal tendido.

(F. N. 195)

Hay también comparaciones de lugares al estilo del Romancero:

Ramos de froles parece  
Muxía a das altas penas.

(C. G. 45)

San Lourenzo, o escondido, cal un niño antre as ramas

(F. N. 174)

Como ejemplo de la tendencia de Rosalía a comparar lo lejano con lo cercano, lo exótico con lo cotidiano, tenemos dos comparaciones de estrellas:

Só na anchura sin límites do ceo  
con inquietú relumbra algunha estrela,  
cal na cinza das grandes estivadas  
brilan as charamuscas derradeiras.

(F. N. 191)

Brillaban en la altura, cual moribundas chispas  
las pálidas estrellas...

(O. S. 377)

## Comparaciones implícitas

Finalmente, citaremos algún caso de comparaciones más complejo. A veces, Rosalía no expone claramente la comparación, —367sino que pone los términos para que sea el lector quien compare. Se trata, pues, de comparaciones implícitas, aunque hay que decir que, dada la tendencia de la autora a explicarlo todo, la comparación que el lector hace es casi inevitable. Así, cuando intenta expresar la inquietud que la invade y de la que inútilmente trata de huir, habla primero de ella misma, y después de aquellas personas que quieren escapar de la muerte y llevan la muerte en sí mismas. La deducción del lector, derivada de la comparación implícita, es inmediata:

¡Quérome ire, quérome ire!  
Para dónde, non o sei.  
Cégame os ollos a brétema.  
¿Para dónde hei de coller?

N'acougo cunha inquietude  
que non me deja vivir:  
quero e non sei o que quero  
, que é todo igual para min.

Quérome ire, quérome ire,  
din algúns que a morrer van;  
¡ai!, queren fuxir da morte,  
¡i a morte con eles vai!

(F. N. 294)

Otras veces la comparación es más sutil. Al final del primer poema de En las orillas del Sar, el lector comprende la situación espiritual del poeta al compararla con los otros elementos que ella ha expuesto antes:

Contenta el negro nido busca el ave agorera;  
bien reposa la fiera en el antro escondido,  
en su sepulcro el muerto, el triste en el olvido  
y mi alma en su desierto.

(O. S. 317)

—368

Como ejemplo del valor expresivo que puede tener la comparación podemos citar el poema «En la altura los cuervos graznaban». El ambiente de absurdo, de situación carente de sentido, se concreta al final en una comparación entre las borlas del estandarte funerario y la pluma de un ave que el viento mueve al azar:

Tan sólo a lo lejos, rasgado la bruma,  
del negro estandarte las orlas flotaron,  
como flota en el aire la pluma  
que al ave nocturna los vientos robaron.

(O. S. 388)

Resumiendo nuestras ideas sobre la comparación en Rosalía, tenemos: es uno de los recursos más empleados en sus versos y cumple, fundamentalmente, una función aclaratoria de la realidad y no embellecedora. Las comparaciones más características son aquellas en las que compara lo abstracto con lo concreto, lo lejano con lo cercano, lo intangible o espiritual con lo material, lo extraño con lo cotidiano; es decir, suponen un esfuerzo por hacer comprensibles los misterios del mundo acercándolos a la realidad que nos es más familiar. En su primer libro abundan comparaciones de relleno, sin valor estético o explicativo, y a lo largo de toda su obra se encuentran comparaciones literarias, poco originales, que Rosalía emplea sin preocuparse por su carácter libresco. Junto a ellas encontramos comparaciones originales, de gran fuerza expresiva, y en las que destaca como nota predominante la plasticidad, la capacidad de hacer visibles, palpables, realidades de tipo abstracto. A su obra y también con diferente acierto y oportunidad, incorpora Rosalía comparaciones tomadas del habla coloquial o vulgar y frases hechas, que en su lugar he analizado. Los esquemas comparativos más frecuentes son: comparación entre lo abstracto —369y lo concreto, entre la persona y lo inanimado, y de lo inanimado entre sí; en ellas se encuentran los ejemplos más representativos y originales de su poesía. En orden decreciente siguen: comparación entre lo personal y lo vegetal, donde son muy abundantes los ejemplos literarios y escasean los originales; comparación entre lo personal y lo animal, éstas tomadas en gran parte de la lengua popular; comparaciones provenientes de frases hechas; comparación de lo inanimado con lo animado (tendencia a personalizar las cosas y la naturaleza) y entre lo concreto y lo abstracto (tendencia a dar profundidad ideológica, a elevar la anécdota a categoría). Esto último es escaso en ejemplos, pero

tienen gran valor expresivo (son como un súbito cambio de plano que transforma la realidad aparente e individual en algo más general y universal). Finalmente, desde Follas novas, la comparación va adquiriendo una mayor complejidad (sin que falten ejemplos muy simples), el segundo término multiplica sus notas en un intento, muchas veces logrado, de apresar en una imagen plástica, comprensible, una realidad que dentro y fuera de sí misma Rosalía veía cada vez más complicada e inexplicable.

### XXIII Metáforas

Al hablar de metáforas en Rosalía hay que comenzar diciendo que la metáfora en estricto sentido, es decir, la sustitución de un término por otro, es escasísima. Parece existir en ella una repugnancia a esta sustitución total, motivada probablemente por su deseo de claridad. Cuando alguna vez se decide a emplearla no puede resistir la tentación de añadir casi inmediatamente el nombre real al que se refirió antes metafóricamente, destruyendo así el efecto de la metáfora y cayendo en un didacticismo nada poético.

Lo más frecuente en Rosalía es citar primero el ser al que se refiere por su nombre real, y añadirle después una denominación metafórica en aposición, a no ser que se trate de metáforas que han pasado al habla habitual.

Vamos a ver ejemplos de esta doble denominación: realista y metafórica:

¡Ay! Cuando los hijos mueren  
rosas tempranas del abril...

(O. C. 246)

—371

¡Ai!, cando che a túa nai veña,  
¡cál te topará, meniño,  
frío como a neve mesma,  
para chorar sin alento,  
rosiña que os ventos creban...!

(C. G. 85)

Por estos ejemplos podemos observar que Rosalía no tiene el menor inconveniente en repetirse: los niños le parecen flores, y así lo dice una y otra vez con ligeras variantes. Sus metáforas son muy sencillas, y reproducen muchas veces las que ya están incorporadas al lenguaje coloquial, ya sea el popular o el más culto. Veamos dos ejemplos. Uno, en que una mujer habla de su amado muerto:

Cando foi, iba sorrindo;  
cando veu, viña morrendo;  
a luciña dos meus ollos,  
o amantiño do meu peito.

(C. G. 122)

Otro, en que una moza habla de su pretendiente:

Unhas veces, canciño de cego,  
por onde eu andare, seguíndome vai...

(C. G. 119)

Con estas dobles denominaciones logra a veces efectos de gran valor expresivo. Uno de los más hermosos se encuentra en *Orillas del Sar*. Ante la mujer que, después de haber creído que el amor es la esencia de la vida, ve desvanecerse todas sus ilusiones y comprende que el amor es una realidad que inevitablemente desaparece con los años, el poeta se pregunta:

¿Y aún, vieja encina, resististe? ¿Aún late,  
mujer, tu corazón?

(O. C. 657)

por literarias, bien por ser casi frases hechas. Así, las muchachas ingenuas son palomas que corren tras la luz que va a quemarlas. (Ha sustituido el término mariposa, que es el del habla corriente, por el de paloma):

Elas louquiñas bailaban  
e por xunta del corrían...  
[...]  
probes palomas, buscaban  
a luz que as iba queimar.

(C. G. 52)

La mujer pura será el «cerrado capullo de pálidas tintas», y la que no lo es recibirá el nombre de «rosa encendida que abre al sol de la tarde sus hojas» (O. S. 348).

Los conceptos abstractos son representados a veces metafóricamente, en general mencionando antes el término real que los designa. Y, cuando no lo hace, la interpretación resulta confusa, lo cual viene a demostrar que el poeta no domina este recurso expresivo, y, quizá por darse cuenta de ello, prefiere la comparación. Veamos un ejemplo:

...y del mundo feliz de los ensueños  
a la aridez de la verdad nos lleva.  
¡De la verdad!... ¡Del asesino honrado  
que impasible nos mata y nos entierra!  
[...]  
¡Y yo quería morir! La sin entrañas,  
sin conmoverse, me mostrara el negro  
y oculto abismo que a mis pies abrieran...

(O. S. 367-68)

No cabe duda de que «el asesino honrado» es la verdad. Pero «la sin entrañas», ¿sigue teniendo como término real la verdad?, ¿o es la muerte?

—373

Quizá son imprecisiones de este tipo las que llevan a Rosalía a aclarar en el último momento el término real de una metáfora. Veamos un ejemplo muy significativo:

¡Qué hinchadiña branca vela  
antre os millos corre soa,

misteriosa pura estrela!  
Dille o vento en torno dela:  
Palomiña, ¡voa!, ¡voa!

(C. G. 141)

Los dos últimos versos son la clave; no tienen desde un punto de vista poético más función que la de designar con el término real lo que antes se ha designado metafóricamente.

Pero veamos un ejemplo más claro, y totalmente antipoético, de esta desmetaforización, si se nos permite el nombre:

¡Silencio, los lebreles  
de la jauría maldita!  
No despertéis a la implacable fiera  
que duerme silenciosa en su guarida.  
[...]  
Prosiguieron aullando los lebreles...  
-¡los malos pensamientos homicidas!-,  
y despertaron la temible fiera...  
-¡la pasión que en el alma se adormía!

(O. S. 325)

Las metáforas en las que se ha producido la sustitución de un término por otro son muy sencillas:

un río es «un camiño todo prata» (C. G. 141)  
un gato, «larpeiro rabudo» (goloso con rabo) (C. G. 133)  
la lluvia, «as bágoas do ceo» (C. G. 124)

—374

O bien, en metáfora más construida, la lluvia aparece como:

misteriosa regadeira  
fino orballo no chán pousa  
con feitiña curvadeira  
remollando na ribeira  
frol por frol, chousa por chousa.

(C. G. 139)

Se define a sí misma como: «juguete del destino, arista humilde» (O. C. 659). Los lugares conocidos y queridos son descritos, a veces, en forma metafórica:

Vexo Valga á beira hermosa  
dun camiño todo prata,  
casta Virxe candorosa,  
sentadiña en chan de rosa,  
vestidiña de escalrata.

(C. G. 141)

I a Padrón, ponliña verde,  
jada branca ó pe dun río,  
froita en frol da que eu quixerde...

(C. G. 141)

De la casa solariega de los Castro, la casa de Arretén, dice:

Alí está, sombra perdida,  
vos sin son, corpo sin alma,  
amazona mal ferida  
que ó sentir que perde a vida  
se adormece en xorda calma.

(C. G. 143)

El esquema metafórico más frecuente en Rosalía es el de la simple aposición de los dos términos, el real y el metafórico. Su representación sería: A, B:

—375

«los niños, las flores más hermosas de la tierra» (O. C. 1529)

«Padrón, ponliña verde» (C. G. 141)

«La verdad, el asesino honrado» (O. S. 367)

«as nubes brancas, sombra dos ánxeles» (C. G. 48)

«el astro de la noche [...] globo de plata o misteriosa nube» (O. C. 1518)

«rencor sañudo, sierpe que en cieno anida» (O. C. 1520)

«Cantor dos aires, paxariño alegre [...] cantor da aurora» (C. G. 151)

«mi niño, tierna rosa» (O. S. 318)

Otro esquema es el predicativo similar al anterior, pero con cópula entre ambos términos: A es B:

«(todos) semos relox que repetimos eternamente o mesmo» (F. N. 165)

«Non follas novas, ramallo de toxos e silvas sós» (F. N. 166)

«Mais vé que o meu corazón é unha rosa de cen follas» (F. N. 172)

«(La Desgracia) sono lixeiro ou pasaxeira nube pra moitos é» (F. N. 213)

Más interesantes que las metáforas simples son las construcciones que Rosalía hace a partir de alguna de ellas. Aunque la metáfora inicial sea muy sencilla, la construcción le va añadiendo elementos hasta conseguir una imagen de tipo alegórico de mayor riqueza. Así, partiendo de la metáfora que pudiéramos calificar de popular, «el pecado es pan que crece en todas partes», se llega a la siguiente visión de la realidad del pecado:

-Si de pecados falades,  
é pan que onde queira espiga,  
en tódalas partes crese,  
en todas partes se cría;  
mais uns son cor de veneno,  
outros de sangre runxida,  
outros, como a noite negros,  
—376&#8594;  
medran cas lurpias dañinas  
que os paren entre ouro e seda,  
arrollados pola envidia,  
mantidos pola luxuria,  
mimados pola cobiza.

-Quen ben está, ben estea.  
Déixate estar, miña filla...  
[...]  
que, anque ese pan barolento  
en todas partes espiga,  
nunhas apoucado crese,  
noutras medra que adimira.

(C. G. 30)

Partiendo de la metáfora «mi corazón es una rosa de cien hojas», Rosalía construye uno de sus poemas más representativos de su visión del mundo. En el desarrollo de la metáfora va alternando los términos reales -las penas, el corazón-, con los irreales -las hojas y la rosa-, consiguiendo una imagen plástica de esa compleja realidad que era su dolorido vivir:

Mais ve que o meu corazón  
é unha rosa de cen follas,  
i é cada folla unha pena  
que vive apegada noutra.

Quitas unha, quitas dúas:  
penas me quedan de sobra;  
hoxe dez, mañán corenta,  
desfolla que te desfolla...

¡O corazón me atrincaras  
desque as arrincaras todas!

(F. N. 172)

De tipo alegórico es también la representación que Rosalía da de la desgracia:

—377

[...] Loba que nunca  
farta se ve, que o seu furor redobra  
da fonda frida, á vista ensangrentada...  
[...]  
Todo o mucha ó seu paso, a pranta súa  
maldita todo para sempre estraga;  
todo a súa lama pegaxosa entrubia.

(F. N. 213)

A veces la metáfora está "contaminada" con la personificación. No hay sustitución de un término por otro, ni tampoco una clara personificación de lo inanimado o abstracto. Es una mezcla de ambas cosas. Así aparece la noche como hija de alas sombrías que el miedo extiende:

Unha noite, noite negra,  
como os pesares que eu teño,  
noite filla das sombrisas  
alas que estenden os medos.

(C. G. 72)

O como un ser que cierra sus lutos en torno de los mortales:

mentras cerraba a noite silenciosa  
os seus loitos tristísimos  
en torno da extranxeira na súa patria...

(F. N. 195)

O presenta las nieblas y las palomas como ángeles que se han quedado dormidos en los hondos valles galaicos:

De valles tan fondos,  
tan verdes, tan frescos...

[...]

Que os ánxeles neles  
dormidos se quedan,  
xa en forma de pombas,  
xa en forma de niebras.

(C. G. 24)

—378

Resumiendo lo expuesto, tenemos: la metáfora es un recurso expresivo poco utilizado por Rosalía, que prefiere la comparación. Cuando la usa, no suele sustituir un término por otro, sino que emplea una doble denominación, metafórica y real, para los seres que quiere designar. Sus metáforas son poco originales, bien por tomarlas de la tradición literaria o de la lengua hablada. No tiene inconveniente en repetir con pequeñas variantes una misma metáfora (niños = flores, por ejemplo). En algún caso destruye ella misma la metáfora explicando su sentido real. Cuando se produce la sustitución y no hay explicación, la metáfora suele estar ya

consagrada por el uso. Lo más interesante son las construcciones de tipo alegórico que hace a partir de una metáfora, o las mezclas de éstas con procedimientos simbólicos o de personificación. En todo caso, son recursos poco frecuentes y que sólo de forma negativa, es decir, por su escasez, sirven para caracterizar su poesía.

## XXIV

### Didacticismo: explicaciones, reflexiones, sentencias...

En muchas ocasiones Rosalía adopta ante los hechos que cuenta una postura típicamente decimonónica: no respeta la objetividad de lo narrado. Esto, que en la novela lleva al autor a posturas omniscientes (sabe lo que piensa el personaje, cómo es realmente, cuáles son sus más íntimas reacciones), en la poesía tiene distintas manifestaciones: ruptura de la narración para intercalar comentarios personales, reflexiones; interpretación personal de los hechos expuestos; finales sentenciosos; poemas de tesis, etc. A esta influencia histórica (sólo en el siglo XX se intentará y logrará una objetivación de lo narrado, un distanciamiento entre el autor y su obra) hay que añadir una tendencia didáctica muy fuerte en Rosalía. En ella existe un temor, que ya muchas veces hemos señalado, a no ser comprendida, un deseo de claridad que no es incompatible con la sugerencia o la alusión velada a realidades que prefiere ocultar por pudor o dignidad. Esta búsqueda de claridad expresiva la lleva a preferir la comparación a la metáfora; las primeras, muy abundantes, enriquecen —380con nuevas notas los elementos primarios del poema; las segundas, en su sentido estricto de sustitución de un término por otro, despiertan el recelo de la poeta, que a veces no puede por menos que aclarar en el mismo poema cuáles son los objetos reales a los que anteriormente se ha referido en términos metafóricos. Creemos que, guiada por un mismo deseo, Rosalía se esfuerza en buscar el correlato conceptual de algo que primero expresó de forma vaga, misteriosa. Hace un esfuerzo por aclarar vivencias que de suyo son misteriosas y que ella ha vivido como tales. Sin embargo, a la hora de su expresión poética, tras una primera exposición que refleja fielmente el carácter oscuro de tal vivencia, intenta encerrarla en un concepto que los demás puedan comprender. Su didacticismo o afán explicativo o aclaratorio, como prefiríamos llamarlo, hace que, a veces, interrumpa una narración para intercalar una reflexión de carácter personal, consideraciones generales sobre la vida o la virtud o el placer, etc., o se pare a sacar consecuencias didácticas de aquello que narra. Otras veces estas reflexiones, sentencias o consejos van al final del poema como una moraleja, o como breve colofón que resume, casi explicatoriamente, lo que ya antes había expresado. En ocasiones, todo el poema está en función del sentido didáctico; son como fábulas o reflexiones versificadas, que

recuerdan a Campoamor. Pero, en lugar de seguir teorizando, vamos a ver los casos concretos en que se manifiesta su didacticismo.

Veamos en primer lugar dos casos muy claros de explicación de una metáfora. En una estrofa de cinco versos, Rosalía dedica los tres primeros a darnos la visión de una paloma en forma metafórica, y en el verso final introduce el término real paloma, para que no quede duda de a qué se está refiriendo:

—381

¡Qué hinchadiña branca vela  
antre os millos corre soa,  
misteriosa pura estrela!  
Dille o vento en torno dela:  
«Palomiña, ¡voa!, ¡voa!»

(C. G. 141)

Más chocante, por ser más torpe la forma de hacer la explicación, es el caso del poema «Margarita», citado al hablar de las metáforas, en el que se aclaran unos términos de manera absolutamente innecesaria, ya que el contexto indica su sentido exacto («Silencio, los lebreles», O. S. 324).

Con relativa frecuencia Rosalía se refiere a realidades misteriosas o sentimientos extraños. Muchas veces el misterio se mantiene, pero otras muchas el poeta intenta concretar el objeto o el sentido exacto de su vivencia. Los resultados son desiguales, aunque, naturalmente, este juicio de valor depende de la apreciación del crítico. El esfuerzo aclaratorio nos parece unas veces que ha sido fructífero y que Rosalía logra expresar en términos claros la naturaleza de la vivencia que la posee. Otras veces, por el contrario, tenemos la impresión de que, al concretar el significado, la poeta se equivoca; es decir, que va más lejos, profundiza más cuando nos habla de lo que siente que cuando quiere concretar el significado del sentimiento. Así nos parece acertado que la poeta, después de confesar su miedo a algo que la rodea, cuya presencia siente, concrete el objeto de su miedo en la desgracia que, tal como aparece presentada en el breve poema, cobra caracteres de ser vivo, de algo que se acerca inesperadamente a la persona, algo que puede presentarse pero no evitarse:

¿Qué pasa ó redor de min?  
¿Qué me pasa que eu non sé?  
Teño medo dunha cousa  
—382&#8594;  
que vive e que non se ve.  
Teño medo á desgracia traidora  
que ven, e que nunca se sabe ónde ven.

El ambiente de misterio creado por los versos iniciales impregna al término desgracia, que se siente magnificado. Algo que inspira ese temor ha de ser por fuerza temible. Las referencias «que vive», «que non se ve», anteriores al término aclaratorio, y las posteriores «que ven, e que nunca se sabe ónde ven», personifican el concepto y transforman su sentido habitual; no desgracia como suceso accidental y pasajero, sino como algo acechante, vivo, invisible; en definitiva, una especie de personificación del mal.

En otros casos, quizá por una mayor longitud del poema, con lo cual nuestras propias impresiones tienen más tiempo para conformarse, o porque las vivencias expresadas son más complejas, la concreción final que hace Rosalía nos parece que no abarca en su totalidad la vivencia comunicada anteriormente. Ponemos dos ejemplos. En el poema «Anque me des viño do Ribeiro de Avia» (F. N. 294), el personaje manifiesta a lo largo de tres estrofas su insatisfacción, a pesar de que se le ofrezcan las cosas más apetecibles del mundo. Repite una y otra vez la frase «non sei qué me falta». Se imagina qué cosas podrían llenar ese vacío: buenos manjares, galas, viajes, trato de excepción («anque me traiades como un santo en palmas»), dinero... y se da cuenta de que es inútil, de que le sigue faltando algo que no sabe qué es. El poema se cierra con una explicación que ofrece el mismo protagonista:

Da esperanza hermosa cortáronme as alas,  
e n'hai alegría si n'hai esperanza.

—383

Evidentemente se trata de una explicación, pero notamos un desfase: una cosa es la desesperanza que lleva consigo la pérdida de la alegría, y otra es la insatisfacción, la vivencia de la falta de algo que no se sabe qué es. Creo que el error es, precisamente, intentar concretar una vivencia cuya característica principal es la de ser de naturaleza desconocida para el que la vive. En el momento en que concreta su significado destruye el efecto del «no sé qué me falta», en el cual se habría centrado el interés. Un caso similar es el del poema «En los ecos del órgano o en el rumor del viento» (O. S. 364). Las repeticiones hacen que nos fijemos fundamentalmente en tres notas: que hay algo que el poeta busca sin encontrarlo nunca, que lo busca continuamente y que es algo cuya naturaleza él mismo ignora. Las frases clave del poema repetidas varias veces (con variantes) son «en todo te buscaba sin encontrarte nunca» y «yo no sé lo que busco eternamente». Cuando al final se nos dice que lo que se busca es la felicidad, lo sentimos como una contradicción con lo anterior:

no se puede dar nombre a algo cuya naturaleza se ha confesado previamente ignorar. Además, ha pasado del objeto (desconocido e inalcanzable) al estado (felicidad) derivado de su posesión. Sentimos como un desfase entre la conclusión y el resto del poema.

Es en casos como los anteriores donde vemos claramente que la intuición poética y el deseo de claridad pueden estar en flagrante oposición.

Las explicaciones de Rosalía se aplican otras veces a sentimientos o situaciones que pudieran parecer extraños. La distinción entre estos poemas y otros en los cuales reflexiona sobre hechos o sucesos no es muchas veces clara. Por eso vamos a señalar los casos más significativos de ambas tendencias. En el poema que comienza «Ódiote, campo fresco» —384(F. N. 274), Rosalía manifiesta sentir odio por el paisaje de su tierra: campos, caminos, montes, ríos, a pesar de aparecer descritos como algo bello y en sí amable. La contradicción entre el sentimiento que inspiran y la belleza de los objetos odiados la explica al final, aunque queden muchas cosas implícitas todavía en sus palabras:

¡porque vos améi tanto  
é porque así vos odio!

En otra ocasión el poeta refleja la situación material de los emigrantes, su pobreza, su falta de lo más indispensable para la vida y, no obstante, la esperanza de esos hombres en la venida de mejores tiempos, en una primavera pródiga y rica, que ahuyentará el hambre. Rosalía añade su comentario explicativo, que no viene sino a expresar en forma explícita lo que ya estaba implícito en todo el poema:

¡Ai!, o que en ti nacéu, Galicia hermosa,  
quere morrer en ti.

(F. N. 284)

Rosalía se plantea también como un problema para resolver su propio estar en el mundo: «sempré un ¡ai! prañideiro, unha duda, / un deseio, unha angustia, un dolor...» y ve que las causas aparentes de esos sentimientos son múltiples y variadas: «é unhas veces a estrela que brila, / é outras tantas un raio do sol / é que as follas dos ábores caen, / é que abrochan nos campos as frols...». Pero luego viene una reflexión sobre sí misma y una explicación; no son ninguna de esas cosas las que provocan sus sentimientos, no son la causa; ésta es «tan só / a alma enferma, poeta e sensibre, / que todo a lastima, / que todo lle doi» (F. N. 236).

—385

Hay que insistir en que las reflexiones de Rosalía tienen preferentemente

un carácter explicativo: se trata de poner en claro algo, de justificar, aclarándolo, un sentimiento, un hecho, unas palabras. Así, cuando ha afirmado que el verano es una estación triste, ella misma comprende lo anómalo de su afirmación y añade una reflexión aclaratoria:

Hermosas son las estaciones todas  
para el mortal que en sí guarda la dicha;  
mas para el alma desolada y huérfana,  
no hay estación risueña ni propicia.

(O. S. 323)

Estas reflexiones explicativas son a veces útiles al lector para comprender el pensamiento o la vivencia del poeta, pero casi sin excepción perjudican la calidad poética, ya que insisten de un modo conceptual en algo que ya estaba implícito en el poema y expresado de forma más artística. En el ejemplo citado anteriormente, tras haber calificado al verano de «insopportable y triste», Rosalía había escrito entre admiraciones un verso mucho más expresivo desde el punto de vista poético que la explicación posterior: «¡Triste!... ¡Lleno de pámpanos y espigas!». No hacía falta nada más para comprender. Ahí estaba de forma condensada, concretada, la conciencia de que el propio dolor deforma la realidad, rompe los moldes y categorías establecidos, hace ver triste lo que en otros momentos pareció alegre; en definitiva, extrañeza, admiración, conciencia de la relatividad de la tristeza y el dolor. Todo ello en ese verso. Pero la poeta, como ante una metáfora, no se queda conforme, no se fía de su intuición poética o de la capacidad de sus lectores, y le añade la coletilla reflexivo-aclaratoria.

Otras veces las reflexiones no se refieren a una parte del poema sino al sentido total de éste. En «Aquel romor de —386cántigas e risas» (F. N. 170-171), el poema nos presenta a una persona a quien molestan las risas, la alegría, la vitalidad de los jóvenes que la rodean y a los que arroja violentamente de su lado: «ivos e non volvás». Siente que el ruido de sus pasos al alejarse resuena tristemente, y después, ya sola, necesita sentir a su alrededor los pequeños ruidos de algún ser vivo: una mosca, un ratón; incluso el estallido de los leños en el fuego. Y les suplica a esos seres: «por Dios... non vos vaiás». Para aclarar, por si no estuviera claro, añade Rosalía: «¡Qué doce, mais qué triste / tamén é a soledad!». En el poema «Brillaban en la altura cual moribundas chispas / las pálidas estrellas» (O. S. 377), Rosalía justifica las sensaciones que experimenta el protagonista mediante la repetición de la frase «¡Qué cosas tan extrañas finge una mente enferma!». La muerte del personaje se presenta también como la consecuencia de una ilusión de su mente, que le llevó a estrellarse contra las rocas cuando pensaba hundirse en el vacío y girar con los astros.

Las tendencias didácticas de Rosalía, sobre todo a partir de su época de

madurez -Follas novas-, se acentúan y constituyen la razón de ser de algunos poemas. Se trata muchas veces de reflexiones versificadas, consejos, advertencias, de los cuales se desprende una enseñanza, aunque no siempre la moral que respira se ajuste a los cánones de la moral cristiana. Adoptan con frecuencia una forma dramática, dialogada. Así hace una especie de glosa libre al refrán popular que dice: «Para algúns negro, para outros branco; e para todos, traspoleirado». Representa una escena en que un hijo oye los consejos que a la hora de morir le dan sus padres: el padre le recomienda la táctica del ojo por ojo; la madre, hacer bien a amigos y enemigos. El joven, con criterio salomónico, decide repartir la herencia recibida y así concluye:

—387

Son fillo del e dela...  
Partiréi, pois, a hirencia de dous modos.  
Ña naí: faréille ben a quen cho fixo.  
Meu pai: vinganza piden os teus osos.

(F. N. 288)

En forma dialogada está el poema que comienza «-¡Como venden a carne no mercado / vendéute o xurafás!» (F. N. 288), en el cual una joven persiste en su actitud de perdonar al que le ha hecho mal, a pesar de las razones aducidas en contra. Asisten al diálogo y lo comentan «un incrédulo», «unha vella que pasa», un personaje designado por el indefinido «outro» y «un bon», que cierra el poema con estas palabras, que parecen reproducir la postura de la autora:

(Un bon). - Hai tantos homes  
como intencíós e pensamentos hai.  
Pero dichoso aquel que inda morrendo  
ó que o matóu lle pode perdoar.

(F. N. 289)

No faltan reflexiones o consejos mucho más frivulos o mundanos, como el de este poema:

A las rubias envidias  
porque naciste con color moreno,  
y te parecen ellas blancos ángeles  
que han bajado del Cielo.

¡Ah!, pues no olvides, niña,  
y ten por cosa cierta,  
que mucho más que un ángel siempre pudo  
un demonio en la Tierra.

(O. S. 389)

Son más frecuentes, no obstante, las reflexiones y enseñanzas "serias". Así Rosalía nos habla de cómo se deben lavar las manchas de la conciencia («Soio as lavan as bágoas —388ahondas da penitencia», F. N. 243), de cómo los encantos de la persona amada proceden del sentimiento amoroso de quien la admira y no de sus méritos objetivos («pois consólate Rosa», F. N. 307-9); de cómo deben despreciarse igualmente las alabanzas y ataques de la masa («Aturde la confusa gritería», O. S. 354), del carácter efímero e injusto de la gloria («Los muertos van de prisa», O. S. 385; «¡Oh, gloria, deidad vana cual todas las deidades!», O. S. 394); de la inutilidad de las ambiciones humanas («De polvo y fango nacidos, fango y polvo nos tornamos», O. S. 357)...

Si los poemas de tema didáctico o reflexivo son propios de la madurez del poeta, desde sus primeras obras encontramos otras manifestaciones de la misma tendencia. Es frequentísimo que Rosalía intervenga en el relato para intercalar una reflexión, o sacar consecuencias y enseñanzas. Estas intervenciones tienen distinto carácter, y vamos a señalar las clases más importantes.

En los primeros poemas es habitual que interrumpa una narración larga para hacer su comentario, o que lo ponga al final como colofón del poema. Así, después de describir el encuentro de dos palomas y su vida común, comenta:

¡Felices esas aves que volando  
libres, en paz, por el espacio corren  
de purísima atmósfera gozando!

(O. C. 218)

El larguísimo poema «El Otoño de la vida» lleva como final esta sentencia:

Quien contempla la ilusión,  
de su esperanza soñada  
muriendo en el corazón

al grito de la razón;  
¿qué es lo que le queda?... ¡Nada!

(O. C. 229)

—389

En la leyenda en verso «La Rosa del Camposanto», Rosalía interrumpe varias veces el relato para hacer reflexiones de carácter general:

Mas, ¡ay!, que la ventura acá en la vida  
es niebla que fugaz se disipó...

[...]

No hay goce, no, que duradero sea;  
ni placer que no envuelva una mortaja...

(O. C. 236)

o para hacer consideraciones en las cuales se adelanta a los acontecimientos y predice el futuro:

Mas, ¡ay, que habrá de pagar  
cuanta ventura en conjunto  
vio su mente...!

Felices murmuran  
promesas sin cuento  
cenizas que al viento  
mañana serán.

(O. C. 237-39)

En Cantares gallegos, en el cuento de Vidal, Rosalía intercala también sus

comentarios:

Mas, ¡ai, picaro mundo!, ¡mundo aleve!,  
¿quén de tus pasos e revoltas fia?

(C. G. 110)

...presta o diñeiro encanto e gentilesa,  
i un Dios o mesmo demo se tornase...  
[...]  
Estos misterios son... eu me confundo  
i en vano os espricar me propuñera.

(C. G. 112)

—390

Y a propósito de un cerdo muerto comenta:

...pero non o chorés que a él solo toca  
dormir sonó tan triste descuidado,  
pois as iras do inferno non provoca  
nin groria ten nin purgatorio ardente,  
él dormirá insensible eternamente.

(C. G. 113)

Desde Follas novas no se dan estas interpolaciones. Generalmente, Rosalía reserva su comentario para el final, o lo pone al comienzo como una afirmación tajante, que suponemos producto de su experiencia y que ella nos transmite como enseñanza y consejo. Así nos previene sobre el placer desmesurado (F. N. 188).

Así también, después de describir los «buenos amores», termina el poema aconsejando:

Busca estos amores..., búscaos,  
si tes quen chos poida dare;  
que éstes son sóio os que duran  
nesta vida de pasaxen.

(F. N. 181)

En otra ocasión aconsejará que no se diga a los jóvenes que se ha perdido la esperanza:

do que a vivir comesa sempre é amiga;  
¡só enemiga mortal de quen acaba...!

(F. N. 168)

A veces, el comentario de Rosalía a lo que acaba de contar parece tener más el carácter de una comunicación cordial con el lector que un propósito moralizador o didáctico. En el poema «Unha vez tiven un cravo», después de contar los sufrimientos que le ocasionó, cómo al fin logró arrancarlo... —391y cómo después tuvo nostalgias de aquel dolor, comenta Rosalía:

Este barro mortal que envolve o espirto,  
quén o entenderá, Señor!...

(F. N. 169)

De todas formas, en el fondo, creemos que hay el mismo deseo de justificar algo que puede parecer extraño, que hemos visto en otros poemas. La anomalía de esos sentimientos resulta justificada aludiendo a los misterios de todo ser humano. El caso particular queda así englobado, merced al comentario final, en la universalidad de la naturaleza del hombre.

El intervencionismo didáctico de Rosalía se hace muy patente en algunos casos. Hay un poema (F. N. 220) en el que dos amantes se hacen mutuamente exigencias y promesas que nos permiten suponer que les une un amor apasionado capaz de saltar por encima de cualquier tipo de trabas: para la vida y para la muerte quieren pertenecerse y romper todo tipo de enlace familiar. No les importa el mundo porque tienen la eternidad y están seguros de que Dios quiere que sus cuerpos y sus almas «en unión eterna estén pra sempre jamás». Pero, al llegar aquí, interviene la desconfianza de Rosalía ante el amor-pasión, y, tras haber pintado un magnífico cuadro amoroso, aunque no moralizante, cambia totalmente y termina con un comentario personal que destruye el efecto de lo anterior: «como el pájaro

a la serpiente, como el gavilán a la paloma, la arrancó de su nido y ya nunca volverá a él». A última hora convirtió el poema en una fábula moralizante, de la cual se podrían sacar provechosas enseñanzas de desconfianza y recelo ante la pasión y sus tristes consecuencias. Pero el comentario personal lo sentimos como algo añadido y que no responde a la lógica interna —392 del poema: no se puede hablar de arrancar del nido cuando es la paloma la que decide volar de él... Aquí el afán didáctico-moralizante de Rosalía queda en contradicción con su intuición creadora de poeta.

Como último ejemplo citaremos el del poema «Xan» de Follas novas. Tras hacer la pintura de un hombre buenísimo, trabajador, amable y complaciente con su mujer, que le tiraniza fingiéndose enferma, Rosalía puntualiza, a fin de que nadie se llame a engaño:

...mas non temás, que antre mil  
n'hai más que un anxo antre os demos;  
n'hai más que un atormentado  
antre mil que dan tormentos.

(F. N. 263)

En definitiva, creemos que todas las manifestaciones que hemos venido señalando obedecen a dos principios generales: deseo de claridad, de hacerse entender, y deseo de enseñar, de comunicar la propia experiencia para que sea útil a los otros. Desgraciadamente, ambas tendencias se oponen con frecuencia a la intuición artística de la poeta.

## XXV

### El símbolo

El símbolo es uno de los grandes recursos estilísticos empleados por Rosalía. No es muy abundante, pero con él ha dado expresión a sus vivencias más profundas y ha logrado algunos de sus mejores poemas. Es recurso de madurez. No se da en las primeras obras, incluida los Cantares. Aparece en Follas novas por primera vez. Pueden rastrearse los antecedentes en las obras anteriores: metáforas de sentido confuso, alusiones más o menos misteriosas a realidades difíciles de aprehender y de reducir al esquema rígido de la comparación o la metáfora... Pero con Follas novas aparecen los grandes símbolos, los que servirán para expresar

vivencias de gran complejidad. Surgen, realmente, cuando la madurez creadora de la poeta, la profundización de su concepción del mundo necesita encontrar el molde adecuado en el cual verterse. Y el símbolo se lo proporciona.

Es curioso que el prurito de claridad de Rosalía, su afán explicativo, que le lleva a desmetaforizar muchas de las metáforas que emplea o a sustituirlas por comparaciones que no se prestan al equívoco, desaparece cuando se expresa mediante símbolos. Rosalía no explica sus símbolos. Con la —394intuición artística que le faltó a veces en el uso de la metáfora, se da cuenta de que el símbolo, con el amplio margen de vaguedad y misterio que presta a la expresión, era el cauce adecuado para dar forma poética a vivencias de gran riqueza de contenido. Tenemos incluso la impresión de que, más que recurso retórico buscado, el símbolo surge espontáneamente en Rosalía, surge necesariamente como único camino para expresarse; de ahí que no se sienta obligada a explicarlo: sencillamente, porque no puede. Yo me imagino a Rosalía trasladada a nuestro siglo, donde críticos literarios, doctorandos, estudiantes y periodistas acuden al autor a preguntarle por su propia obra. Y me imagino al crítico, al periodista (sobre todo al periodista) preguntándole con esa mezcla de ingenuidad y despreocupación tan característica: ¿Qué es para usted la «negra sombra»? Y veo la mirada grave y seria de Rosalía, y allá en el fondo aquella pizca de humor tan gallego, y oigo su voz sincera, auténtica: «es una sombra negra que me acompaña siempre...».

Aunque no siempre el significado del símbolo está perfectamente claro, sí podemos hacer una clasificación provisional de carácter temático para dar un repaso a los principales poemas simbólicos de Rosalía. Distinguiremos así símbolos de la soledad, del acabamiento, de la muerte, de la vida, del dolor, etc. Otra posible clasificación sería la de señalar si el símbolo se trata de un ser animado o inanimado, de algo concreto o abstracto, de un animal, un objeto o una persona. Pero en principio preferimos la primera, aunque haciendo consideraciones sobre la preferencia por uno u otro tipo de personaje simbólico y señalando su posible motivación. Para simbolizar la soledad, Rosalía escoge dos seres animados en sendos poemas: una mujer y una paloma. Veamos el primero:

—395

¡Soia!

Eran crárolos días,  
risóñalas mañáns,  
i era a tristeza súa  
negra coma a orfandá.

Íñase á mañecida,  
tornaba coa serán...;

mais que fora ou viñera  
ninguén llo iña a esculcar.

Tomóu un día leve  
camiño do areal...  
Como naide a esperaba,  
ela non tornou máis.

Ó cabo dos tres días,  
botóuna fora o mar,  
i alí onde o corvo pousa,  
soia enterrada está.

(F. N. 200)

Nota común a otros poemas simbólicos es la desnudez de detalles: nada se nos dice de esta mujer sino su tristeza (destacada mediante el contraste con la alegría de la naturaleza) y su soledad. Incluso la tristeza aparece presentada bajo el prisma de la soledad: es negra «como la orfandad». No sabemos quién es, dónde vive, por qué está sola; no sabemos si es joven o vieja. Tampoco si trabaja o si vaga por los caminos desde la amanecida a la puesta del sol. Pero todo lo que se nos dice de ella contribuye a constituirla en símbolo de la soledad: ni indaga su paradero; esta mujer puede muy bien no volver nunca. El poema lleva implícita una visión del mundo en la que la existencia se justifica en la medida en que somos necesarios. Rosalía, cuando se imagina muerta, piensa en el llanto de sus hijos, que la rodearán —396(F. N. 170), y piensa con dolor que ella será ya insensible a ese llanto que ha provocado. La mujer del poema, no. No tiene a nadie, por lo menos a nadie que la espere, que se preocupe de su vuelta. Por eso, «como nadie la esperaba», un día ella «no volvió más». Y la soledad de esta mujer se prolonga más allá de la muerte; no tiene la compañía de otros muertos, está enterrada sola, allí «donde el cuervo se posa». Dos notas contribuyen al carácter simbólico del poema: una, el fragmentarismo que analizamos más detenidamente en otro capítulo, y otra, el ambiente de irrealidad. No hay notas realistas en el poema: no se dice qué es esta mujer: viuda, huérfana, abandonada. Se nos presenta sin explicaciones a una persona totalmente sola: no nos dice dónde vive, cómo es su casa. Tampoco si tiene trabajo, ni qué hace desde el amanecer, que sale, hasta el caer de la tarde, que vuelve. ¿Es posible que no tenga un amigo, un compañero de trabajo, un vecino, un pariente que se preocupe o al menos observe sus idas y venidas? Cuando Rosalía quiere quedarse sola, irritada por la alegría juvenil que la rodea, tiene que decirles «ivos e non volvás» (F. N. 171). También el triste tiene que apartarse del

«revuelto torbellino» donde alegres se mueven los felices (O. S. 385). Sin embargo, esta mujer parece moverse en un mundo irrealmente desconocido. Como en Teorema de Pasolini (donde el carácter simbólico es evidente), el mundo es sólo un ámbito vacío en el que se mueve el personaje. El mundo de Rosalía, tan lleno de seres murmuradores (¡hasta las plantas, las fuentes y los pájaros murmuran y llaman «loca» a la poeta), de personajes que «insultan y señalan con íntimo contento» al que huye (O. S. 327), que se burlan y se mofan (O. C. 221, F. N. 183), ha desaparecido. Y en ese mundo vacío, íntimo, se mueve una mujer sola. La soledad interior se ha expandido, ha invadido el exterior. Para esta mujer no existen los demás; —397o, a la inversa, para los otros ella no existe. Se mueve en un universo distinto al de la realidad palpable. Por eso su fin puede ser también irreal. No está enterrada con los demás muertos. Como en este mundo de la soledad no hay lógica, no podemos saber el porqué. Si los demás existieran, esta mujer descansaría en un cementerio religioso, si se creía en un accidente, o en uno civil, si se juzgaba suicidio. Pero no. Hay ya una lógica interna que rige el mundo de la soledad, y en él a esta mujer le corresponde estar enterrada sola, sin más especificación de lugar que esa referencia a los cuervos.

Este personaje, carente por completo de notas individualizadoras (*¿vieja o joven, guapa o fea, soltera o casada, rica o pobre...?*) es, pues, un símbolo de la soledad. Pero hay que matizar; de la soledad en un mundo donde la vida sólo se justifica por la relación con los otros (amor, amistad, caridad...). Personaje solitario de un mundo vacío: «como nadie la esperaba, ella no volvió más». Por tanto, no símbolo de la soledad ontológica que se vive a pesar y en medio de la compañía, y que Rosalía llegó a conocer y a aceptar (F. N. 167), sino símbolo de una soledad afectiva, en el que la relación con los otros es decisiva para vivir o dejar de vivir. Símbolo de una soledad que es carencia de compañía, de amor; soledad del huérfano o del abandonado. No soledad del hombre por ser hombre, sino soledad del que se siente solo. Quizá sería más exacto decir que es un símbolo del abandono, o de la soledad del abandonado.

El poema está contado en pasado: «eran», «íñase», «tornaba», «naide a esperaba», «botóuna fora o mar», para concluir en presente: «soia enterrada está». Tenemos la impresión de que la soledad de esta mujer es muy antigua, quizás desde siempre ha estado sola. Por lo menos, se nos presenta —398 únicamente su estado de ausencia sin referirse a otro estado anterior.

En otro poema la transición de uno a otro estado se nos muestra claramente:

Sin niño

Por montes e campías,  
caminos e espranadas,

ven unha pomba soia,  
soia de rama en rama.

Síguena as probes crías,  
sedentas e cansadas,  
sin que alimento atope  
pra dirlles a bicada.

Trai manchádalas prumas  
que eran un tempo brancas  
, trai muchas e rastreiras  
i abatídalas alas.

¡Ai, probé pomba, un tempo  
tan querida e tan branca!  
¿Ónde vai o teu brilo?  
O teu amor, ¿ónde anda?

(F. N. 215-216)

La paloma simboliza una forma de soledad y de desengaño. La imagen primera que tenemos de ella es la de una paloma solitaria (con reiteración expresiva «unha pomba soia / soia de rama en rama»). Pero muy pronto aparecen las crías envueltas en la commiseración del adjetivo «pobres». Es una forma distinta de soledad que la de la mujer anterior. Aquí hay unos hijos que la siguen. Sin embargo, la repetición no deja lugar a dudas: la paloma va «sola». Y aquí sí hay referencia a un tiempo anterior: sus plumas están manchadas y eran blancas antes; sus alas están marchitas y caídas, y queda implícita la idea de un esplendor —399anterior que se desarrolla en la última estrofa. La paloma ha perdido su brillo, pero éste es sólo la manifestación exterior de una pérdida más profunda: ha perdido su amor. Y está sola. Sola, a pesar de las crías que la siguen y a las que sirve de guía y de refugio. Comparándolo con el poema anterior, éste representa una forma menos radical de soledad, pero también más reciente. Esas crías «sedentas y cansadas», a las que debe alimentar, hacen pensar en la presencia reciente del macho. La pérdida del amor es, pues, algo que ha ocurrido hace poco tiempo. El poema refleja el dolor de esa pérdida aún sangrante, en contraposición a la frialdad del anteriormente visto. Aquí la soledad es soledad de amor, abandono, pérdida de ilusión (paloma tan blanca y tan querida en otro tiempo); allí la soledad se presentaba como un estado sin variaciones, cuyo pasado ignoramos. La paloma simboliza el ser que, al perder el amor, pierde la

alegría y el placer de vivir. La mujer simboliza al ser que carece de toda compañía. Ninguno de los dos representa la soledad ontológica que Rosalía expresó bajo formas diferentes al símbolo.

Una vivencia repetida en su obra, la del agotamiento vital, aparece también reflejada en forma de símbolos. Unas veces los símbolos que expresan esa vivencia son sencillos. Así los fantasmas que atormentan durante la noche al viejo:

Alá, pola alta noite,  
á luz da triste e moribunda lámpara  
ou antre a negra oscuridad medosa,  
o vello ve pantasmas.

Uns son árbores muchos e sin follas;  
outros, fontes sin auguas;  
montes que a neve eternamente crube,  
ermos que nunca acaban.

(F. N. 167)

—400

Los cuatro elementos simbolizan la falta de vida, el agotamiento que el viejo siente también en su interior. Pero más interesante por más complejo es otro poema en el que los símbolos cobran un tono autobiográfico:

Ya no mana la fuente, se agotó el manantial;  
ya el viajero allí nunca va su sed a apagar.

Ya no brota la hierba, ni florece el narciso,  
ni en los aires esparcen su fragancia los lirios.

Sólo el cauce arenoso de la seca corriente  
le recuerda al sediento el horror de la muerte.

¡Mas no importa! A lo lejos otro arroyo murmura,  
donde humildes violetas al espacio perfuman.

Y de un sauce el ramaje, al mirarse en las ondas,  
tiende en torno del agua su fresquísimas sombra.

El sediento viajero que el camino atraviesa  
humedece los labios en la linfa serena  
del arroyo que el árbol con sus ramas sombra,  
y dichoso se olvida de la fuente ya seca.

(O. S. 343)

Notemos en primer lugar, situado en lugar de privilegio del poema (primera palabra del primer verso), el adverbio *ya* indicativo de un estadio anterior: «*Ya no mana*». Es la culminación de un proceso que empezó en el pasado y ha terminado en el presente. Sugiere un estadio anterior, contrario a la actual carencia. La doble afirmación del primer verso expresa más que una reiteración, una determinación en un sentido de profundidad: la fuente es lo externo; el manantial, lo interno. Que la fuente no mane es el signo de algo mucho más profundo y definitivo, que es el agotamiento del manantial. Notemos también la introducción de los sustantivos mediante el artículo determinado, pero sin —401ninguna clase de calificación: la fuente, el manantial, el viajero. ¿Tiene aquí el artículo el valor de introductor de un elemento conocido del oyente? ¿Tiene un valor generalizador semejante al de la frase «*el perro es un animal noble*»? Es pronto para afirmarlo. La lectura del poema completo nos indicará su exacto valor. La fuente aparece caracterizada por elementos negativos: «*Ya no brota la hierba, ni florece el narciso...*» «*Sólo el cauce arenoso de la seca corriente le recuerda al sediento el horror de la muerte*». Imagen del acabamiento y, en último término, de la muerte. Del viajero se destaca sólo su condición de «*sediento*». Iba a la fuente «*su sed a apagar*». Tras ese recuerdo de la muerte, una frase que contrasta con los contenidos anteriores: «*Mas no importa!*», y muy pronto la explicación: hay «*otro arroyo*». Frente a este otro, los la y el iniciales cobran realce. Lo que forma pareja con otro es uno, lo que la forma con la, el es un un. No obedece a la lógica esta determinación de los sustantivos: el manantial, la fuente, el viajero, son algo muy cercano a Rosalía. Otro arroyo es un elemento nuevo, extraño: es el tercer elemento en la pareja fuente-viajero. Y observemos con qué generosidad, con qué absoluta autenticidad Rosalía ve y comprende los encantos de ese otro arroyo. En contraste con la fuente seca, que recuerda la muerte, hay allí violetas que perfuman el ambiente, sombra «*fresquísimas*» que proporciona un sauce que extiende sus ramas sobre el agua. Y sucede lo que es natural que suceda: el viajero sediento (y son tres las veces que señala esta característica) va a beber al nuevo arroyo. Y ahora algo que irremediablemente lo distancia de Rosalía: «*dichoso se olvida de la fuente ya seca*». Ese viajero pertenece a ese mundo de los dichosos (Rosalía se consideraba un triste) y es capaz de olvidar la fuente donde en otro

tiempo sació su sed. (Rosalía no olvida nunca: «y vosotros, en fin, cuyos recuerdos —402/ son como niebla que disipa el alba / ¡qué sabéis del que lleva de los suyos / la eterna pesadumbre sobre el alma!», O. S. 328). De los tres elementos del poema, el menos caracterizado es el «otro arroyo»; en realidad puede ser cualquier cauce de agua de aspecto grato y asequible. Los otros dos: la fuente seca y el viajero sediento y sensual («humedece los labios en la linfa serena»; no bebe, quizá no siente deseos de beber; sólo de humedecer, de refrescar sus labios, de disfrutar del contacto del agua fresca y limpia) nos recuerdan demasiado la propia historia personal de Rosalía. Sin querer hacer biografía, tenemos que recordar otros versos en que Rosalía se refiere a sí misma con palabras que revelan el mismo agotamiento: «Ya siente que te extingues en su seno / llama vital...» (O. S. 336), «mi sien por la corona del mártir agobiada / y para siempre frío y agotado mi seno» (O. S. 317)...

De todas formas, lo que nos interesa destacar es el carácter simbólico del poema. Mediante esa simple combinación de tres elementos: fuente seca, arroyo murmurante, viajero sediento que pasa de uno a otro, Rosalía comunica su peculiar visión del mundo. Nadie es culpable: esa es la tragedia. Los manantiales se secan, como las almas, sin que sepamos por qué: hay dolor en el mundo y el dolor es inexplicable. Pero también hay otras fuentes que brotan todavía, que quizá brotan siempre. Y viajeros dichosos capaces de olvidar el «horror de la muerte» (del manantial, del alma) y disfrutar del placer que la vida les brinda. Y hay la injusticia de la fuente seca sin saber por qué causa, y el dolor de saberse olvidada: hay seres felices y seres desgraciados que nunca podrán entenderse porque su razón de ser los trasciende («vosotros que gozasteis y sufriosteis, / ¿qué comprendéis de sus eternas lágrimas?», O. S. 328).

—403

El tema más repetido en su obra, el del dolor, encuentra también una expresión simbólica. Y, como en el caso de la soledad, son matices distintos del dolor los que aparecen simbolizados. Veamos el primero:

Unha vez tiven un cravo  
cravado no corazón,  
i eu non me acordo xa si era aquel cravo  
de ouro, de ferro ou de amor.  
Sólo sei que me fixo un mal tan fondo,  
que tanto me atormentou,  
que eu día e noite sin cesar choraba  
cal chorou Madanela na Pasión.  
«Señor, que todo o podedes  
-pedínlle unha vez a Dios-,  
daime valor para arrincar dun golpe  
cravo de tal condición».  
E doumo Dios, e arrinquéimo;  
mais... ¿quén pensara...? Despois  
xa non sentín máis tormentos  
nin soupen qué era delor;  
soupen só que non sei qué me faltaba  
en donde o cravo faltou,

e seica, seica tiven soidades  
daquela pena... ¡Bon Dios!  
Este barro mortal que envolve o espirto  
¡quén o entenderá, Señor...!

(F. N. 168-9)

El carácter simbólico del clavo resalta desde el primer momento por su ilogicidad. Frente a los poemas anteriores, en los que podía coexistir un significado real (mujer sola, Paloma abandonada, fuente seca), aquí el significado real es imposible: nadie puede decir «tuve un clavo clavado en el corazón». La interpretación simbólica se impone, pues. En terminología del profesor Bousoño<sup>65</sup>, se trata de un símbolo —404monosémico. Con tres determinaciones caracteriza la poeta el clavo «de ouro, de ferro, ou de amor», en mezcla de abolengo clásico de términos concretos y abstractos. Significativos los tres, ya que el último orienta hacia un matiz sentimental determinado: el erótico. Los dos primeros, «de oro o de hierro», indican la duda sobre el valor intrínseco del objeto. Pudo tratarse de algo valioso como el oro, o casi carente de valor como el hierro; o de algo noble como el oro, o de algo carente de nobleza como el hierro. Todo ello envuelto y predeterminado por la frase precedente: «I eu non me acordo xa...», que muy pronto va a desplazar la atención del oyente desde el clavo a lo que sucedió después. El poeta ha olvidado la naturaleza de aquel clavo (de aquel amor bueno o malo, noble y valioso o vulgar) y recuerda sólo el daño que le hizo: («sóio sei que me fixo un mal tan fondo»).

Detalle importantísimo es que el poeta sea capaz de arrancar ese clavo. Nota que lo separa radicalmente de otros tipos de vivencias a las que el poeta no puede escapar, de las cuales no puede huir. Después de haberlo arrancado, «xa non sentín más tormentos nin soupen qué era delor». Aquí termina el alcance simbólico del clavo. Y el poema cambia de signo. Ahora se tiene saudade, vivencia de la soledad... de aquel dolor. En otra ocasión, Rosalía nos dirá: «basta un pesar del alma, jamás, jamás le bastará una dicha» (O. C. 659). Y el poema siguiente a éste del clavo, como en una continuación a esa segunda parte que se inicia con las soidades nos dice:

que no fondo ben fondo das entrañas  
hai un deserto páramo  
que non se enche con risas nin contentos,  
senón con froitos do delor amargos.

(F. N. 169)

El símbolo del clavo es bastante sencillo y no muy original (si no clavos, espadas o puñales clavados en el corazón los han sentido y cantado casi todos los poetas). La originalidad y profundidad del poema son ajenos al símbolo, que es sólo introductorio al tema de la saudade del dolor. El clavo simboliza solamente un dolor pasado, de imprecisa naturaleza y calidad, y susceptible de ser olvidado. A partir de este momento lo que salta a primer término es el hueco, el vacío («suepe sólo que no sé qué me faltaba / en donde el clavo faltó»). Ha surgido un nuevo símbolo, que es como el negativo fotográfico del clavo, o, mejor aún, como esas huellas que dejan en los estratos de tierra los pequeños animales prehistóricos: un hueco que revela su forma y que nos indica que existieron, que ocuparon un espacio antes de desaparecer. La poeta no siente ya dolor, ni tormento, siente sólo una falta, vive el hueco, y lo vive como saudade: soledad del dolor, en este caso.

En este poema tenemos, pues, dos símbolos relacionados; el primero simple y poco original: el clavo, símbolo de un dolor (de cualquier dolor, podríamos decir, pues el poeta ya no recuerda, se desinteresa de su naturaleza); y un segundo símbolo más complejo, original y profundo: el vacío, el hueco dejado por el clavo, que simboliza la vivencia de la soledad del dolor. El dolor que puede ser compañía («conmigo lo llevaba todo / llevaba mi dolor por compañía», O. C. 659) puede producir también «mal de ausencia», «saudade». De todo esto sería un símbolo ese hueco dejado por el clavo.

Entramos ahora en una gradación de símbolos mediante los cuales Rosalía va dando forma plástica a una vivencia que en términos generales podemos calificar de dolor; no 'pena', dolor vinculado a unas causas concretas, accidentales, pasajeras, sino dolor continuado, dolorido sentir de la vida, dolor de ser hombre... El primero es «la noche que nunca se acaba» (F. N. 179); el segundo, el «fantasma aterrador, burlón y sañudo» (F. N. 186); el tercero y el más logrado, la negra sombra (F. N. 187). Los tres poemas han sido suficientemente analizados en nuestro capítulo sobre la negra sombra, y a él nos remitimos. Señalemos sólo a modo de resumen que las sombras innumerables que pueblan el mundo poético de Rosalía experimentaron un proceso evolutivo: muy al comienzo son casi exclusivamente decoración, escenografía romántica. Más tarde, sombra, oscuridad y noche se identifican con el mal. Finalmente, pasan a ser símbolos de su existencia dolorida. La coincidencia léxica de los poemas en que Rosalía se refiere a su dolor de vivir con los tres anteriormente citados ha sido ya suficientemente demostrada en el capítulo «La negra sombra y la sombra tristísma», de igual modo que la coincidencia conceptual y sentimental. Rosalía habla de su dolor con palabras muy similares y tiene ante él la misma actitud que aparece reflejada en estos tres poemas. La diferencia está en que en unos la expresión de esa vivencia se hace de forma directa, y en los otros, de forma simbólica. En ese mismo capítulo hemos analizado el poema «Una sombra tristísima, indefinible y vaga» (O. S. 350) y con un procedimiento similar al utilizado con la negra sombra. Al examinar la coincidencia léxica y conceptual con otros poemas y escritos en prosa, llegamos a la conclusión

de que la sombra tristísima que persigue inexorable e inútilmente a otra sombra representaba en forma simbólica el ansia insaciable de Rosalía, el impulso que la llevaba tras algo cuya naturaleza ella misma ignoraba. En aquel capítulo, al cual nos remitimos para evitar repeticiones, estudiamos los antecedentes de este símbolo y las transformaciones sufridas en el proceso creador.

—407

No siempre que Rosalía emplea un elemento -ser, objeto- con carácter simbólico lo repite con el mismo significado. En otras palabras, mientras que las sombras negras, la oscuridad, la noche vienen a representar generalmente vivencias dolorosas, otros símbolos como el del camino simbolizan realidades distintas.

El camino como símbolo de la vida es figura vulgar de tan conocida y repetida. Rosalía lo emplea con este sentido una vez, pero su originalidad está en que se nos muestra en el mismo poema el proceso que convierte al objeto en símbolo. En otra ocasión, el significado es muy distinto del tópico literario. Examinemos el primer caso:

Camino blanco, viejo camino,  
desigual, pedregoso y estrecho,  
donde el eco apacible resuena  
del arroyo que pasa bullendo,  
y en donde detiene su vuelo inconstante,  
o el paso ligero,  
de la fruta que brota en las zarzas  
buscando el sabroso y agreste alimento,  
el gorrión adusto,  
los niños hambrientos,  
las cabras montesas  
y el perro sin dueño...

Blanca senda, camino olvidado,  
¡bullicioso y alegre otro tiempo!  
Del que, solo y a pie, de la vida  
va andando su larga jornada: más bello  
y agradable a los ojos parece  
cuanto más solitario y más yermo;

que al cruzar por la ruta espaciosa  
donde lucen sus trenes soberbios  
los dichosos del mundo, descalzo,  
sudoroso y de polvo cubierto,  
—408&#8594;  
¡que extrañeza y profundo desvío  
infunde en las almas el pobre viajero!

(O. S. 346-347)

La primera parte del poema (que comprende hasta el verso «y el perro sin dueño») constituye una descripción de un lugar querido y gratamente recordado por la autora. El primer verso, con la ordenación rítmica de adjetivos y sustantivos, convierte la frase en una cláusula cerrada sobre sí misma:

En ella el acento inicial de verso, el puesto de privilegio (1<sup>a</sup> palabra del primer verso) y el acento final caen sobre la misma palabra: camino. Y a continuación nos encontramos con una profusión de adjetivos característicos de las descripciones en las que Rosalía disfruta recordando los lugares queridos.

En la primera parte predominan los adjetivos objetivos, con los que se pretende dar una imagen realista del camino: desigual, pedregoso, estrecho. Hay impresiones auditivas: el eco de un arroyo, y referencia a los seres que frecuentan el camino: gorriones, cabras, perros y niños que buscan las moras silvestres. Aunque no faltan notas de tristeza o melancolía: los niños hambrientos, y sobre todo el «perro sin dueño», la impresión general es grata; el eco es «apacible», el fruto de las zarzas es «sabroso», y los niños, —409las cabras, los gorriones y perros mezclados producen a lo sumo una impresión de naturaleza agreste. El primer verso de la segunda parte invierte el orden de sustantivo-adjetivo del primero. Ahora, con una cláusula absolutamente similar, lo que se destaca son las cualidades y no el objeto en sí:

blanca senda, camino olvidado

Creemos que es el adjetivo olvidado y la reiteración del blanco lo que confiere al camino el carácter simbólico. El poeta deja de interesarse por el carácter real, objetivo, de un camino, y empieza a fijarse en aquellas notas que lo convierten en una imagen de su vida: el contraste entre el pasado «bullicioso y alegre» y la soledad actual. Y son precisamente las características que permiten una identificación lo que convierte en este momento el camino en algo grato: «más bello y agradable a los ojos pareces cuanto más solitario y más yermo». Fijémonos en el adjetivo yermo: no parece contener en sí ninguna nota que haga agradable a un paisaje así calificado. Pero hay una: la complacencia en ver reflejada en el exterior una característica del propio espíritu, de la propia vida. A Rosalía le repugna la alegría bulliciosa (F. N. 170, O. S. 385), huye del espectáculo de la naturaleza primaveral, que estalla en flores y frutos (F. N. 275), le gusta el invierno y se complace en este camino que reproduce su estado actual y que representa la trayectoria de su vida: alegre al comienzo,

siempre solitaria, después yerma y olvidada de los dichosos del mundo, que cruzan la vida por «rutas espaciosas».

Lo más interesante del poema es el proceso de simbolización experimentado por el camino. Primero, camino real, evocado y querido, con notas realistas descriptivas; después, —410 símbolo de la propia vida de la poeta. Hay, sin embargo, desde el principio una nota que va a dar pie para el posterior proceso de simbolización. Una nota ya simbólica: la blancura del camino. En ella insistiremos en el poema siguiente. Al convertirse en símbolo, se reforzaron las notas de soledad y aridez y quedaron relegadas las notas agradables, evocadoras de un tiempo pasado.

Más original nos parece la utilización simbólica que hace Rosalía del camino en el siguiente poema:

Dende aquí vexo un camiño  
que non sei adónde vai;  
polo mismo que n'o sei,  
quixerá o poder andar.  
Istreitiño sarpentea  
entre prados e nabals  
i anda ó feito, aquí escondido,  
relumbrando máis alá.  
Mais sempre, sempre tentándome  
co seu lindo crarear,  
que eu penso, non sei por qué,  
nas vilas que correrá,  
nos carballos que o sombrean,  
nas fontes que o regarán.  
Camiño, camiño branco,  
non sei para dónde vas;  
mais cada vez que te vexo,  
quixerá poderte andar.  
Xa collas para Santiago,  
xa collas para o Portal,  
xa en San Andrés te deteñas,  
xa chegues a San Cidrán,  
xa, en fin, te perdas...  
¿quén sabe en dónde?,  
¡qué más me dá!  
Que ojallá en ti me perdera  
pra nunca más me atopar...  
Mais ti vas indo, vas indo,  
sempre para donde vas,  
—411&#8594;  
i eu quedo encravada en onde  
arraigo ten o meu mal.  
Nin fuxo, non, que anque fuxa  
dun lugar a outro lugar,  
de min mesma, naide, naide,  
naide me libertará.

La primera determinación del camino es «que non sei adónde vai», que parece ser la nota fundamental en que se basa el atractivo que ejerce sobre la poeta. En este primer momento, este camino, cuyo destino se ignora, representa la tentación de lo desconocido; es una puerta abierta a la fantasía. Frente a lo cotidiano y habitual, lo misterioso, la aventura. Desearía poder andarlo precisamente porque no sabe adónde llevaría. A continuación vienen una serie de notas descriptivas: estrecho, serpenteante entre prados y campos de nabos, relumbrando, con lindo crarear. Notemos en primer lugar la preferencia por los caminos estrechos, recuerdo sin duda de los caminos de carro aldeanos por los que corrió en su niñez. El verbo serpentear viene a ser un anticipo de tentar; un primer paso hacia la animación de lo inanimado. (Pensemos también en las relaciones serpiente-tentación, tan antiguas...). El camino cobra vida, tienta a la poeta; hay como un juego, una invitación a seguirlo en ese desaparecer del camino para encontrarse más allá. Y, además de esta animación con que nos lo presenta, hay dos notas que no nos parecen realistas: el relumbrando y el clarear. Estas dos notas se van a intensificar pocos versos más abajo con otra: «camiño, camiño branco». El brillo, la claridad, la blancura, no son caracteres objetivos de un camino real visto por la poeta; son notas subjetivas que ella le añade. Frente a las sombras, a la oscuridad, a la noche «agoreira —412de dolores, cubridora en todo mal» (C. G. 150), esas notas simbolizan la alegría, la felicidad. Y son estas notas simbólicas las que convierten el camino en una perenne tentación. Fijémonos en que Rosalía no piensa cosas extraordinarias respecto al itinerario del camino, no piensa que pasa por lugares maravillosos, no sueña con aventuras. La invitación a lo desconocido de los primeros versos se va concretando en unas visiones de gran sencillez: «eu penso, non sei por qué, / nas vilas que correrá, / nos carballos que o sombrean, / nas fontes que o regarán...». Y se plantea los posibles itinerarios: para Santiago, para el Portal, para San Andrés, para San Cidrán... No le importa a dónde vaya, no sabe por qué piensa en él, sólo sabe que el camino la tienta a seguirlo... Y al final intuye la razón de todo ello: «¡Ojallá en ti me perdera / pra nunca más me atopar». Querría (ese es su verdadero deseo) perderse, confundirse con el camino, hacerse una con él. En otra ocasión nos dirá: «el viajero rendido y cansado [...] anhelará [...] de repente quedar convertido en pájaro o fuente, en árbol o en roca» (O. S. 318). Pero es consciente de la imposibilidad del deseo: el camino es el brillo, la luz, la blancura, la felicidad desconocida; ella lleva la sombra en sí misma, y nadie puede liberarla. El camino es el símbolo de la felicidad que le está negada. Ante él, la poeta experimenta la tentación de huir de sí misma, el deseo de fundirse con él y el dolor de saber que es imposible. No sólo es un elemento único el que cobra valor simbólico (sombra, paloma, mujer, etc.). Otras veces son diversos elementos los que, sumados,

producen un efecto de símbolo (por ejemplo, un paisaje). Antes de analizar un ejemplo de éstos, digamos que no siempre Rosalía se mantiene en el plano simbólico, aunque parte de él. Hemos visto un ejemplo en el poema que comienza «Alá pola alta noite». Tras la —413enumeración de aquellos símbolos de acabamiento, el poema sigue por distintos cauces expresivos. Construcción similar encontramos en otro poema cuyas primeras estrofas reproducimos. En él se parte de una visión de la vida como una montaña cada vez más empinada, en cuya cima está la muerte: la total soledad. El dolor es la fuerza que empuja al hombre para alcanzar aquella cima deseada. Después de ese arranque de tono simbólico, el poema continúa en forma realista-descriptiva: la montaña es, efectivamente, una montaña desde la cual el suicida se arroja al mar:

¡Ea!, ¡aprisa subamos de la vida  
la cada vez más empinada cuesta!  
Empújame, dolor, y hálleme luego  
en su cima fantástica y desierta.

No, ni amante ni amigo  
allí podrá seguirme;  
¡avancemos!... ¡Yo ansío de la muerte  
la soledad terrible!

(O. C. 659)

En algunos casos, la encadenación de símbolos llega a convertirse en una especie de alegoría. El poema «Ya no mana la fuente» puede considerarse como una visión alegórica de la vida humana, del egoísmo de las relaciones entre los hombres. En los poemas "malos", Rosalía no puede resistir la tentación de aclarar el significado de alguno de los símbolos empleados (como hace con las metáforas), aunque esto sea poco frecuente. En realidad se trata de figuras retóricas a medio camino entre la metáfora y el símbolo, y de ahí procede quizás el deseo aclaratorio de Rosalía. Ponemos un ejemplo:

Viéndome perseguido por la alondra,  
que en su rápido vuelo  
—414&#8594;  
arrebatarme quiso en su piquillo  
para dar alimento a sus polluelos,

yo, diminuto insecto de alas de oro,  
refugio hallé en el cáliz de una rosa,  
y allí viví dichoso desde el alba  
hasta la nueva aurora.

Mas, aunque era tan fresca y perfumada,  
la rosa, como yo, no encontró abrigo  
contra el viento, que, alzándose en el bosque,  
arrastróla en revuelto torbellino.

Y rodamos los dos en fango envueltos,  
para ya nunca levantarse ella,  
y yo para llorar eternamente  
mi amor primero y mi ilusión postrera.

(O. S. 383)

La alondra se nos muestra aquí como un símbolo del mal inconsciente. No es algo malo en sí, maléfico. Aparece tratada con simpatía: «piquillo», «polluelos»; nos sugiere algo tierno, bondadoso, maternal. Sin embargo, va a causar dolor, va a hacer un mal al realizar lo que para ella es un bien: alimentar a sus crías. En relación con ella, la rosa se nos aparece como un refugio contra el dolor y el mal, pero un refugio frágil, débil, inseguro, caduco. El viento es el mal, el dolor sin sentido y sin finalidad. La alondra perseguía al insecto para dar de comer a sus hijos; el viento destroza lo que encuentra a su paso sin que sepamos por qué. Si en el último verso no hubiera sustituido la poeta «rosa» por «amor», el significado exacto de la rosa hubiera quedado indeterminado. Ese verso final es la clave de los términos «diminuto insecto» y «rosa»: vemos claramente que el primero representa al propio poeta y la rosa al amor humano, frágil e impotente contra los embates del mal y del dolor.

—415

El conjunto del poema viene a ser una alegoría de la vida: indefensión del hombre, caducidad del amor, relatividad del bien y del mal (la alondra que hace daño y cumple con su obligación al mismo tiempo), falta de sentido del dolor y del mal en el mundo.

Vamos a ver ahora un poema en el que el símbolo se logra con la multiplicidad de pequeños elementos que apuntan todos en una misma dirección:

Cenicientas las aguas; los desnudos  
árboles y los montes, cenicientos;

parda la bruma que los vela, y pardas  
las nubes que atraviesan por el cielo:  
triste, en la tierra, el color gris domina,  
¡el color de los viejos!

De cuando en cuando de la lluvia el sordo  
rumor suena, y el viento  
al pasar por el bosque silba  
o finge lamentos  
tan extraños, tan hondos y dolientes,  
que parece que llaman por los muertos.

Seguido del mastín, que helado tiembla,  
el labrador, cubierto  
con su capa de juncos, cruza el monte;  
el campo está desierto,  
y tan solo en los charcos, que negrean  
del ancho prado entre el verdor intenso,  
posa el vuelo la blanca gaviota,  
mientras graznan los cuervos.

Yo, desde mi ventana  
que azotan los airados elementos,  
regocijada y pensativa escucho  
el discorde concierto  
simpático a mi alma...

¡Oh, mi amigo el invierno!,  
mil y mil veces bien venido seas,  
—416&#8594;  
mi sombrío y adusto compañero;  
¿no eres acaso el precursor dichoso  
del tibio mayo y del abril risueño?

¡Ah!, si el invierno triste de la vida,  
como tú de las flores y los céfiros,  
también precursor fuera de la hermosa  
y eterna primavera de mis sueños!

La primera palabra del poema, cenicientas, sugiere algo apagado, extinguido, acabado. Produce una impresión de tristeza, y esta misma significación e impresión, de forma directa o indirecta, nos van a ser repetidas por palabras situadas en puntos estratégicos del verso -comienzo, final, o con acento central del endecasílabo-: cenicientas las aguas, desnudos árboles, montes cenicientos, parda la bruma, pardas las nubes, triste, sordo rumor, lamentos extraños, hondos y dolientes, muertos.

El perro tiembla, el campo está desierto. La blancura de la gaviota hace resaltar por contraste los tonos oscuros del paisaje, en el que «graznan los cuervos».

Los elementos del paisaje, por una parte (el color de las aguas, de las nubes, la soledad del labrador y su perro, el frío, los cuervos, el rumor del viento), y, por otra, las relaciones semánticas que se establecen entre las palabras que ocupan las cumbres rítmicas del verso, dan al paisaje un carácter simbólico. Desarrollemos brevemente esa segunda técnica indicada: ceniciente se relaciona con 'apagado', 'muerto'; árboles desnudos son árboles sin hojas, marchitos, sin savia, sin vida; la bruma parda sugiere la ausencia del sol, «fuente de luz y vida»; el viento parece llamar «a los muertos»; el mastín, «helado», «tiembla», le falta calor, vitalidad; los cuervos recuerdan la carroña, lo muerto.

—417

Son estas asociaciones de ideas las que, unidas a los elementos reales del paisaje, convierten a éste en símbolo de un estado de ánimo: el de la propia poeta. Se identifica con él en lo que tiene de triste y falto de vida, y se diferencia en que uno es transitorio y promesa de nueva vida, y el espíritu de la poeta vive siempre el «invierno de la vida».

Por último, hay que recordar, al hablar del símbolo en Rosalía, aquellos que no constituyen el principal medio expresivo del poema, sino que aparecen como elemento accidental. Algunos carecen casi de valor expresivo por estar incorporados a la tradición poética. Así «el águila» como símbolo de la desgracia amenazadora, en el poema «Era la última noche» (O. S. 344), o el «sol de la tarde», símbolo del erotismo experimentado o nocherniego (no está muy claro su valor exacto, pero sí su valor frente a la pureza virginal representada por el «cerrado capullo», O. S. 348). En otras ocasiones sí tienen valor poético estos pequeños símbolos que Rosalía emplea como de pasada, aprovechando su poder sugeridor para pasar más pronto, sin necesidad de concretar su pensamiento a lo que realmente le preocupa. Tal es el caso del poema que reproducimos.

Nada me importa, blanca o negra mariposa,  
que dichas anunciándome o malhadadas nuevas,  
en torno de mi lámpara o de mi frente en torno,  
os agitéis inquietas.

La venturosa copa del placer, para siempre  
rota a mis pies está, y en la del dolor llena...,

¡llena hasta desbordarse!,  
ni penas ni amarguras pueden caber ya más.

(O. S. 349)

¿Qué o quiénes son esas mariposas portadoras de felicidad o de dolor? ¿Quién las envía? ¿A qué leyes, a qué designios —418obedece su aparición? ¿A quién ha desafiado la poeta al desdeñar a ambas? Rosalía no quiere responder a ello. Solamente ha dado forma plástica al presentimiento del dolor o de la dicha; ha simbolizado en esas mariposas blancas o negras la posibilidad de la alegría o el dolor. Las ve como ve la negra sombra y como oye hablar a las fuentes. Y se permite la indiferencia ante ellas porque siente que nada puede ya cambiar la desolada situación de su espíritu. Son símbolos sencillos, casi populares. (Entre el pueblo se dice que las mariposas grises que se acercan a la luz de la casa anuncian carta... y como precedente literario inmediato tenemos la mariposa negra de Pastor Díaz). En ellas se repite el contraste blanco-negro, que ya tantas veces hemos visto cargado de significado en Rosalía. Pero quizá su sencillez y su enraizamiento en la temática del poeta es lo que le confiere eficacia expresiva: concentran en sí una carga significativa muy conocida ya, y permiten a la poeta lanzarse a esa afirmación final rotunda y categórica.

Resumiendo lo expuesto, tenemos que concluir con las palabras que al comienzo eran hipótesis: Rosalía maneja el símbolo con gran acierto, no lo prodiga. Hay en su obra símbolos de gran complejidad, como la negra sombra, y símbolos sencillos, como la paloma sola. Son más abundantes los elementos simples convertidos en símbolos (mujer, paloma, mariposa) que la multiplicidad (fuente, arroyo, viajero, paisaje). Y siempre tenemos la impresión de que su uso obedece a intuición y no a técnica. Comparándolo con la utilización que la autora hace del contraste o de la reiteración, la misma escasez del símbolo nos parece una prueba del carácter intuitivo de este recurso expresivo.

## XXVI Reiteraciones

Si se nos preguntara cuál es el recurso expresivo más usado por Rosalía, habría que contestar sin duda que es la reiteración: reiteración de conceptos, de palabras, de frases, de formas sintácticas, de estructuras...

No parece que Rosalía conociera los cancioneros galaicoportugueses cuando publicó los Cantares, y hay que pensar más bien en una influencia -o mejor, asimilación- de la poesía popular, en la que la reiteración es un elemento fundamental. En la poesía popular, gallega y castellana, pervivieron los paralelismos y diversas formas de repetición, y de allí las tomaron Rosalía y D. Antonio de Trueba, en cuyo libro declara haberse inspirado la poetisa.

Rosalía, en el poema que cerraba la primera edición de Cantares gallegos, nos parece que alude a este rasgo de su estilo:

Cantéi como mal sabía  
dándolle reviravoltas,  
cal fan aqués que non saben  
direitamente unha cousa.

(C. G. 153)

—420

En efecto, las reviravoltas, las vueltas y rodeos, el volver una y otra vez atrás apoyándose en lo anterior para avanzar un nuevo paso, es rasgo característico no sólo de los Cantares sino de toda la poesía de Rosalía. Sin señalar límites precisos, hay un predominio de las repeticiones formales en las primeras obras, y de repeticiones conceptuales a partir de Follas novas. Las primeras producen fundamentalmente un efecto rítmico; las segundas, de intensificación. Al analizar los ejemplos veremos con más claridad estas ideas.

#### Repetición de conceptos y formas sintácticas

Un tipo de repetición frecuente desde los primeros poemas de Rosalía es aquel en que se repiten conceptos y fórmulas sintácticas. Los conceptos -repetidos- quedan como engarzados en una estructura cuyos elementos se repiten a su vez. Pongamos un ejemplo para ver con claridad a qué tipo de repeticiones nos referimos:

¡Cuán tristes pasan los días,  
cuán breves... cuán largos son...  
[...]  
¡Cuán negras las nubes pasan,  
cuán turbio se ha vuelto el sol!  
Era un tiempo tan hermoso...,  
mas ese tiempo pasó.  
Hoy como pálida luna  
ni da vida ni calor,  
ni presta aliento a las flores,

ni alegría al corazón.  
[...]  
¡Qué triste se ha vuelto el mundo!  
¡Qué triste lo encuentro yo!

(O. C. 245)

—421

Están repetidos los elementos sintácticos siguientes:

cuán tristes pasan los días  
cuán turbio se ha vuelto el sol  
cuán triste se ha vuelto el mundo  
qué triste se ha vuelto el mundo.

Se repiten, por tanto, conceptos y fórmulas sintácticas (elementos dispuestos en un orden determinado). Veamos algún ejemplo más de la primera época:

¡Ay, qué profunda tristeza!  
¡Ay, qué terrible dolor!

(O. C. 246)

Se repiten los conceptos (tristeza, dolor) y los elementos morfológicos dispuestos en un mismo orden, es decir, la fórmula sintáctica: exclamación + adverbio ponderativo + adjetivo + sustantivo. Otros ejemplos posteriores:

A un batido, outro batido,  
a unha dor, outro delor,  
tras dun olvido, outro olvido,  
tras dun amor, outro amor.

(F. N. 171)

Aunque la repetición de fórmulas sintácticas produce un efecto rítmico, la repetición conceptual se siente como más fuerte, y la impresión general de estos poemas es la de una intensificación de las ideas.

## Repeticiones y contrastes

La repetición va íntimamente enlazada muchas veces al contraste en Rosalía, de tal modo que el efecto predominante es el de oposición de dos términos, supeditando el efecto de la repetición al del contraste. Por ejemplo:

—422

Ella ha muerto y yo estoy viva.  
Ella ha muerto y vivo yo.

(O. C. 246)

La expresión que queda realizada en estos dos versos es «ella ha muerto y vivo yo», que, en definitiva, es un contraste. La primera parte se realizó con la repetición total de todos los elementos («ella ha muerto» - «ella ha muerto»); la segunda, que ya había sido enunciada como concepto («estoy viva»), queda realizada por la novedad de la forma verbal y el orden inverso de los elementos verbo-sujeto (frente a «yo estoy viva», «vivo yo»). La repetición aquí es, pues, un recurso subordinado al contraste, es un medio de dar mayor fuerza a los términos contrapuestos. Lo mismo sucede en el ejemplo siguiente:

Mas tú que tanto has amado,  
tú que tanto has padecido,  
tú que nunca has ofendido  
y que siempre has perdonado.

(O. C. 254)

La repetición «tú que tanto» sirve de base para enfrentar los términos amado-padecido, ofendido-perdonado, siempre-nunca, que son los más importantes psicológicamente. Otro ejemplo:

Elas fono as que tocaron  
cando os meus alí naceron;  
elas fono as que choraron,  
elas fono as que dobraron  
cando os meus abós morreron.

(C. G. 143)

La repetición de los elementos «elas fono» y «cando os meus» permite que quede realzada la contraposición de los —423 términos naceron-morreron; tocaron -choraron-dobraron.

Veamos un ejemplo más:

fue cielo de su espíritu, fue sueño de sus sueños,  
y vida de su vida, y aliento de su aliento;  
y fue, desde que rota cayó la venda al suelo,  
algo que mata el alma y que envilece el cuerpo.

(O. S. 348)

La repetición fue - fue - y - y - y fue permite que se intensifique el contraste entre los conceptos primeros, de signo positivo: cielo, sueño, vida, aliento; y los segundos, de signo opuesto: algo que mata y que envilece.

En todos estos casos se trata de una repetición de elementos sintácticos que no se corresponde con una repetición de conceptos, sino al contrario, que sirve de podio para resaltar la diferencia que existe entre ellos, es decir, funciona como un medio de intensificar el contraste conceptual. A veces, uno de los términos del contraste se realza por la ruptura de un sistema creado mediante la repetición. Veámoslo con un ejemplo:

cuán bello es el mundo cruel que no vieron,  
cuán ancha la tierra, cuán hondos los mares,  
cuán grande el espacio, qué breve su huerto.

(O. S. 341)

El término breve queda realzado frente a bello, ancha, hondo, grande, porque en él se produjo la ruptura de la enumeración ponderativa-reiterativa: «cuán [...] cuán [...] cuán [...] cuán [...] qué breve». Al cambiar de cuán a qué, el elemento nuevo atrae hacia sí toda la atención del lector. Otras veces la reiteración de elementos es menos visible, forma una estructura más fluida, menos rígida, y su —424 ruptura es, por ello, menos evidente. Por ejemplo, en el poema «Tiemblan

las hojas y mi alma tiembla» (O. C. 658) encontramos la secuencia siguiente: cuando + subjuntivo + oración ponderativa, repetida dos veces. La tercera vez que aparece se sustituye la ponderación por una oración enunciativa que viene a constituir una especie de recapitulación final de la poeta:

Cuando en las noches tristes y largas  
que están llegando  
brille la luna, ¡cuantos sepulcros  
que antes no ha visto verá a su paso!

Cuando entre nubes hasta mi lecho  
llegue su rayo,  
¡cuán tristemente los yermos fríos  
de mi alma sola no irá alumbrando!

[...]

Cuando te apene lo que atrás dejas,  
recuerda siempre  
que es más dichoso quien de la vida  
mayor espacio corrido tiene.

(O. C. 658-59)

A veces, la ruptura del sistema creado por la repetición va acompañada de otros recursos retóricos, por ejemplo de un cambio brusco del punto de vista, como en el poema que reproduzco:

O meu oido máis puro  
dérache si eu fora rosa,  
o meu marmurio máis brando  
si é que do mar fora onda,  
o bico máis amoroso  
si fose raio da aurora,  
si Dios... Mais ben sei que ti  
non qués de min nin a groria.

(F. N. 294)

Se repite tres veces la fórmula «complemento directo - verbo principal - subordinación condicional»: «O meu [...] (dérache)... si...». En el verso penúltimo se rompe esa secuencia, y pasa a primer término la condición «si Dios». Pero además se introduce un cambio brusco, porque nos enteramos de forma inesperada de la actitud del tú a quien se habla, lo cual transforma inmediatamente todo el contenido anterior del poema. Ambos recursos (ruptura e introducción de nuevos factores) suman sus efectos.

Una vez vistos los casos en los que una repetición de fórmulas sintácticas sirve de base al contraste de conceptos, vamos a seguir analizando otros en los que las distinciones son menos claras.

### Repetición de formas y repetición de conceptos

En todos los poemas que vamos a ver encontramos repetición de fórmulas sintácticas y repetición de conceptos; pertenecen, pues, al grupo con el que iniciamos el estudio, pero en unos parece haberse concentrado la atención en la repetición formal, en otros en la conceptual, y en algunos se mezclan ambos factores:

Con sus graciosos festones  
con su armoniosa campana.

(O. C. 255)

Aquí, más importante que la identidad de significado de las partículas con y su, parece la fórmula sintáctica que se repite en ambos versos: preposición + adjetivo posesivo + adjetivo calificativo + sustantivo.

Todo é contento,  
todo é folgare, repetición de conceptos y fórmulas  
mentras a pedra  
bate que bate,  
mole que mole,  
dalle que dalle. repetición de una fórmula.  
Imita el movimiento d ela piedra,  
siempre semejante a sí mismo.

Más importancia que la repetición del significado de los verbos bate, mole, dalle parece tener la repetición de la fórmula sintáctica verbo - que - verbo en los tres versos; esta repetición puede sugerir el movimiento de la piedra del molino, siempre repetido, teniendo en cuenta,

además, la igualdad de volumen fónico de las palabras que constituyen la fórmula.

Veamos otro ejemplo tardío:

bien reposa la fiera en el antro escondido,  
en su sepulcro el muerto, el triste en el olvido  
y mi alma en su desierto.

(O. S. 317)

Se ha repetido la fórmula sujeto-complemento circunstancial (dependiente del verbo reposar, que va en primer lugar) tres veces en el mismo orden («la fiera en el antro»; «el triste en el olvido» ; «mi alma en su desierto»), y una en orden inverso («en su sepulcro el muerto»). En este caso, la repetición de la fórmula sintáctica sirve para poner de relieve la relación que existe entre los sujetos: la fiera, el muerto, el triste y mi alma quedan, en cierto modo, identificados, merced a la repetición de la fórmula sintáctica en la que van insertos.

Hay muchos casos en que la repetición de fórmulas nos parece que obedece más a razones de carácter rítmico, musical, —427que a un deseo de intensificación, aunque haya conceptos repetidos. Así en el ejemplo siguiente:

como en un tiempo dichoso,  
fui al campo por la mañana,  
que estaba hermosa y risueña,  
que fresca y galana estaba.  
Fuime al romper la aurora,  
cuando tocaban al alba,  
cuando aún los hombres dormían  
y los jilgueros cantaban,  
saltando de rosa en rosa,  
volando de rama en rama.

(O. C. 254)

Las repeticiones:

fui-fuime  
que estaba hermosa y risueña - que fresca y galana estaba  
cuando tocaban - cuando dormían, cantaban  
saltando - volando  
de rosa en rosa - de rama en rama

creo que obedecen al deseo de conseguir una musicalidad basada en el ritmo alternante y en la repetición de sonidos iguales o parecidos, y que el efecto de intensificación de los conceptos repetidos es secundario, derivado del primero, y no tiene verdadera significación. Comprenderemos esto más fácilmente comparándolo con otro fragmento, en el que además de atender al ritmo se ha buscado la intensificación de las ideas que las palabras repetidas significan:

Mas yo, vestida de luto  
y aún más enlutada el alma,  
bajo las ramas del bosque,  
bajo las ramas paseaba,  
soñando en sueños de muerte  
que nos rasgan las entrañas;  
paseaba yo silenciosa,  
—428&#8594;  
paseaba yo solitaria,  
mientras las aguas del río66  
camino del mar rodaban,  
en vano, en vano buscando  
el ángel de mi esperanza,  
que con sus alas ligeras  
hacia los cielos tornaba.

(O. C. 255)

Las repeticiones, además del efecto musical de reiterar sonidos y ritmos, producen una intensificación de conceptos. Así queda resaltada la idea del luto, la idea de la muerte, la idea de ensueño (soñando sueños), y nos parece significativa también la alternancia soñando-buscando que tanto futuro habría de tener en la poesía de Rosalía, sobre todo con la determinación también repetida de «en vano». Al compararlo con el ejemplo anterior, podemos ver la distinta valoración que en ambos tienen las repeticiones. En el primero, su efecto era casi exclusivamente musical; en el segundo, se produce además un realce de significados. En definitiva, la determinación de los valores a los que se ha dado preferencia (rítmicos o conceptuales) en las repeticiones, depende de la apreciación del crítico, ya que no hay reglas absolutas. Vamos a analizar alguno de los ejemplos más importantes señalando el papel que, a nuestro juicio, cumple en ellos la repetición:

Has de cantar,  
meniña gaitera,  
1 has de cantar,  
que me morro de pena.

Canta, meniña,  
na veira da fonte,  
2 canta, daréiche  
boliños do pote.

—429&#8594;

Canta, meniña,  
con brando compás,  
3 daréiche unha proia  
de pedra do lar.

Papiñas con leite  
tamén che daréi,  
4 sopiñas con vino,  
torrexas con mel.

Patacas asadas  
con sal e vinagre,  
5 que saben a noces.  
¡Qué ricas que saben!

¡Qué feira, rapaza,  
si cantas faremos...!  
6 Festiña por fora,  
festiña por dentro.

Canta si queres,  
rapaza do demo;  
7 canta, si queres;  
daréiche un mantelo.

Canta si queres,  
na lengua que eu falo;  
8 daréiche un mantelo,  
daréiche un refaixo.

Co son da gaitiña,  
co son da pandeira,  
9 che pido que cantes,  
rapaza morena.

Co son da gaitiña,  
co son do tambor,  
10 che pido que cantes,  
meniña, por Dios.

(C. G. 21-22)

—430

Creemos que en el primer poema de Cantares gallegos la repetición cumple una función que podemos llamar unitiva: convierte al poema en un conjunto de versos sólidamente enlazados, le da unidad por encima de la diversidad estrófica. Se repiten conceptos y fórmulas sintácticas. Desde el punto de vista de los elementos repetidos, se advierten tres partes en el poema: un primer conjunto de cuatro estrofas enlazadas entre sí por una o dos palabras. La estrofa quinta va libre, ninguna palabra la une con las anteriores ni las posteriores. Las estrofas 6, 7, 8, 9 y 10 van de nuevo enlazadas como el primer conjunto. En la última estrofa volvemos a encontrar la palabra meniña (que no aparecía desde la 3), con lo cual el poema se cierra sobre sí mismo al repetir el vocativo que aparece en la primera estrofa.

Más que la impresión de una idea intensificada por la repetición, tenemos la de un todo homogéneo: conjunto de palabras iguales o que significan lo mismo. La impresión es de repetición total. El poema comienza diciendo «Has de cantar, meniña», y termina: «che pido que cantes, meniña». No se ha avanzado nada. Por otra parte, se podría continuar indefinidamente. La repetición del término meniña es una forma de cerrar esa cadena. El tema del poema (petición de canto y ofrecimiento de dádivas a cambio) se repite una y otra vez, igual a sí mismo.

La comparación con otras formas de repetición permitirá observar el estatismo del poema frente a estilos lentos pero más dinámicos. Por ejemplo, el poema «Campanas de Bastabales», cuya primera parte copiamos.

Campanas de Bastabales,  
cando vos oio tocar,  
mórrome de soidades.

—431&#8594;

Cando vos oio tocar,  
campaniñas, campaniñas,  
sin querer torno a chorar.

Cando de lonxe vos oio,

penso que por min chamades,  
e das entrañas me doio.

Dóiome de dor ferida,  
que antes tiña vida enteira  
i hoxe teño media vida.

Sólo media me deixaron  
os que de aló me trouxeron,  
os que de aló me roubaron.

Non me roubaron, traidores,  
¡ai!, uns amores toliños,  
¡ai!, uns toliños amores.

Que os amores xa fuxiron,  
as soidades viñeron...  
De pena me consumiron.

(C. G. 58)

La exposición del tema se hace insistiendo en una nota ya enunciada y dando otra nueva. Hay un movimiento de avance continuado, retardado por el paso atrás que supone la repetición. Algunos conceptos están reforzados así por la repetición: «cando vos oio», «dóiome», «media vida», «roubáronme», «amores toliños». Pero la falta de repetición, el carácter de únicos o de elementos nuevos, hace que queden realzados otros contenidos, como «de lonxe» en la segunda estrofa, y los dos últimos versos con su alusión a las soidades que aparecen en el cantar popular. Es relativamente frecuente que, al repetir un elemento, el efecto producido sea el de destacar otro elemento, que aparece como —432nuevo y acaparador de la atención: «unha noite, noite negra» (C. G. 72). La atención se concentra sobre el adjetivo negra y no sobre el objeto repetido. En este poema las notas fundamentales del tema: dolor, amor, soledad, van apareciendo en forma sucesiva. Tenemos la impresión de un avance en el sentido ideológico, se nos dicen cosas nuevas e importantes. Por el contrario, en el primer poema, el tema aparecía perfilado en sus notas principales en los primeros versos, y todos los demás son una repetición de ellos, en los que se concretan aspectos parciales y accesorios. En el primero las repeticiones reforzaban el sentido unitario del texto; en el segundo refuerzan determinados significados y producen el

efecto de un avance lento.

La repetición en «Amigos vellos» sirve para destacar unas impresiones fundamentales: tristeza, caducidad, deseo de permanencia...

Cando antre as naves tristes e frías  
de alto mural,  
cal elas frías, cal elas triste,  
ó ser da tarde vou a rezar,  
¡qué pensamentos loucos e estraños  
á miña mente venen e van!

[...]

Quén fora pedra, quén fora santo  
dos que alí hai:  
Coma San Pedro, nas mans as chaves,  
co dedo en alto coma San Xoán,  
unhas tras outras xeneracioes  
vira pasar,  
sin medo á vida, que dá tormentos,  
sin medo á morte, que espanto dá.  
Logo se acaba da vida a triste  
pelerinax.  
Os homes pasan, tal como pasa  
nube de vran.<sup>67</sup>  
—433&#8594;  
I as pedras quedan..., e cando eu morra,  
ti, catredal;  
ti, parda mole, pesada e triste,  
cando eu non sea, ti inda serás.

(F. N. 192-93)

Hay repetición de palabras (triste, fría), de fórmulas sintácticas (quén fuera... quén fuera; coma San Pedro... coma San Xoán; sin medo á... sin medo á) y de ideas (caducidad del hombre en contraste con la permanencia de las piedras). Creo que el papel de la repetición es aquí el clásico y el primero en de intensificar los contenidos semánticos. Todas las repeticiones del poema contribuyen a realzar el contraste entre el hombre y la catedral.

## Repetición de una palabra o frase breve

Hay un caso de repetición muy frecuente en Rosalía, que es aquel en el que se repite únicamente una palabra o frase breve. Toda la fuerza de la repetición se concentra así sobre el elemento objeto de ella, que queda realizada sobre los otros elementos del texto. Esta repetición puede darse en el espacio de pocos versos, o más diluida a lo largo de un poema. Vamos a ver distintos casos:

¡Ay la que tanto me amaba,  
que aunque no estás a mi lado  
y aunque tu voz no me llama,  
tu sombra, sí, sí..., tu sombra,  
tu sombra siempre me aguarda!

(O. C. 256)

-Meiguiño, meiguiño, meigo,  
meigo que me namoraste,  
vaite de onda min, meiguiño,  
antes que o sol se levante.

(C. G. 33)

—434

Son casos de repetición afectiva; el sentimiento exaltado se desborda y se complace en la repetición del nombre del objeto:

Miña xoia, miña xoia,  
miña prenda, miña prenda...

(C. G. 87)

La misma afectividad, aunque de signo distinto, dicta las repeticiones del poema «Non che digo nada... pero vaia», incluso las derivaciones como «casada, casadiña» (C. G. 89), con las que se pretende que quede realizado el estado civil de la mujer criticada, o el «demo endemoncrado» (C. G. 53), con que se destaca la calidad demoníaca del diablo.

En el primer poema de «as viudas dos vivos y as viudas dos mortos» se realza el expolio de que ha sido víctima el campesino con la repetición del verbo que lo expresa:

Vendéronlle os bois,  
vendéronlle as vacas,  
o pote do caldo  
i a manta da cama.

Vendéronlle o carro  
i as leiras que tiña;  
deixárono sóio  
coa roupa vestida.

(F. N. 278)

En «Tecin soia a miña tea» (F. N. 287) se repite cinco veces la palabra soia, que concentra sobre sí la atención del lector. En «Adiós ríos, adiós fontes» (C. G. 69) las palabras repetidas son varias: adiós es la más frecuente, como es lógico, dado el tema fundamental del cantar; en orden decreciente se repiten también el verbo deixar (7) terra (6) lonxe (4) y casa (3).

—435

A veces lo repetido es una frase, que suele ocupar el último verso de cada estrofa o formar parte de él. En «Qué prácidamente brilan» (F. N. 194) encontramos seis estrofas de cuatro versos. Los tres primeros, octosílabos, y el cuarto, pentasílabo. Este verso extraño por su ritmo junto a los otros tres se repite al final de cada estrofa. El efecto que produce la repetición es de refuerzo del significado. La primera vez que aparece el verso pentasílabo produce un efecto de sorpresa por encerrar una afirmación que sitúa al poeta al margen de los demás mortales:

¡Qué prácidamente brilan  
o río, a fonte i o sol!  
Canto brilan..., mais non brilan  
para min, non.

(F. N. 194)

La repetición consigue que aceptemos esa afirmación como un hecho extraño, pero cierto. Se impone, podríamos decir, por la fuerza de la presencia. La frecuencia de su aparición (6 versos sobre un total de 24) nos obliga a aceptar el hecho aunque no comprendamos las causas. Un efecto similar tiene la repetición en los poemas «Anque me des viño do Ribeiro de Avia» (F. N. 294) y «En los ecos del órgano o en el rumor del viento» (O. S. 364). En el primero se repite la frase «non sei qué me falta», que constituye la mitad del dodecasílabo final de la estrofa. Cada repetición ve incrementado su poder expresivo con el valor de las repeticiones anteriores. En el segundo, la frase «sin encontrarte nunca» forma por sí sola el verso final de una estrofa de cuatro versos: tres alejandrinos y un heptasílabo. El heptasílabo, merced a la repetición, se convierte en el portador del significado más importante.

—436

La reiteración se nos presenta en Rosalía como la forma más inmediata y sencilla de expresión de sus preocupaciones fundamentales. Echando una ojeada a las palabras y frases que en más ocasiones han sido objeto de repetición, nos encontramos con que representan también los temas más importantes de su visión del mundo: la tristeza, el dolor, las sombras, la soledad, la caducidad del hombre, el ansia insaciable, la búsqueda de algo desconocido... De la abundancia del corazón habla la boca; Rosalía insiste, repite aquellos temas que la preocupan. La repetición es la forma que adopta su interés ante determinadas realidades.

Dos factores determinaron así el uso de la repetición en nuestra poeta. Por una parte, la influencia de los cantares populares desarrolló en ella el gusto por los ritmos reiterativos. Por otra, la repetición se muestra como la forma más inmediata y fácil de dar expresión a unas ideas que interesan vivamente al sujeto. Ritmo -popular- y afectividad son, pues, las constantes que rigen el empleo de la repetición en Rosalía. Las reviravoltas son el correlato, la expresión formal de su sentido rítmico y de su postura afectiva en el mundo y ante las cosas.

## XXVII Contrastes

Hay dos figuras retóricas que constituyen la piedra angular sobre la que se eleva la poesía de Rosalía: son la repetición y el contraste. La primera constituye una especie de entramado o estructura conceptual o rítmica en la que se engarzan los distintos recursos expresivos. De ellos, el más empleado y del que ahora nos ocuparemos es el contraste. El contraste como figura con valor expresivo grande comienza a cobrar relieve a partir de Cantares gallegos. Antes (y después también, pero los despreciamos) hay contrastes de escaso o nulo valor poético por constituir

tópicos literarios o por tratarse de contrastes visuales, de color, también poco originales: así el contraste entre los estados de ánimo de la joven que espera al amante que se retrasa (O. C. 230 y ss.) o entre el color negro de un ataúd y la palidez del cadáver (O. C. 246).

Desde Cantares gallegos el contraste adopta formas mucho más originales y sutiles, algunas de una gran efectividad retórica. Muchos de estos contrastes escapan a los moldes rígidos de una clasificación y constituyen cada uno de ellos un ejemplo de técnica independiente. Sin embargo, —438aun a sabiendas de que desbordarán el esquema, hemos procurado dividirlos en unos grupos muy generales y, dentro de ellos, comentar, cuando es necesario, los casos más sobresalientes.

Distinguiremos dos grandes grupos:

Contrastes cuyo efecto principal es destacar significados opuestos.

Contrastes cuyo efecto principal es producir sorpresa.

Los primeros son los más abundantes, y los subdividimos a su vez en los siguientes grupos:

#### Contrastes entre apariencia y realidad

Veremos en primer lugar los que llamaremos contrastes entre la apariencia y la realidad. Algunos adoptan formas muy claras. Por ejemplo, al poeta le interesa señalar las diferencias entre lo externo y lo interno: unos ojos claros de mirada serena pueden cubrir las tinieblas del pecado, en las que vive el espíritu (C. G. 29). Otras veces lo que se pretende poner de relieve, para que el oyente saque consecuencias, es la diferencia entre la situación supuesta y la real:

Meniña ben vestida,  
meniña ben calzada,  
que ten roupa de cote,  
que ten roupa de garda;  
meniña que ben folga,  
meniña que anda maja,  
i é probe, malpecado,  
como unha triste araña...

(C. G. 88)

—439

El contraste entre la supuesta pobreza y la situación de bienestar (buena ropa, buen calzado; holganza...) abre el camino a conclusiones evidentes. Más interesante y más original es el contraste que presenta Rosalía entre la categoría de un personaje y su forma de hablar. Así una santa, a la que una joven va a pedir un favor, le contesta en términos de un desgarro popular, de una picardía, y de una hiriente ironía que nada tienen que

envidiar a cualquier verdulera rencorosa. La joven, que es costurera, le dice que las de su profesión tienen «boca de reina, cuerpo de dama», que les va bien la seda y huyen del fango (refiriéndose con esto último a que no necesitan trabajar fuera de sus casas, manchándose en el barro de los caminos). Y la Santa le contesta:

-¡Ai, rapaciña!  
ti telo teo:  
¡sedas as que dormen68  
antre o centeo!  
¡Fuxir da lama  
quen nacéu nela!  
Dios cho perdone,  
probe Manuela.

(C. G. 37)

Realmente es difícil decir más cosas insultantes en tan pocas palabras: el teo es en sentido estricto una enfermedad cerebral que padecen las ovejas y que se aplica en sentido despectivo a las personas para indicar que están mal de la cabeza. La frase «sedas as que dormen antre o centeo» alude a relaciones eróticas non sanctas de la costurera. Finalmente, la alusión a su bajo nacimiento (nacer en el —440fango o en la calle) no es precisamente un prodigo de caridad cristiana.  
Pero sobre la costurera y la santa volveremos más adelante, porque todavía hay en el poema otro contraste que señalaremos en su grupo correspondiente.

En la línea de los contrastes entre lo interno y lo externo, lo real y lo aparente, es un bonito ejemplo el del Cantar XXIV. En él contrasta la rudeza y simplicidad del mozo soldado, su falta de refinamiento en muchos detalles, con la finura y la delicadeza de su sentimiento amoroso. No duda el soldado en alabar su majeza vestido de uniforme y en decirle a su novia cómo otras chicas lo miraban:

¡Si me viras queridiña,  
cal outras que eu sei me viron!  
Cada ollada me botaban  
xa de través, xa de fito...

Tampoco tiene inconveniente en recordarle el precio del pañuelo que le regaló:

dime si gárdalo pano

que che din por San Benito,  
que o merquéi na quinta feira  
por doce cartos e pico.

Y, contrastando con esto, palabras que revelan una gran sensibilidad para el amor y la naturaleza:

As amoriñas maduran  
nas silveiras dos camiños,  
nasen as froriñas brancas  
por antre as canas do millo,  
o río pasa que pasa,  
cantan nas ponlas os xílgaros...  
[...]  
sólo nós, Rosa, faltamos  
naqueles verdes campiños.

(C. G. 102)

—441

#### Contrastes entre personajes

Otro grupo importante es el que podemos hacer con los contrastes entre personajes. Aquí volvemos a la costurera y la santa. Gran parte de la gracia del poema se basa en el contraste entre las actitudes y las palabras de los dos personajes: melosa, cumplimentera, diplomática, la joven; ruda, seca, tajante y despectiva la santa.

Dice la costurera:

Miña Santiña,  
miña Santasa,  
miña cariña  
de calabasa:

hei de emprestarvos  
os meus pendentes,  
hei de emprestarvos  
o meu collar;

hei de emprestarcho,  
cara bonita,  
si me deprendes  
a puntear.

(C. G. 36)

Le contesta la santa, como una vieja gruñona y desapacible, que no se deja camelar por los cumplidos:

-Costureiriña  
comprimenteira,  
sacha no campo,  
malla na eira,

lava no río,  
vai apañar  
toxiños secos  
antre o pinar.

—442&#8594;

Así a meniña  
traballadora  
os punteados  
deprende hora.

(C. G. 36)

El contraste puede darse entre la situación anímica de dos personajes; así contrasta el apasionamiento amoroso de un joven con la frialdad de la mujer:

És garrido e lanzal i os teus ollos  
nos meus coma estrelas fixos,  
dormentes, din que o amor neles  
pousa o seu dedo divino.

Eu contémprote en tanto serea,  
dura coma os seixos fríos,  
e do teu corazón conto  
os turbulentos latidos.

(F. N. 282)

El contraste se presenta muchas veces entre la misma Rosalía y otros seres:

Todos sospiran, todos,  
por algúñ ben perdido.  
Eu só non digo nada,  
eu só nunca sospiro...

(F. N. 167)

Otras veces es el contraste, típico de la poesía de Rosalía, entre el triste y los dichosos: «A sus plantas se agitan los hombres» (O. S. 385); «Vosotros que lograsteis vuestros sueños» (parte tercera del poema «Los tristes», O. S. 328); «Camino blanco, viejo camino» (O. S. 346), etc.

—443

#### Contrastes dentro de un mismo personaje

Otro grupo posible es el contraste entre actitudes, situaciones o sentimientos de un mismo personaje:  
En contraste con la actitud mantenida a lo largo de todo el poema, la costurera cumplimentera, irritada por las negativas de la Santa a sus peticiones, la insulta descaradamente:

-¡Ai, qué Santasa!  
¡Ai, qué Santona!  
Ollos de meiga,  
cara de mona.

(C. G. 40)

En el poema «Castellanos de Castilla» contrastan las situaciones del campesino gallego antes y después de su estancia en Castilla:

Cando foi iba sorrindo  
cando veu, viña morrendo.

En ese mismo poema es más interesante el contraste entre las distintas actitudes de la mujer en cuya boca se ponen las palabras del poema. Contrastan la violencia del insulto, el odio, el rencor hacia Castilla, con la ternura y la suavidad con que habla de su amor muerto (C. G. 122-6). Para señalar el carácter extraordinario de una fiesta se busca el contraste entre la actitud habitual de una señora y la que tiene en esos momentos:

Mais ela decote tan grave e soberba,  
tan fina de oído, tan curta de mans,  
xordiña quedara, falando por sete,  
con probes e ricos, con porcos e cans.

(C. G. 138)

—444

Para indicar la necesidad y a un tiempo el temor a la soledad se presenta el contraste entre dos actitudes de la poeta: primero aleja de sí a las personas que la rodean, después pide compañía a los pequeños seres que ve o oye: la mosca, el ratón, incluso el ruido de la leña verde en el fuego. Primero dice: «Ivos e non volvás». Después: «¡Por Dios... non vos vaiás!» (F. N. 171).

### Contrastes temporales

Grupo numeroso es el de los contrastes entre sensaciones o sentimientos, en los cuales el tiempo tiene un papel importante. El tiempo es, muy frecuentemente, el elemento que provoca el contraste:

¡Ai!, que os anos correron  
e pasaron auroras,  
e menguaron as dichas,  
e medrano as congoxas.

(F. N. 185)

Agora cabelos negros,  
máis tarde cabelos brancos;  
agora dentes de prata,  
manan chavellos querbados;  
hoxe fazulas de rosas,  
mañán de coiro enrugado.

(F. N. 244)

Muchas veces, referidos a la autora, son contrastes entre un pasado dichoso o ilusionado y un presente triste y desengañado. A fin de no multiplicar innecesariamente los ejemplos, citamos solamente algunos títulos: «Lévame a aquela fonte cristaña» (F. N. 188), «Aún parece que asoman tras del Miranda altivo» (O. S. 347), «Ansia que ardiente crece» (O. S. 388), «Tú para mí, yo para ti, bien mío» (O. C. 657).

—445

Otras veces se trata de un contraste entre el presente esperanzado de un personaje y un futuro previsto por el poeta:

¡Ánimo, compañeiros,  
toda a terra é dos homes!  
[...]  
Mañán é o día grande, ¡á mar, amigos!  
¡Mañán, Dios nos acoche!

¡No sembrante a alegría,  
no corazón o esforzo,  
i a campana armoniosa da esperanza,  
lonxe, tocando a morto!

(F. N. 280)

### Contrastes de situaciones, sucesos u objetos

Los contrastes más frecuentes son las contraposiciones de situaciones, sucesos u objetos, entendidos en sentido amplio. Así Rosalía destaca las diferencias entre Galicia y Castilla contraponiendo elementos de los dos paisajes:

¡Trocar campiños frolidos  
por tristes campos sin rego!

¡Trocar tan craras fontiñas,  
ríos tan murmuradeiros  
por seco polvo que nunca  
mollan as bágoas do ceo!

(C. G. 124)

Por la misma técnica de contraste señala las peculiaridades del valle y la montaña:

Aló enriba o «sun sun» dos pinos bravos,  
en baixo, a dose paz.  
Na cima, crara luz, aires purísimos...  
[...]  
—446&#8594;  
en baixo amante calma, cariñosas  
brisas [...]

(F. N. 285)

Un efecto interesante consigue Rosalía al contraponer dos objetos muy distintos, una luciérnaga y un astro, destacando al mismo tiempo sus diferencias y una profunda identidad en su fondo:

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?

(O. S. 320)

Muy frecuente es el contraste entre objetos insertos en una reiteración. En el ejemplo que citamos, la brevedad del huerto en el que juegan los niños contrasta con la grandeza de la tierra, del espacio, del mar con que sueñan, y que van realzados por la reiteración de la partícula ponderativa cuán:

En su cárcel se duermen soñando  
cuán bello es el mundo cruel que no vieron,  
cuán ancha la tierra, cuán hondos los mares  
cuán grande el espacio, qué breve su huerto.

(O. S. 341)

Notemos que dentro del contraste citado hay otro más entre la apariencia y la realidad: bello-cruel.

En una ocasión hemos observado que el contraste entre objetos tiene un efecto similar al de la técnica de la pintura impresionista: manchas de distinto color producen un efecto óptico de conjunto distinto al de los colores independientes. En el poema «Cenicientas las aguas» (O. S. 343) contrasta el negro de las charcas y de los cuervos con el blanco de la —447gaviota produciendo un efecto de gris, que es el color predominante en la composición.

Frecuentísima es en Rosalía la coexistencia de contraste y reiteración. Una forma de realizarse esta simbiosis es la reiteración de un elemento que sirve para contrastar sucesos o situaciones muy distintas. Por ejemplo: las campanas, las mismas campanas, tocan en los bautizos y en los funerales de los miembros de la familia (C. G. 143). En el capítulo de las repeticiones hemos estudiado más ampliamente la relación entre estas dos figuras retóricas.

La tristeza de la muerte queda realizada por el contraste con la alegría primaveral, con el renacer de todos los seres:

Mas... ni aun la muerte complacerla quiso,  
cruel también con ella;  
perdonóle la vida en el invierno,  
y, cuando todo renacía en la tierra,  
la mató lentamente, entre los himnos  
alegres de la hermosa primavera.

(O. S. 391)

En los contrastes de situaciones son frecuentes las que enfrentan el pasado con el presente, que hemos visto al hablar de los contrastes temporales. Pero puede darse también un contraste entre situaciones totalmente coetáneas: el bienestar del hogar, con la inclemencia del exterior:

Cuando sopla el Norte duro  
y arde en el hogar el fuego...

(O. S. 355)

### Contrastes entre la naturaleza y el hombre

Encontramos muy frecuentemente en Rosalía el contraste entre la naturaleza y el hombre, ya sea de ambas realidades —448 tomadas en sentido global, ya sea de algún aspecto concreto de ellas. Motivo constante de meditación es la caducidad, el carácter irreversible del vivir humano frente a la perennidad y el eterno retorno de la naturaleza. El contraste es la forma más normal de presentar esta diferencia:

Natureza fermosa,  
a mesma eternamente,  
dille ós mortáis, de novo ós loucos dille  
¡que eles nomáis perecen!

(F. N. 182)

El contraste muchas veces se personaliza, comparándose el mismo poeta (no ya la humanidad) con la naturaleza:

Mientras el hielo las cubre  
con sus hilos brillantes de plata,  
todas las plantas están ateridas,  
ateridas como mi alma.

Esos hielos para ellas  
son promesas de flores tempranas,  
son para mí silenciosos obreros  
que están tejiéndome la mortaja.

(O. S. 376-377)

Cuando no se trata de una naturaleza vegetal, lo que se destaca no es el perenne renovarse, sino la mayor caducidad del hombre. Así Rosalía medita:

Os homes pasan, tal como pasa  
nube de vran.  
I as pedras quedan..., e cando eu morra,  
ti, catredal,  
ti, parda mole, pesada e triste,  
cando eu non sea, ti inda serás.

(F. N. 193)

—449

Una forma de destacar la tristeza del hombre es hacerla contrastar con una naturaleza risueña. Así se resalta el dolor de la mujer del emigrante en medio de la belleza y la serenidad de un paisaje que parece invitar a la paz y al descanso (F. N. 309). Así la mujer sola vive su tristeza en la suavidad y la alegría de la naturaleza.

Eran crárolos días,  
risóñalas mañáns,

i era a tristeza súa  
negra coma a orfandá.

(F. N. 200)

Muy frecuentemente este tipo de contraste aparece enlazado con la reiteración; en el poema que citamos a continuación se repite tres veces el mismo tipo de contraste: dos veces referido a la naturaleza, una a las gentes que rodean a la poeta.

Reproduzco sólo la primera estrofa a fin de no multiplicar innecesariamente los ejemplos:

No ceo, azul crarísimo;  
no chan, verdor intenso;  
no fondo da alma miña,  
todo sombriso e negro.

(F. N. 189)

Contrastes cuyo efecto principal es la sorpresa

Más interesante que todos los grupos anteriores, en los cuales el contraste cumple la función de destacar las realidades enfrentadas, me parece otro grupo heterogéneo de contrastes en los cuales el efecto principal es de sorpresa. De alguna manera se produce un contraste entre lo que nosotros esperábamos que iba a suceder y lo que sucede; entre —450el desarrollo de una idea y su conclusión; entre un sentimiento y el objeto que lo inspira; entre el tono y el contenido... Estos contrastes tienen en común el efecto de extrañeza, de suceso inhabitual que producen. Vamos a ir viendo ejemplos.

En un poema, Rosalía hace una graciosa sátira del matrimonio; va demostrando -con falsos argumentos, por cierto- que el matrimonio no es cosa buena: no se casó San Antonio pese a las tentaciones, ni hubo santos casados (sic), ni los padres de la Iglesia quisieron «naqueses lodos meter os seus pes benditos». Así llega a la conclusión de que:

Do direito, do rivés,  
matrimonio, un dogal es;

eres tentazón do inferno.

Sin embargo, inesperadamente, y en contraste con toda la argumentación anterior, termina diciendo:

mais casaréi..., pois no inverno  
¡non ter quen lle a un quente os pes!...

(F. N. 244)

El efecto cómico procede de ese giro inesperado del final, de la cabriola mental que ha dado el poeta, al contrastar una larga demostración y una breve conclusión contradictoria.

Carece de comicidad, pero no de efectismo retórico otro poema en el que ha empleado un procedimiento similar, aunque ahora más complicado. Empieza alabando la belleza física de un galán: su frente de Apolo, los ojos verdes, su manera de mirar, para decirle a continuación que «no acaba de enamorarse» con todo ello. Sigue otra estrofa en la línea despectiva. Y de nuevo, al final, en contraste con la anterior, una afirmación que enlaza con el tono de la primera:

—451

Tes unha frente de Apolo  
i uns ollos tes verde mar;  
na miña vida vin outros  
de más hermoso mirar;  
pero con eles non fico,  
galán, de me enamorar.

Que choras... galán a moitos  
cal ora a ti vin chorar:  
que morres por min...  
a cantos lle oín o mesmo cantar  
e inda están vivólos probes,  
defuntos que así falar.

Gústanme os teus ollos verdes.  
¡Cómo no me han de gustar!

(O. C. 1532)

Lo que contrasta es la postura del poeta ante la realidad cantada (galán): admiración, consideración de ser único («na miña vida vin outros / de máis hermoso mirar») y desdén, equiparación con otros («a moitos / cal ora a ti vin chorar»), para acabar en una frase compleja y en cierto modo ambigua, porque es resumen compendiado de todo lo anterior (admiración, que no es enamoramiento), pero también es una vuelta al tono admirativo inicial, dejando abierto el camino a las posibilidades que de ello pudieran derivarse.

Es relativamente frecuente en Rosalía el contraste entre una realidad y el sentimiento que ésta inspira (realidad hermosa, por ejemplo, y sentimiento de desagrado), o, por decirlo de otra forma, el contraste entre el sentimiento que algo inspira al poeta y el sentimiento que inspiraría a la generalidad de los seres. Los ejemplos serán más aclaratorios:

—452

Formoso campo de Cornes,  
cando te crobes de lirios  
tamén se me crobe a alma  
de pensamentos sombrisos.

(F. N. 273)

Contrasta la realidad -campo que se cubre de lirios con el sentimiento que inspira -el alma se cubre de pensamientos sombríos-. El efecto es de sorpresa, de extrañeza, porque contrasta con el sentimiento normal implícito que nosotros creemos que debe inspirar un espectáculo así. En cierto modo es como la ruptura de un cliché: no primavera = alegría, sino primavera = tristeza. Absolutamente similar es este otro ejemplo:

Ó mirar cál de novo nos campos  
iban a abrochalaras rosas,  
dixen: ¡En ónde, Dios mío,  
iréi a esconderme agora!

(F. N. 275)

Igualmente, el sentimiento de odio que le inspira un paisaje hermoso tiene un efecto de sorpresa. Incluso la justificación final de esa reacción la

sentimos extraña. Intuimos que le inspira recuerdos dolorosos, de desengaño, de desilusión, y por ello odia aquella naturaleza que antaño amó. Pero la forma en que lo expresa no hace sino poner de relieve el contraste entre ambos sentimientos:

odióte, campo fresco,  
cos teus verdes valados,  
cos teus altos loureiros  
i os teus camiños brancos  
sembrados de violetas,  
cubertos de emparrados.

[...]

—453&#8594;

E ti tamén, pequeno  
río, cal no outro hermoso,  
tamén aborrecido,  
és antre os meus recordos...  
¡porque vos améi tanto  
é porque así vos odio!

(F. N. 274-5)

En otras ocasiones, al poner de manifiesto una reacción anómala -un contraste entre una realidad y su efecto en la poeta- la misma Rosalía saca consecuencias: o es hechicería o son presagios de muerte:

Ó sol fun quentarme  
doume escallofríos  
cal si o Norte bravo  
me arrastrase arisco.

Sentín unha gaita  
de alegre sonido  
y os cabelos todos  
puñéronseme hirtos;

Miña alma dorida,  
meu corpo inxeliño,  
faivos mal a gaita,  
dávos o sol frío.

Miña alma, meu corpo,  
se non é feitizo,  
é que a morte querme  
para o seu enxido.

(F. N. 297-98)

Y también, a veces, se da cuenta de lo anómalo de su reacción, y reflexiona sobre la relatividad y el subjetivismo con que cada uno vive la realidad (O. S. 323).

En algunos poemas encontramos un contraste entre el tono de la composición y el contenido de la misma. Se produce un efecto semejante al que experimentamos ante una —454 persona que sabemos llena de indignación y que habla muy sosegadamente: la suavidad y el sosiego contribuyen a resaltar muchas veces la agresividad de un contenido. En esta línea están los contrastes que ahora vamos a señalar. Hay un caso muy peculiar y realmente extraordinario en la obra de Rosalía: el poema comienza en tono de canción de cuna, ritmo ligero, de heptasílabos, y cuatro versos en los que sólo se señalan sensaciones agradables: día apacible, ambiente templado, lluvia mansa y silenciosa. Y en el mismo tono suave, dulce, de arrullo, se cuenta el suceso: la muerte del hijo:

Era apacible el día  
y templado el ambiente,  
y llovía, llovía  
callada y mansamente;  
y mientras silenciosa  
lloraba yo y gemía,  
mi niño, tierna rosa,  
durmiendo se moría.

(O. S. 318)

Más frecuentemente, el contraste tiene lugar entre el sentimiento manifiesto -alegría, esperanza, valor- y el sentimiento latente -dolor, desilusión, miedo-. Este tipo de contraste es característico de la parte quinta de *Follas novas*: «As viudas dos vivos e as viudas dos mortos». Citemos a título de ejemplo el poema que comienza «O forno está sin pan, o lar sin leña» (F. N. 283). Se describe primero la triste situación del campesino y después las palabras de esperanza que él mismo se prodiga. A través de estas palabras se sigue viendo el fantasma del hambre y de la miseria; el dolor del hombre que, pese a todo, se resiste a abandonar la tierra que ama.

—455

El mismo contraste encontramos en «Tú para mí, yo para ti, bien mío». Después de confesar su desilusión amorosa, de preguntarse «¿Y aún vieja encina resististe?», Rosalía se dirige a sí misma palabras de ánimo, de energía, que contrastan con la desolación espiritual que esas mismas palabras evidencian:

No sueñes, ¡ay!, pues que llegó el invierno  
frío y desolador.  
Huella la nieve, valerosa, y cante  
enérgica tu voz.  
¡Amor, llama inmortal, rey de la Tierra,  
ya para siempre ¡adiós!

(O. C. 658)

Además de ser recurso frecuente, el contraste tiene en Rosalía riqueza de matices notable y suele darse más de un tipo de los señalados en un mismo poema. Es rasgo característico su vinculación a la repetición: repeticiones y contrastes aparecen unidos en toda su obra y dan un tono muy peculiar (un poco monótono, machacón) a su poesía.

## XXVIII

### La naturalidad ante lo extraordinario

Un buen número de poemas de Rosalía provocan una emoción que no procede del acierto en el uso de artificios retóricos, sino de una especial actitud del poeta ante unos hechos. Dejando aparte el tono como elemento subjetivo que merece capítulo aparte, analizaré ahora aquellos poemas en los que se nos da una visión del mundo que no responde a los datos de nuestra experiencia. Son poemas cuyas afirmaciones aceptamos poéticamente, pero que producen un primer efecto de sorpresa, de encontrarnos ante algo que es creación de la poeta, que no responde a las leyes de nuestro mundo real. La actitud de la poeta para contar esos hechos que a nosotros nos parecen extraordinarios hay que calificarla de naturalidad. Un grupo bastante numeroso de estos poemas se refieren a la vida de ultratumba. En ellos, con la mayor naturalidad, Rosalía se refiere a personas y sucesos, a experiencias que para nosotros resultan extraordinarias. Algunas de sus afirmaciones nos resultan más familiares que otras por estar apoyadas en una tradición de tipo romántico; así sucede cuando afirma que, si se muere en el invierno, sentirá con gusto rodar sobre su tumba las hojas de los —457árboles (O. S. 391). Así también, cuando afirma que aun después de muerta seguirá llamando a los aires de su tierra para que la lleven a ella:

...inda dimpóis de mortiña,  
airiños da miña terra,  
heivos de berrar: ¡Airiños,  
airiños, leváime a ela!

(C. G. 77)

Sin llegar todavía al terreno de lo extraordinario, Rosalía demuestra una gran familiaridad con los muertos. La muerte no constituye una barrera infranqueable que separa a los seres que se aman. Hay quizás mucho de sentimentalismo en sus idas al cementerio para hablar con «sus muertos» en Adina. Es el mismo sentimiento que empuja a tantas personas hacia el lugar donde definitivamente reposan los seres queridos. No importa que otras veces la muerte se vea como un total acabamiento, como el final de todo; muchas veces -siempre movida a golpes de sentimiento- Rosalía busca y cree en una comunicación con el más allá. Por eso pide silencio para no turbar el reposo de los muertos:

Ceboleiras que is e vindes  
de Adina polos camiños,  
á beira do camposanto  
pasá leve e pasenijo.

Que anque din que os morios n'oien,  
cando ós meus lle vou falar,  
penso que anque estén calados  
ben oien o meu penar.

(F. N. 240)

La familiaridad de Rosalía con el mundo de ultratumba se revela a veces en detalles fugaces, pero deslumbradores, porque nos hacen asomarnos a un mundo desconocido donde —458los muertos siguen estando entre los vivos, siguen participando en la vida cotidiana. Por eso Rosalía, que ama las campanas -esas campanas que tan frecuentemente se oyen en los pueblos gallegos-, que se da cuenta de su importancia en la vida de las aldeas, puede decir:

Si por siempre enmudecieran,

¡qué tristeza en el aire y en el cielo!  
¡Qué silencio en las iglesias!  
¡Qué extrañeza entre los muertos!

(O. S. 387)

Ese único verso -«¡Qué extrañeza entre los muertos!»- es más revelador de la relación de Rosalía con el más allá que cualquier razonamiento. Demuestra su identificación con ellos, su capacidad para seguir sintiéndolos vivos. Los muertos no son algo que se recuerda alguna vez, un hueco, un vacío; son una presencia constante que naturalmente es evocada cuando ocurre algo extraordinario. Si las campanas dejaran de tocar, el aire y el cielo, las iglesias y los muertos, los seres que cada día participan de ese sonido, notarían el cambio. Y los muertos sienten extrañeza.

Pero lo que nos hace sentir de forma definitiva la especial relación con el mundo de la muerte es sus referencias a las sombras. No voy a ocuparme ahora de la especial naturaleza de estos seres, de su categoría especial entre los muertos (ni seres gloriosos, ni condenados); esto ya ha sido estudiado en su correspondiente capítulo. Ahora nos fijaremos en la forma en que Rosalía se refiere a ellas. Lo sorprendente es la naturalidad con que lo hace. Falta por completo un ambiente de misterio o un tono de cosa extraordinaria. Lo característico es que Rosalía hable de las sombras de pasada, como algo que no es necesario explicar, aclarar o comentar; como si hablara de un árbol, o del mar. No hay —459 poemas dedicados íntegramente a las sombras; éstas aparecen de vez en cuando, y siempre de modo accidental y sin ninguna connotación de misterio. Hablando de la lluvia, viendo el paisaje familiar: Laiño, A Ponte, Caldas, Adina... Rosalía se fija en una nube y se imagina que así es la sombra de su madre:

Tal maxino a sombra triste  
de mi maa, soia vagando  
nas esferas onde esiste;  
que ir á groria se resiste,  
polos que quixo agardando.

(C. G. 140)

Y después sigue con la descripción del paisaje. El lector se encuentra en la postura de aquel a quien se habla de algo muy conocido, dándose por supuesto que él también lo conoce. Sorpresa, desconcierto... ¿qué esferas son esas en las cuales espera a los que amó? Nada en el resto del poema

viene a sacarle de dudas. Se trata sólo de una referencia a una realidad en la que se da por supuesto que él participa. Y, precisamente, esto tiende a hacerle participar. Es decir, estamos predisuestos a dar por cierto aquello que se supone que debemos conocer. Deponemos nuestro sentido crítico porque la sorpresa nos hace advertir sobre todo nuestra ignorancia. Nos sentimos privados de un conocimiento que empieza a parecerenos enviable y anhelamos llegar a la categoría de iniciados, de aquellos que no experimentan perplejidad ni asombro al oír hablar de las sombras, sino que aceptan la referencia como algo que forma parte de la existencia cotidiana. Tras la sorpresa y el desconcierto inicial sólo caben, pues, dos posturas: la vuelta a una posición de crítica por la cual sometemos la afirmación del poema a la confrontación con los datos de nuestra propia experiencia y llegamos a la conclusión de que la poeta es una loca o una —460soñadora; o bien hacemos un acto de fe y creemos en las sombras que nosotros no vemos, pero de las cuales el poeta nos da testimonio sencillo y sincero. Para esta aceptación es decisiva la forma en que Rosalía se refiere a esa realidad: su falta de retórica, el aspecto como accidental de las referencias, la naturalidad que hace superfluas e innecesarias las explicaciones. Ella lo presenta como algo cotidiano y normal, algo de lo que todos podemos participar. De esta manera nos parece natural que, al rechazar a un amante, la mujer, que ha visto a sus sombras espiándola, les diga para tranquilizar su indignación:

Sosegávos, ñías sombras airadas,  
que estó morta para os vivos.

(F. N. 282)

Y de igual manera comprendemos que la descripción de un paisaje acabe naturalmente con estas palabras:

siempre allí, cuando evoco mis sombras  
o las llamo, respóndenme y vienen.

(O. S. 335)

Vamos a analizar ahora algunos poemas en los que aparecen afirmaciones sorprendentes cuyo alcance no comprendemos inmediatamente porque nos faltan puntos de referencia con el mundo real, o con nuestra propia experiencia. Algunas veces el desarrollo posterior del poema aclara el sentido de una frase en principio incomprendible, pero otras veces no hace sino insistir en una idea que seguimos sintiendo extraña. Vamos a ir

viendo ejemplos.

El poema «San Lourenzo» (F. N. 275) tiene un comienzo desconcertante:

Ó mirar cál de novo nos campos  
iban a abróchalas rosas,  
—461&#8594;  
dixen: «¡En ónde. Dios mío,  
iré a esconderme agora!»  
E penséi de San Lourenzo  
na robreda silenciosa.

La primera impresión es de sorpresa, de desconcierto. Sin que medien explicaciones nos encontramos ante una persona que al ver que van a brotar las rosas se pregunta: «¿A dónde iré a esconderme?». Parece la actitud de un loco. No comprendemos por qué huye y, sobre todo, no comprendemos que se pueda decir algo tan anómalo sin una explicación previa; es decir, más que el hecho de horrorizarse y querer huir de la visión de la primavera, lo que nos sorprende es la naturalidad con que se habla de ese hecho. El desarrollo del poema aclara la actitud del poeta. El retiro de San Lorenzo es un lugar silencioso, la más clara imagen del olvido, lugar que «a las almas tristes les hablaba solamente de cosas tristes» y «a los corazones oprimidos les infundía resignación». Comprendemos que el poeta huye de la visión de la primavera porque la alegría de ésta contrasta dolorosamente con su estado de ánimo. Por el contrario, busca el silencio del monasterio porque allí su espíritu puede identificarse plenamente con el paisaje exterior. Es decir, el desarrollo del poema hace que comprendamos las palabras iniciales incorporándolas a un sistema de referencias de nuestro mundo real. No se trata de un loco, sino de una persona cuyos motivos son asimilables por nuestra experiencia. Pero otras veces no sucede así, sino que la poeta se coloca en una postura cuyos motivos siguen pareciéndonos irreductibles a los datos de la experiencia. Veamos todavía un caso intermedio:

Nada me importa, blancas o negras mariposas,  
que, dichas anunciándome o malhadadas nuevas,  
—462&#8594;  
en torno de mi lámpara o de mi frente en torno,  
os agitéis inquietas.

(O. S. 349)

¿Cómo entender esta indiferencia ante el futuro? De nuevo nos preguntamos: ¿es la poeta una loca, una insensata?; ¿quién puede decir con autenticidad

que no le importe el anuncio de dichas o pesares? El resto del poema ofrece una justificación de esa actitud:

La venturosa copa del placer, para siempre  
rota a mis pies está,  
y en la del dolor llena..., ¡llena hasta desbordarse!,  
ni penas ni amarguras pueden caber ya más.

(O. S. 349)

Esta justificación la aceptamos en cuanto es manifestación individual de un estado de ánimo. Es decir, pensamos que un gran dolor o muchos dolores sucesivos pueden provocar un estado de ánimo en el cual esas palabras sean sinceras. Sin embargo no las aceptamos si no partimos de ese estado emocional, ya que nadie fríamente puede creer que la medida del dolor está colmada. Aceptamos el poema en cuanto es un signo de una situación límite y en cuanto es una manifestación emocional.

Precisamente la distancia entre lo que nosotros consideramos objetivo (que el dolor puede ser aún mayor; que hay olvido y por tanto posibilidad de nuevos placeres o dolores) y la afirmación subjetiva del poema (que ya no existe posibilidad de placer, que se ha llegado al límite del dolor), esta distancia, repetimos, entre lo objetivo y lo subjetivo nos da la magnitud de la emoción. El poema se nos aparece entonces reductible a los datos de experiencia, pero no de una experiencia mayoritaria, es decir, común a muchas personas, sino minoritaria. El poema será aceptado plenamente —463sólo por aquellas personas cuya experiencia les permita comprender que un dolor completo puede llevar a un estado emocional de indiferencia ante el dolor o placer futuro; estado depresivo en el cual se siente que no hay posibilidad de dicha y que se ha llegado al límite del dolor. La aceptación de estos poemas viene condicionada por el grado de rareza de la vivencia que expresa. Veamos más ejemplos:

Mas aun sin alas cree o sueña que cruza el aire, los  
espacios  
y aun entre el lodo se ve limpio, cual de la nieve el copo  
blanco.

(O. S. 353)

mas yo prosigo soñando, pobre, incurable sonámbula,  
con la eterna primavera de la vida que se apaga  
y la perenne frescura de los campos y las almas,

aunque los unos se agostan y aunque las otras se abrasan.

(O. S. 370)

Sólo en la medida en que admitamos que la necesidad de algo puede sobreponerse a la evidencia que muestran los sentidos, aceptaremos que alguien que está entre el lodo se vea limpio y que alguien sueñe con eternas primaveras ante la vida que se apaga y que se agota, y sólo lo admitiremos en la medida en que nuestra experiencia nos haya suministrado puntos de apoyo para ello. La vivencia que expresan los dos ejemplos es la de una no aceptación de la evidencia. Creo que por ser menos común que las vivencias depresivas, los poemas que las contienen son también menos comprensibles, más minoritarios que los anteriores.

En idéntica situación se encuentran aquellos poemas en los cuales el poeta se presenta a sí mismo o a otras personas como seres excepcionales. A este tipo pertenecen el poema «Los tristes» (O. S. 327) y el que a continuación reproducirnos:

—464

¡Qué prácidamente brillan  
o río, a fonte i o sol!  
Cánto brillan..., mais non brillan  
para min, non.

¡Cál medran herbas e arbustos,  
cál brota na árbor a frol!  
Mais non medran nin frorean  
para min, non.

¡Cál cantan os paxariños  
enamoradas canciós!  
Mais anque cantan, non cantan  
para min, non.

Sí..., para todos un pouco  
de aire, de luz, de calor...  
Mais si para todos hai,  
para min, non.

¡E ben...!, xa que aquí n'atopo  
aire, luz, terra nin sol,  
¿para min n'habrá unha tomba?

Para min, non.

(F. N. 194)

Estos poemas nos presentan la figura de un ser predestinado a la desgracia, para el que no existe sino el dolor y el fracaso, al que se le niega la participación que todo ser humano tiene en la naturaleza circundante; ser irreal a fuerza de acumular sobre él privaciones: ni sol, ni luz, ni agua, ni tumba... ¿Cuál es nuestra postura ante estos poemas?

Creo que hay dos. Por una parte, los aceptamos por analogía: las afirmaciones nos parecen hiperbólicas, pero creemos que están hechas sobre una base real: existen seres que, en efecto, se dirían predestinados al dolor, a los que parece haber tocado en suerte una desigual proporción en el reparto —465de alegrías y penas en la vida. Esas figuras de los poemas serían un reflejo deformado, exagerado, de unas figuras reales. Por otra parte, considero que determinadas circunstancias pueden llevar a una persona a sentir como reales las situaciones reflejadas en el poema. Por ejemplo, una serie de desgracias sucesivas pueden desencadenar un delirio persecutorio en el que una persona se siente perseguida por sus semejantes y por las fuerzas naturales.

Han sido ya varias las ocasiones en las que para intentar una explicación de las afirmaciones contenidas en un poema hemos recurrido o aludido a la locura. Hay una nota común a los poemas que venimos examinando, y es la de que, a primera vista, pudieran muy bien ser las palabras de un loco. Una persona que demuestra tal familiaridad con el mundo de ultratumba que se permite opinar sobre los sentimientos de los muertos, que habla de sus sombras, que huye porque brotan las flores, que manifiesta ser indiferente al placer o dolor futuros, que se niega a aceptar la evidencia, que se siente perseguida y rechazada por hombres, animales y naturaleza, muy bien pudiera estar loca. Pero, por otra parte, esta persona, por uno u otro camino, consigue convencernos de que no lo está, de que, de alguna manera, ella tiene razón. Unas razones que no son las de la lógica, pero tan convincentes como éstas.

La obra maestra de Rosalía en este género de poemas a caballo entre la locura y la cordura es el poema «Dicen que no hablan las plantas», que pasamos a analizar detenidamente porque nos puede dar la clave interpretativa de los anteriores:

Dicen que no hablan las plantas, ni las fuentes, ni  
los pájaros,  
ni el onda con sus rumores, ni con su brillo los astros.  
Lo dicen; pero no es cierto, pues siempre, cuando yo  
paso,  
de mí murmuran y exclaman:

—466&#8594;

-Ahí va la loca, soñando  
con la eterna primavera de la vida y de los campos,  
y ya bien pronto, bien pronto, tendrá los cabellos  
canos,  
y ve temblando, aterida, que cubre la escarcha el prado.

-Hay canas en mi cabeza; hay en los prados escarcha;  
mas yo prosigo soñando, pobre, incurable sonámbula,  
con la eterna primavera de la vida que se apaga  
y la perenne frescura de los campos y las almas,  
aunque los unos se agostan y aunque las otras se  
abrasan.

¡Astros y fuentes y flores!, no murmuréis de mis sueños;  
sin ellos, ¿cómo admiraros ni cómo vivir sin ellos?

(O. S. 370)

El poema empieza con una expresión lingüística gramaticalizada: dicen que. Esta frase, igual que se dice, es fórmula introductoria de algo que pertenece como hecho posible al dominio común de la masa, sujeto vago e indeterminado, pero de gran fuerza, que impone sus probables o dudosas afirmaciones con el peso del plural masivo y desconocido: «dicen que hay cambio de gobierno», «dicen que se llegará a Marte en la próxima década»... Verdadero o falso, el dicen que introduce algo que se siente como posible dentro de una colectividad y se refiere a hechos que, de una u otra manera, forman parte del vivir cotidiano. Pero en el poema no sucede así. Encontramos un dicen que y a continuación dos versos desconcertantes: «que no hablan las plantas, ni las fuentes, ni los pájaros»... Eso no se dice; no hace falta decirlo, como tampoco se dice que el agua es incolora o que los árboles crecen hacia arriba; es algo que se da por sabido. ¿Quién diría que no hablan las plantas? Sólo alguien que estuviese hablando con un loco o un niño. En el ámbito colectivo y habitual del dicen que esas afirmaciones no tienen cabida. ¿O es que, acaso, se refiere a un lenguaje espiritual?, ¿a esa especie de comunicación —467 con la naturaleza que toda persona sensible debe sentir? Después del sobresalto inicial viene un suspiro de alivio; todo vuelve a sus cauces; ¡claro que dicen que no hablan las plantas, etc., etc.! Lo dicen esas gentes groseras, burdas, entre las cuales, naturalmente, no nos contamos. Habíamos tenido la impresión de que alguien

como un loco o un niño quería empezar a hablarnos. Afortunadamente el poeta y nosotros estamos totalmente de acuerdo: hay un lenguaje exquisito entre la naturaleza, los animalillos del Señor y nuestro propio espíritu refinado y sensible.

Pero la poeta -el loco, el niño- sigue hablando, y ahora no hay lugar a dudas: «lo dicen; pero no es cierto, pues siempre, cuando yo paso, / de mí murmuran y exclaman: ahí va la loca soñando...» No se trata, pues, de un hablar metafórico, de una comunicación sentimental con pájaros, olas o estrellas. Lo que el primer verso sugería se confirma ahora: estamos en presencia de alguien que realmente oye hablar a esos seres.

Los dos primeros versos son equívocos; el contraste entre el dicen que y los contenidos siguientes es un índice de locura. Pero el verso segundo, al hablar de los rumores de las olas y del brillo de los astros, inclina la balanza a favor de una interpretación metafórica. En efecto, cualquier comunicación que lográramos con aquellos seres -panteísta, sentimental- podría considerarse un lenguaje. Sin embargo, el poeta deshace pronto el equívoco: no se trata de comunión espiritual con ellos. Son seres que hablan, que murmuran y exclaman. Como vecinas chismosas o campesinos ignorantes, las plantas, las fuentes, los pájaros hablan del poeta, comentan su locura. La murmuración es tema repetido en la obra de Rosalía y constante obsesión de su vida; en su obra queda constancia de su sentirse señalada con el dedo. Recelo del poeta o realidad, la murmuración, como la burla, —468 como la persecución, son temas que se repiten a lo largo de sus libros. Estas plantas y fuentes de su última obra nos recuerdan a los campesinos de la primera novela, *La hija del mar* -toda una vida entre ambas-, que llamaban también «la loca» a Teresa, la protagonista de claros rasgos autobiográficos.

Los cuatro primeros versos, tomados ya en conjunto, nos dan una imagen de la persona que habla: es una loca. Una loca pacífica, que habla en tono suave, sin exaltación. La seguridad de sus afirmaciones («Lo dicen; pero no es cierto»), la lógica de su argumentación, que toma como prueba, precisamente, lo que es objeto de discusión («pues siempre, cuando yo paso, de mí murmuran»), refleja con acierto los razonamientos de los paranoicos. El personaje presenta como prueba objetiva de su afirmación lo que es puramente subjetivo, lo que ella oye. Como Sábato en el «Informe sobre ciegos» de *Sobre héroes y tumbas*, partiendo de unos presupuestos que se dan como ciertos, el autor crea un mundo donde los hechos están relacionados con una lógica implacable, pero que no tiene nada que ver con el mundo real, porque el punto de partida es el de un esquizofrénico. La diferencia fundamental, aparte de la condensación expresiva que exige el poema, es que Sábato se mantiene en el plano de la locura, y Rosalía pasa continuamente de éste al de la razón.

Si el contraste entre el dicen que y los dos versos siguientes nos hizo dudar de la cordura del hablante, ahora la forma en que afirma que plantas, fuentes y pájaros le llaman loca nos hace dudar de su locura. Lo dice sin irritación, como algo perfectamente justificable y que ella admite -cosa inconcebible en un paranoico-. Rosalía se reconoce en esa persona que va «soñando con la eterna primavera de la vida y de los campos» y admite -no se extraña, no —469 se irrita- que la consideren loca. Pero un loco que admite su locura es una *contradictio in terminis*.

Nueva duda: ¿será que no está loca? Sin embargo, sus actos parecen demostrar que sí lo está: sueña con una eterna primavera cuando en sí misma puede experimentar la temporalidad -«bien pronto tendrá los cabellos canos»-, cuando en el mundo que la rodea ve y siente -temblando, aterida- que no hay primavera, que la escarcha cubre los prados. Es una loca cuyos sueños le impiden ver una realidad que, sin embargo, padece, como todo ser humano: es vieja, tiembla, tiene frío.

Y de nuevo un cambio del plano de la locura al de la cordura: «Hay canas en mi cabeza; hay en los prados escarcha». Luego no sólo padece sino que es consciente de su padecer, ve la realidad que todos vemos, comprende, no está loca. «Mas yo prosigo soñando [...] con la eterna primavera de la vida que se apaga». Y la locura irrumppe de nuevo. Esta mujer ve la realidad. Los presentes de indicativo no dejan lugar a dudas: ve que los campos se agostan, ve que la vida se apaga, pero no le importa; ante esa realidad presente que se impone con la fuerza de lo evidente, ella enfrenta sus sueños, donde nada muere.

En la segunda parte del poema (la que lleva rima a-o) hay un deseo evidente por parte del poeta de dejar clara su postura: ve los hechos que todos vemos, pero no los acepta. Ante lo que a nosotros puede parecermos única y posible realidad: la muerte, el dolor, la vida que se apaga, la naturaleza que se agosta, ella crea una realidad distinta, donde nada muere, donde todo conserva eternamente el frescor de la primavera. Hechos objetivos son: hay canas, hay escarcha, la vida se apaga, los campos se agostan, las almas se abrasan. Contrastando con ellos, un hecho subjetivo más fuerte que todos: «yo prosigo soñando». Y sueña ante la mismísima —470 evidencia de «la vida que se apaga» (así, en presente de indicativo) y sueña «aunque [...] y aunque», con una reduplicación enfática, indicadora de la postura de la poeta, del carácter irreducible de sus sueños. Igual que las ideas delirantes del esquizofrénico son irreducibles a la argumentación lógica, los sueños del poeta son irreducibles a la propia experiencia personal. Parece que definitivamente nos encontramos en un plano de irracionalidad, de locura; pero hay quizás demasiado voluntarismo en ese «yo prosigo soñando» -¿un loco que quiere ser loco?- y demasiado irónica commiseración de sí misma en el verse como pobre, incurable sonámbula. De nuevo la conciencia de la propia rareza, pena y burla de sí misma; desdoblamiento de una personalidad que sueña y se ve soñar. Sueño y conciencia del sueño, locura y cordura entrelazando sus hilos en la vida de este ser extraño y desconcertante.

El verso penúltimo aparece situado plenamente, nos parece, en el ámbito de la irrealidad: el poeta contesta a las plantas, a las fuentes; se dirige a ellos para pedirles que no murmuren de sus sueños, y se justifica: «sin ellos, ¿cómo admirarlos ni cómo vivir sin ellos?». Y repentinamente advertimos la profunda verdad de esas palabras. ¿Cómo, en efecto, se podría admirar algo caduco, imagen del dolor y del absurdo de la vida, si no fuera por los sueños, si no fuera por esa fuerza capaz de saltar por encima de su desoladora realidad? ¿Y cómo vivir en un mundo donde los hombres envejecen, donde la vida se apaga sin que nada lo justifique? En definitiva, y esto es lo terrible, "la loca" tiene razón. ¿Cómo podemos admirar algo, cómo podemos vivir nosotros, que somos incapaces de crear, como ella hace, un mundo distinto? ¿O es que no vemos que la vida se

apaga, que se secan los campos, que hay escarcha, que tenemos canas? ¿Cuáles son nuestros sueños para poder soportarlo? Quizá —471sólo la loca ha comprendido, ha visto realmente, y quizá nosotros no vemos, por eso no necesitamos estar locos para seguir viviendo, o quizá lo estamos y por eso vivimos. Como don Quijote, Rosalía en este poema nos hace sentir la proximidad de locura y razón, nos hace dudar de quién es el que, de verdad, está loco.

Reducidas a esquema las impresiones sucesivas que produce el poema son:

Se trata del monólogo de un loco.

Este loco es consciente de su locura.

Esta locura no consiste en incapacidad de percibir la realidad.

Por el contrario, es capacidad de crear una realidad opuesta y superior a la de los datos suministrados por la experiencia.

Es capacidad de crear y creer algo opuesto a la experiencia.

El loco justifica su locura, que, de pronto, se presenta como la única postura coherente y consecuente: para seguir viviendo es necesario estar loco.

En consecuencia, o todos estamos locos, pues vivimos, es decir, seguimos soportando la vida; o somos ciegos e inconscientes, que no vemos el horror que nos rodea.

Como en muchos de los poemas examinados anteriormente, la poeta, partiendo de unos puntos de vista extraños, desconcertantes, nos ha hecho acceder a una verdad profunda. Los tristes con toda su hiperbólica imagen nos remiten a la visión de una injusta predestinación que sabernos real aunque nos resistamos a admitirla; la huida ante la alegría primaveral, la indiferencia ante el dolor o el placer, nos enfrentan a la realidad de un dolor cuya magnitud hace saltar los moldes del frío razonamiento objetivo; las sombras nos hacen asomarnos desprovistos de recursos a un mundo ante el que tenemos posturas prefijadas por nuestras creencias religiosas o nuestra incredulidad; nos hacen asomarnos al misterio, a cuerpo limpio. La no aceptación de la —472evidencia, el sentirse limpio entre el lodo, el creer que vuela sin alas, el soñar con eternas primaveras ante seres agostados, nos hace preguntarnos cuáles son los sueños que a nosotros nos ayudan a soportar el lodo, la falta de alas, el dolor y la muerte.

En relación con el último poema examinado encontramos otro que comienza también con una interpellación de tipo dialogante a los elementos de la naturaleza, pero la totalidad del poema, más que una alternancia entre impresiones de cordura y locura, ofrece la impresión totalitaria de una escena onírica, de algo que guarda relación con la realidad, incluso con una realidad muy concreta, pero que se desarrolla de acuerdo a unas leyes que no son las del mundo real. La mayor similitud es con los acontecimientos que vivimos en los sueños. Veamos el poema:

Sin terra

«¡Calade, ouh ventos nouturnos;  
calá, fonte da Serena,  
que alá por cabo das Trompas  
quero oír quén chega!»

Calaron os ventos todos,  
xurróu a fonte más queda,  
e vin que iban a enterrar  
o corazón dela.

Vina despóis inda viva  
por campos e por devesas;  
mais iña para unha tomba  
pedindo terra.

Non a atopóu, e por eso  
amostra ás vistas alleas  
inda aquel corazón morto  
a súa cangrena.

(F. N. 226-7)

—473

El imperativo inicial con que Rosalía se dirige a los vientos nocturnos tiene muy distinto carácter que las interacciones de tipo romántico como el «Para y óyeme ¡oh sol!...» esproncediano, producto sobre todo de un egotismo desmedido y de un afán un poco infantil de no reconocer límites. En el caso de Rosalía revela sobre todo familiaridad, costumbre de diálogo, exactamente igual que sus palabras a las sombras o a las fuentes y a los pájaros. Son elementos habituales en su vida. Los vientos no llevan nombre, como corresponde a su carácter transitorio, pero sí tiene nombre propio la fuente: fuente de La Serena, fuente conocida por Rosalía como el resto del paisaje que la rodea. Incluso la referencia al lugar por donde alguien se acerca -«junto a las Trompas»- sitúa la acción en el ámbito de lo cotidiano y conocido<sup>69</sup>. Pero este paisaje y estos elementos familiares a la poeta aparecen como revestidos de un aire de misterio, o quizás sería mejor decir de expectación. La poeta ha pedido silencio; es de noche («vientos nocturnos») y ha sentido que alguien se acerca. Su mandato «calade, calá» indica que aquello ha despertado vivamente su interés. Los vientos y la fuente obedecen; se hace el silencio, sólo acompañado por el murmullo ensordecido de la fuente. Entonces la poeta no oye, ve lo que había despertado su interés. Ha pasado un intervalo de tiempo marcado por el silencio, y tras ese silencio expectante aparece la visión extraña: van

a enterrar un corazón de mujer. No se nos dice quiénes lo hacen, ni la identidad de esa mujer, que aparece designada por el —474 simple pronombre ella. Y desde este momento entramos en el campo de lo onírico: un entierro de un corazón; una mujer viva, pero sin corazón, que va pidiendo tierra para una tumba; un corazón muerto, que la mujer no ha podido cubrir con tierra y que muestra, a las vistas ajenas, su gangrena. En el fondo de todo ello algunos elementos reales, reflejo de hechos sucedidos; pero todos ellos expresados en forma metafórica: un corazón muerto (¿de dolor?, ¿de amor?), una mujer a la que han arrancado el corazón, que vive sin corazón, que intenta cubrir su corazón muerto para que los otros, los ajenos, no sepan de qué ha muerto. Pero, como al triste, se le niega la tierra para una tumba y todos pueden contemplar su corazón corroído por la gangrena. No me atrevo a hablar de símbolo en este poema. Es más bien la reproducción de una escena irreal, que por su semejanza con los sueños -elementos reales, vividos, pero transformados y a veces irreconocibles por la conciencia- calificamos de onírica. La escena propiamente dicha (entierro, mujer viva sin corazón, pidiendo tierra, corazón muerto que muestra su gangrena) viene preparada e introducida por tres elementos que predisponen a la aceptación de lo extraordinario: el mandato a los vientos y a la fuente, la referencia a alguien que se acerca y a quien no se ve todavía ni se oye apenas, y el silencio expectante que se produce antes de la aparición del entierro. La aceptación de la primera parte (diálogo con la naturaleza y obediencia de ésta) nos sitúa ya en un plano al margen de la lógica, idóneo para el desarrollo de la escena posterior. El misterio, la indeterminación de los personajes que intervienen en ella favorece la impresión de escena onírica; pero, por otra parte, corresponde perfectamente a una tendencia de Rosalía a ocultar, pudiéramos decir pudorosamente, la identidad de las personas reales que aparecen en sus poemas y su propia identidad —475 cuando se refiere a daños concretos recibidos. Dada esta característica, no podríamos afirmar, pero tampoco negar, que en un desdoblamiento -típico de los sueños- sea la misma poeta quien ve el entierro y quien busca una tumba para su corazón muerto.

En todos los poemas examinados Rosalía ha hecho uso, no sabemos hasta qué punto de forma intencionada, de un recurso retórico: hablar con naturalidad de hechos extraordinarios. Esta naturalidad aumenta muchas veces el efecto de sorpresa producido por la anomalía de los hechos relatados. Ha creado un mundo regido por una coherencia interna, pero cuyas leyes no son las de la lógica, ni las de la experiencia de la mayoría de los hombres.

Son poemas en los que se refieren experiencias que no sólo nos son ajenas, sino que muchas veces nos parece que contradicen las posibilidades de lo real. Sin embargo, acabamos aceptándolas en virtud del desconcierto que provocan en nosotros y de la absoluta seguridad con que la poeta nos las presenta como hechos verdaderos.

## XXIX

### Alusiones misteriosas

Contrastando con el deseo de claridad y el afán explicativo del que frecuentemente da muestras Rosalía, encontramos en su obra buen número de referencias a personas, sucesos o circunstancias que quedan envueltas en el misterio. Incluso este misterio nos parece voluntariamente mantenido por la autora en varios casos. Hay que distinguir dos grandes apartados: las referencias a sentimientos complejos u objetos de naturaleza difícilmente precisable, ante los cuales el poeta mismo confiesa su impotencia para concretar el significado. Y las referencias a personas, sucesos o sentimientos que la poeta prefiere dejar envueltos en la vaguedad.

En varias ocasiones, después de confesar su ignorancia acerca de la naturaleza de su vivencia, Rosalía intenta una concreción de la misma. Así en «¿Qué pasa ó redor de min?» (F. N. 167) y «En los ecos del órgano o en el rumor del viento» (O. S. 364). Sin embargo, en otras ocasiones la poeta deja envuelta en el misterio la naturaleza del objeto o sentimiento a que se refiere. Así sucede con «el fantasma del bien soñado» (O. S. 353), «el bien que ambiciona» (O. S. 354) o la «imagen de la eterna belleza». No nos dice qué son, en qué —477— consisten. Los dos primeros aparecen mencionados sin ninguna explicación o aclaración. De la eterna belleza señala su carácter inefable:

Ya es átomo impalpable o inmensidad que asombra,  
aspiración celeste, revelación callada;  
la comprende el espíritu y el labio no la nombra,  
y en sus hondos abismos la mente se anonada.

(O. S. 356)

Rosalía nos presenta a veces un sentimiento experimentado como algo confuso, contradictorio, que no puede precisar. Así, al hablarnos del clavo que tuvo clavado en el corazón, dice que no recuerda cómo era: «i eu non me acordo xa si era aquel cravo / de ouro, de ferro ou de amor». Y, cuando ya se lo ha arrancado, no puede precisar tampoco la naturaleza de la vivencia experimentada:

soupen só que non sei qué me faltaba  
en donde o cravo faltóu.

(F. N. 169)

Lo mismo sucede al recordar las serenatas nocturnas de los bichos del campo de su tierra. Se siente afectada por el recuerdo, pero no concreta, no puede concretar lo que siente, ni siquiera el signo positivo o negativo de la vivencia:

Tan só acordarme das,  
non sei o que me fai:  
nin sei si é ben,  
nin sei si é mal.

(F. N. 175)

A veces es esa misma incapacidad de comprensión de la poeta la materia de un poema. Rosalía nos transmite su impotencia. Se presenta a sí misma como un ciego que mirara al sol:

—478

-¿Qué ves nese fondo escuro?  
¿Qué ves que tembras e calas?  
-¡Non vexo! Miro, cal mira  
un cego a luz do sol crara.  
E vou caer alí en onde  
nunca o que caí se levanta.

(F. N. 170)

Otras veces, al traducir fielmente sus vivencias, aunque confiese no saber lo que le sucede, nosotros podemos interpretarlo. Así sucede en el poema siguiente:

¡Quérome ire, quérome ire!  
Para dónde, non o sei.  
Cágame os ollos a brétema.  
¿Para dónde hei de coller?

N'acougo cunha inquietude  
que non me deja vivir:

quiero e non sei o que quero,  
que é todo igual para min.

Quérome ire, quérome ire,  
din algúns que a morrer van;  
¡ai!, queren fuxir da morte,  
¡i a morte con eles vai!

(F. N. 294)

Rosalía se da cuenta de que es un sentimiento vinculado a su propia vida: no puede huir de él, como no pueden huir de la muerte quienes la llevan consigo. Lo califica de inquietud. En realidad nos está dando los síntomas de algo que la psicología postfreudiana denomina angustia flotante: vivencia que procede de conflictos internos y no de causas exteriores, que se puede concretar en mil problemas dispares y seguir existiendo cuando éstos se hayan resuelto. Respeta, al expresarla, la naturaleza confusa e indeterminada —479del sentimiento -«quiero e non sei o que quero»- y nos indica su carácter desagradable para el sujeto -«n'acougo cunha inquietude»-. Expresó con la mayor fidelidad posible un estado psíquico fundamentalmente incomprensible para quien lo padece. En otras ocasiones, parece que quiere velar voluntariamente los hechos concretos. Así cuando se refiere a personas que le han hecho mal:

polos verdugos do meu espirito  
recéi... je funme, pois tiña medo!

(F. N. 178)

Ca espada asesina  
no peito encravada.

(F. N. 241)

O a algunos sucesos de los que da bastantes detalles, pero cuya exacta significación mantiene oculta. Por ejemplo, en «Ladraban contra min que

camiñaba» (F. N. 183) nos habla de su vergüenza, de que la gente la miraba y se mofaba de su afrenta, de que regresa a la casa -el lugar de sus cariños- donde han quedado sus hijos pequeños dormidos, de que llega «maltratada, chorosa, sin alento». En resumen, nos encontramos ante una situación confusa, que no encaja en el esquema que tenemos de la vuelta a casa de una mujer adúltera; en efecto, no se habla del marido, sólo de hijos; el dolor de la mujer, su mal estado físico, el considerar la casa a la que vuelve como el lugar de sus cariños, hace pensar en que lo que haya hecho ha sido en contra de su voluntad. ¿Por qué Rosalía, que es tan aficionada a las explicaciones, que evita los equívocos hasta el punto de aclarar el significado de una metáfora, nos presenta una escena tan poco clara? Quizá porque lo único que le importaba era destacar el aspecto de persecución. Pero esto pertenece al terreno de —480 las interpretaciones. Desde el punto de vista del estilo conviene dejar constancia de esta forma de expresarse en la que la alusión, la veladura, el misterio, juegan un papel de gran importancia. Un caso similar tenemos en el poema siguiente:

¡E ben! Cando comprido  
teñas ese ardentísimo deseо,  
o meu rir sin descanso será estonces,  
anque un rir triste e negro.

Dendes do meu corruncho solitario  
estaréi axexándovos sereno,  
e tras da primavera e tras do estío,  
veréi cál chega para vos o inverno.  
¡E qué invernó tan triste,  
tan áspero e tan fero!

Como no outono as follas can dos árbores,  
dos vosos corazós irán caendo  
as brancas ilusíos con que crubíades  
o chan do simiterio  
en donde os nosos mortos dormen xuntos  
do olvido no silencio.

E nas negras mortaxas que os envolven,  
diantre de vos aparecer verédelos,  
decindo: N'era aquelo o que buscábades  
cando engañados insultaste os ceos...  
¡N'era aquelo sin duda, desdichados,  
mais tampouco era «esto»!...  
I eu dende o meu corruncho sorriréime  
cun sorriso triste e negro.

El poeta ha silenciado en el poema unas cuantas circunstancias que dificultan grandemente su comprensión. Ignoramos la relación del que habla con los otros dos. Ignoramos quiénes son esos muertos comunes a los tres y qué tienen que ver en el asunto; ignoramos cuál ha sido ese «insulto —481 al cielo» al que se hace referencia. Tenemos la impresión de que en el fondo hay un hecho muy concreto, pero cuyas circunstancias reales han sido escamoteadas.

En algunos poemas, Rosalía usa de la alusión vaga y del misterio como de un artificio retórico para captar y mantener la atención. En el poema «Eu levo unha pena» hay momentos en que el tira y afloja de lo que dice y de lo que calla hace adoptar al poema la forma de una adivinanza:

Eu levo unha pena  
gardada no peito,  
eu lévoa, e non sabe  
ninguén por qué a levo.  
Orelas vizosas  
do Miño sereno,  
onde o paxariño  
ten o seu espello,  
i antre as margaridas  
pacen os cordeiros,  
vós soias sabedes  
o meu sentimento.

Este comienzo, aunque reservado, se ajusta al esquema de la cantiga de amigo; una joven hace confidencias amorosas y secretas a la naturaleza. Aunque no se trate exactamente de una pena de amor, la idea de la pena oculta nos resulta familiar. Pero, en la continuación del poema, Rosalía se dedica a presentarnos eso que creíamos sentimiento oculto, como si se tratara de un tesoro enterrado: su secreto se encuentra junto a una peña, donde mana un riachuelo, a la sombra de un pino, y, para acabar de darle un aire de adivinanza popular, añade que, aunque allí duerme, en ella está despierto:

Cabo dunha pena  
onde mana un rego  
á sombra dun pino  
—482&#8594;  
manso e xigantesco

que soberbo brama  
cando o move o vento,  
coma nun sepulcro dorme  
o meu secreto;  
mais anque alí dorme  
vive en min desperto.

(F. N. 289-90)

El utilizar el misterio como recurso tiene el riesgo de dar al poema esta apariencia de juego. Hay que reconocer que es excepcional en Rosalía, que, en general, lo maneja con maestría. Incluso la tercera parte de este poema, al insistir sobre la magnitud de la pena y el carácter íntimo de ella, remonta el bache de la segunda parte.

Como ejemplo de esa maestría en usar del misterio como elemento retórico cito el poema siguiente, cuyo encanto radica en insinuar una revelación que se posterga una y otra vez:

Meus pensamentos, ¡cál voás tollos...!  
¿Adónde vás?  
¿Adónde? Adónde, si eu non o digo,  
naide o sabrá.

Da fonte ó río, do río á veiga,  
da veiga ó mar.  
¿Qué buscás, tollos...? Si eu non o digo,  
naide o sabrá.

Meus pensamientos..., ¿por qué perenes  
me atormentás?  
¿Por qué ís decote, ¡ai!, si adónde ides  
naide o sabrá?

Cal palomiña buscás a llama  
que vos queimar...  
—483&#8594;  
I a triste morte que vós teredes,  
naide a sabrá.

(F. N. 290-1)

Entre los poemas en los que Rosalía hace referencia a realidades cuya naturaleza se insinúa, pero no se desvela, merece ser citado «Cuido una planta bella» (O. S. 363). En él, el poeta confiesa recibir consuelo de «otra luz más viva que la del sol» y «otro calor más dulce». El vocabulario empleado recuerda el de la mística, pero no se especifica la naturaleza del fenómeno vivido. Lo mismo sucede en el poema siguiente:

Si al festín de los dioses llegas tarde,  
ya del néctar celeste  
que rebosó en las ánforas divinas,  
sólo, alma triste, encontrarás las heces.

Mas, aun así, de su amargor dulcísimo  
conservarás tan íntimos recuerdos,  
que bastarán a consolar tus penas  
de la vida en el áspero desierto.

(O. S. 384)

El «amargor dulcísimo», como el «secreto halago» del poema anterior, parece que nos sitúan en el campo de las vivencias místicas; quizá a eso se deba la indeterminación de los objetos «néctar celeste», «festín de los dioses» o la «luz más viva que la del sol».

Resumiendo lo expuesto hasta ahora, tenemos que los motivos capitales a los que parece obedecer el uso de la alusión vaga o misteriosa en Rosalía son: el carácter inefable de las vivencias experimentadas (vivencias místicas o religiosas) o el carácter confuso y contradictorio de los sentimientos; la poeta reproduce lo más fielmente posible un estado interior de ánimo cuya característica más destacada —484es la confusión; el misterio o la vaguedad expresiva reproduce en estos poemas el rasgo esencial de la vivencia. En ambos casos el misterio es involuntario y viene exigido por la materia tratada. Por el contrario, en otros casos la alusión misteriosa es recurso retórico voluntariamente empleado, y su uso obedece a dos motivos: atraer y mantener la atención del lector mediante un juego sutil de revelación y veladura, o mantener ocultos hechos y personas que afectan a la biografía del poeta. De este último caso podemos decir que el poeta quiere elevarse de la anécdota a la categoría, prescindiendo de los rasgos demasiado concretos, aunque ello perjudique a la comprensión del poema.

### XXX

#### Descripciones

Son muy abundantes las descripciones en la obra de Rosalía: ambientes, paisajes, personas, objetos, que en un momento dado captaron la atención del poeta, pasaron a sus páginas.

La actitud del poeta frente a la realidad exterior es distinta a medida que pasan los años. Sin establecer límites tajantes, podemos observar que en su primer libro, *La Flor*, las descripciones tienen una función predominantemente escenográfica: no hay retratos de personas; de ellas se nos da apenas un solo rasgo: los «lindos ojos de cielo» de Argelina, la «frente pálida» del joven de «El otoño de la vida» (O. C. 224). Sin embargo, se describe con todo lujo de detalles el ambiente: las nueve primeras estrofas del poema citado contienen la descripción de «una tarde de paz en el estío». Cuatro estrofas más de la segunda parte insisten en la descripción del ambiente. En «La rosa del Camposanto» (O. C. 230), no hay descripción de Inés ni de su amante; de ella sólo se menciona -y de pasada, ya que se está refiriendo al contraste de una flor con su pelo- su «negra cabellera». Pero hay —486— descripción típicamente romántica de una noche tormentosa, y de la calma posterior. En *Cantares gallegos* hay un claro predominio de descripciones ponderativas: el poeta se sitúa frente a la realidad en una actitud de asombro y admiración: el mundo que ve es hermoso. Pero Rosalía no nos da la descripción objetiva de ese mundo; no nos permite intervenir para juzgar de la belleza que nos transmite; nos comunica sólo su impresión de él, y nosotros accedemos a esa belleza a través de sus admirativas palabras. En *Follas novas* y *En las orillas del Sar*, la descripción, generalmente, es punto de partida para una reflexión. Rosalía observa algo que le llama la atención: unas nubes, por ejemplo (F. N. 175); nos dice cómo son, cómo se mueven. Después piensa que no sabe para dónde van, empujadas sin orden por el viento. Y, al final, que el viento las lleva como los años llevan nuestros ensueños y nuestra esperanza. En estos dos libros, otra característica frecuente de las descripciones es la mezcla de elementos descriptivos con elementos autobiográficos. «Na Catredal» (F. N. 176), «Amigos vellos» (F. N. 192), «Santa Escolástica» (O. S. 365), son ejemplo de esas descripciones en las que, al hablar de un objeto, Rosalía no puede evitar la referencia a su relación con él: a cuántas veces ha pasado por aquel lugar, ha repetido aquél gesto, ha pensado, deseado, suplicado; a cómo en otros tiempos... La catedral, como las calles de Compostela, como el paisaje de las orillas del Sar, son parte de su vida, y la mención de unos arrastra consigo la otra.

En las descripciones ambientales de la primera obra falta "color local". Son tópicas, literarias. El paisaje tiene como únicas características que permiten relacionarlo con una tierra concreta, la humedad y la verdura,

sin las cuales para Rosalía no existe la belleza. Veamos unas estrofas de «El otoño de la vida»:

—487

Una tarde de paz en el estío,  
en que al sopor del caluroso ambiente  
se mezclaba lo fresco del rocío.

Hora en que el sol su brillantez perdía,  
cubierto allá por las doradas nubes  
donde, hermosas, sus luces escondía.

Sembrada de azucenas y verdura,  
selva en verdad de dilatado espacio,  
convidaba al reposo y la tristura;

y en la pálida sombra que extendían  
las ramas de sus árboles frondosos,  
misteriosas dulzuras se escondían.

(O. C. 224-25)

La descripción se ajusta con bastante exactitud al tópico del locus amoenus. Pero esta clase de descripciones no están vinculadas a sus poemas primerizos. Reaparecen cuando a la poeta, más que un paisaje concreto, le interesa reflejar un ambiente de paz o alegría o felicidad que sirva de contraste al dolor humano:

Era nunha mañán do mes de maio  
en que parés que os ánxeles cantaban,  
mentras mánsalas brisas se queixaban  
con amoroso laio;  
en que o rego ó pasar polas curtíñas  
non sei qué cousas mormuraba leve,  
i o voar das inquietas anduriñas  
que nos aires chiaban,  
á vista dos nubeiros sabidores,  
venturas e contentos agoiraba.

(F. N. 233)

Vamos a ver varios ejemplos de descripciones ponderativas. Los trajes y adornos de las mozas, con su multicolor —488variedad, atraen la atención del poeta, que se fija repetidamente en ellos:

¡Qué cofias tan brancas!  
¡Qué panos con freco!  
¡Qué dengues de grana!  
¡Qué sintas!, ¡qué adresos!

(C. G. 23)

¡Cántos dengues encarnados!  
¡Cántas sintas amarelas!  
¡Cántas cofias pranchadiñas  
dende lonxe relumbrean...!

(C. G. 41)

La multitud que acude a una romería despierta también el asombro del poeta, así como el adorno de las lanchas y barcos de vela:

¡Qué lanchas tan ben portadas  
con aparellos de festa!  
¡Qué botes tan feituquiños  
con tan feituquiñas velas!

(C. G. 41)

Una muchacha es descrita de este modo:

¡Qué feita, qué linda,  
qué fresca, qué branca,  
dou Dios á meniña  
da verde montaña!

(C. G. 68)

Veamos ahora cómo describe ponderativamente un paisaje:

¡Cántas frores silvestres nos valados,  
qué festós e qué encaixes  
primorosos de musgos e verduras;  
—489&#8594;  
qué colorido, qué follax nos arbores  
méntralas brisas mansamente corren,  
coma alento dos ánxeles!

(F. N. 309)

También un suceso puede ser descrito admirativamente. Así, todo lo que se refiere a la matanza del cerdo nos es referido en estilo ponderativo:

Cando dos porcos a matanza viña,  
¡qué amabre chamuscar nas limpas eiras  
ó despertar da fresca mañanciña...!  
¡Qué alegre fumo antre olmos e figueiras  
olendo a cocho polos aires viña!  
¡Qué arremangar das nenas mondongueiras!  
¡Qué ir e vir dende o banco hastra a cociña!  
I aló no lar, ¡qué fogo!; ¡qué larada!;  
¡qué rica e qué ben feita frisolada!

(C. G. 108)

Dejando aparte las descripciones de La Flor, de clara influencia romántica, lo característico de Rosalía es la descripción subjetiva, ya sea ponderativa, ya sea como base de una reflexión posterior o entreverada de elementos autobiográficos. Las descripciones objetivas son escasísimas, y sólo podemos destacar algún fragmento dentro de contextos más amplios, en los que se prodigan las notas subjetivas. Así podemos citar la descripción del cerdo en el cuento de Vidal:

Era curto de perna, o lombo neto,

do rabo hastra a cabeza redondiño,  
i o coiro tan graxento reluxía  
que mesmo de manteiga paresía.

(C. G. 112-13)

O la descripción que de Marianiña enferma hace su madre al conde:

—490

-Señor, señor..., pouco andamos,  
picade, por Dios, espuela,  
que ó salir, á mañanciña,  
n'había enfermos na aldea  
si non era miña filla,  
que tiña o color da terra,  
i os pes coma a neve fríos,  
i as manciñas coma cera,  
i ó redor dos tristes ollos  
unhas coma manchas negras.

(F. N. 205)

Obsérvese cómo en lugar de decir ojeras se hace la descripción objetiva de éstas: «unas como manchas negras».

La descripción de la fiesta en una casa campesina, del poema «¡A probiña, que está xorda!» (F. N. 253), tiene una primera parte, en que se enumeran los invitados, con predominio de lo objetivo y que recuerda el estilo de inventario:

Un carballo arde no lume,  
i arredor do lar se sentan  
rapazas de alegres ollos,  
abós de brancas gadellas,  
vellas que inda rompen mangas  
e tocan as castañetas;  
os afiliados que a dona  
i o dono tén pola aldea,  
i os amigos i os cuñados,  
os curmáns i a parentela  
toda xunta, e máilo crego  
i o zuruxano das bestas.  
Un ceso ca súa zanfona  
en compañía doutra cega

que, si ben lle dá ó pandeiro,  
fai falar as castañetas;  
un manco, un coxo, unha tola  
i outros probes, que se sentan  
—491&#8594;  
nun tallo, para dez posto  
nun curruncho da lareira.

(F. N. 255)

También la descripción de la comida es de las más objetivas de nuestra autora:

Matóuse un carneiro, grande  
como un boi, e unha tenreira  
como unha vaca, e gordiña  
como unha cocha pequena.  
Hai viño a Dios dar, un viño  
do Ribeiro que é canela;  
e para a xente de menos  
haino tamén do da terra,  
un pouco agríño, mais fresco  
e sabroso como fresas.  
Cocéuse unha gran fornada  
de millo branco que albea,  
con mistura de centeo  
i unha pouca de manteiga.

(F. N. 256)

Pero lo normal en Rosalía es que en la descripción los rasgos objetivos de la cosa vayan acompañados de comentarios de la poeta o de adjetivos valorativos. Ejemplo típico es la descripción del cementerio de Adina (F. N. 196), que reproducimos al hablar del adjetivo y del que citamos sólo unos versos:

O simiterio da Adina  
n'hai duda que é encantador,  
cos seus olivos escuros  
de vella recordazón;  
co seu chan de herbas e frores  
lindas, cal no'outras dou Dios...

(F. N. 196)

—492

Como ejemplo de descripción subjetiva de signo contrario a las ponderaciones que ya hemos visto podemos citar la de Castilla en el poema «Tristes recordos» (F. N. 228), en el que casi todos los elementos del paisaje van acompañados de adjetivos de valor o comentarios que indican el desagrado que inspiran al poeta:

Una tarde, ¡ouh, qué tristeza  
me acometéu tan traídora,  
véndome en tal aspereza!

[...]

Do largo pinar cansado  
a negra mancha sin término,  
do puebro o color queimado.

[...]

¡Adiós, pinares queimados!  
¡Adiós, abrasadas terras  
e cómaros desolados!...

En las descripciones de paisajes o ambientes al aire libre son muy abundantes las auditivas y las que se refieren a la sequedad o humedad de la atmósfera. Como las impresiones visuales son las más corrientes en toda descripción, voy a subrayar las otras que se encuentran en Rosalía:

Con su murmurioapacible,  
solita la fuente estaba,  
bajo el castaño frondoso  
que tiernamente la guarda.  
Y estaba la verde hierba  
toda cubierta de escarcha.

(O. C. 254)

Candente está la atmósfera:  
explora el zorro la desierta vía;  
insalubre se torna  
del limpio arroyo el agua cristalina,

y el pino aguarda inmóvil  
los besos inconstantes de la brisa.

—493

Veamos ahora un fragmento en el que todas son impresiones auditivas:

En tanto os carros sin parar chirraban,  
mentras ó seu compás os carreteiros  
despaciosos cantaban;  
e aquí a fonte corría,  
alá nunha canteira resoaban,  
metálicos, os picos dos pedreiros.  
Máis preto, os cans ladraban  
i antre a follax o vento rebullía  
indo das encanadas ós outeiros...

(F. N. 265)

Es curiosa la importancia de los sonidos en las descripciones paisajistas de Rosalía. Creo que no es ajena a ella la vocación musical de la poeta. El paisaje es un concierto de rumores y sonidos que podrían pasar inadvertidos -y de hecho pasan- para otra persona que no tenga el sentido del ritmo y el gusto por la música que tenía la autora. Observemos cómo los elementos auditivos de la descripción siguiente están percibidos como un conjunto armónico e incluso hay palabras pertenecientes al léxico musical: el fondo lo constituyen rumores de ciudad; sobre ellos se eleva el eco de una voz fresca y sonora de timbre virginal, el clamoroso y prolongado sonar de una campana, el ronco estruendo de la presa del molino y el compás de los golpes de la lavandera contra las piedras:

...brisas que ó rebuldar  
por antre as follas, nas súas alas traen  
romores de siudad,  
eco dalgunha vos fresca e sonora  
de timbre virxinal,  
da campana da aldea o cramoroso  
prolongado soar,  
da presa do moíño o ronco estrondo,  
—494&#8594;  
i o batidor compás  
da lavandeira que cos brancos liños  
contra unha pedra dá.

(F. N. 285)

Los sonidos que aparecen en las descripciones de Rosalía son de dos clases. Unos, que podríamos llamar de fondo, que son los del viento y la lluvia, que suelen ser denominados rumores; otros, que podemos llamar sonidos particulares, y que son los emitidos por elementos del paisaje: por una fuente, un río, un carro, un animal, un molino, una persona. Rosalía percibe los sonidos de la naturaleza, aun en el caso de una naturaleza inverniza azotada por viento y lluvia, como un «discorde concierto, simpático a mi alma» (O. S. 343). Naturalmente, en este concierto el silencio tiene un gran valor, y así se destaca:

Xordo silensio que eu xa conoso,  
que é meu amigo de anos atrás.

(F. N. 192)

Miréi pola pechadura,  
¡qué silensio..., qué pavor!...

(F. N. 198)

ImpONENTE silencio 155  
agobia la campiña.

(O. S. 322)

...Aquel tan grato  
silencio misterioso...

(O. S. 338)

¡Cementerio de vivos!, murmuraba  
yo al cruzar por las plazas silenciosas.

(O. S. 366)

Si el conjunto de sonidos producidos por los elementos naturales es calificado de concierto, los producidos por los animalillos del campo son denominados serenatas;

—495

Grilos e ralos, rans albariñas,  
sapos e bichos de todas cras,  
mentras o lonxe cantan os carros,  
¡qué serenatas tan amorosas  
nos nosos campos sempre nos dan!

(F. N. 174-5)

En las descripciones de paisajes, Rosalía usa preferentemente una técnica selectiva: señala unos cuantos elementos que producen una determinada impresión. Es decir, no acumulación de detalles, sino selección:

Un manso río, una vereda estrecha,  
un campo solitario y un pinar,  
y el viejo puente, rústico y sencillo,  
completando tan grata soledad.

(O. S. 323)

Antre as pedras, alelises,  
entre os toxos, campanillas,  
por antre os musgos, violas,  
regos por antre as cortinas.  
Río abaixo está o moíño,  
Compostela río arriba...  
Río arriba ou río abaixo,  
todo é calma na campía.

(F. N. 273)

La luz tiene gran importancia en las descripciones de paisajes. Y a la luz clara del sol o uniforme de la luna prefiere los claroscuros, los contrastes, los brillos y reflejos indirectos. Rayos de sol que se quiebran entre árboles frondosos, ríos y fuentes o copas de árboles que recogen el último destello de esa luz; caminos que relumbran...

Mentras tanto, o sol da tarde  
tras dos pinares se deita,  
i alumia con tristes raios  
as sombrisas arboredas.

[...]

—496&#8594;  
Aquí fonte, alí regato,  
a iaugua brila antre as herbas,  
color de ouro, que o postreiro  
raio de sol fire nelas.

(F. N. 254)

Un camino se describe de la forma siguiente:

Istreitiño sarpentea  
antre prados e nabals  
i anda ó feito, aquí escondido,  
relumbrando más alá.  
Mais sempre, sempre tentándome  
co seu lindo crarear.

(F. N. 295)

Y de las aguas de un río dice:

Por antre os herbales,  
profunda e sombrisa,  
cal unha serpente  
de escamas bruñidas,

brilaba ós meus ollos  
dándome cobiza.

(F. N. 302)

De una calle compostelana se destacan los contrastes de luz y sombra con sentido pictórico, pues los llama manchas:

Atrás quedaba aquella calle adusta,  
camino de los frailes y los muertos,  
siempre vacía y misteriosa siempre,  
con sus manchas de sombra gigantescas  
y sus claros de luz, que hacen más triste  
su soledad y que los ojos hieren.

(O. S. 367)

En alguna descripción encontramos una técnica narrativa similar a la que en cine se llama travelling: un acercamiento —497— progresivo al objeto, del que cada vez se perciben más claramente los detalles. Así, al hablar del pazo de Arretén, vamos viendo el monte, la aldea, el caserón, el árbol que da sombra a las ventanas, la escalera... el interior del edificio se sugiere por la alusión a la soledad y, finalmente, un giro hacia arriba para ver las sombras que caen sobre la casa:

O pe do monte, maxestuoso, erguíase  
na aldea escura o caserón querido,  
ca oliva centenaria  
de cortinax ó ventanil servindo.  
Deserta a escalinata,  
soio o paterno niño,  
e enriba del caendo misteriosas  
coas sombras do crepúsculo, as do olvido.

(F. N. 189)

Al hablar de los pinos hace una breve descripción de abajo arriba, para continuar inmediatamente de arriba abajo: los pinos suben hacia el cielo y

desde el cielo desciende la bruma que los cubre:

...van en ondas subiendo hacia el cielo  
los pinos del monte.  
De la altura la bruma desciende  
y envuelve las copas.

(O. S. 318)

En una descripción de los contornos del río Sar se fija en una fuente y va siguiendo su trayectoria a través del monte, la división en arroyos, hasta fundirse en el río:

Del antiguo camino a lo largo,  
ya un pinar, ya una fuente aparece  
que brotando en la peña musgosa  
con estrépito al valle desciende;  
y brillando del sol a los rayos  
—498&#8594;  
entre un mar de verdura se pierde,  
dividiéndose en limpios arroyos  
que dan vida a las flores silvestres  
y en el Sar se confunden: el río,  
que, cual niño que plácido duerme,  
reflejando el azul de los cielos,  
lento corre en la fronda a esconderse.

(O. S. 334-5)

En los retratos de personas observamos la casi total ausencia de rasgos físicos concretos. Los que aparecen se refieren, exclusivamente, a la esbeltez del cuerpo, al color y calidad de los cabellos (suaves, como seda, como oro...), de los ojos, y a los colores de la cara (palidez, mejillas sonrosadas, etc.). A veces el retrato de un personaje del poema lo hace otro personaje del mismo, que con sus palabras se retrata también a sí mismo. Así la clase social de Marianiña, su ascendencia campesina y humilde, queda de relieve en el retrato que nos hace del conde que la sedujo:

-¡Ai, mi madre! Era bonito  
coma os anxos das igresias;  
era en falas amoroso,

muito, muito más que as sedas;  
era doce..., muito, muito  
más que a mel que sai da cera.  
Olía a rosas de maio,  
seus ollos eran estrelas,  
e tiña cal ouro puro  
a enrisada cabeleira...

(F. N. 202-3)

Fijémonos en que se nos dan como datos objetivos, más o menos magnificados por las comparaciones, el color y la forma de los cabellos, el brillo de los ojos y el olor. Antes se ha dado la impresión general: «bonito como los ángeles de las iglesias», y se han señalado dos rasgos de su actuación: que es amoroso en su hablar y que es dulce.

—499

Es muy frecuente que Rosalía suprima casi totalmente los rasgos objetivos y nos dé la impresión que produce la persona. Así, de una joven se dirá que parece una nube:

...meniña morena,  
de branco vestida,  
nubiña parece  
no monte perdida.

(C. G. 67)

O que parece un ángel:

...tendídalas puntas  
do paño de seda,  
as alas dun ánxeo  
de lonxe semellan.

(C. G. 67)

Y también es frecuente que describa al personaje por sus acciones, haciendo así un retrato moral. Es el caso de la mujer holgazana del cantar

XXXVI, de los personajes que aparecen en «Non che digo nada...» (C. G. 88), o el de Xan:

Xan vai coller leña ó monte,  
Xan vai a componer cestos,  
Xan vai a podalas viñas,  
Xan vai a apañalo esterco,  
e leva o fol ó muiño,  
e trai o estrume ó cortello,  
e vai á fonte por augua,  
e vai a misa cos nenos,  
e fai o leito i o caldo...  
Xan, en fin, é un Xan compreto.

(F. N. 262)

A veces, mediante la descripción de un gesto consigue un breve y rápido retrato de gran expresividad. Así, del niño pobre, recoge la forma en que apoya en el suelo sus pies —500descalzos, heridos por el frío. Una comparación completa el efecto de la breve descripción:

Farrapento e descalzo, nas pedras  
os probes peíños,  
que as xiadas do invernó lañaron,  
apousa indeciso;  
pois parés que llos cortan coitelos  
de aceirados fíos.

(F. N. 247)

En el poema que comienza «De sóidas morriáse, / na vila sospirando pola aldea», nos hace el retrato de una mujer campesina, Rosa, ejemplar típico de la morriña, a base de reproducir las sensaciones que en ella produce la ciudad.

Resumiendo los datos más señalados de cuanto hemos expuesto, diremos que en las descripciones hay un absoluto predominio de la subjetividad sobre lo objetivo y que en la selección de los elementos que hace el poeta se advierte el sentido musical, que también se revela en el ritmo de sus versos y en las combinaciones estróficas tantas veces calificadas de extrañas.

## XXXI

### La imitación del lenguaje popular

La lengua utilizada por Rosalía en sus versos fue el gallego hablado en las partes de Galicia donde residió más largamente: Compostela y orillas del Sar. Es un gallego dialectal -con seseo- y con fuerte influencia del castellano; es, además, una lengua poco fija en cuanto al vocabulario y la morfología ya que coexisten formas muy distintas. Rosalía tomó, pues, espontáneamente el instrumento que tenía a mano y con él compuso los Cantares, para lo cual se ajustaba perfectamente. En cuanto a Follas novas, señala Carballo Calero70 que la escasez o ausencia de términos abstractos en el gallego oído la llevó a emplear castellanismos con mayor frecuencia.

No vamos a tratar del léxico, ni de la morfología y sintaxis de este lenguaje ya que nuestro estudio no es lingüístico, pero sí vamos a ocuparnos de sus manifestaciones sociales en la medida en que Rosalía lo recoge. Veremos, pues, fórmulas de tratamiento, alabanzas, maldiciones, saludos y expresiones conversacionales empleadas por el pueblo.

—502

Hay que señalar que en muchas ocasiones la actitud de Rosalía frente a los elementos populares y vulgarismos de la lengua es la de una persona culta a quien la incorrección o el tipismo de tales expresiones, le hace gracia. Hay, indudablemente, mucho de cariño hacia unas gentes que hablan así; pero también mucho de la diversión del culto ante la incultura. Algo similar a las gracias del sayagués en el primitivo teatro castellano. Así hablamos de imitación cuando Rosalía no emplea una lengua que oye para expresar sus sentimientos, sino que reproduce el modo de hablar de determinadas personas -mozas, viejos, mendigos, soldados-, en parte para dar color y tipismo a los cantares, y en parte como recurso de comicidad frente a un público que emplea ese lenguaje de forma diferente. Veamos en primer lugar los ceremoniosos saludos de dos viejas a sendas mozas aldeanas, sus expresiones de agradecimiento y buenos deseos:

-Dios bendiga todo, nena:  
rapaza, Dios te bendiga,  
xa que te dou tan grasiosa,  
xa que te dou tan feitiña  
que, anque andiven moitas terras,  
que, anque andiven moitas vilas,  
coma ti non vin ningunha,  
tan redonda e tan bonita.  
¡Ben haia quen te paríu!  
¡Ben haia, amén, quen te cría!

-Santas i buenas  
noites teñan mis señores...  
[...]  
De hoxe nun ano aquí os vexa.  
Diolos bendiga..., el Señor  
Iles dé fertuna ás mancheas  
e saudiña...

(F. N. 259)

—503

Obsérvese en el segundo ejemplo la abundancia de castellanismos «santas y buenas», «mis señores», «el Señor». De una parte, se debe a que el léxico religioso o para-religioso sufre más que ningún otro la influencia de la lengua oficial, ya que sermones y rezos se hacían en castellano. De otra parte, el hablante gallego consideraba el castellano como lengua de respeto y por ello procuraba emplearlo en la medida que le era posible cuando, a su juicio, la ocasión lo requería. De los dos ejemplos el segundo está mucho menos elaborado poéticamente, es una reproducción más cercana a la realidad. Podemos comprobarlo comparándolo con otro fragmento del primer poema citado:

O Señor che dé fertuna  
con moitos anos de vida;  
¡vólvanseche as tellas de ouro,  
as pedras de prata fina,  
e cada gran seu diamante  
che se volva cada día!

(C. G. 32)

En ambos casos se desea fortuna y salud. Pero, partiendo de esa base realista, Rosalía desarrolla hiperbólicamente en este caso los buenos deseos. Notamos además la diferencia «O Señor», «El Señor», más frecuente esta última en el lenguaje hablado para designar a Dios.

La expresividad de la lengua popular que se desborda en multitud de exclamaciones, admiraciones e interjecciones tiene amplia representación en la obra de Rosalía.

Así vemos la admiración de las gentes del pueblo ante un hermoso ejemplar porcino:

-¡Alabado sea Dios! -¡Dios cho bendiga!  
¡San Antonio cho garde!...

(C. G. 113)

—504

Y el elogio que del vino hacen dos viejos:

-¡Ten un piquiño! -¡Qué noria!  
Con pique ou non, compadriño,  
dempois de Dios ¡viva ó viño!  
-¿E haberá viño na groria?  
¡Coló, coló! -¡Cousa boa!  
¡Cólase como xarabe!

(O. C. 383)

La forma en que una joven intenta desechar los malos pensamientos que la asaltan:

Canto más digo: «¡Arrenegado!  
¡Demo fora!»,  
máis o demo endemoncrado,  
me atenta dempóis i agora.

(C. G. 53)

Tampoco las maldiciones y los insultos podrían faltar en esta galería de la expresividad popular:

-Premita Dios que te vexas  
cal as cóbregas a rastro;  
que a iaugua que a beber vaias  
che se volva xaramagos;  
que pidas e non atopes  
pousada, acougo ni amparo;  
e que inda morto de fame  
quedes ó pe dun valado.

(F. N. 245)

Además de las que aparecen en el poema «Castellanos de Castilla» (C. G. 122), citaremos esta maldición a la que no falta sentido del humor: una mujer enojada por la negativa de un hombre le desea que le coja en el camino un viento fuerte cuando vaya cargado con un haz de tojo. Si tenemos en cuenta que el volumen de estos haces es muy considerable —505en relación a su peso, se verá la comicidad de la situación que la mujer le desea:

Xa que non qués,  
no camiño che colla  
vento de vira  
cun saco de molla.

(C. G. 132)

La inagotable verborrea de una mujer de pueblo queda magníficamente representada en estos fragmentos:

-Turra, turra,  
Xan, pola burra!  
Mira que Pedro  
a cadela che apurra.  
[...]  
¡Churras!, ¡churras!  
¡Churriñas, churras!  
Cas-qui-tó,  
que escorréntalas burras.

Pica, pica,  
suriña, pica,  
lévalle un gran  
ó teu fillo na bica.  
[...]  
¡Gachí, gachi,  
qué dencho de gato!  
¡Cómo se farta  
no prebe do prato!

¡Inda reventes,  
larpeiro rabudo!  
¡Que inda na gorxa  
che aperten un nudo!

Truca, perico,  
no gato rabelo  
—506&#8594;  
hasta deixalo  
quedar sin un pelo.  
[...]  
Isca de aí,  
galiña maldita,  
isca de aí,  
non me mátela pita.

Isca de aí,  
galiña ladrona,  
isca de aí  
pra cás túa dona.

(F. N. 1324)

Ejemplos de este lenguaje popular pródigo en exclamaciones e interjecciones son los poemas «Si a vernos, Marica, nantronte viñeras» (C. G. 137), «Compadre, des que un vai vello» (O. C. 382) y «Tanto e tanto nos odiamos» (F. N. 270). Un ejemplo precioso de lenguaje popular es el monólogo inicial del poema «¡A probiña, que está xorda!». Una sutil elaboración artística pone de relieve las notas características: el uso del tú referido a sí misma, las exhortaciones a su cuerpo, las repeticiones, las invocaciones a la divinidad, la exageración al imaginar los bienes futuros, la exclamación final...

Alá enriba da a montaña,  
sai fume das chamineas...  
Valor, meu corpiño vello.  
Leváime aló, miñas pernas.  
Pasenijo, pasenijo,  
aquí para, alí te sentas,  
irás chegando, Xuana,  
adonde as casas fomegan.

¡Dios diante, a Virxe che valla!  
Que hoxe, seica..., seica..., seica...,  
has de comer sete cuncas  
de bon caldo, coa da cea,  
e máis compango de porco  
—507&#8594;  
ou de sardiñas salpresas,  
que os montañeses son homes  
que cando dan, dan de veras.  
Dempóis, quentaráste a un lume  
grande coma unha fogueira,  
e cando xa estés ben quente,  
¡a dormir... e que amañeza!

(F. N. 253)

Tienen también cabida en la obra de Rosalía los vulgarismos del habla que reflejan la clase social de los personajes. El mozo que cumple el servicio militar se expresa de modo que no deja lugar a dudas sobre su escasa cultura:

Saberás como a Dios gracias  
i ó escapulario bendito  
non afogamos no mare  
como coidaba Xacinto  
que é tan valente, abofelas,  
como os alentos dun pito.  
[...]  
e logo todos xuntados,  
inda más de vintecinco,  
nos paseamos polas calles,  
que era mesmo un adimiro...  
[...]  
Eu xa lle perdín o medo  
a escribiduras e libros...  
[...]  
Adiós, espresiós che mando  
polo burro de Camilo...

(C. G. 100-3)

Emplea participios incorrectos propios de la lengua vulgar: de xuntar,

xuntados xuntos; y derivaciones inusitadas como escribiduras; la forma más vulgar de la interjección abofé, tópicos y lugares comunes: «saberás», «a Dios gracias», «espresíos che mando»; además de la calificación de burro aplicada al intermediario.

—508

En el habla de una de las mujeres maldicentes que antes hemos visto aparecen también frases que podemos considerar vulgarismos:

Rica figureira,  
que Dios te bendiga,  
que hasme, abofé,  
de fartar a barriga.

(C. G. 131-2)

Para expresar la calidad de su sed un viejo dice que tiene «secos los untos»:

mide seis netos, Manoela,  
que traio enxóitolos untos.

(O. C. 383)

En ocasiones el tono popular de la narración contagia al narrador. No es frecuente, pero podemos citar varios ejemplos en los que Rosalía emplea frases o palabras que no corresponden a su condición de hidalga y tampoco al tono empleado por la meniña gaiteira que en el primer poema de Cantares gallegos anuncia su intención de cantar «na lengua que eu falo». Son expresiones populares pero extraídas de las capas más bajas de la sociedad:

Cando mirar te miro  
tan limpia e tan peinada,  
loitar cos rapaciños  
hastra que en ti se fartan...

(C. G. 89)

¡Coma e fártese!... Aquí ten  
talladas e viño...; beba,  
beba pola miña conta  
a salú das montañesas  
-dixo a dona, e doulle un plato  
—509&#8594;  
de callos como unha cesta  
á probe, e viño, e pan branco  
canto quixo; fartóuse ela  
mesmo hastra que tuvo a tripa  
coma un pandeiro. Raventa  
por pouco...; mais o pelexo  
tiña duro, e nin siquerá  
lle arregañou, i ó outro día  
xa estaba tan peneireira.

(F. N. 261)

...¡Qué comenenceira  
parece!... -lle di outro probe  
cunha cara de desteta  
nenos...

(F. N. 260)

Esto unha vella viuda,  
e terca como un carneiro,  
falaba do seu difunto  
xa dos bichocos comesto.

(F. N. 270)

Todos los ejemplos que pudiéramos citar nos parecen obedecer a un contagio, quizás con la excepción del primero. La reproducción del habla vulgar de los personajes que están interviniendo en el poema arrastra al narrador a emplear su misma lengua. En el primer ejemplo citado pudiera ser intencionado el uso de la frase vulgar para poner de relieve la clase de juegos a los que se entrega la mujer casada.

Estas vulgaridades que hemos señalado en la lengua que escribe Rosalía llaman más la atención porque contrastan con lo que es tono y modo de hablar general en su obra. Aparte de la reproducción del modo de hablar de algún personaje concreto, el estilo del narrador consigue su propósito de convertir el gallego hablado en lengua literaria.

—510

Podemos decir, como resumen de este capítulo, que es más frecuente la elaboración artística partiendo de una base realista que el emplebeycimiento como consecuencia de una imitación demasiado fiel de la realidad.

## XXXII Perspectiva lírica

En toda obra literaria es un elemento esencial la actitud que el autor adopta con respecto a la materia que va a tratar, es decir, la perspectiva. Aparte de las cuestiones de tipo teórico que se plantean, esto suele cristalizar en la adopción de una serie de técnicas perspectivísticas que han sido estudiadas especialmente en la novela contemporánea<sup>71</sup>: por ejemplo, narración en primera, segunda o tercera persona; limitación de la autora; empleo del monólogo interior en sus diferentes modalidades. Este problema y estas técnicas concretas no son exclusivas de la novela sino que pueden y en muchas ocasiones deben ser estudiadas en el campo de la poesía narrativa e incluso, lírica. Esto es lo que hemos intentado con Rosalía de Castro.

En la obra de Rosalía se pueden distinguir sus distintas posturas ante la obra, distintos puntos de vista. Hay poemas en los cuales la subjetividad de la autora encuentra un cauce directo e inmediato de expresión a través de la —512primera persona y poemas en los que se da un primer intento de objetivación mediante el uso de la tercera persona tomada de la poesía narrativa. Y hay también infinidad de poemas en los que el yo que habla no es la poeta; son monólogos de personas que aparecen un momento para desaparecer al acabar sus palabras; diálogos de unos seres ante los que la poeta desempeñó una función puramente transmisora: escuchar y reproducir.

Dentro de la poesía lírica, Rosalía muestra una cierta tendencia hacia la dramática. Mientras que los elementos narrativos, la poesía épica, carece prácticamente de representación en su obra -y no le faltó tema con la emigración gallega- hay claros indicios de una dramatización de la lírica. Algunos de sus poemas o fragmentos de otros podrían pasar por cortas escenas dramáticas o diálogos de una pieza teatral. Creo que esta tendencia no obedece a un deseo de objetivar los hechos contados, que estaría en contradicción con la subjetivación que hemos podido observar,

por ejemplo en las descripciones, sino a un deseo de dar animación y vivacidad a la realidad mediante la utilización de distintas perspectivas. En los poemas puramente líricos, es decir, en aquellos en que la autora habla de sí misma en primera persona, encontramos ya un intento de introducir una nueva perspectiva mediante la implicación del lector. Rosalía no se limita, generalmente, a hablar, a decir lo que siente o piensa, sino que quiere entablar un diálogo con el lector y esto que, como aspiración, se encuentra en todo poeta, en ella adopta dos formas: la interrogación y el uso del vosotros.

Las interrogaciones son frecuentísimas en toda su obra y en muchas ocasiones su función es ampliar la pura referencia individual mediante la respuesta implícita en la pregunta. La poeta habla de sí y por sí misma, pero la pregunta —513-y su respuesta- nos hace sentirnos implicados en aquello. Supone un asentimiento o una negación por nuestra parte: nuestra respuesta que se añade a la de la poeta.

¿Quén ó pasado volve  
os ollos compasivos?  
¿Quén se lembra dos mortos  
si inda non poden recordarse os vivos?

(F. N. 189)

¿Por qué ten a maldade forza tanta?

(F. N. 267)

¿Qué es al fin lo que acaba y lo que queda?

(O. S. 320)

¿Qué es soledad?

(O. S. 323)

¿por qué, pues, tanto luchamos  
si hemos de caer vencidos?

(O. S. 357)

Mediante el uso del tú o del vosotros Rosalía hace intervenir de forma directa al lector en el poema. Éste no es una parte de la vaga e indeterminada masa para la cual, en definitiva, escribe la poeta, sino unos seres concretos a quienes habla, pregunta, aconseja, escucha y responde; a quienes, en ocasiones, dice cosas molestas. Veamos algunos ejemplos:

Diredes destes versos, i é verdade,  
que tén estrana insólita armonía...  
[...]  
Eu diréivos tan só que os meus cantares  
así sán en confuso da alma miña...

(F. N. 166)

Busca estes amores..., búscaos,  
si tes quen chos poida dare...

(F. N. 181)

—514

Vosotros, que lograsteis vuestros sueños,  
¿qué entendéis de sus ansias malogradas?  
Vosotros, que gozasteis y sufristeis,  
¿qué comprendéis de sus eternas lágrimas?

(O. S. 328)

No murmuréis del que rendido ya bajo el peso de la vida

quiere vivir y aún quiere amar.

(O. S. 353)

Otro medio de enriquecer la perspectiva única de la poeta es introducir en un poema de fondo narrativo las palabras de uno o más personajes en estilo directo y en forma de monólogo o diálogo. Esta técnica es la característica de los romances históricos y de las leyendas de la época romántica. Rivas y Zorrilla debieron de darle la pauta a Rosalía ya que en su primer libro encontramos dos ejemplos de esta técnica: en los poemas «Un desengaño» y «La rosa del Camposanto». El primero comienza con la presentación del ambiente y el relato de lo sucedido: el amante ha prometido a Argelina que irá a buscarla al día siguiente y ella ha esperado en vano. Convencida de que ha sido engañada, la joven inicia un planteo que el poeta reproduce en estilo directo:

Mirando el bien que se aleja  
con su fugitivo encanto,  
dijo en tristísima queja:  
¿Por qué tan sola me deja,  
cuando yo le amaba tanto?

(O. C. 216)

La intercalación de monólogos no plantea ningún problema a la autora. Tras las palabras introductorias deja paso libre al personaje que habla en primera persona. Así, en «La rosa del Camposanto», después de la presentación del —515ambiente -noche tormentosa- y de la protagonista, se pasa al estilo directo:

Y, sin embargo, velando  
una mujer algo espera...  
[...]  
Y exclama con triste queja:  
«Ya son las doce. ¡Dios mío!  
Ya mi esperanza se aleja...»

(O. C. 231)

Dijo, exclama, son las fórmulas que abren el camino al monólogo. Más problemáticos son los diálogos intercalados, ya que el autor vacila entre respetar la independencia de los discursos de los personajes con peligro de que no sepamos bien quién habla, o repetir las fórmulas introductorias «dijo ella», «contestó él», etc. Hay ejemplos de las dos técnicas.

En La Flor:

«¿Por qué la noche has faltado  
que aquí venir me juraste?»  
«Porque la fortuna al traste  
dio con mi intento soñado...»

(O. C. 233)

«¡Es su recuerdo, no lo dudo,  
cuando la niegas a mi afán...!»  
«Tómalas, Inés -él le responde-;  
¡sus hojas, ¡ay!, te abrasarán!»

(O. C. 241)

En Cantares gallegos:

Dille estonces, mentras tanto  
que en bicalo se recrea:  
-Miña xoia, miña xoia,  
miña prenda, miña prenda,  
¿qué fora de ti, meu santo,  
—516&#8594;  
si naiciña non tiveras?  
¿Quén, meu fillo, te limpara,  
quén a mantensa che dera?  
-O que mantén ás formigas  
e ós paxariños sustenta.  
Dixo Rosa, i escondéuse  
por antre a nebrina espesa.

(C. G. 87)

Respetando la independencia de los discursos:

-Acóchame co eses trapos,  
que estou tembrando de frío.  
-Non vexo trapos nin toldo  
con que te poída tapare,  
arrímate ó pe do lare  
ou métete antre o rescoldo.  
-Seica teño calentura...  
¡Bruu!, seica vou morrere.  
-Non te afrixas, ña mullere,  
que che irei catalo cura...

(O. C. 382)

Véase también cómo este respeto a las palabras de los personajes sin incisos aclaratorios ocasiona a veces confusión al no poder distinguir, en la animación del diálogo, las frases que dice cada personaje:

¡Coló, coló! -Ben nos preste,  
porque sin estos consolos  
andivéramos más solos  
os vellos do que anda a peste.  
-¡Ten un piquiño! -¡Qué noria!  
Con pique ou non, compadriño,  
dempois de Dios ¡viva o viño!  
-¿E haberá viño na groria?  
¡Coló, coló! -¡Cousa boa!  
¡Cólase como xarabe!  
-Meu compadre, ó que ben sabe  
—517&#8594;  
corre sin trigo nin broa.  
-O viño de quente pasa,  
mais é mellor o que eu teño.  
¿Como qué? -A probalo, deño,  
vas vir ora a miña casa.

(O. C. 383)

En Follas novas no faltan ejemplos de fórmulas introductorias:

-Sé astuto si é que sabes,  
víngate das ofensas si é que podes...  
[...]  
    Esto un gallego montañés e rudo...  
[...]  
ó agonizar lle aconsellaba a un fillo...

(F. N. 227)

Pero es muy frecuente un tipo de diálogo en el que cada personaje menciona el nombre del otro con quien está hablando, evitándose así la posible confusión:

-¿Quén te pragueóu, ña filla?  
¿Qué males, meu ben, fixeras?  
-Non mo preguntés, mi madre,  
vale máis que nunca o sepas.  
[...]  
-Fala, rapaza, que sinto  
ferverme o sangre nas venas.  
-Que eu non vexa a luz do día,  
que a luz a min no me vexa...  
Mi madrina, mi madrina,  
non me maldizás cal ela.

(F. N. 202)

Téngase en cuenta que la poesía no ha de ser leída sino oída. Los signos que indican el diálogo pueden ser una aclaración para el lector pero, en realidad, la técnica del diálogo —518ha de juzgarse "al oído". Y estas repeticiones del nombre o apelativo de los personajes son los índices de cambio para el oyente. Vamos a prescindir en un ejemplo de los signos de puntuación que señalan la transición y veremos claramente cómo ésta viene indicada por los apelativos:

Ña nai, a vaca marela  
tembra coma vós na corte.  
¿Fixo algún pecado ela?  
¿Virá un raio a darrle morte?  
    Si ela non fixo pecado,  
mal cristiano, ti o fixeche;

que es pecador rematado  
mesmo dendas que naceche.

(F. N. 253)

«Ña nai» y «mal cristiano» son los índices de comienzo del diálogo y del cambio de persona.

Más escasos son los ejemplos de perspectivismo en el último libro de Rosalía, pero entre los que hay se encuentran las dos técnicas que venimos señalando:

Con fórmulas introductorias:

Arreglando su hatillo, murmuraba  
casi con la emoción de la alegría:  
-¡Llorar! ¿Por qué? Fortuna es que podamos  
abandonar nuestras humildes tierras...

(O. S. 344)

...y allí otra voz murmura al mismo tiempo...

(O. S. 382)

Sin fórmulas, presentando las palabras de cada personaje independientemente:

Quisiera, hermosa mía,  
a quien aún más que a Dios amo y venero,  
ciego creer que este tu amor primero  
—519&#8594;  
ser por mi dicha el último podría.  
Mas...  
-¡Qué! ¡Gran Dios, lo duda todavía!  
-¡Oh virgen candorosa!  
¿Por qué no he de dudarlo al ver que muero,  
si aun viviendo también lo dudaría?

-Tu sospecha me ofende,  
y tanto me lastima y me sorprende  
oírla de tu labio,  
que pienso llegaría  
a matarme lo injusto del agravio.

-¡A matarla! ¡La hermosa criatura  
que apenas cuenta quince primaveras!  
¡Nunca!... ¡Vive, mi santa, y no te mueras!

-Mi corazón, de asombro y dolor llenas.

-¡Ah!, siento más tus penas que mis penas.

-¿Por qué, pues, me hablas de morir?  
-¡Dios mío!  
¿Por qué ya del sepulcro el viento frío  
lleva mi nave al ignorado puerto?

-¡No puede ser!... Mas oye: ¡vivo o muerto,  
tú solo, y para siempre!... Te lo juro.

(O. S. 356)

Observamos una diferencia entre la primera obra de Rosalía y las restantes. En La Flor, monólogos y diálogos aparecen engarzados en un contexto narrativo. Son como paréntesis o ventanas abiertas en el poema para ofrecer una nueva perspectiva. Desde Cantares gallegos, estos monólogos o diálogos aparecen muchas veces al comienzo del poema, yendo en segundo lugar la parte narrativa que, a veces, se reduce a un corto comentario de la autora. Esta presentación tiene sobre la primera la ventaja, desde el punto de vista de la perspectiva, de una mayor independencia. Hasta —520tal punto que en alguna ocasión la parte narrativa que contiene la opinión del poeta sobre los hechos nos sorprende, por contrastar con la opinión que nosotros nos habíamos formado por las palabras precedentes. Así en el poema siguiente:

-Para a vida, para a morte

e para sempre en jamás  
pedinte a Dios, e Dios dóuteme  
por toda unha eternidá.

-Para a vida, para a morte  
e para sempre en jamás,  
quero ser vosa, e que séades  
o meu señor natural.

-Mais a que así querer sabe  
non debe ter pai n' irmán,  
nin home, si é que é casada,  
nin fillos, si acaso é nai.

-Espanta o que estás decindo...  
Mais eu sinto que é verdá;  
lévame, señor, que iréi  
onde me queiras levar...

-Pois vente... ¿Qué importa o mundo  
a quen ten a eternidá?  
Xuntos hemos de vivir,  
xuntos nos han de enterrar,

e os nosos corpos aquí,  
e as nosas almas alá,  
quer Dios que en unión eterna  
estén pra sempre jamás...

Cal ó paxaro a serpente,  
cal á pomba o gavilán,  
arrincóuna do seu niño  
e xa nunca a el volverá.

(F. N. 220)

—521

El diálogo entre los dos amantes nos ofrece una imagen de ellos distinta a la que nos presenta la poeta en su comentario final. Por las palabras de la mujer vemos que ella se ofrece al hombre y él, por su parte, nos parece

sincero en sus promesas de amor. Por eso, cuando la poeta dice que fue arrancada de su nido, sus palabras representan un punto de vista nuevo y sorprendente para nosotros.

Algo similar sucede en el poema siguiente:

¡Ánimo, compañeiros!  
Toda a terra é dos homes.  
Aquel que non veu nunca máis que a propia  
a iñorancia o consome.  
¡Ánimo! ¡A quen se muda Diolo axuda!  
¡I anque ora vamos de Galicia lonxe,  
veres desque tornemos  
o que medranos os robres!  
Mañán é o día grande, ¡á mar, amigos!  
¡Mañán, Dios nos acoche!

¡No sembrante a alegría,  
no corazón o esfuerzo,  
i a campana armoniosa da esperanza,  
lonxe, tocando a morto!

(F. N. 280)

Las palabras iniciales, llenas de aliento y esperanza, nos presentan la postura de algunos de los emigrantes gallegos. Los cuatro versos finales, narrativos, nos ofrecen la visión que de los hechos tiene el poeta; visión pesimista y desalentadora. Ambas visiones se contrarrestan. Las palabras del emigrante sentimos que, en gran parte, son verdaderas: las grandes gestas, las grandes conquistas fueron llevadas a cabo por hombres que abandonaron sus tierras para lanzarse hacia un mundo desconocido. Las palabras de la poeta también nos parecen verdaderas: la experiencia demuestra que las esperanzas de los emigrantes están en su gran mayoría —522— condenadas al fracaso. Optimismo y pesimismo; dos visiones del mundo que, en definitiva, enriquecen nuestra percepción de la realidad. Esta doble visión está favorecida por la forma de presentar en primer término y en estilo directo, sin fórmulas introductorias, el discurso del personaje.

No parece, sin embargo, que Rosalía fuese consciente de que esta manera de presentar monólogos o diálogos en primer término constituía un avance en la técnica de la perspectiva, ya que, si bien es más tardía en su aparición, no desplazó a la técnica primera, que convive con ella hasta su último libro. Así, en unos poemas nos presenta primero las palabras de los personajes («¡A probiña, que está xorda!», F. N. 253; «Tanto e tanto nos

odiamos», F. N. 270; «A la sombra te sientas de las desnudas rocas», O. S. 363...) y en otros la parte narrativa («Vendéronlle os bois», F. N. 278; «No craustro», F. N. 296; «Con ese orgullo de la honrada y triste», O. S. 382).

Como ejemplo excepcional de técnica perspectivística señalamos el poema «O forno está sin pan» que a continuación reproducimos. En él, la transición de la parte narrativa que contiene la visión de la poeta a la parte que contiene la visión del personaje se hace sin recurrir a fórmulas introductorias y sin índices que señalen el cambio. De forma gradual se pasa de una a otra visión. Veamos el poema:

O forno está sin pan, o lar sin leña,  
non canta o grilo alí

e se non é coa pena que o consome,  
o probe soio está co seu sofrir.

Sin qué comer e sin abrigo tembra,  
porque os ventos sutils

húmedos inda, silban entre as pedras  
i as portas fan xemir.

—523&#8594;

¡Qué ha de hacer, Señor, si o desamparo  
ten ó redor de sí!

¿Deixar a térra en que nacéu i a casa  
en que espera ter fin?

¡Non, non, que o inverno xa pasóu i a hermosa  
primavera vai vir!

¡Xa os árbores abrochan na horta súa,  
xa chega o mes de abril,

i anque a torrentes chove en horas tristes,  
en outras o sol ri;

xa a terra pode traballarse; a fame

dos probes vai fuxir!

¡Ai!, o que en ti nacéu, Galicia hermosa,  
quere morrer en ti.

(F. N. 283-4)

Desde el verso en que dice «¡Non, non!, que o inverno xa pasóu...» hasta los dos últimos versos, el poema está reproduciendo la visión de los hechos del campesino. No sus palabras, puesto que dice «Xa os ábores abrochan na horta súa», es decir, en la huerta de él; si fuera estilo directo diría «en mi huerta». Sin embargo, a partir de ese momento, en los cinco versos siguientes nada nos indica si habla el campesino o el poeta, pero el sentido nos hace atribuirlas al primero. Sobre todo porque los dos versos finales, con su ¡ai! commiserativo, parecen contener la opinión del poeta sobre las frases anteriores. De forma gradual la autora pasó de reproducir los sentimientos a reproducir las palabras y con ellas la visión del mundo del campesino.

De todos los libros de Rosalía los más ricos en técnicas perspectivísticas son *Cantares gallegos* y *Follas novas*. En ellos, la poeta abandona sus preocupaciones, su propia voz, —524para reproducir con una gran fidelidad las preocupaciones, los sentimientos, el modo de ver la vida de las gentes que la rodeaban. No es que en estos libros no haya poemas puramente subjetivos, expresivos de su intimidad, que sí los hay, pero, comparándolos con *En las orillas del Sar*, la proporción es mucho menor. En *Cantares* y *Follas* nos encontramos con poemas enteramente dialogados. Como en un fragmento teatral, la poeta se limita a escuchar y reproducir. No hay elementos descriptivos, no hay comentarios a los hechos: sólo palabras de unos seres que por su modo de hablar van adquiriendo un perfil definido ante nosotros. Son como cortas escenas teatrales, pequeños sainetes, piezas costumbristas. Así, aparecen ante nosotros la vieja vagabunda, pobre pero bien hablada, rica en experiencia y buen sentido, resignada y agradecida, y la joven campesina, generosa y compasiva, que se admira de los saberes de la vieja, de sus buenas palabras y conocimiento del mundo, que acepta sus consejos y le ofrece albergue y comida por una noche (C. G. 28); así, los jóvenes amantes que como Romeo y Julieta se separan al llegar el alba (C. G. 33); la costurerita deseosa de bailes y la santa que se niega a enseñárselos y la reprende severamente (C. G. 36); la pareja de jóvenes que no acaban de entenderse y se acusan mutuamente de veleidosos y traidores (C. G. 119); los amantes furtivos que buscan la oscuridad y el silencio para realizar sus deseos (F. N. 208); los amantes que huyen (F. N. 218); la joven que sigue amando al hombre que la abandonó y el cortejo de personas que opinan sobre el hecho (F. N. 288); dos novios que se encuentran tras larga ausencia y con distintos sentimientos, pues

ella sigue enamorada, mientras él considera el pasado como una aventura más, sin trascendencia, totalmente olvidada (F. N. 292); dos emigrantes, uno de los cuales regresa a la patria y escucha —525 las cínicas palabras de despedida del otro, que ha abandonado a su mujer y sólo piensa regresar cuando ya no pueda con sus huesos (F. N. 299); el matrimonio que escucha acongojado el paso de los alguaciles que hacen los embargos en la aldea (F. N. 306)... Toda una galería de tipos humanos cruza así, brevemente, por las páginas de estos dos libros.

En la mayoría de estos poemas el diálogo se presenta de forma alternante, es decir, habla un personaje, después el otro, de nuevo el primero y así sucesivamente. Pero hay algún poema que adopta la forma de dos monólogos: dos largos parlamentos pronunciados por cada uno de los personajes. Aunque por el sentido sean pregunta y respuesta, la forma es la de dos monólogos escasamente relacionados. Así, en el cantar XXVI, habla primero el hombre declarando su amor y preguntando las causas del alejamiento de la mujer; a continuación responde ella, pidiendo respeto para su dolor, pues su marido murió y ella busca la soledad. En el XXVII, una joven se interroga sobre las causas de las veleidades de su pretendiente. La segunda parte del poema es la respuesta del mozo, acusando a la chica de los mismos defectos.

A parte de los poemas dialogados en los que alguno de los personajes es un hombre, hay otros en los cuales el punto de vista es solamente masculino; es decir, las palabras del poema están puestas en boca de un hombre. ¿Qué motivos tiene el poeta para adoptar el punto de vista masculino? En los poemas dialogados de carácter amoroso aparecen claramente diferenciadas las posturas de los dos protagonistas: en «Cantan os galos pra o día» (C. G. 33) la joven prudentemente aconseja la retirada del galán antes de que llegue la luz, mientras que él insiste en quedarse. En «¡Nin as escuras!» (F. N. 208) uno de los hablantes (suponemos que el varón) lleva la iniciativa de la aventura, mientras su acompañante —526da muestra de miedo y vacilación. En «¡Valor!, que anque eres como branda cera» (F. N. 218) es también el hombre quien lleva la iniciativa. En «N' é de morte» (F. N. 292) contrasta la constancia amorosa de la mujer con el donjuanismo del hombre. Se trata, pues, de ofrecer dos puntos de vista sobre una realidad. El hecho amoroso, al ser presentado objetivamente -mediante el diálogo-, exige la presencia de los dos protagonistas. Pero ¿a qué obedecen los monólogos de hombres? ¿Se trata de vivencias exclusivamente masculinas? En absoluto; son poemas en los que se declaran sentimientos amorosos, esperanzas traicionadas, decepciones que carecen de sexo y de las que tenemos también en la obra de Rosalía la versión femenina. En algún caso, el cantar o refrán popular que glosa el poema condiciona el sexo del protagonista, pero esto no es general. Creo que la elección del punto de vista masculino es voluntaria y obedece al deseo de ofrecer una perspectiva más sobre la realidad: a través de su obra oímos hablar a jóvenes y viejos, ricos y pobres, optimistas y pesimistas. No podía faltar la categoría más amplia y general del sexo; tiene que haber hombres y mujeres hablando sobre hechos muy similares; ofreciendo su versión masculina o femenina de la realidad.

Sin pretender clasificaciones rigurosas, veamos la similitud de sentimientos expresados por hombres y mujeres, veamos la versión masculina

y femenina de los hechos.

Ante la traición amorosa, el dolor en el hombre se hace violencia y rencor («Quíxente tanto, meniña», C. G. 57):

Dempóis que «sí» me dixeches,  
en proba de teu amor,  
décheme un caraveliño,  
que gardín no corazón.  
¡Negro caravel maldito  
que me firéu de dolor!...  
—527&#8594;  
Mais a pasar polo río,  
¡o caravel afondou!...  
Tan bo camiño ti leves  
como o caravel levou.

La mujer sigue amando al que la olvidó («Cuando a luniña aparece», C. G. 135):

¡Coitada de min!, ¡coitada!  
Que este meu peitiño nobre  
foi para ti deble xunco  
que ó menor vento se torce.  
¡I en recompensa ti olvídasme!  
Dasme fel e dasme a morte...  
¡Que éste é o pago, desdichada,  
que á que ben quer dan os homes!  
Mais ¡qué importa!, ben te quixen...  
Querréite sempre... Así compre  
a quen con grande firmesa  
vidiña i alma entregóuche.

O comenta con amarga ironía la inconsistencia de las promesas amorosas («Vivir para ver», F. N. 291).

El amor platónico tiene también la doble versión. Menos problemática en el hombre («Acolá enriba», C. G. 67) que se limita a cantar la belleza de la mujer amada, su creencia -engañosamente- de que ella le llama; su deseo de que el padre se la dé por esposa. En la mujer se complica con trabas morales («Díxome nantronte o cura», C. G. 53) y sociales, ya que su condición femenina la obliga a una actitud de pasividad que contrasta con la violencia de sus sentimientos.

Los ataques a Castilla proceden de una mujer cuyo marido murió a consecuencia del mal trato recibido en aquella tierra a donde había ido a trabajar («Castellanos de Castilla», C. G. 122) y de un hombre que ha sido

desdeñado por una castellana («Castellana de Castilla», C. G. 97). Aunque los —528 motivos son distintos, en el fondo alienta un mismo sentimiento:

Dice él:

Din que na nobre Castilla  
así ós gallegos se trata,  
mais debe saber Castilla  
, que de tan grande se alaba,  
que sempre a soberbia torpe  
foi filla de almas bastardas.

Dice ella:

En trós de palla sentados,  
sin fundamentos, soberbos,  
pensás que os mosos filliños  
para servirnos naceron.

E nunca tan torpe idea,  
tan criminal pensamento  
coupo en más fatuas cabezas  
ni en más fatuos sentimientos.

La saudade amorosa tiene también doble intérprete. Dice el hombre («Queridiña dos meus ollos», C. G. 100):

Nada me distrái, Rosiña,  
da pena que por ti sinto;  
de día como de noite  
este meu corazonciño  
contigo decote fala  
porque eu falar ben o sinto;  
un falar tan amoroso  
que me estremeso de oílo.  
¡Ai!, qué estrañeza me causa  
e soiidás e martirio,  
pois así cal el che fala,  
quixerá falar contigo,  
cal outros tempos dichosos,  
dos nosos amores finos.

Dice la mujer («Pasa río, pasa río», C. G. 82):

¡Si souperas qué estrañesa,  
si souperas qué sofrir  
desque del vivo apartada  
o meu corasón sentí!  
Tal me acoden as soidades,  
tal me queren afrixir,  
—529&#8594;  
que inda más feras me afogan,  
si as quero botar de min.

El refrán gallego «eu por vós, e vós por outro» fue desarrollado por Rosalía en un poema en el que un galán ve salir por la noche, sola, a la dama de sus pensamientos. Llevado de su amor la sigue dispuesto a protegerla de cualquier peligro hasta que se da cuenta de que ella acude a una cita con otro hombre. Aunque las circunstancias sean distintas, la vivencia de amar a una persona que no le corresponde es también expresada por una mujer.

Así habla el hombre:

Sin que sepás que vos sigo,  
iréi tras de vós agora,  
por si vos tenta o enemigo;  
i entanto non sai a aurora  
non vos deixaréi, señora.  
[...]  
Embárgame o asombro a ialma...  
¡Ai amor tolo..., amor tolo!...  
Ben di aquel refrán sabido:  
eu por vós, e vós por outro.

(F. N. 218)

Así habla la mujer:

O meu oido más puro  
dérache si eu fora rosa;  
o meu marmurio más brando  
si é que do mar fora onda;  
o bico más amoroso  
se fosse raio da aurora,  
sí Dios..., mais ben sei que ti

non qués de min nin a groria.

(F. N. 294)

Hay algunos monólogos masculinos para los cuales no hemos podido encontrar el correlato femenino, quizá porque —530representan posturas típicamente masculinas. Hay dos, agrupados bajo el título de «Las canciones que oyó la niña» (O. S. 350). En el primero, un enamorado confiesa a su amada cómo con el pensamiento penetró en su alcoba, y cómo «el aroma purísimo» que exhalaba su pecho disipó sus «malos deseos». En el segundo, declara que no quiere que ella ame a otro con la misma pasión con que él la ama. Con evidente egoísmo concluye:

Antes que te abras de otro sol al rayo  
véate yo secar, fresco capullo.

En otro monólogo un hombre lamenta la pérdida de la buena fama de la mujer a quien en otro tiempo amó («Vinte unha crara noite», C. G. 62). El monólogo masculino que nos parece más curioso es el del poema que comienza «Pois consólante, Rosa» (F. N. 307). En él un hombre, dirigiéndose a esta mujer llamada Rosa, le cuenta su teoría sobre el amor -muy similar a la stendhaliana de la cristalización-, que ha construido partiendo de su propia experiencia amorosa. Comienza recordando los tiempos en que estuvo muy enamorado:

¿Non te acordas daquela?  
Todo nela era encanto e fermosura,  
todo inocencia pura;  
[...]  
¡Todo ós meus ollos era santo nela!

Pero pasó el tiempo. Ella se fue para El Ferrol y él para Cambados. Un día coinciden en la feria «do Campelo» (obsérvese el realismo localista de las referencias). Y el hombre constata asombrado la nueva realidad:

...i eu busca que te busca na súa cara,  
e no seu xeito todo,  
—531&#8594;  
o encanto que nun tempo me encantara,  
e n'o poiden topar de ningún modo.

Podríamos pensar que el paso de los años ha desfigurado a la que en otro tiempo fue hermosa. Pero el cambio ha sido más sutil. Lo que él busca en vano es el encanto. La belleza no ha cambiado:

I ela era a mesma, tan lanzal e hermosa,  
tan fresca e colorosa  
e dose coma a mel dos seus cortisos;  
mais a tantos feitisos,  
eu estaba insensibre  
e do pasado en vano perseguía  
un volubre fantasma que fuxía  
libre de amor e de cadeas libre.

Meditando sobre estos hechos, el hombre llega a la conclusión de que el encanto no procedía de las perfecciones físicas o morales de la mujer, sino que era algo que él mismo le prestaba:

Meditéi un momento,  
e con certo remorso e sentimento  
ó cabo comprehendfn, ña Rosa cara,  
que tanto ben i encanto que namora,  
hada para míñ fora  
si aló cando eu a amara  
outros o meu amor non lle emprestara.

Y, elevándose de su caso particular a consideraciones generales, llega a la conclusión de que lo propio del amor es no ver la realidad, sino crear una realidad nueva; es como una nube o transparente gasa que envuelve al objeto amado, que se interpone entre él y el enamorado. Y cuando el amor se desvanece nada se puede hacer por retenerlo:

i o que antes nos mirou tras dunha nube  
ou transparente gasa,  
—532&#8594;  
desque a gasa se rompe e a nube pasa,  
Rosa, val moito máis que non nos mire.

Nos parece que la postura reflexiva, teórica de este monólogo, responde a lo que Rosalía considera masculino. Las mujeres no teorizan, aunque sí pueden experimentar vivencias cuya base teórica es la misma. Así, la joven del cantar IX, sabe que el hombre a quien ella ama es considerado feo por las demás; dicen que parece un pájaro desplumado; tiene un apodo que insiste sobre su falta de atractivo: «cara de pote hendido». Ella se limita a decir: «si ellas te miraran como yo...» y nos da su versión del amado. En definitiva, es la puesta en práctica de la teoría anterior: el amor como prisma deformador de la realidad; como un punto de vista nuevo sobre ella.

Finalmente nos falta señalar aquellos poemas que están puestos en boca de personajes distintos al autor, aunque pertenecientes al mismo sexo. Los poemas son monólogos de personajes que aparecen caracterizados por su lenguaje, en general, muy expresivo, lleno de interrogaciones, admiraciones, diminutivos, interjecciones. El vocabulario y los giros sintácticos suelen ser índices de la clase social del hablante. Así, expresando en alta voz sus preocupaciones, o a través de retazos de conversaciones con amigas, vemos aparecer a la jovencita que pide un novio a San Antonio (C. G. 65), a un ama de casa (C. G. 130), a una muchacha de servicio (C. G. 137), a una devota de Santa Margarita (C. G. 147), a una mujer que abandona su casa para seguir a su amor (F. N. 219), a una viuda que pretende vivir un nuevo amor (F. N. 281), a la esposa de un emigrante (F. N. 287)...

En una ojeada retrospectiva podemos observar que la riqueza de puntos de vista en la obra de Rosalía depende —fundamentalmente de su mayor o menor interés por la realidad exterior. En su primer libro de poemas se equilibran el egocentrismo del escritor novel, en el que predominan absolutamente el yo y la subjetividad, con la tendencia romántica a la poesía histórico-narrativa, y así, junto a íntimas confesiones líricas encontramos narraciones de hechos legendarios. En *A mi madre* el motivo que inspiró los versos -la muerte de su madre- eliminó toda referencia a otra realidad que no fuese el sentimiento del poeta. Por el contrario, *Cantares gallegos* supone una actitud de preocupación por el mundo exterior, lo cual se manifiesta en la riqueza de puntos de vista distintos que inciden sobre la realidad; no es la poeta, es el pueblo de Galicia el que habla en sus páginas. En *Follas novas* se equilibran la tendencia subjetiva y la objetiva (los mismos subtítulos en que se divide el libro indican el predominio de una u otra: «*Vaguedás*», «*Do íntimo*», son subjetivos; «*Da terra*», «*As viudas dos vivos e as viudas dos mortos*», tienen como tema la realidad exterior; «*Varia*» tiene poemas de las dos tendencias). En las orillas del Sar supone una vuelta a la intimidad del la poeta, una interiorización, en la que raramente y brevemente asoman todavía algunos personajes con su voz propia, con su personal punto de vista. Cuando la preocupación por la realidad exterior es predominante, las técnicas perspectivísticas proliferan: aparecen los poemas enteramente dialogados, los poemas de punto de vista masculino, los retazos de conversaciones, los monólogos sin introducción narrativa; se intenta por diversos medios una

presentación lo más rica posible de esa realidad. Cuando el interés decae, monólogos y diálogos aparecen introducidos por la poeta mediante un preámbulo narrativo. Por eso, como hemos visto, los libros más interesantes para el estudio de la perspectiva son los *Cantares* y *Follas novas*.

### XXXIII Fragmentarismo

Hay un rasgo estilístico en Rosalía que, aunque no es muy frecuente, nos parece digno de mención: es el carácter fragmentario de algunos poemas. Rosalía coincide en esto con una de las principales características de la poesía tradicional<sup>72</sup>.

El carácter fragmentario de la poesía tradicional obedece al paso del tiempo. La transmisión oral permitía que en sucesivas repeticiones se fueran eliminando del poema los elementos accesorios hasta dejarlo reducido a su núcleo expresivo y significativo. Los romances viejos son el ejemplo típico de este trabajo de depuración poética. Azorín comparaba el encanto de estos poemas breves, fragmentarios, a la impresión que deja en nuestro ánimo el encuentro fugaz con una persona desconocida durante un viaje y que desaparece después de nuestra vida, dejándonos llenos de curiosidad.

Naturalmente, la esencialidad, la reducción a lo fundamental es algo que, como rasgo estilístico, puede ser buscado —535y logrado por el artista. Pero es difícil que su criterio coincida con el del pueblo que a través de generaciones ha creado su propia poesía sobre la base de una creación individual. Poetas como Lope de Vega o García Lorca, cuyos poemas pasan a formar parte de los cantos del pueblo y se convierten al cabo de muy pocos años en poesía tradicional, es decir, anónima, son muy raros. En Rosalía no se ha producido esa fusión. Hay clara conciencia de que sus poemas le pertenecen; son da Santiña, de Rosalía, de la mujer que recogió el modo de sentir y vivir del pueblo, pero que conservó su personalidad creadora.

Lo que sí encontramos en su obra son poemas que reproducen el carácter fragmentario de la poesía tradicional. Como los romances viejos, parecen fragmentos desligados de un poema más extenso a los que el paso del tiempo dejó convertidos en unidades de gran concisión. En general son monólogos de un personaje cuya identidad desconocemos o poemas narrativos de los que se ha eliminado cualquier detalle superfluo para fijarse solamente en un rasgo o circunstancia fundamental.

Hay también un diálogo que reproducimos en primer lugar por su carácter excepcional. Hablan una mujer y un soldado. Sin presentación previa nos encontramos con la maldición que ella le arroja. La respuesta del soldado nada aclara sobre los posibles motivos del odio femenino:

-Premita Dios que te vexas

cal as cóbregas a rastro;  
que a iaugua que a beber vayas  
che se volva xaramagos;  
que pidas e non atopes  
pousada, acougo ni amparo;  
e que inda morto de fame  
quedes ó pe dun valado.  
—536&#8594;  
-Praguea, boca, praguea  
mentras que eu me vou marchando:  
pragas de malas mulleres  
nunca lle cán ós soldados.

(F. N. 245)

Aquí, el misterio, la carencia de detalles acerca de estos dos personajes actúan como recurso expresivo. Nada sabemos de ellos y sus palabras despiertan nuestro interés. ¿Qué ha sucedido? ¿Qué le ha hecho este hombre a la mujer para provocar un odio tan feroz? Por los males que le desea: que no encuentre sosiego ni amparo, que se le niegue la comida y la bebida, que muera abandonado, podríamos pensar que esta mujer fue compasiva con el soldado, que le dio cobijo y él le devolvió mal por bien. Pero él la considera mala mujer («plagas de malas mujeres -dice- nunca les caen a los soldados»). ¿Pretendió acaso ella detener en su camino al soldado? ¿Qué ha sucedido entre ellos? Mil preguntas a propósito de esos seres cuyas voces oímos un momento y que desaparecen sin saciar nuestra curiosidad. Como en las novelas de personaje múltiple -Manhattan Transfer, La Colmena, San Camilo...- nos quedamos con ganas de saber más cosas de esos personajes apenas esbozados pero cuyos rasgos nos los revelan llenos de interés. El fragmentarismo es en el poema -como en la novela- recurso estilístico. La ignorancia sobre lo sucedido mantiene abierto un abanico de posibilidades que el conocimiento de los hechos reduciría inmediatamente a una sola que, quizá para muchos, carecería de interés. Estos poemas de aspecto fragmentario son frecuentemente monólogos femeninos; algunos, de brevedad extrema, no son apenas más que una exclamación, una explosión sentimental en la que falta cualquier elemento explicativo:

—537

Non coidaréi xa os rosales  
que teño seus, nin os pombos,  
que sequen, como eu me seco,  
que morran, como eu me morro.

(F. N. 289)

¿Dónde está este hombre cuyos rosales cuida la mujer? ¿La ha abandonado? ¿Ha muerto? ¿Por qué ella no va a cuidar ya las prendas que conserva de él? ¿Ha perdido toda esperanza de volver a verlo y quiere destruir los objetos que se lo recuerdan? ¿No hay, acaso, un matiz de venganza en ese acto? Ella se seca y se muere: ¿de amor?, ¿de dolor? Sin duda, de soledad. Pero esta soledad es distinta si el hombre ha muerto que si la ha abandonado. Quizá se trata de una «viuda de vivos», de la mujer que espera años y años el regreso de un hombre cuyo rastro ha perdido; quizá ha muerto y por eso no viene; quizá no quiere volver. Ella vacila entre la esperanza y el dolor. Se seca y se muere, pero continúa cuidando algo que el hombre dejó: los rosales, los palomos. Hasta que un día el dolor se le vuelve amargura y rebeldía: si en la ausencia ella se marchita y se muere, que se mueran también los rosales y los palomos; que si él vuelve encuentre sólo la desolación que provocó su ausencia. ¿Son esos los sentimientos de la mujer? ¡Cómo saberlo si lo ignoramos todo sobre ellos! Asistimos como espectadores a una explosión de dolor cuyos íntimos motivos quedan envueltos en el misterio. Al poeta, como al juglar, como al pueblo sólo le ha interesado señalar una pequeña parte de la vida de su personaje, quizá porque ellos conocen de sobra la prehistoria de esas palabras.

Veamos otro de estos monólogos femeninos cuyo sentido en este caso es más claro:

Cando era tempo de inverno,  
pensaba en dónde estarías;  
—538&#8594;  
cando era tempo de sol,  
pensaba en dónde andarías.

¡Agora... tan sóio penso,  
meu ben, si me olvidarías!

(F. N. 172)

Aquí, al menos, sabemos que el sentimiento predominante en la mujer es el temor a haber sido olvidada. Sus palabras sugieren una ausencia prolongada y sin noticias en la que el amor se alimenta sólo de esos pensamientos con los que se pretende saber por dónde andará el ser amado. Revelan la evolución del amor y la esperanza, el temor y la desconfianza; antes pensaba en lugares, en sucesos; se explataría imaginando lo que era lejos

de ella la vida del hombre; ahora un solo pensamiento llena obsesivamente su soledad. Como en todos los poemas de este género, nada sabemos de este hombre y esta mujer; no sabemos si son novios o esposos; no sabemos por qué causas, por qué motivos ella se ha quedado sola. Como siempre, somos testigos de un sentimiento desligado de las circunstancias que lo han provocado.

Un ejemplo más:

De aquí vexo os seus campos,  
de aquí vexo a sua casa, os seus nabals;  
e si alá de soidás me consumía,  
hora de pena me consumo acá.

¡Voume!... Voume da aldea...  
Pois mórrome sin él de sóidas.  
¡Cómo pode un, ¡Dios mío!, querer tanto  
ós que tan só nos saben olvidar!

(O. C. 484)

Aquí aparece más determinado el ambiente: es una aldea. Los dos protagonistas viven en casas distintas; no son, pues, —539marido y mujer. En otro tiempo se han amado; ella sigue queriéndole, y él la ha olvidado. Pero ¿de dónde viene esta mujer?, ¿cuál es ese allá en donde las soledades la consumían? ¿Y a dónde se va? Y también, ¿por qué ha vuelto? Querríamos saber algo más de la vida de estos seres a los que vemos sufrir, esperar, amar, olvidar. Saber cómo se ha desarrollado su vida, cómo han llegado a ese momento, por qué se han separado, por qué ella ha vuelto y a dónde va a marcharse, huyendo del lugar donde vive el hombre al que quiere. Y, como siempre, esas incógnitas aumentan el interés.

Amor y muerte aparecen casi siempre íntimamente enlazados en estos poemas. En ellos suele aparecer una mujer sola, no sabemos por qué circunstancias o motivos, pero el hombre se va (el soldado) o está ausente o quizá muerto. Otro rasgo común es la falta de explicación del sentimiento predominante (el odio del poema de maldición; la decisión de dejar morir los rosales y las plantas...). Veamos un poema en el que este último rasgo queda de manifiesto:

Os dous, da terra lonxe  
andamos e sufrimos, ¡ai de min!  
Mais ti tan sóio te recordas dela,  
i eu, dela e más de ti.

Ambos errantes polo mundo andamos  
i as nosas forzas acabando van.  
Mais ¡ai!, ti nela atoparás descanso,  
i eu tan sóio na morte o hei de atopar.

(F. N. 310)

Ahora son los dos protagonistas los que andan errantes por el mundo. Los dos sufren, los dos van agotando sus fuerzas. Ya nos vamos acostumbrando a estos personajes cuya identidad ignoramos para fijarnos sólo en sus sentimientos. —540 Pero también en torno a ellos se cierne el misterio. Vemos que ella se queja de abandono; él sólo se acuerda de la tierra, él encontrará descanso en ella. La mujer, no; sólo la muerte le proporcionará el descanso. Y de nuevo nos preguntamos: ¿dónde están estos seres?, ¿van juntos?, ¿están separados?, ¿por qué sabe ella que ha sido olvidada?, ¿cuáles son sus relaciones? El carácter fragmentario se refleja también en el aspecto inacabado de lo que se nos cuenta y no sólo en la ignorancia de las circunstancias que rodean a los personajes. Como en el romance del conde Arnaldos, sentimos la curiosidad de saber no sólo quién era el marinero y cómo era su canción, sino también la continuación de la historia. Así en este poema en que una mujer conjura los augurios de muerte que se ciernen en torno al hombre que ama:

Cala, can negro, n'oubees  
á porta de quen ben quero;  
corvos, non voés por riba  
do sobrado onde está enfermo;  
co teu resprendor, Compañía,  
vaite, non lle poñas medo.  
Si é que queres que alguén morra,  
eu sei dun san que contento  
por el déravola vida  
e irá convosco ós infernos.

(F. N. 302)

Entre el pueblo se consideran presagios de muerte segura los aullidos del perro: presienten su presencia y le aúllan; también los cuervos merodean

en torno a los cuerpos muertos. La compañía pertenece a las creencias ancestrales del país, puede ser tanto un augurio de muerte para quien la ve, como una amenaza inmediata -obligación de incorporarse a la procesión de ánimas, tomando la antorcha que lleva —541la primera, que así queda liberada, y pasando a ocupar el último lugar de la fila-. Pero también el que la ve puede ser mero espectador de esta procesión de ultratumba sin sufrir daño alguno, tal como relatan algunos cuentos del país.

Tememos que los presagios del poema van a cumplirse; son demasiados en torno a un hombre que está enfermo. Pero la mujer ofrece su vida a cambio; está dispuesta a acompañarlos al infierno voluntariamente. En este clima de augurios y conjuros todo es posible. Y nos gustaría saber la historia amorosa de esta pareja y lo que sucedió después.

Sin misterio, pero el mismo aspecto de historia interrumpida, de fragmento de una vida cuya continuación ignoramos siempre, tiene este otro poema en el que la preocupación social de Rosalía por los emigrantes centró la atención en el momento crucial de la decisión de partir. Aquí se nos cuenta la prehistoria: es un hombre joven, casado, a quien han desposeído de todos sus bienes:

Vendéronlle os bois,  
vendéronlle as vacas,  
o pote do caldo  
i a manta da cama.

Vendéronlle o carro  
i as leiras que tiña;  
deixárono sóio  
coa roupa vestida.

«María, eu son mozo,  
pedir non me é dado;  
eu vou polo mundo  
pra ver de ganalo.

Galicia está probe,  
i á Habana me vou...  
¡Adiós, adiós, prendas  
de meu corazón!»

No sabremos nunca qué ha sido de ese hombre que en la plenitud de su vida parte en busca de fortuna. ¿Volverá rico y triunfante como esos indianos que todos sueñan ser? ¿Morirá solo, pobre y en suelo extranjero como tantos otros?

Señalemos, para terminar, un poema enteramente narrativo que posee este mismo carácter fragmentario:

Eran crárolos días,  
risóñalas mañáns,  
i era a tristeza súa  
negra coma a orfandá.

Íñase á mañecida,  
tornaba coa serán...;  
mais que fora ou viñera  
ninguén llo iña a esculcar.

Tomóu un día leve  
camiño do areal...  
Como naide a esperaba,  
ela non tornóu más.

Ó cabo dos tres días,  
botóuna fora o mar,  
i alí onde o corvo pousa,  
soia enterrada está.

(F. N. 200)

En realidad aquí se nos da una historia completa: vida y muerte. El fragmentarismo del poema tiene el mismo carácter que el romance del prisionero a quien le matan el avecilla que le cantaba al albor. Ignoramos infinidad de detalles que quisiéramos conocer. ¿Por qué esas prisiones tan rigurosas en donde no sabe cuándo es de día ni cuándo es de noche?, ¿por qué le han encarcelado?, ¿quién es?... Lo mismo nos preguntamos en el poema de Rosalía. ¿Quién es esta mujer que vive tan sola?, ¿no tiene padres, esposo, —543hijos, parientes ni amigos? ¿No hay siquiera un vecino curioso que se preocupe de sus idas y venidas? ¿Se mata sólo porque nadie la espera o porque esa soledad es la consecuencia de un pasado triste? ¿Qué hubo antes en la vida de esta mujer? ¿Por qué, incluso

muerta, ha de estar sola? Poemas fragmentarios, inacabados, retazos de conversaciones, de monólogos, explosiones de sentimientos, historias cuyo final ignoramos. El arte imita a la vida y como ella se hace fragmentaria, inacabada, pequeños trozos de una historia más amplia cuyo principio y cuyo final, cuyo sentido verdadero desconocemos.

## XXXIV

### El tono

La técnica moderna ha permitido por un feliz azar que la poesía vuelva a tener el carácter que tuvo en sus comienzos. La poesía, merced a la grabación discográfica, vuelve a ser oral. Hoy podemos oír, como el pueblo oía a los juglares, a los poetas. Y no importa que algunos sean tan buenos recitadores como Nicolás Guillén o Dámaso Alonso, o tan malos como Neruda. Lo importante es que, oyéndolos, nos damos cuenta de cómo lo dice el autor, de cuál es su tono. Porque ¡qué difícil acertar a reproducir esa manera de decir que el poeta intentó plasmar por escrito! Cuántas veces el recitador profesional, o el entusiasta de un autor o el simple lector desfigura con su propio entusiasmo vocinglero la sobria contención de un Antonio Machado, la viril ternura de la «Nana de la cebolla» o la «Canción del esposo soldado» de Miguel Hernández.

Con el paso del tiempo los pormenores de la obra de un poeta se desvanecen y en nuestra memoria, como en la memoria colectiva de los pueblos, va quedando sólo el recuerdo de sus rasgos más característicos, sobre todo de su forma de expresarse: la picardía de Juan Ruiz, el dolorido sentir —545de Garcilaso, la llaneza sin afeites de Teresa de Ávila, la fácil rotundidad de Zorrilla, el refinamiento quintaesenciado de Juan Ramón... De Rosalía, a causa de la constante repetición de unos cuantos poemas -no los mejores, ni los más característicos- se ha forjado y ha perdurado la imagen de una dulce mujer gallega que llora en suaves versos las nostalgias de su tierra.

La detenida exposición de su temática, que hemos hecho en la primera parte, creo que demuestra sobradamente la universalidad de las preocupaciones de la poeta y el amplio registro de su voz poética. Tratemos ahora, sencillamente, de recordar sus formas más características de decir.

Recordemos en primer lugar la gracia y el desenfado de tantos poemas gallegos; el tono alegre, festivo de poemas como «¿Qué ten o mozo?» (C. G. 119), «Si a vernos, Marica, nantronte viñeras» (C. G. 137), «¡A probiña, que está xorda!» (F. N. 253), «Xan» (F. N. 262), «Tanto e tanto nos odiamos» (F. N. 270). Veamos algunos fragmentos:

¡Que é pecado..., miña almiña!

Mais que sea,  
¿cál non vai, si é rapaciña,  
buscando o que ben deseа?

(C. G. 53, de «Dixome nantronte o cura»)

Recordemos la gracia con que la mocita soltera pide a San Antonio un hombre:

Unha muller sin home...  
¡santo bendito!,  
é corpiño sin alma,  
festa sin trigo.  
[...]  
Mais, en tendo un homiño,  
¡Virxe do Carme!,  
non hai mundo que chegue  
—546&#8594;  
para un folgarse.  
Que, zambo ou trencó,  
sempre é bo ter un home  
para un remedio.

(C. G. 65)

La ironía es también tono frecuente en Rosalía. En el cuento de Vidal hay una irónica visión de la caridad que ejercían con él sus convecinos:

Sempre por dicha pra Vidal había  
caldo e más pan n'algún lariño alleo,  
i a más a caridá non se estendía,  
que fora un mal matarlle outro deseо.  
Que si a cousas mellores se afacía  
i outro váreo comer i outro recreo,  
traballo lle custara a bon seguro  
comer Dempóis berciñas e pan duro.

(C. G. 108)

El enamorado que ve salir a su dama por la noche mientras el marido duerme no puede evitar el comentario irónico:

¡Polo toxal vai a dama,  
i o dono antre holandas queda!  
¡Bon sono Dios lle conceda!

(F. N. 216)

También el matrimonio es blanco de la ironía del poeta. Recordemos la estrofa final de «Decides que o matrimonio» donde, tras atacar con distintos razonamientos al sacramento, concluye:

Do direito, do rivés,  
matrimonio, un dogal es;  
eres tentazón do inferno;  
mais casaréi..., pois no inverno  
¡non ter quen lle a un quente os pes...!

(F. N. 244)

—547

El tono sarcástico no es tampoco extraño en la obra de nuestro poeta. Hay que señalar que es sobre todo abundante en Follas novas y mucho más escaso en sus otros libros. Veamos algunos ejemplos: Rosalía comenta sarcásticamente el título de su libro: «Follas novas, risa dáme / ese nome que levás» como si una negra, bien negra, oyera que la llamaban blanca. No son hojas nuevas sino un conjunto de tojos y zarzas, hirsutas y fieras (F. N. 166).

Después de haber enunciado una de las verdades más profundas de su existencia, Rosalía hace ella misma la caricatura de sus palabras y las retuerce mediante el sarcasmo. Nos ha confesado que en el fondo de las entrañas hay un desierto páramo que no puede llenarse con risas ni con placeres «senón con froitos do delor amargos». Y a continuación, sarcásticamente, añade que la desgracia es tan abundante en sus dones que no hay temor de que ese páramo se quede vacío; al contrario:

Tan abonda é a desgracia nos seus dones,  
que os verte, ¡Dios llo pague!, ós regazados.  
Hastra que o que os recibe  
¡ai!, reventa de farto.

(F. N. 169)

Imaginando lo que sucederá cuando ella muera, según haya o no dinero con que cumplir las últimas ceremonias de esta vida, exclama:

¡Que inda me leve San Pedro  
se só ó pensalo non río  
con unha risa dos deños!  
¡Que enterrar han de enterrarme  
anque non lles den diñeiro!...

(F. N. 182)

—548

En otras ocasiones recomienda resignación ante la desgracia: cuando una peste arrebata uno tras otro a los hombres, no hay más que inclinar la frente y esperar que pasen las corrientes apestadas. Y en el último momento añade: «¡que pasen... que outras virán!». No falta la referencia sarcástica a la Providencia:

-«¡Bon Dios, axudáime», berréi, berréi inda...  
Tan alto que estaba, bon Dios non me oíra.

(F. N. 190)

El sarcasmo recae también sobre el amor: aun el más grande y santo acaba empachando («Un verdadeiro amor é grande e santo», F. N. 206). Cuando el tema es el funeral de un poderoso, Rosalía se complace y regodea en la descripción de las pompas eclesiásticas («Todas las campanas con eco pausado», O. S. 361). Del tono sentencioso hemos visto abundantes ejemplos en los capítulos dedicados a estudiar las tendencias moralizantes y didácticas de Rosalía. Hay una sutil gama que va de la frase rotunda y lapidaria a la sencilla exposición casi profesoral. Veamos dos ejemplos que allí no citamos:

Creyó que era eterno tu reino en el alma,  
y creyó tu esencia, esencia inmortal;  
mas si sólo eres nube que pasa,  
ilusiones que vienen y van,

rumores del onda que rueda y que muere  
y nace de nuevo y vuelve a rodar,  
todo es sueño y mentira en la Tierra,  
¡no existes, Verdad!

(O. S. 335)

Más expositivo, menos rotundo es éste:

De este mundo en la comedia  
eterna, vienen y van  
—549&#8594;  
bajo un mismo velo envueltas  
la mentira y la verdad.

(O. S. 389)

Hemos tenido también ocasión de observar cómo el tono de Rosalía se contagia a veces de popularismo a causa del tema tratado: la reproducción del lenguaje de personajes de baja extracción llega a teñir de vulgarismo el tono del poeta. Pero hay más. En ocasiones, emplea voluntariamente un tono vulgar para hablar de realidades muy profundas. Rosalía habla de su dolor de vivir dándole la apariencia de una discusión con unos médicos más bien torpes. El tono se mantiene a la altura que el tema parece requerir sólo en la primera y en la última estrofa; en las restantes, Rosalía emplea frases tan coloquiales como: «¡Pues a probar... manos a la obra!», «a ver si me curáis, amigo»:

Teño un mal que non ten cura,  
un mal que nacéu comigo,  
í ese mal tan enemigo  
levaráme á sepultura.

Curandeiros, ceruxanos,  
dotores en Medeciña,  
pra esta infirmidade miña  
n' hay remedio antre os humanos.

Deixá, pois, de remexer,

con concencia ou sin concencia,  
os libros da vosa cencia,  
pois para min n' a han de ter.

¿Que o dudás? Duda non cabe  
nesto que digo, doutores;  
anque pese, hay amargores  
que non pasan con xarabe.

¿Asañásvos porque digo  
verdás que sabés de sobra?  
—550&#8594;  
Pois a probar..., mans á obra:  
Vede de curarme, amigo.

O meu mal i o meu sofrir,  
é o meu propio corazón.  
¡Quitáimo sin compasión!  
Despóis, ¡facéme vivir!

(F. N. 245-6)

Contrariamente, en alguna ocasión escogida, Rosalía se preocupa de emplear un tono elevado. Su voz se hace majestuosa, digna, y procura la clásica y grave andadura del endecasílabo blanco. Así, en el poema dedicado al general inglés Sir John Moore, muerto en la batalla de Elviña en 1809 y enterrado en tierra gallega:

¡Cuan lonxe, cánto, das escuras niebras,  
dos verdes pinos, das ferventes olas  
que o nacer viron, dos paternos lares,  
do ceo da patria que o alumóu mimoso,  
dos sitios, ai, do seu querer; qué lexos  
viu a caer baixo enemigo golpe  
pra nunca máis se levantar, coitado!

(F. N. 221)

El mismo tono elevado y la misma métrica emplea para denunciar la tala de los bosques gallegos:

¡Jamás lo olvidaré!... De asombro llena  
al escucharlo, el alma refugióse  
en sí misma y dudó...; pero al fin, cuando  
la amarga realidad, desnuda y triste,  
ante ella se abrió paso, en luto envuelta,  
presenció silenciosa la catástrofe,  
cual contempló Jerusalén sus muros  
para siempre en el polvo sepultados.

(O. S. 336)

—551

Frente a tanta insistencia en la suavidad y dulzura de los versos rosalianos, conviene que señalemos su facilidad para la frase rotunda y el tono violento o rudo de muchas composiciones. Esta violencia de expresión la encontramos también en las escasas cartas, o fragmentos, que conservamos dirigidas a su marido. Rosalía era mujer de temperamento fuerte y apasionado y, por fuerza, ha de aparecer así en muchos de sus escritos. Veamos un fragmento de una carta a Murguía:

...si en realidad llegase a ponerme tísica, lo único que querría es acabar pronto, porque moriría medio desesperada al verme envuelta en gargajos, y cuanto más durase el negocio, peor. ¿Quién demonio habrá hecho de la tesis una enfermedad poética? La enfermedad más sublime de cuantas han existido (después de hallarse uno a bien con Dios), es una apoplejía fulminante, o un rayo, que hasta impide, si ha herido como buen rayo, que los gusanos se ceben en el cuerpo convertido en verdadera ceniza.

(O. C. 1557).

Prescindiendo de sus diatribas contra Castilla, fijémonos en este poema de Follas novas, apología de la rebeldía contra la opresión, justificación de la venganza, de la justicia por la mano. El tono del poema refleja la violencia de esa mujer que como loba doliente o herida mata a golpes de hoz a quienes la habían perseguido, y se sienta después, contenta, junto a sus víctimas, esperando que llegue el alba y con ella la justicia que para sí misma no había alcanzado:

Aqués que ten fama de honrados na vila,  
roubáronme tanta brancura que eu tiña;  
botáronme estrume nas galas dun día,

a roupa de cote puñéronma en tiras.  
Nin pedra deixaron en donde eu vivira;  
sin lar, sin abrigo, moréi nas curtiñas;  
ó raso cas lebres dormín nas campías;  
—552&#8594;  
meus fillos..., ¡meus anxos...!, que tanto eu quería,  
¡morreron, morreron ca fame que tiñan!  
Quedéi deshonrada, mucháronme a vida,  
fixéronme un leito de toxos e silvas;  
i en tanto, os raposos de sangre maldita,  
tranquilos nun leito de rosas dormían.

-¡Salvádeme, ou, xueces!- berréi... ¡Tolería!  
De min se mofaron, vendéume a xusticia.  
-Bon Dios, axudáime -berréi, berréi inda...  
Tan alto que estaba, bon Dios non me oíra.  
Estonces, cal loba doente ou ferida,  
dun salto con rabia pilléi a fouciña,  
rondéi pasenijo... ¡Ne as herbas sentían!  
I a lúa escondíase, i a fera dormía  
cos seus compañeiros en cama mullida.

Miréinos con calma, i as mans estendidas,  
dun golpe, ¡dun soio!, deixéinos sin vida.  
I ó lado, contenta, sentéime das vítimas,  
tranquila, esperando pola alba do día.

I estonces..., estonces cumpréuse a xusticia:  
eu, neles; i as leíses, na man que os ferira.

(F. N. 190)

La rotundidad es característica bastante repetida en los versos de Rosalía. Suele concentrarse en los finales del poema, que acaban con frases tajantes, inapelables como una sentencia; especie de redoble de tambor que rubrica las palabras anteriores:

Algúns din: ¡miña terra!  
Din outros: ¡meu cariño!  
I éste: ¡miñas lembranzas!  
I aquél: ¡os meus amigos!  
Todos sospiran, todos,

por algúñ ben perdido.  
Eu só non digo nada,  
eu só nunca sospiro,  
—553&#8594;  
que o meu corpo de terra  
i o meu cansado espirto,  
a donde quer que eu vaia,  
van contigo.

(F. N. 167)

Y este comienzo de poema, de reminiscencias zorrillescas por la tremenda rima consonante:

Chirriar dos carros da Ponte,  
tristes campanas de Herbón,  
cando vos oio partídesme  
as cordas do corazón.

(F. N. 240)

Y este final:

Huella la nieve, valerosa, y cante  
enérgica tu voz.  
¡Amor, llama inmortal, rey de la Tierra,  
ya para siempre ¡adiós!

(O. C. 658)

No falta, naturalmente, el tono sentimental-lacrimoso (los tópicos se forjan siempre sobre una base real aunque sea equivocada en relación a la totalidad). Se da en poemas de Cantares gallegos que son, casualmente, los más conocidos de Rosalía: «Campanas de Bastabales» (C. G. 58), «Adiós ríos, adiós fontes» (C. G. 69), «Airiños, airiños, aires» (C. G. 75), «Pasa río, pasa río» (C. G. 82), «Cando a luniña aparece» (C. G. 135), «Cómo chove miudiño» (C. G. 139). En total, seis cantares sobre un total de treinta y siete. La proporción no autoriza a considerar el tono de

estos poemas como el más característico del libro y mucho menos de la autora. A partir de Cantares la blanda dulzura lacrimosa de estos versos desaparece. A la temática cada vez más triste, desesperanzada, pesimista, corresponde un tono cada vez —554de mayor concisión y sencillez; tono dolorido, pero sobrio y, con frecuencia, seco. Cuando habla del dolor de los otros, suprime a veces todo comentario: los hechos hablan por sí solos:

Foi a Páscoa enxoita,  
chovéu en San Xoán;  
a Galicia a fame  
logo chegará.

Con malenconía  
miran para o mar  
os que noutras terras  
tén que buscar pan.

(F. N. 289)

Cuando habla de su propio dolor late en sus palabras la amargura contenida, el pesimismo escéptico, el cansancio, la desesperanza. El dolor de esta mujer inspira un respeto muy distinto a la simpatía compasiva de los airíños o de la despedida del emigrante. Hay un fondo de dureza que nos mantiene a distancia de un dolor que se acepta a sí mismo:

Contenta el negro nido busca el ave agorera;  
bien reposa la fiera en el antro escondido,  
en su sepulcro el muerto, el triste en el olvido  
y mi alma en su desierto.

(O. S. 317)

Rosalía convirtió su dolor en última justificación de su existencia y en suprema forma de compañía. Sus lágrimas, cuando las hay, no buscan nuestra compasión, nuestra simpatía, sino que son la expresión de su radical soledad. Y su tono es el de una persona que se sabe total y definitivamente sola:

No va solo el que llora,  
no os sequéis, ¡por piedad!, lágrimas mías;  
basta un pesar del alma;  
jamás, jamás le bastará una dicha.

Juguete del Destino, arista humilde,  
rodé triste y perdida;  
pero conmigo lo llevaba todo:  
llevaba mi dolor por compañía.

(O. C. 659)

Así hablaba Rosalía: con gracia, con ironía, con sarcasmo; dulce y llorosa alguna vez; doctoral, seca, tajante, rotunda, otras. Siempre con una intensidad de sentimiento que en sus mejores momentos es expresada con la más escueta desnudez formal, con íntima contención, sobriedad y nobleza. Cuando el tiempo haya borrado los detalles, su poesía se perfilará en nuestra memoria como la expresión austera de un dolor existencial. Su voz será, fundamentalmente y como ella dijo, el eco de un «bordón que se rompe dentro de un sepulcro hueco», un sonido «monótono, vibrante, profundo y lleno».

—556

### Conclusión

No es frecuente encontrar un poeta en el que las vertientes subjetiva y social de su obra tengan tanta importancia, a la vez, como en Rosalía de Castro.

No cabe duda de que Rosalía habló mucho de sí misma y de que a través de su propia experiencia logró hacer una poesía de alcance universal. Ya no es -podríamos decir- Rosalía, mujer gallega decimonónica, sino un ser humano, en su desnuda realidad, quien habla en sus versos. Su visión del mundo, que en muchos aspectos anticipa la del existencialismo, supera las circunstancias concretas histórico-personales y es únicamente la de una persona que se enfrenta a una existencia cuyo sentido se le escapa.

Pero, al mismo tiempo, Rosalía está íntimamente vinculada a circunstancias históricas concretísimas. Rosalía es la poeta del pueblo gallego y no sólo porque su tierra tenga, incluso cuantitativamente, una gran importancia en su obra, sino porque Galicia se siente identificada con ella. Y ¿cómo se identificaría con una poeta que calificamos de universal?

Hay, pues, que distinguir en Rosalía dos tendencias no muy claramente diferenciables. De una parte, la poeta íntima, subjetiva, cuyas experiencias, en cuanto son humanas, pueden tener alcance universal. De otra parte, la poeta social, la portavoz de una tierra dolorida, la cantora de los emigrantes, —557de las «viudas de vivos y de muertos», la poeta del pueblo gallego.

Estas dos tendencias, sin embargo, no están claramente diferenciadas. Incluso en la poesía que se refiere a la más estricta intimidad aparecen de pronto rasgos que están relacionados con creencias o modos de vida del pueblo al que pertenece. Como en García Lorca, restos de una religiosidad primitiva, vestigios de un inconsciente colectivo aparecen en su poesía. Y estos rasgos son, probablemente, los que, percibidos de forma intuitiva por el pueblo, le han llevado a la identificación con el poeta. De todas formas, esos rasgos o similares se encuentran en otros poetas gallegos: ¿por qué Rosalía y no Pondal o Curros? En definitiva, los motivos que convierten a una persona en un mito nacional son muy difícilmente reductibles a la deducción lógica.

Algunos de los lazos que religan al poeta con una comunidad ancestral se refieren a las creencias de ultratumba. Galicia ha sido, tradicionalmente, un pueblo en el que los muertos han jugado un muy importante papel. La Santa Compañía, con su cortejo de almas en pena, es un ejemplo de la intervención de los muertos en la vida de la comunidad. Pues bien, algo muy característico de Rosalía es la referencia a sus sombras. Estas sombras son sus familiares o amigos muertos -no sabemos si sus almas solamente, pues esto no lo especifica ni está nada claro- que no habitan ninguno de los lugares que la religión les asigna (Purgatorio, Infierno o Gloria) sino que se mantienen en unas vagas esferas, esperando a los seres queridos aún vivos. Desde allí siguen paso a paso la vida de los humanos y participan de sus alegrías o desgracias; pueden criticar, vigilar y juzgar su conducta, enojarse con ellos, y también acudir cuando se les llama. Así lo afirma con la mayor naturalidad Rosalía, que se refiere a sus sombras con la misma —558sencillez con que hablaría de un árbol de su huerto, dando por supuesto que todo el mundo tiene sus propias sombras y nadie va a extrañarse de tal relación.

Para penetrar en el mundo íntimo de Rosalía es muy importante determinar su postura ante los hechos religiosos.

Su religiosidad es compleja y contradictoria. No le importaba incurrir en posturas antagónicas porque vivió su fe, o su falta de fe, como algo que le ataña solamente a ella. No se puede hablar de procesos: ni de fe a descreimiento, ni de descreimiento a conversión. Estados muy distintos son en ella absolutamente coetáneos. Encontramos, por ejemplo, la exaltación de una fe sencilla, milagrera, popular, y restos de creencias antiguas, infantiles, muy arraigadas. Llega a identificar fe, infancia, inocencia y felicidad: un mundo primigenio y feliz que siente perdido y que desea recuperar.

Hay en ella momentos de exaltación casi mística y momentos en los que falta todo sentido trascendente de la vida, en los que el dolor, la injusticia, la existencia misma se muestran como hechos absurdos, inexplicables. Duda, se angustia ante el silencio de Dios, pero necesita creer y busca en la figura sufriente de Cristo un lazo de unión con la

Divinidad. Siente el conflicto entre su concepción de un Dios justo y providente y los golpes injustos y absurdos de la desgracia. Sería falsear su espíritu dar una respuesta única al problema de su religiosidad: unas veces sintió su vida como algo carente de sentido, y así lo expresó; otras, la fe se le apareció como la única solución y lo manifestó también con igual sinceridad.

Predominan, sin embargo, en su obra las visiones pesimistas y desesperanzadas de la vida humana, y sostiene opiniones contrarias a la ortodoxia religiosa. Así, está convencida de que existen seres predestinados al dolor y la desgracia, entre los cuales ella se siente incluida. Estos seres son los —559— tristes. Para ellos, «sólo hay bajo los cielos esa quietud sombría que infunde la tristeza». Para ellos no hay alegría, ni goce, ni felicidad posible. Carecen del privilegio humano de entrelazar lágrimas y risas. Están condenados desde el principio e inapelablemente al dolor.

Rosalía distingue claramente las penas y el dolor, aunque a veces intercambie sus nombres. Las penas son los golpes de la desgracia; son numerosos y reiterados, pero transitorios: algo accidental y externo. El dolor es continuo, es como el poso que la vida va dejando en el alma. No está vinculado a ningún hecho concreto. Es algo que nosotros llevamos dentro, pero que excede los límites de nuestro yo individual; es dolor de ser hombre, dolor de existir. Rosalía acepta plenamente este dolor humano y llega a sentir que sólo en el dolor el hombre se realiza plenamente: el dolor así vivido se hace compañía y justificación de su existencia.

De la vida de Rosalía va desapareciendo todo lo que pudiera ser un apoyo o una fuente de alegría: amor, esperanza, amistad...

Desde sus primeras obras muestra una actitud de desconfianza ante el amor. El amor feliz apenas cuenta con representación en su poesía. Se habla de cómo debe ser: suave, sin violencias, lo opuesto al amor pasión. Falta en su obra un canto al amor total de cuerpo y espíritu, y Rosalía se muestra decidida partidaria de la virginidad, que le parece el estado más feliz para una mujer. El amor lleva siempre aparejado el dolor. Lo que hay en él de felicidad es una ilusión que se desvanece con el tiempo. Del amor pasión, del amor prohibido se destacan los aspectos negativos: no el sentimiento que condujo a la realización, sino el remordimiento posterior, la angustia, la vergüenza. La mujer se muestra siempre como una víctima engañada. Hay muchos amores imposibles, muchos desengaños amorosos; muy —560— pocos, en cambio, que proporcionen alguna felicidad. Y, aun éstos, en definitiva, se acaban con el tiempo.

Exactamente lo mismo ocurre con la esperanza, sentimiento que para Rosalía está vinculado estrechamente a los años mozos. Algunos seres, como ella, la pierden muy pronto, pero para todos es algo que, inevitablemente, desaparece con el paso de los años.

Tampoco los otros son una fuente de consuelo. Desde muy joven y, probablemente, a causa de la irregularidad de su nacimiento, Rosalía se siente objeto de mofa. Es, sin duda, un sentimiento más subjetivo que real, pero, de hecho, ella se siente señalada con el dedo y aún más: perseguida, objeto de burla e irrisión. Su carácter fuerte no es de los que rehúyen el ataque. Reacciona con dignidad y se convierte en censora de esa misma sociedad hipócrita y mezquina que la señala. En ocasiones, el

daño que le infligen los otros es involuntario, nace de la simple confrontación entre la tristeza del poeta y la alegría de los demás. A Rosalía el dolor llega a convertirse en resentimiento y odio.

En el mundo de los otros puede incluirse la naturaleza. Los sentimientos que le inspira son contradictorios. Muchas veces, sobre todo identificada con la Tierra, aparece como un seno maternal y consolador. Pero en otras ocasiones se muestra como una realidad indiferente y aun hostil a la poeta. La naturaleza, en cuanto paisaje gallego, es algo que Rosalía gusta de evocar, pero otras veces prefiere eludirla porque la evocación de lugares ligados a su juventud hace más grande el dolor presente. Como sucedía con las personas, la visión de la alegría en la naturaleza (el cielo azul, los frutos que renacen, la vida que brota en la primavera) aumenta por contraste su propio dolor y llega a provocar el odio.

—561

Rosalía se va desligando paulatinamente de las realidades que llenaban su vida: el amor, la tierra, la sociedad. Se va quedando cada vez más sola y la vivencia de su soledad es la saudade. Primero saudade de la tierra, nostalgia de la Galicia lejana. Después, saudade de amor. Finalmente, vivencia de su soledad de ser humano, vivencia de la soledad ontológica. Rosalía es plenamente consciente de esa forma radical de soledad. Por eso llega a decir que no suspira por nadie, porque su «cuerpo de tierra» y su «cansado espíritu» van con ella, dondequiera que vaya.

Algo perdura, no obstante, hasta el final: el ansia insaciable, la sed inextinguible de algo cuya naturaleza ella misma ignora. Sentimiento constante en su vida y difícilmente definible: búsqueda de un bien soñado, persecución de algo que se adivina en todo y no se encuentra nunca. A través de los sueños, la poeta se acerca al objeto ansiado. Y, sin que sepamos cuándo ni de qué modo, alguna vez ha llegado a poseerlo. Posesión transitoria, pero de la cual queda constancia en sus poemas. Siente que, en la soledad, su «ilusión más querida» la besa, «se siente anonadada» en la contemplación de la «eterna belleza», experimenta un «placer que duele», un dolor que «atormentando halaga» (nótese la técnica de opuestos). Y cuando ese momento ha pasado, el recuerdo de su «amargor dulcísimo» basta para consolar su vida de dolor. Búsqueda de un bien soñado y comunicación con él: de igual modo que Rosalía se asomó a las simas de la nada, parece haberse aproximado de una forma intuitiva -como sucede con algunos grandes poetas- a la contemplación del ser.

A parte de estas extraordinarias experiencias de tipo casi místico, Rosalía desconfía de las alegrías inesperadas y de las grandes dichas. Para ella son signo inequívoco de que una desgracia vendrá a continuación: «las grandes dichas —562de la tierra tienen siempre por término grandes catástrofes». Esta desconfianza ante la dicha y el éxito, de la que dejó algunas muestras en su obra, recibe el nombre de complejo de Polícrates en Psicología.

En su visión del mundo, indudablemente pesimista, la muerte aparece de forma natural como el final del sufrimiento. Deseo de insensibilidad y deseo de muerte se identifican muchas veces. El suicidio, la tentación de poner fin voluntariamente a la vida, es tema frecuente en su obra. Se pregunta por qué considerar culpable al que busca el reposo que la vida le niega. Muy pocas veces se plantea lo que sucederá después. La muerte es,

sobre todo, el final de un absurdo y penoso viaje; es el descanso. Como decíamos al comienzo, además de esta vertiente subjetiva en la que el propio yo es el punto de partida para la visión del mundo, hay que considerar la vertiente social de su poesía. Dejando al margen aquellos aspectos (creencias de ultratumba o saudade) que de forma indirecta son reflejo de una sociedad, encontramos una amplia y directa representación del mundo exterior.

Desde un punto de vista cuantitativo tenemos que decir que todo Cantares gallegos y aproximadamente la mitad de Follas novas tienen como tema a Galicia. En palabras de la autora, en el prólogo a esta última obra: «Galicia era nos Cantares o obxeto, a alma enteira, mentras que neste meu libro de hoxe, ás veces, tan sóio a ocasión, anque sempre o fondo do cuadro».

Dos son las intenciones fundamentales de Rosalía respecto a Galicia: destacar sus bellezas y llamar la atención sobre sus problemas. A través de los Cantares queda constancia de fiestas campesinas, romerías, paisajes, costumbres, tipos pintorescos, trajes, comidas, oficios, un animado cuadro de agradables colores. Sin embargo, ya en esta obra se insinúan —563 aspectos que se desarrollarán plenamente en Follas novas: la desventajosa situación del bracero gallego que busca trabajo en otras regiones, la injusta distribución de tierras, la marginación de Galicia respecto a otras comarcas españolas... Pero la atención de Rosalía se centra en lo que es el problema más grave de su tierra: la emigración.

Numerosos aspectos de este fenómeno social están reflejados en su obra. No sólo los problemas de los que se van sino sobre todo de los que se quedan: la situación miserable de los que quieren continuar en Galicia, apagados a un pequeño trozo de tierra que no da para mantener a una familia; un pueblo de mujeres, niños y viejos, viudas de vivos y muertos que esperan en vano la vuelta del hombre; un hombre que muchas veces no vuelve porque ha creado al otro lado del mar nuevos lazos que ya no quiere romper.

Probablemente, los mejores poemas de esta vertiente social de su obra son aquellos en los que se refiere a las mujeres de los emigrantes. En ellos, Rosalía acertó a reproducir la entereza casi viril de esas mujeres, que realizaban las mismas tareas que los hombres ausentes, y su melancólica ternura, similar a la de aquellas otras que cantaban sus cuitas amorosas en las cantigas de amigo.

El único momento en el que la alegría aparece en su obra es al hablar de su tierra: la risa, el desenfado, la picardía, la sana alegría de vivir asoma en poemas de Cantares y Follas, Rosalía es capaz de salir de sí misma, de olvidar su propia concepción del mundo, para reflejar la de las gentes sencillas que la rodeaban. En todo momento, además, existe humor: sátira, ironía, mirada burlesca sobre sí misma y sobre los otros; humor en cuyo fondo late siempre honda tristeza y desengaño.

Por lo que se refiere a su forma de expresarse, hay que decir que Rosalía no es una poeta brillante y que muchas —564 veces sus versos adolecen de falta de lima, de descuido. Muy significativa es a este respecto su adjetivación, 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. La comparación, en Rosalía, suele ir de lo abstracto a lo concreto, de lo general a lo particular, de lo grande a lo pequeño; aunque, naturalmente, no falten ejemplos de lo contrario. Se trata de acercar lo lejano, lo inusual, a lo cercano y cotidiano.

Las metáforas son escasísimas y poco originales. A veces, se da la curiosa circunstancia de que después de haber empleado una metáfora la deshace, volviendo a nombrar el objeto al que se ha referido con su nombre real. Da la impresión de que teme que el lector no se dé cuenta de a qué se está refiriendo y por eso lo repite, "desmetaforizándolo".

Su deseo de claridad perjudica a veces la calidad poética de su obra. Así sucede cuando aclara el significado de las metáforas; así también cuando añade colofones explicativos en los que intenta concretar el sentido exacto de las vivencias que antes ha expresado de forma intuitiva. Del deseo de dejar las cosas claras se pasa insensiblemente al deseo de enseñarlas a los demás y así Rosalía interrumpe con frecuencia una narración para intercalar una reflexión sobre los hechos o sacar conclusiones didácticas. Estas reflexiones, sentencias o consejos van otras veces al final del poema, formando una especie de moraleja que resume de modo explicativo lo anteriormente narrado.

La figura que maneja con mayor maestría es el símbolo: no son abundantes, pero sí logradísimos. Algunos son de gran complejidad como el de la negra sombra; otros, más —565— sencillos, pero siempre de gran eficacia. Son más abundantes los símbolos creados con un solo elemento (mujer, paloma, mariposa) que los símbolos de múltiples elementos (paisajes o escenas simbólicas).

Las dos figuras retóricas más frecuentes son la reiteración y el contraste. La primera constituye una especie de estructura rítmica o conceptual en la que se van engarzando los otros procedimientos expresivos. La reiteración acompaña, prácticamente, a todos los otros recursos retóricos. Su uso obedece, en lo que se refiere al ritmo, a influencia de la poesía popular. A esta razón rítmica hay que añadir la afectividad del poeta que encuentra su cauce más inmediato en la repetición de las ideas que más le interesan o preocupan.

Con gran frecuencia, la repetición va unida al contraste, convirtiéndose en un elemento subalterno de este. Su función, en efecto, es la de resaltar la oposición entre dos elementos. El contraste, solo o reforzado con la reiteración, alcanza una gran riqueza de matices. Más interesantes que los contrastes de tipo sensorial (colores) o conceptual (tristeza-alegría) son aquellos casos de contrastes cuya característica común es la sorpresa o extrañeza que provocan en el lector: contraste entre lo que se espera y lo que sucede, entre el desarrollo de una idea y su conclusión, entre un sentimiento y el objeto que lo inspira, entre el tono y el tema de un poema...

Relacionado con este tipo de contrastes está otro rasgo del estilo de Rosalía: la naturalidad para referirse a lo extraordinario. A modo de ejemplo recordemos su modo de hablar de las sombras como de algo perfectamente conocido por todo el mundo. Esta naturalidad aumenta el efecto de extrañeza provocado por los hechos relatados. En muchas ocasiones nos refiere experiencias que parecen pertenecer al —566

mundo de la locura o de lo onírico. En gran parte las aceptamos por la seguridad y naturalidad con que nos habla de ello.

Contrastando con su deseo de claridad, encontramos en Rosalía un buen número de alusiones vagas o misteriosas a personas o sucesos. El misterio parece obedecer a dos razones fundamentales; al carácter inefable o confuso de las vivencias experimentadas, es decir, el misterio en la expresión reproduce un rasgo esencial de la naturaleza del objeto tratado. O bien el misterio está utilizado como recurso literario, y en este caso se pueden distinguir dos finalidades: atraer la atención del lector, despertando su curiosidad, o mantener ocultos hechos que se refieren a la biografía del poeta.

El interés de Rosalía por la realidad exterior se manifiesta en múltiples rasgos. Uno de ellos es la abundancia de descripciones. Las más frecuentes son las ponderativas, en las cuales nos da una visión de la realidad mediatizada por su propia admiración ante ella. Es también muy característico de su época de madurez que la descripción sea el punto de partida de una reflexión y que a ella se unan elementos autobiográficos -recuerdos fundamentalmente-. En las descripciones de paisajes tienen una gran importancia las sensaciones auditivas. En general, la técnica descriptiva de Rosalía se basa en la selección de detalles, no en la acumulación de ellos.

Otro rasgo que muestra su interés por el mundo exterior es la imitación del habla de las gentes. Emplea para sus poemas el gallego hablado en los pueblos cercanos al Sar: lengua dialectal, con seseo, sin fijeza y con abundantes castellanismos. Pero, además, imita voluntariamente vulgarismos y expresiones coloquiales que caracterizan a determinados personajes. Probablemente lo hace también como recurso —567de comicidad -algo así como el sayagués del primitivo teatro castellano- frente a un público más culto.

Rosalía procura enriquecer la visión de la realidad mediante la utilización de distintos puntos de vista que inciden sobre ella. A través de las diferentes perspectivas, el todo resultante alcanza una gran complejidad. Es abundante el uso de monólogos y diálogos, muchas veces presentados sin introducción o contexto narrativo, es decir, como fragmentos de conversaciones sorprendidas al azar. Así aparecen hombres y mujeres de distintas clases sociales enfrentados a unos hechos de los cuales dan su peculiar visión. Son también relativamente frecuentes las versiones masculina y femenina sobre un mismo fenómeno.

En relación con esta forma de presentar la realidad, está el carácter fragmentario de algunos poemas, que recuerdan las transformaciones sufridas por la poesía popular; como los romances viejos, recogen sólo un elemento de gran tensión, o suprimen todos los elementos accesorios de una historia. Su mismo carácter fragmentario aumenta el poder de sugestión.

Frente al tópico de la monotonía temática y tonal de Rosalía hay que reivindicar para ella lo que, en justicia, le pertenece: la amplitud y riqueza de temas y tono.

Una imagen de Rosalía hecha de tópicos literarios y sociológicos ha sustituido a su verdadera imagen en amplios sectores de la masa lectora y aun de la iletrada, porque los tópicos son como mala hierba que prolifera por doquier. Rosalía es, según versión generalizada, una dulce y morriñosa

mujer gallega que llora y se lamenta continuamente en no menos dulces y suaves versos. ¿Dónde ha quedado la verdadera Rosalía? ¿Dónde aquella mujer de espíritu fuerte, tantas veces áspera, consciente ella misma de la dificultad de su carácter? «Estoy observando» -le dice en una carta —568a su marido- «que hablo en un tono feroz» y confiesa que está de un «humor del diablo», aunque encuentra disculpa y justificación «en nuestras circunstancias malditas cien veces» y en «una bilis como la mía». El verdadero rostro de Rosalía no resulta grato. Quizá por eso se reproduce pocas veces y cuando se hace se procura disimular aquella cara demasiado ancha, los labios alargados, los pómulos salientes y chatos. Nada en ese rostro -excepto los ojos, eso sí- encaja en la imagen prefijada que tenemos de la poeta. Rosalía era fea, y, además, de una fealdad poco aristocrática. Eso condenó su efígie a un discreto segundo plano o a un idealismo absolutamente desrealizador. El nombre de Rosalía de Castro resulta familiar a muchas personas que no reconocerían su retrato.

Su rostro espiritual sufrió un proceso parecido. Se asimilaron a ella los tópicos seculares atribuidos a la mujer gallega: suavidad, dulzura, lengua armoniosa y cariñosa... La segunda fase consistió en prescindir de los rasgos que desentonaban del conjunto, ¿odio en Rosalía?, ¿resentimiento?, ¿violencia?, ¿rudeza? ¡Imposible! Sólo quedaba ya olvidar aquella parte de su obra que daba testimonio claro de su manera de enfrentarse a la realidad. Movidos por el deseo de ofrecer una imagen lo más hermosa posible de la poeta, se llega a enmendar sus ediciones. La segunda de En las orillas del Sar sale enmarcada por dos poemas de tono religioso -uno al comienzo y otro al final-. Poemas que no figuraban en la edición que publicó en vida Rosalía. Y el tópico se va consolidando.

Pero ahí están sus versos para el que quiera leerlos. Y, a través de ellos, el verdadero rostro de una mujer y un pueblo. Porque no olvidemos (esto es esencial) que Rosalía salió de su propia problemática para dar testimonio del mundo que la rodeaba. Ese mundo era Galicia: un pueblo —569hambriento, empobrecido, que emigraba y malvivía, pero también un pueblo que se divertía, cantaba y reía.

Así es Rosalía: más fea que la imagen oficial, pero mucho más humana, profunda, entrañable. Ni siquiera, tantas veces, una mujer; sólo un ser humano lanzado y enfrentado al hecho de existir: solitario, dolorido, desconcertado; desgarrado entre la fe y la duda; buscando una salida y desesperándose. Intuye altísimas realidades, presente y alcanza cimas de serenidad desde las que vuelve a caer en el abismo del dolor, del odio, de la rebeldía, del rencor y la amargura. Sincera y auténtica hasta la contradicción. Así, y no hermosa, era Rosalía.

Madrid, febrero de 1972.

#### Apéndice biográfico

Para la mejor comprensión de algunos aspectos de la obra de Rosalía, vamos a dar unas noticias biográficas que servirán de guía al lector. En aquellos puntos que no están suficientemente esclarecidos nos limitaremos

a presentar el estado de la cuestión.

Nació Rosalía en Santiago de Compostela la noche del 24 de febrero de 1837. En el Hospital Real de Santiago se conserva su partida de nacimiento con un curioso error de un año, que ya ha sido señalado por varios investigadores. La partida dice así:

En 24 de febrero de 1836, María Francisca Martínez, vecina de San Juan del Campo, fue madrina de una niña que bauticé solemnemente y puse los santos óleos, llamándola María Rosalía Rita, hija de padres incógnitos, cuya niña llevó la madrina, y va sin número por no haber pasado a la inclusa; y que así conste, lo firmo, José Vicente Varela y Montero.

Al margen está escrito: «No entró en la Inclusa».

Las restantes partidas que figuran en el folio son todas del año 1837. Se trata, pues, de un error del que lo escribió.

El firmante era médico primero del Hospital Real, fundador de la Escuela de Medicina de Santiago de Compostela —571y, al parecer, «antigua relación de la familia de los Castro», según Victoriano García Martí.

La madre de Rosalía fue D.<sup>a</sup> María Teresa de la Cruz de Castro y Abadía, de familia hidalga, soltera; contaba treinta y tres años de edad cuando dio a luz a la niña.

Entre los antecedentes de Rosalía se suele citar a Juan Rodríguez del Padrón basándose en un artículo de periódico del marido de la poetisa donde daba este antepasado como simple suposición.

El linaje de Rosalía ha sido estudiado por Caamaño Bournacell, y arranca, por lo que se refiere al apellido Castro, de fines del siglo XVI. No hay datos anteriores a esta fecha y el nombre del escritor medieval no se menciona en el estudio.

Rosalía nos habla en un poema de su abuelo materno, a quien llama «santo venerable cabaleiro» (O. C. 372). Se trata de D. José de Castro Salgado, «Capitán retirado con grado de Teniente Coronel», según Manuel Murguía. Rosalía no llegó a conocerle, pero se hizo eco de la fama de virtuoso que dejó el hidalgo gallego, y llegó a escribir un libro de homenaje titulado Historia de mi abuelo, que fue uno de los manuscritos que desaparecieron al morir Rosalía.

Mayores problemas plantea la figura de su padre, D. José Martínez Viojo. Durante mucho tiempo los biógrafos silenciaron su nombre y evitaron cualquier alusión a su persona. Así Valés Failde, González Besada y, más modernamente, García Martí, prologuista de las Obras completas de Rosalía en la editorial Aguilar.

En el Diccionario biobibliográfico de escritores de la Enciclopedia gallega, Couceiro Freijomil acuñó una denominación que tuvo bastante éxito por su indeterminación. En efecto, dice del padre de Rosalía que «pertenecía al estado eclesiástico».

—572

Victoriano Taibo aseguraba que el padre de Rosalía era «no más que seminarista».

Carballo Calero en su Historia da Literatura Galega deja indeterminada la

cuestión de si era o no sacerdote, aunque puntualiza que en el año 1837, fecha del nacimiento de Rosalía, su padre tenía treinta y nueve años.

Caamaño Bournacell se refiere a él con estas palabras:

Por la gloria que ésta (Rosalía) dio y continúa dando a las letras y poesía regionales, y por los sufrimientos morales y físicos que padeció toda su vida, Dios habrá perdonado, sin duda, el pecado de amor de un presbítero que tuvo su más cruel penitencia en el hecho de no poder tener a su lado ni legitimar a la hija que adoraba entrañablemente y que entregó para su cuidado a sus dos dichas hermanas.

La mujer que aparece como madrina de la niña en la partida de nacimiento, M.<sup>a</sup> Francisca Martínez, fue considerada por algún investigador hermana del padre de Rosalía a causa de la similitud del primer apellido, pero se trata de un error, ya que éste sólo tuvo dos hermanas: Teresa y Josefa. Según Alonso Montero, fue una «vieja servidora de doña Teresa de Castro» que se encuentra viviendo con ella y Rosalía por el año 1859, cuando ésta, ya casada, da a luz en Santiago a su primera hija.

Una gran oscuridad se cierne sobre los primeros años de la vida de Rosalía. Carballo cuenta que entre los descendientes de la familia de D. José Martínez Viojo hay la tradición de que D.<sup>a</sup> Teresa de Castro quiso desentenderse totalmente de la niña y fue su padre quien evitó que pasara a la inclusa, encargando de ella a una mujer de su confianza. Esto está en contradicción con el dato que relaciona a M.<sup>a</sup> Francisca con D.<sup>a</sup> Teresa de Castro.

—573

Lo que sabemos con seguridad es que la niña vivió en la casa de la familia paterna en Ortoño y que su tía D.<sup>a</sup> Teresa Martínez Viojo cuidó de ella. A los ocho años, y siempre al cuidado de su tía paterna, pasó a vivir a Padrón.

Ignoramos en qué momento su madre decidió hacerse cargo de ella y llevarla consigo a Compostela. La única fecha segura es la de 1853. Sabemos por palabras de la propia Rosalía, transmitidas a través de Murguía y señaladas por Bouza Brey, que en ese año Rosalía se encontraba ya en Compostela. Entonces tenía Rosalía dieciséis años. Parece ser que posteriormente este investigador ha comprobado la presencia de Rosalía en Santiago en el año 1850.

¿Qué sucedió en esos primeros trece años de la vida de Rosalía? Por el momento sólo podemos hacer conjeturas. Ignoramos qué clase de relación e incluso de conocimiento tuvo de su padre y de su madre, el ambiente familiar en que vivió, cuándo pasó a vivir con su madre y cómo esa anómala situación influyó en su posterior desarrollo.

Rof Carballo dio una interesante interpretación de tipo psicoanalítico de esos hechos y de su carácter condicionante sobre la biografía de Rosalía: la ausencia de imago paterna convierte a la poetisa en una vagabunda espiritual, perpetuamente insatisfecha.

Se da como hecho probable que Rosalía frecuentó las aulas de la Sociedad Económica de Amigos del País y que allí estudió algo de música y dibujo.

Se conoce su participación en las fiestas del Liceo de la juventud del convento de San Agustín, donde el año 1854 actuó en una obra de Gil y Zarate. Por esos años concurrían al Liceo figuras que habían de ser importantes en la vida intelectual gallega: Aurelio Aguirre, Eduardo Pondal, Rodríguez Seoane y el mismo Murguía. De todas formas, y según se deduce de palabras de su marido, sus estudios debieron de ser escasos. Por otra parte, —574los manuscritos que se conservan están llenos de faltas de ortografía. Palabras como hantes o vesos parecen testimoniar, en su conmovedora incorrección, que el talento tiene poco que ver con la instrucción.

Un hito importante en la vida de Rosalía es su viaje a Madrid en 1856. Va allí, en palabras de García Martí, «para la renovación de una providencia injusta que afectaba a los suyos. Obligada a vivir en la corte, se alojó en casa de una tía suya, doña Carmen Lugín de Castro, quien vivía en compañía de una hija».

En Madrid, el año 1857 Rosalía publicó su primer libro de versos, titulado La Flor. Es un libro pequeño, de 45 páginas, que comprende únicamente seis poemas: «Un desengaño», «Dos palomas», «Un recuerdo», «Fragmento», «El otoño de la vida» y «La rosa del camposanto».

El libro mereció un artículo de Murguía en La Iberia, que resultó verdaderamente profético, y en el cual el autor revela una extraordinaria intuición. Aunque declara desconocer a la poetisa, el tono elogioso ha inclinado a la mayoría de los biógrafos a no dar crédito a esa declaración.

El artículo es curioso porque, aparte de dar noticia del libro, en él se insiste en que sus palabras van dirigidas no al público, sino a la poetisa, y son fundamentalmente una exhortación a que continúe en el camino de las letras. Produce la impresión de que Murguía intuyó realmente la presencia de un talento en aquellos versos -más bien malos- y se marcó a sí mismo la obligación de alentarlo y defenderlo. No comparto la opinión generalizada de que el artículo contiene las alabanzas tópicas del género.

Visto con perspectiva de años nos parece una especie de programa de lo que había de ser el papel de Murguía respecto a su esposa. Es muy probable que, sin la ayuda de su marido, Rosalía no hubiera continuado en la carrera de las letras. Pero sobre —575este punto volveremos más adelante. Reproduzcamos ahora algunos de los fragmentos más importantes del artículo mencionado:

No; por nuestra parte no dejaremos de contribuir con nuestras débiles fuerzas a ayudar al que empieza, no dejaremos de pagar en él la deuda de gratitud que debemos a otros. Por eso hemos dicho que no es un juicio crítico el que íbamos a escribir, sino simplemente decir al público, mejor dicho, a la autora de las hermosas poesías de que nos ocupamos, y a quien, sea dicho de paso, no conocemos: 'Trabajad y ocuparéis un hermoso puesto en nuestra literatura patria'.

Pero ¿qué son esas poesías? ¿Tan grande es su mérito para que, como un charlatán vendedor de drogas, me paréis en la calle y me digáis: 'Aquí tenéis una gran cosa, compradla'?

Yo no os lo puedo decir. Y lo único que sé es que conmovieron mi alma. Quien de tal modo siente y expresa sus sentimientos, quien

sabe arrancar lágrimas que hicieron nacer en nuestro pecho la admiración hacia un nombre desconocido, es poeta, un verdadero poeta [...]

Como nosotros agradecemos esta pequeña colección al habernos revelado un talento, estamos seguros de que ella agradecerá algún día el que le hayan abierto las puertas de un brillante porvenir.

Vamos a concluir. No es al que lee estas líneas al que nos dirigimos; a ella, a la autora de tan bellas composiciones, es a la que queremos decir que en su libro hay muchos y muy grandes defectos. Se lo decimos así porque creemos de nuestro deber usar de esta franqueza. Estudie y trabaje. Estamos seguros de que ella tiene el suficiente talento para comprender cuáles sean esos defectos sin que se los señalemos. Ellos, sin embargo, sirven para decir que todo ello es espontáneo, libre, no hijo del estudio, sino del corazón; pero un corazón de poeta, de un corazón que siente y sueña como pocos.

Los testimonios sobre la fecha en que se conocieron Rosalía y Manuel Murguía son contradictorios. Por una parte están las repetidas afirmaciones del propio Murguía de que no conoció a Rosalía antes de 1857. En efecto, tres veces lo —576manifestó así. La primera en el referido artículo; la segunda, estando ya casado con Rosalía, en el Diccionario de escritores gallegos, y la tercera, viudo, en el libro Los Precursores. Por otra parte, esta fecha de 1857 fue citada por los descendientes de la pareja como la del primer encuentro de sus padres. Carballo Calero da por válidas las repetidas afirmaciones de Murguía, ya que si en el primer caso podía tener algún sentido negar el conocimiento de la autora de La Flora fin, de no restar valor a su elogio, la insistencia en el truco propagandístico a través de tantos años resulta algo absurdo.

Sin embargo, son numerosos los testimonios de un conocimiento anterior, bien en Compostela, en los salones del Liceo, bien en Madrid, en la casa de D.<sup>a</sup> Carmen Lugín, donde residió Rosalía y que era frecuentada por escritores tales como Julio Nombela, los hermanos Bécquer, Serafín Avendaño y el mismo Murguía.

Un documento interesante a este respecto es un fragmento de una carta del hermano de Murguía, editado por Carballo, que por su brevedad reproducimos:

La joven D.<sup>a</sup> Rosalía de Castro hija de Villagarcía publicó este mes un folletito de 43 págs. de poesías titulado La Flor. Porqe no haces qe mande algo a la Oliva. A mí no me chocan mucho tiene algunas cosas buenas p<sup>o</sup> tiene otras bien malas. Como con ellas se debió ganar bastante piensa según dice a un sujeto que le busco suscripciones en esta, publicar más. Nicolas.

En el comentario a la carta, Carballo Calero da como fecha de la misma

abril o mayo de 1857, y resalta el hecho de que Nicolás habla de Rosalía a su hermano como de una desconocida, equivocándose incluso en el lugar de nacimiento. Si Murguía y Rosalía se hubieran conocido en Santiago, donde residía Nicolás, era improbable que éste lo ignorara.

—577

Como no faltan testigos que aseguran haber visto coincidir en el Liceo compostelano a Rosalía y Murguía, cabría suponer que el conocimiento entre ellos, si lo hubo, no debió de pasar de una simple presentación, y que fue en Madrid donde entablaron unas relaciones que habrían de concluir en matrimonio el 10 de octubre de 1858.

¿Fue feliz Rosalía en su matrimonio? Creemos que la pregunta no es ociosa ni, transcurridos tantos años, indiscreta. Todos los biógrafos sin excepción insisten en la vida tan desgraciada de Rosalía. El primero, su propio esposo: «Breves los días de sol, aladas las dichas, fugaces las alegrías, sólo constantes y duraderos los rigores de la fortuna». En su obra ha quedado constancia de su desolada visión del mundo. Las circunstancias de su vida fueron realmente duras: pierde a dos de sus hijos, no tiene salud, se ve obligada a permanecer grandes temporadas alejada de su esposo, las dificultades económicas llegan en ocasiones a verdadera necesidad... Pero, además de todo ello, que no es poco, debió de haber dificultades graves en su relación matrimonial.

Sobre este punto los biógrafos han guardado un absoluto silencio. Silencio sospechoso, que a veces se rompe para ofrecer la imagen de un matrimonio dichoso. Sin embargo, a través de ella, como en un negativo, aparece la sombra de otra realidad diferente. Así sucede cuando Naya Pérez afirma:

...La envidia siempre al acecho, forjó la leyenda de las desavenencias y hasta hubo quien creyó que Rosalía fuera una mártir del sagrado vínculo.

En otro lugar he señalado la pérdida irreparable que supuso la destrucción por parte de Murguía de las cartas que conservaba de su esposa. Lo hizo poco antes de su —578muerte, que ocurrió en 1923. En esa fecha Rosalía era ya una figura cuya importancia para la cultura gallega no se le podía escapar a Murguía, que, precisamente, fue siempre consciente del talento de su esposa. ¿Por qué destruir unos documentos de esa importancia? En una nota recogida por Naya Pérez, Murguía comenta la destrucción de esas cartas y afirma que en ellas estaba reflejado el corazón de Rosalía «tal como fue, tal cual nadie es capaz de presumir». ¿Por qué, pues, privarnos de esa fidedigna imagen? ¿Quizá porque la suya no era muy halagüeña? Hay otro párrafo de la nota en el que parece ofrecer a Rosalía una explicación o satisfacción póstuma; dice así:

Verdaderamente la vejez es un misterio, una cosa sin nombre cuando he podido leer aquellas cartas que me hablaban de mis días pasados, sin que mi corazón ni mis ojos sangraran. ¿Para qué?, parece que me decían. Si hemos de vernos pronto, ya hablaremos en el más allá.  
Preparémonos a dormir nuestro eterno sueño, nuestro sueño de paz.

El otro párrafo al que pertenecen las palabras anteriormente citadas dice así: «Pero si las leí sin que mi alma se anonadase en su pena, no fue sin que el corazón que había escrito las líneas que acababa de leer se me presentase tal como fue, tal cual nadie es capaz de presumir».

Bouza Brey, uno de los investigadores que mejor conoce la vida de Rosalía, resume así su visión de la pareja y el papel del esposo:

Da man do seu home, pois, entró Rosalía na groria, xa que foi o primeiro admirador das súas esceltas coalidás poéticas, con sacrificio escomásí das propias, como ben señala o escritor don Xoán Naya; e nunca xamáis lle pagará Galicia a don Manuel Murguía o desvelo que puxo en dar a conocer as vibracións de aquel esquisito espírito. O nome de Murguía ten de figurar ó frente de toda obra de Rosalía polo amoroso —579coido que puxo no seu brilo frente á recatada actitude da súa esposa, apartada sempre dos cenáculos onde se forxan, con razón ou sin ela, as sonas literarias. [...] A lembranza que iste homaxe centenario significa vale por igual pra os dous seres estreitamente xunguidos polas dóres na vida; é rendida á parexa que tanto loitou pola honra da súa térra; pra os dous seres que, xunguidos na vida polo amor e pola dór, viven tamén xuntos nos puros espacios da inmortalidade.

Parece como si la deuda de gratitud de Galicia hacia su gran poeta revertiera hacia la figura de quien descubrió y encauzó el talento. Las palabras de Bouza Brey son el testimonio de ese agradecimiento colectivo. De muy distinta manera se expresa Alonso Montero acerca de las relaciones de la pareja:

Siempre he creído que la decisión de casarse con este hombre (M. Murguía) es un acto propio de quien, abrumado por las circunstancias, se ve en la necesidad de aceptar la menor oportunidad. Que después hubo disgustos, y no pequeños, parece estar probado.

Destruídas las cartas de Rosalía y transcurridos tantos años, nos movemos, por desgracia, en el terreno de las conjeturas. En las escasas cartas o fragmentos que se han conservado no faltan quejas contra el esposo, pero no son material suficiente para afirmaciones de peso.

El año 1859, «casi a los nueve meses de celebrado el matrimonio» -según García Martí- nace su primera hija, Alejandra. No sabemos si esa afirmación del biógrafo tiene por objeto precisar la condición de prematura de la niña o salir al paso de maliciosos rumores sobre la prontitud del primer nacimiento. La verdad es que me parecen ridículas tales cautelas, misterios e inexactitudes sobre la vida de Rosalía. La grandeza de su figura no quedaría en absoluto —580empañada por un exacto conocimiento de los hechos y sí mejoraría nuestro conocimiento e interpretación de su obra.

La primera hija, Alejandra, nace en Santiago el 12 de mayo de 1859. Es decir, casi a los siete meses justos de la boda, que había tenido lugar el 10 de octubre de 1858. La segunda, Aura, nace diez años más tarde, el 7 de diciembre de 1868, también en Santiago. Gala y Ovidio, gemelos, nacen en las Torres de Lestrove el año 1871. Amara, en La Coruña en 1873. Adriano Honorato Alejandro, en Santiago el año 1875. Valentina nace muerta el 14 de febrero de 1877.

El segundo hijo varón, Adriano, murió siendo muy pequeño, cuando tenía un año y medio, a consecuencia de una caída. Probablemente, esta tragedia malogró el último embarazo de Rosalía, aunque, según tradición familiar, ella atribuía la muerte de la niña a un golpe recibido en el vientre durante una tarea doméstica.

En cuanto a los hijos de su ingenio, sus libros, la lista por orden cronológico es la siguiente:

La Flor (poesía), Madrid 1857.

La hija del mar (novela), Vigo 1859.

Flavio (ensayo de novela), Madrid 1861.

A mi madre (poesía), Vigo 1863.

Cantares gallegos (poesía), Vigo 1863.

El cadiceño(cuadro costumbrista), Lugo 1866.

Ruinas (novela), Madrid 1866.

El caballero de las botas azules (novela), Lugo 1867. Con un prólogo dialogado que lleva por título «Un hombre y una musa».

Follas novas (poesía), Madrid 1880.

El primer loco (novela), Madrid 1881. Lleva al final un cuadro de costumbres: «El domingo de Ramos».

En las orillas del Sar (poesía), Madrid 1884.

—581

La vida del matrimonio no es un ejemplo de estabilidad. Los vaivenes políticos afectan a Murguía, a quien vemos aparecer como empleado cesante en papeles oficiales en más de una ocasión. Hasta los últimos diez años de su vida, en que se afincó de forma casi definitiva en Padrón, en la villa llamada La Matanza, Rosalía vive unas veces con su marido y otras con su madre, o sola con sus hijos en Madrid, Santiago, La Coruña, Lestrove, Vigo, Lugo, Simancas... Vive también, y con gran disgusto, en La Mancha y Extremadura, y visita, invitada por unos amigos, Alicante y Murcia.

En junio de 1862 muere la madre de Rosalía. El dolor de esta pérdida quedó plasmado en el folleto A mi madre, conjunto de versos elegiacos que se publicaron en edición restringida de 50 ejemplares al año siguiente.

Un año especialmente importante para la cultura gallega, si no para la misma Rosalía, es el de 1863. En él se publican los Cantares gallegos.

Multitud de hechos anecdóticos jalónan este acontecimiento: la decisión de Murguía de dar a la imprenta los versos gallegos de su mujer sin que ella lo supiera, la prisa con que se escribieron muchos de ellos, acuciada Rosalía por la demanda del editor amigo que necesitaba más material, la improvisación casi increíble a que se vio obligada, su pretensión de que el libro apareciese firmado por su marido... ejemplos todos ellos del papel decisivo de Murguía en la vida literaria de su mujer y de la repugnancia de ésta a dar a la imprenta sus obras.

El libro constituyó un éxito de crítica y público, y está considerado como

el punto de partida del Renacimiento de la Literatura Gallega. Es curioso que, habiendo llegado a ser Rosalía la figura más importante y representativa de la moderna literatura gallega, sin embargo, sus relaciones con Galicia no siempre fueron buenas.

—582

El primer incidente ocurrió en agosto de 1864. Según una noticia aparecida en *El Contemporáneo*, los seminaristas de Lugo enviaron una nota al director del Almanaque de Galicia anunciándole que «o doña Rosalía de Castro deja de colaborar o le romperemos los cristales». El periódico madrileño añade que la amenaza se cumplió y doscientos seminaristas se presentaron en el periódico y destrozaron el local.

El motivo fue un artículo de Rosalía titulado «*El Codio*», donde hacía una semblanza crítica y burlesca de un tipo de seminarista. Parece que los seminaristas llegaron a conocerlo gracias a la indiscreción de alguien del periódico. Su furibunda réplica malogró el artículo, que hoy ha desaparecido.

Otro episodio importante en las relaciones de Rosalía con Galicia tuvo como punto de partida un relato costumbrista de la escritora aparecido en *El Imparcial* el año 1881 (ya había sido publicado el año anterior su segundo gran libro en gallego, *Follas novas*). En él se daba cuenta de una antigua costumbre gallega: ofrecer al marino que tocaba tierra tras larga travesía, una mujer de la familia (esposa, hija, hermana...) como signo de hospitalidad.

No sabemos si Rosalía recogió tal noticia de la tradición oral, porque no ha podido ser documentada. Lo cierto es que su artículo despertó violentas críticas, que afectaron vivamente a la autora. Conservamos una carta de Rosalía fechada en Lestrove el 26 de julio de 1881, en la que se refiere a los sucesos citados:

Mi querido Manolo: Te he escrito ayer, pero vuelvo a hacerlo hoy de prisa para decirte únicamente que me extraña que insistas todavía en que escriba un nuevo tomo de versos en dialecto gallego. No siendo porque lo apurado de las circunstancias me obligaran imperiosamente a ello, dado caso que el editor aceptase las condiciones que te dije, ni por tres, ni por —583seis ni por nueve mil reales volveré a escribir nada en nuestro dialecto, ni acaso tampoco a ocuparme de nada que a nuestro país concierna. Con lo cual no perderá nada, pero yo perderé mucho menos todavía.

Se atreven a decir que es fuerza que me rehabilite ante Galicia. ¿Rehabilitarme de qué? ¿De haber hecho todo lo que en mí me cupo por su engrandecimiento?

El país sí que es el que tiene que rehabilitarse para con los escritores, a quienes aun cuando no sea más que por la buena fe y entusiasmo con que por él han trabajado, les deben una estimación y respeto que no saben darles, y que guardan para lo que no quiero ahora nombrar. ¿Qué algarada ha sido esa que en contra mía han levantado, cuando es notorio el amor que a mi tierra profeso?... No; esto puede decirse sencillamente mala fe, o falta absoluta no sólo de consideración y gratitud, sino también de criterio. Pues bien: el país que así trata a los suyos no merece que aquellos que tales ofensas reciben vuelvan a herir la susceptibilidad de sus

compatriotas con sus escritos malos o buenos.

Rosalía muere el 15 de julio de 1885 a consecuencia de un cáncer de útero. Desde muy joven su salud es escasa. Reproducimos las palabras de González Besada:

A personas de su intimidad he oído referir los crueles padecimientos que la aquejaron desde muy temprana edad, acometida frecuentemente de vómito de sangre. [...] En 1871 (tenía treinta y cuatro años) estaba ya desmejoradísima, los labios exangües y los ojos hundidos. Se quejaba de sus padecimientos y conocía que su vida no podía ser larga.

En otro lugar nos da una imagen física de los últimos años de Rosalía:

Hundidos los ojos, prominentes los pómulos, flácida y delgada, deformó el vientre por el cáncer que la consumía, era una figura espectral, de imponente severidad, sólo templada por los dulces resplandores de aquellos ojos a los que asomaba el alma, transida de amarguras, para afirmar la fortaleza de su espíritu, todo altruismo y caridad.

—584

A González Besada debemos también el más bello retrato literario de Rosalía joven, que creo vale la pena reproducir:

Era, según narran sus contemporáneos, alta y delgada, la tez de un limpísimo moreno claro, negros y profundos los ojos y abundantísima y negra la cabellera. La boca muy grande, de labios muy rojos e irreprochable dentadura, corta y bien delineada la nariz, el óvalo del rostro imperfecto por tener los pómulos abultados, busto prominente, cintura estrecha, fina la mano y muy delgados los dedos. En reposo, su expresión era melancólica; mas, cuando hablaba, parpadeaban mucho sus ojos y cobraban singular belleza, cual si se agrandaran merced a lo frondoso y ondulado de sus largas pestañas y al primoroso esmalte de la córnea, que resaltaba luminoso y blanco sobre la profunda negrura del iris. Distinguidísima en los ademanes, naturalmente graciosa y suelta en las actitudes, dotada de ilinda, dulce y acontraltada voz, realzaban, más que la belleza, lo interesante y misterioso de su figura, la afabilidad y sencillez de su trato y su amor a la música, a los pájaros y a las flores.

En realidad el autor no dice que fue hermosa; con todo, ofrece una imagen más atractiva que la de las fotos que conservamos de Rosalía.

Carballo Calero comenta con agudeza el desfase que se produce entre la Rosalía que imaginamos a través de sus poemas y la imagen de sus retratos.

Resume así la cuestión: «A fenda da boca, o abultado dos pómulos, dan a o rostro da poetisa un ar plebeio que non corresponde a finura i elevación do seu esprito». Para ilustrar su afirmación de que Rosalía no fue guapa ni siquiera en su juventud, comenta Carballo, con muchísima gracia, un soneto dedicado a la poetisa por Aurelio Aguirre: «O poeta Aguirre, mozo de vintecatro anos, non semellaba achar fremosura na Rosalía de vinte cando nun soneto que lle adicou daquela, e que non peca de galante, parez querer consolala dunha posibre —585mágoa, informándoa de que 'la hermosura no es más que una quimera', sentencia que apenas se concibe na boca dun mozo dirixida a unha muller fermosa».

Con este comentario cerramos el paréntesis de las descripciones de Rosalía y volvemos a sus últimos momentos.

Después de recibir los sacramentos quedó en una especie de delirio, durante el cual decía al cura de Iría: «Señor cura, ya estoy buena; vámonos a Santiago a ganar el jubileo».

Encargó a sus hijas que quemasesen sus trabajos inéditos, y en la quema perecieron al menos tres manuscritos: Romana, proverbio, Cuentos extraños, un volumen, e Historia de mi abuelo. Dispuso que fuera enterrada en el cementerio de Adina y pidió un ramo de pensamientos que le trajo su hija mayor. Nada más acercar las flores a su rostro le dio un ahogo y entró en la agonía. Ya con los ojos nublados pronunció sus últimas palabras: «Abre esa ventana, que quiero ver el mar».

Seis años después fue trasladada desde Adina al convento de Santo Domingo, en Santiago de Compostela, donde se encuentra actualmente.

—[586] —587

### Bibliografía

Prescindimos de los manuales y de los estudios generales sobre cuestiones de crítica literaria. Nos limitamos ahora a mencionar la bibliografía concreta sobre Rosalía de Castro que hemos utilizado efectivamente para este trabajo.

#### A) General

Alonso Montero, Jesús: «Introducción» a su edición de *En las orillas del Sar*, Salamanca, ed. Anaya, 1964.

——— «Rosalía de Castro: compromiso, denuncia, desamparo y violencia», en *Realismo y conciencia crítica en la literatura gallega*, Madrid, ed. Ciencia Nueva, 1968.

——— Rosalía de Castro, Madrid, Ediciones Júcar, 1972.

Azorín: *Clásicos y modernos*, Madrid, 1913.

——— *El paisaje de España visto por los españoles*, Madrid, 1917.

Bouza Brey, Fermín: «El tema rosaliano de negra sombra en la poesía compostelana del siglo XIX», en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XIV, 1953.

——— «Prólogo» a su edición de *Cantares gallegos*, Vigo, ed. Galaxia, 1970.

Carballo Calero, Ricardo: *Historia da literatura galega contemporánea*, vol. I, Vigo, ed. Galaxia, 1962. Especialmente el capítulo IV, págs.

141-231.

——— Aportaciones a la literatura gallega contemporánea, Madrid, ed. Gredos, 1955.  
——— «El motivo del clavo», en La noche, Santiago, 12 de noviembre 1949.  
—588&#8594;

——— «Arredor de Rosalía», en Siete ensayos sobre Rosalía, Vigo, ed. Galaxia, 1952.  
——— «Rosalía y otros», en Cuadernos de Estudios Gallegos, XXXVII, 1957.  
——— Contribución ao estudo das fontes literarias de Rosalía, Lugo, 1959.  
——— «Machado desde Rosalía», en Ínsula, Madrid, julio-agosto, 1964.  
——— «Bibliografía rosaliana», en Grial, núm. 9, Vigo, 1965.  
——— «Introducción» a su edición de Cantares gallegos, Salamanca, ed. Anaya, 1963.

Castelar, Emilio: «Prólogo» a Follas novas, Habana-Madrid, 1880.  
Cernuda, Luis: Estudios sobre poesía española contemporánea, Madrid, ed. Guadarrama, 1957.

Cortina, Augusto: Prólogo a Obra poética de Rosalía de Castro, Buenos Aires, ed. Espasa-Calpe (Austral), 1942.

Cossío, José María de: Cincuenta años de poesía española (1850-1900), II, Madrid, 1960.

Costa Clavell, Javier: Rosalía de Castro, Barcelona, ed. Plaza-Janes (Prosistas de lengua española), 1967.

Díez Canedo, Enrique: «Una precursora», en La lectura , II, Madrid, 1909.

Entrambasaguas, Joaquín: Prólogo al libro de Sister Mary Pierre Tirrel citado más abajo.

Fernández de la Vega, Celestino: «Campanas de Bastabales», en Siete ensayos sobre Rosalía, ed. citada.

Filgueira Valverde, José: Introducción a Poems of Rosalía de Castro, Madrid, The Ministry of Foreign Affairs, 1964.

García Martí, Vitoriano: «Rosalía de Castro o el dolor de vivir», prólogo a su ed. de las Obras completas de Rosalía, 5a ed., Madrid, ed. Aguilar, 1960.

García Sabell, Domingo: «Rosalía y su sombra», en Siete ensayos sobre Rosalía, ed. citada.

——— Notas para una antropología del hombre gallego, Barcelona, Ediciones Península, 1966.

Ínsula: número especial dedicado a la literatura gallega: núm. 152-153, Madrid, julio-agosto 1968.

Kulp, Kathleen K.: Manner and mood in Rosalía de Castro. A study of themes and style, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas (Biblioteca Tenanitla), 1968. —589&#8594;

Landeira, Ricardo López: La saudade en él renacimiento de la literatura gallega, Vigo, ed. Galaxia, 1970.

Lapesa, Rafael: «Bécquer, Rosalía y Machado», en Ínsula, núm. 100-101, Madrid, abril 1954. Incluido ahora en De la Edad Media a nuestros días.

Estudios de historia literaria, Madrid, ed. Gredos, 1967.

Lorenzana, Salvador: «Xuicios críticos sobre Rosalía», en Siete ensayos

sobre Rosalía, ed. citada.

Mac Clelland, I. L.: «Bécquer, Rubén Darío and Rosalía Castro», en Bulletin of Hispanic Studies, XV, Liverpool, 1939.

Machado da Rosa, Alberto: «Rosalía de Castro, poeta incomprendido», en Revista Hispánica Moderna, XX, New York, julio 1954.

— «Subsidios para la cronología de la obra poética rosaliana», en Cuadernos de Estudios Gallegos, 1957.

Mayoral, Marina: «Sobre el amor en Rosalía de Castro y sobre la destrucción de ciertas cartas», en Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 233, Madrid, mayo 1969.

— «Un recuerdo encubridor en Rosalía de Castro», en Ínsula, núm. 275-276, Madrid, octubre-noviembre 1969.

Montero, Lázaro: «La poesía de Rosalía de Castro», en Cuadernos de Estudios Gallegos, VIII, 1947.

Murguía, Manuel: Diccionario de escritores gallegos, Vigo, 1862.

— Los precursores, La Corana, Biblioteca Gallega, 1885.

— Prólogo a En las orillas del Sar de Rosalía de Castro, Madrid, ed. Páez, sin año.

Naya Pérez, Juan: Inéditos de Rosalía, Santiago, Publicaciones del Patronato Rosalía de Castro, 1953.

Nogales de Muñiz, María Antonia: Irradiación de Rosalía de Castro.

Palabra viva, tradicional y precursora, Barcelona, 1966.

Otero Pedrayo, Ramón: Romantismo, saudade, sentimento da raza e da terre en Pastor Díaz, Rosalía de Castro e Pondat, Santiago, 1931.

Peers, Edgar Allison: Historia del movimiento romántico español, t. II, Madrid, ed. Gredos, 1954. Piñeiro, Ramón: «A saudade en Rosalía», en Siete ensayos sobre Rosalía, Vigo, ed. Galaxia. 1952.

— Dos ensayos sobre la saudade, Buenos Aires, ed. Alén-Mar, 1961.

Placer, Fray Gumersindo: «Un subtema rosaliano. O suicidio», en Grial, Vigo, núm. 36, abril-junio 1972.

Rof Carballo, Juan: «Rosalía, ánima galaica», en Siete ensayos sobre Rosalía, Vigo, ed. Galaxia, 1952. —590&#8594;

Santaella Murias, Alicia: Rosalía de Castro. Vida poética y ambiente, Buenos Aires, 1942.

Tirrel, Sister Mary Pierre: La mística de la saudade. Estudio de la poesía de Rosalía de Castro, Madrid, 1951.

Valés Failde, Javier: Rosalía de Castro, Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos, 1906.

Varela, José Luis: «Rosalía o la saudade», en Cuadernos de literatura, Madrid, enero-junio de 1950.

— Poesía y restauración cultural de Galicia en el siglo XIX, Madrid, ed. Gredos, 1958

— «Sobre las huellas de Rosalía», en La palabra y la llama, Madrid, ed. Prensa Española (col. Vislumbres), 1962.

Varela Jácome, Benito: «Emilia Pardo Bazán, Rosalía de Castro y Murguía», en Cuadernos de Estudios Gallegos, XX, 1941.

B) Biográfica

Alonso Montero, Jesús: Rosalía de Castro, Madrid, Ediciones Júcar, 1972.

Bouza Brey, Fermín: «El solar y mayorazgo de A Arretén de los antepasados de Rosalía de Castro», en Cuadernos de Estudios Gallegos, t. XV.

— «La joven Rosalía en Compostela (1852-1856)», en Cuadernos de Estudios Gallegos, XXXI, 1955.

— «Adriano y Valentina, motivaciones inspiradoras de Rosalía de Castro», en Cuadernos de Estudios Gallegos, fascículo LVI, 1962.

Caamaño Bournacell, José: Rosalía de Castro en el llanto de su estirpe, Ediciones Biosca, Madrid, 1968.

Carballo Calero, Ricardo: «Referencias a Rosalía en cartas de sus contemporáneos», en Cuadernos de Estudios Gallegos, fasc. LVI, 1963.

— «Nótulas rosalianas», en Cuadernos de Estudios Gallegos, t. XXIII, fasc. 69, 1968.

Carré Aldao, Eugenio: «Estudio biobibliográfico-crítico acerca de Rosalía de Castro», en Boletín de la Academia Gallega, tt. XVI y XVII.

Cortina, Augusto: «Rosalía Castro de Murguía», en Humanidades, vol. XXI, La Plata, 1930.

Costa Clavell, Javier: Rosalía de Castro, ed. Plaza-Janes, Barcelona, 1967. —591&#8594;

Chao Espina, Enrique: «La infancia de Rosalía de Castro», en Boletín de la Real Academia Gallega, t. XXV, 1951.

García Martí, Victoriano: «Rosalía de Castro o el dolor de vivir», prólogo a la edición de Obras completas, ed. Aguilar, Madrid, 1944.

González Besada, Augusto: Rosalía de Castro. Notas biográficas, Biblioteca Hispania, Madrid, 1916.

Mayoral, Marina: «Sobre el amor en Rosalía de Castro y sobre la destrucción de ciertas cartas», en Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 233, Madrid, mayo 1969.

Murguía, Manuel: Los Precursores, Biblioteca Gallega, La Coruña, 1885.

— «Prólogo» a En las orillas del Sar, Editorial Páez, s. a.

Naya Pérez, Juan: Inéditos de Rosalía, Publicaciones del Patronato Rosalía de Castro, Santiago de Compostela, 1953.

Pérez Villaamil, L.: La personalidad enferma de Rosalía de Castro, 1947.

Placer, Fray Gumersindo: «El sacerdote en la vida y en la obra de Rosalía de Castro», en Grial, núm. 23, enero-marzo de 1969.

Rof Carballo, Juan: «Rosalía, ánima galaica», en Siete ensayos sobre Rosalía, Vigo, ed. Galaxia, 1952.

Taibo, Victoriano: «La cuna y el blasón. ¿En qué casa nació Rosalía?», en Faro de Vigo, 25 de julio de 1957.

Valés Failde, Javier: Rosalía de Castro, Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos, 1906.

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

