

“EVIDENCIA” EN *FOLLAS NOVAS*

LUISA LOPEZ GRIGERA

The University of Michigan

Ante todo debo explicar el sentido que el término evidencia tiene en este trabajo: se trata de un latinismo introducido en el Renacimiento que no lo vemos registrado en los repertorios hasta principios del siglo XVII. Nuestro diccionario lo define como “certeza clara, manifiesta y tan perceptible de una cosa, que nadie puede racionalmente dudar de ella” (1). Sin embargo el sentido con que lo uso aquí pertenece a la isotopía de la elocución retórica y se trata de una de las figuras de pensamiento destinadas a “mover los afectos” del receptor del mensaje. Según Quintiliano, Celso dió este nombre a la figura que consiste en poner delante de los ojos las cosas o los sucesos detalladamente por partes, como si los contempláramos. El uso de esta figura, además de conmover al auditorio, produce el efecto más claro de lo que llamamos “realismo”, y se la encuentra en la gran mayoría de las piezas maestras de la literatura universal, tanto en Homero y Virgilio, como en *Lazarillo*, *El Quijote* y los *Sueños* de Quevedo (2). De las distinciones que hace el retórico hispano-romano se puede desprender una triple clasificación de la “evidencia”: un primer tipo se da cuando ponemos delante de los ojos la imagen viva de la cosa como si se la pintara, a ésta le llamo evidencia estática; un segundo tipo es el que se produce por medio de la enumeración de las circunstancias de un hecho o escena, que suelo llamar evidencia dinámica; la tercera es cuando pintamos con símiles, en imágenes sensibles, seres generalmente no captables por los sentidos. Este tipo, en su versión extrema, da nacimiento a la alegoría (3).

(1) *Evidencia* aparece registrada en los diccionarios de Palet (1604) y Oudin (1607) pero no en Covarrubias. La palabra ya está en Juan de Mena, pero sólo desde la segunda mitad del XVI se consolida: Pero Mexía, Granada, Cervantes, Quevedo, etc. Por los mismos años entra a la lengua otra palabra procedente del campo retórico: *decorar*, con el sentido moderno de ‘ornar, adornar’, acepción que se añade al antiguo verbo ‘tener de coro, recordar’. La nueva acepción procede del concepto de *decorum*, ‘dignidad’. Oudin es el primero en registrar esta acepción.

(2) Los tratadistas clásicos ejemplifican con Homero y Virgilio, pero también con Cicerón, y Quintiliano trae ejemplos extremos de las *Suasorias* de Séneca padre (9,2,42). Para la figura en *Lazarillo de Tormes*, ver Alberto Blecua, en su estudio introductorio a la edición en Clásicos Castalia, pp. 40-41. Sobre la evidencia en el “Sueño del Juicio Final” de Quevedo ver L.L.G. “Un Sueño de Quevedo y las claves del realismo literario”, *La Nación*, Buenos Aires, Sección 4^a, p. 2. Domingo 28 de diciembre de 1980.

(3) Quintiliano dedica en sus *Institutiones Oratoriae* bastante atención a esta figura: en el libro 8, 3,61-90, y en el 9, 2,40-44.

Precisamente en una reciente relectura de *Follas Novas* me llamó la atención el uso que nuestra poeta hace de todas las formas de esta figura retórica, que produce en los textos —como ya dije— un efecto de realidad; pero que se confunde con el tipo de discurso llamado descripción. La crítica ha estudiado la descripción en Rosalía como uno más de los trasvases de la realidad circundante a la literatura. A los ojos acostumbrados a los textos del Siglo de Oro, esto se presenta como el resultado de un uso magistral de la evidencia. Veamos ejemplos:

Xigantescos olmos, mirtos
que brancas frores ostentan,
un-has con cogollos inda,
outras qu'ò vento esfollea.
Buxos que xa contan sigros
e que xuntos verdeguean
formando de rama e troncos
valos que naide atravesa. (*OC*, pp. 456-7)

Era n'ò mes de mayo,
n'ò mes d'ò amor, d'as prantas e d'as frores,
mes d'os soaves perfumes
y os transparentes còres.
D'os trinos matinais d'os paxariños,
d'as cándidas e frescas alboradas,
d'as pasaxeiras nubes,
è d'as tardes sorrintes e douradas. (*OC*, p. 479)

Esta descripción de mayo es un caso de evidencia pura del primer tipo: se ponen delante de los ojos todas las circunstancias del nacimiento de la primavera, como si fuera una pintura. Advertimos que se enumeran esas circunstancias, presentadas en funciones nominales paralelísticas, con anáfora e isocola. Similares procedimientos hay en este otro texto:

De Galicia os cimiterios
c'os seus alcipreses altos,
c'os seus olivos escuros
y os seus homildes osarios,
todos de frores cobertos,
frescos com'os nosos campos,
polás mañans malencónicos
e las tardes solitarios (*OC*, p. 494)

Aunque la enumeración en este poema tiene también anáfora e isocola, su esquema es mucho más simple:

De Galicia...	A	B ₁ (a ₁ b ₁ c ₁)	C ₁ (d ₁ e ₁)
		B ₁ (a ₁ b ₁ c ₁)	C ₂ (d ₂ e ₂)
		B ₁ (a ₁ b ₁ c ₁)	C ₃ (e ₃ d ₃)

Era n'o mes de mayo: A — B₁ (a₁ b₁ c₁) C₁ (d₁ f₁)
 B₁ (a₁ b₁ c₁) C₂ (d₁ e₁ f₂)
 C₃ (d₁ e₂ f₃)
 C₄ (d₁ e₂ f₄)
 B₁ (— — c₁) C₅ (d₁ c₃ g₁ f₅)
 C₆ (— c₃ g₂ f₆)
 C₇ (d₁ c₃ f₇ g₃ h₁)
 C₈ (d₁ c₂ | g₄ | f₈)
 | g₅ |
 C₉ (d₁ c₂ g₆ f₉)
 C₁₀ (d₁ c₂ f₁₀ | g₇ |
 | g₈)

Muchos son los ejemplos de evidencia del primer tipo que encontramos en *Follas Novas*, sin embargo la presencia mayor la tienen las formas de la evidencia dinámica, es decir, las del segundo tipo. El primero de los ejemplos citados arriba tiene elementos combinados de los dos tipos: si bien hay acumulación de funciones nominales, los verbos —verbos de movimiento y de sensorialidad como *esfollear*, *verdeguear*, *atravesar*— ponen dinámicamente acciones delante de los ojos.

Ladraban contra min que camiñaba
 casi — que sin alento,
 sin poder c'o meu fondo pensamento
 y á pezoña mortal qu'en min levaba.
 Y a xente que topaba
 ollandome a mantenta
 d'o meu dor sin igual y a miña afrenta
 traidora se mofaba. (OC, 432)

Era ô caer d'a tarde,
 encomenzaba o cántico d'os grilos,
 xorda a presa ruxía,
 Brilaban lonxe os lumes fuxitivos
 Ô pe d'o monte, maxestuoso erguíase
 n'aldea escura o caserón querido. (OC, 437)

Aunque también aparecen cosas, los verbos, al referirse a acciones presentadas como plásticas, sensoriales —ladrar, caminar, llevar, topar, ollar, mofarse, caer, encomenzar, ruxir, brilar, erguirse— producen un efecto de dinamismo. Además los sujetos de las acciones cambian frecuentemente —ellos, yo, yo, ella etc.— y contribuyen al efecto de movimiento. En el segundo ejemplo se mezclan, al final, evidencias del tercer tipo: “e enriba d'el caendo misteriosas / có as sombras dó crepúsculo, as d'o olvido”. Las sombras del crepúsculo son visuales, pero las del olvido son un símil que da plasticidad a una acción de la mente.

Precisamente la asombrosa riqueza de la evidencia en Rosalía pertenece a este último tipo; en efecto la poesía de Rosalía está llena de descripciones, más que de

cosas y de acciones, de sentimientos, de estados de ánimo, de pasiones, vicios, virtudes. ¿Ejemplos?, empecemos por el tan conocido:

Un-ha vez tiven un cravo
cravado no corazón,
y eu non m'a cordo xa s'era aquel cravo
d'ouro, de ferro ou d'amor. (418)

Un clavo de oro o de hierro es realidad palpable, pero un clavo de amor sólo se puede concebir como símil, como fantasía. Todo el poema es una imagen continuada del clavo-flecha, al que para arrancar hasta hubo que pedir ayuda a Dios. Es una pequeña anécdota, lo que se llamaba un ejemplo, que acaba en una sentencia: "este barro mortal qu'envolve ò espírito / ¡quén-o entenderá, Señor!". En la sentencia, construída sobre el tópico platónico del cuerpo como caverna de barro, la evidencia puesta en el verbo *envolver* arranca al tópico desgastado de su esquematismo y lo devuelve a una plenitud significativa. Como la estructura de un ejemplo que acaba en sentencia es una de las más frecuentes, esta figura del afecto —la evidencia— es compañera inseparable de ella. Incluso para definir la poesía, su poesía, la usa:

Tal com'as nubes
que leva o vento,
y agora asombran, y agora alegran
os espaços inmensos d'o ceo,
así as ideas
loucas qu'eu teño
as imaxes de múltiples formas
d'extrañas feiturás, de còres incertos,
agora asombran,
agora acrarian
o fondo sin fondo d'o meu pensamento. (OC, 415-16)

Además de tratarse de un argumento por comparación, dentro del término real se produce una sensorialización de ideas e imágenes. Estas se hacen visibles por la enumeración de los tres componentes esenciales: formas, hechuras, colores. Y aclaran el fondo sin fondo, que se esperarí fuera un fondo físico, pero resulta ser el fondo del pensamiento.

Como es natural me pregunté cómo podía Rosalía, genial poeta inspirado, haber usado, y aún en su mejor poesía, ese andamiaje llamado retórica. Ese fósil esterilizador que el Romanticismo, en nombre de la libertad de expresión del alma individual y del alma de los pueblos, entregó "al brazo secular del ama". Sin embargo, y a pesar del divorcio entre sabiduría y elocuencia que se había producido a mediados del XVI al ser relegado a la dialéctica el antiguo estudio de la tónica y de los sistemas de argumentación propios de la *inventio* retórica (4), la retórica completa —*inventio*,

(4) Walter J. Ong, S.J. *Ramus. Method and the Decay of Dialogue*, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1958. Cap. IX-XI.

dispositio, elocutio— sobrevivió en algunos sistemas educativos: en la *ratio studiorum* de los jesuitas, en los seminarios, en las facultades de derecho y en los planes de enseñanza media de varios países. Manuales de retórica se siguieron produciendo e imprimiendo en España hasta entrado el siglo XX (5). Rosalía de Castro pudo haber manejado algunos de estos tratadillos tanto en la pequeña biblioteca de su padre, como en las que seguramente frecuentó en Santiago y en Madrid; sin contar que por poco dinero se podían adquirir muchas de ellas, que, por otra parte, estarían en la biblioteca de Murguía (6).

Dentro de la lista de "figuras de pensamiento" los tratados de retórica incluyen la *descripción*. De ella dice Capmany:

"... se pintan las cosas de que hablamos como si en aquel momento estuviesen presentes, y con tanta viveza que casi se podría decir que se dá el mismo original por la copia, poniendo como ante los ojos lo que se pinta en la narración. [...] tiene además todo el esplendor de la energía y evidencia; la cual con el colorido de las metáforas da alma, vida y movimiento a las cosas que en sí no lo tienen" (II, 208).

Hugo Blair insiste en que la descripción "es la piedra de toque de la imaginación del poeta, y la que distingue siempre a un genio del que no es más que un copista" (7). Para él, el talento del verdadero poeta consiste en que recibe él mismo primero una "fuerte impresión vivísima del objeto; y *escogiendo* y *empleando* las circunstancias propias para describirlo, transmite en toda su fuerza a la imaginación de otros, la impresión misma".

"En esta elección de circunstancias está todo el arte de la descripción pintoresca. En primer lugar no deben aquellas ser vulgares o comunes [...] En segundo lugar deben particularizar el objeto descrito y denotarlo fuertemente [...] En

(5) Durante el siglo XIX en España se imprimieron gran cantidad de tratados de retórica, entre ellos recuerdo los siguientes: Antonio Capmany, *Filosofía de la Elocuencia*, Madrid, 1777, que se reimprimió varias veces en el siglo XIX. Hugo Blair, *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, traducción castellana de José L. Munárriz, Madrid, 1798, que también se reimprimió varias veces en el XIX y alcanzó a ser manual oficial para Humanidades en España y tratado de uso obligado en algunas Universidades hispanoamericanas hasta mediados del siglo. Joseph Gómez Hermosilla, *Arte de hablar en prosa y verso*, Madrid, 1826, que desde el 19 de diciembre de 1825 hasta 1835 fue manual preceptuado "en clases de Humanidades" por real orden. Se conocen ediciones todavía a fines del siglo: Paris, 1893. Luis de Mata y Araujo, *Elementos de Retórica y Poética*, Madrid, 1829, y *Lecciones elementales de literatura*, Madrid 1841 (2ª edición). Antonio Gil de Zárate, *Principios generales de Retórica y Poética*, Madrid, 1842. Conozco edición todavía en Paris, 1884. Alfredo Camús, *Curso elemental de Retórica y Poética*, Madrid, 1846, que se reimprime varias veces hasta 1865. Manuel Milá y Fontanals, *Compendio del arte poética*, Barcelona, 1844. y *Manual de Retórica y Poética*, Madrid, 1848 y 1850. José Coll y Vehí, *Elementos de literatura*, Madrid, 1856. Hay ediciones hasta de 1897. Y *Compendio de Retórica y Poética*, Barcelona, 1862, con reimpressiones hasta 1901.

(6) Sería interesante poder contar con índices de libros pertenecientes tanto a la poeta gallega como a su marido.

(7) *Op. cit.*, Madrid, 1804, IV, p. 20.

tercer lugar, todas las circunstancias deben ser uniformes y de un mismo carácter: es decir, cuando describimos un objeto grande, todas las circunstancias [...] deben contribuir a engrandecerlo; cuando describimos uno alegre y placentero, deben ayudar a hermosearlo [...] Ultimamente, las circunstancias de una descripción deben expresarse con sencillez y concisión” (8).

Tanto en los ejemplos citados, como en los que a lo largo de la obra podemos hallar, parecen cumplirse estas normas: las circunstancias de mayo, o del cementerio son exactamente, y sin más ni menos, las que pueden caracterizar e individualizar la entidad descrita, pero usando de sencillez y concisión. ¿Cuáles son las circunstancias escogidas? para mayo, el amor y la naturaleza en primer término, y luego lo sensorial que al mismo tiempo representa las correspondencias de las artes: perfumes, colores, trinos, los tres sentidos superiores y las correspondencias entre pintura y música. El efecto de realidad, de evidencia, está logrado, aunque no se haya descrito nada más que elementos casi matemáticamente seleccionados.

Quiero llamar la atención sobre un tipo de pincelada rápida muy de nuestra autora, en la que presenta la evidencia generalmente por medio de un epíteto o una especificación: “a ventura é traidora” (OC., 436), “a sombra d’aquel negro / desengaño” (437) “brando e melancólico sosego” (529), “odio fillo d’o inferno” (426). Milá y Fontanals decía que uno de los medios que han usado los poetas para aumentar las imágenes, o como él las llama: “pensamientos poéticos”, es la personificación que “en la mayoría de los casos deberá ser presentada *con la mayor rapidez*” (9), considerándola “como un modo expresivo y atrevido de decir”. Los casos señalados parecerían estar obedeciendo este consejo, precisamente para evitar el caer en la alegoría, que para el estudioso de la poesía popular catalana sería cosa ridícula, pues no se puede “atribuir una serie de actos y pasiones a lo que sabemos no existir realmente y ser solo una abstracción de nuestra inteligencia” (10). En efecto, lo que llamo evidencia del tercer tipo tiene en nuestra poeta la plasmación de imagen rápida, sin crear alegorías, pero dando toques de personificación y de evidencia.

Casi todos estos tratados del siglo XIX coinciden en hacer una clasificación de lo que llaman “formas de presentar los pensamientos”, entre las que distinguen cuatro:

- “Primero las que empleamos para dar a conocer los objetos en sí mismos,
- 2^o las que usamos para comunicar simples reflexiones i raciocinios,
- 3^o las que pueden adoptarse para presentar los pensamientos con cierto disfraz o disimulo cuando así convenga y
- 4^o las que sirven para expresar las pasiones y moverlas en los oyentes” (11)

Para el primer tipo, dar a conocer los objetos, todos ellos presentan dos tipos de figu-

(8) *Ibid.*, p. 21.

(9) M. Milá y Fontanals, *Compendio del Arte Poética*, Barcelona, 1844, p. 19.

(10) *Ibid.*

(11) Luis Mata y Araujo, *Lecciones elementales de Literatura*, Madrid, 1841, p. 114, y Antonio Gil de Zárate, *Principios generales de Retórica y Poética*, Madrid, 1872, p. 42.

ras, la *descripción*, que es la que hemos visto, y la *enumeración*. Esta última es un complemento de la anterior, ya que se usa muchas veces al descomponer un objeto o una acción en las partes y circunstancias propias. Para el segundo grupo las figuras son: la comparación o símil, la antítesis, la concesión, la amplificación, la gradación, el dialogismo, la reticencia y la sentencia. No es nuestro propósito detenernos en esto, pero todas estas figuras se combinan en la poesía de Rosalía. Del cuarto grupo son la interrogación, la dubitación, la exclamación, la imprecación, y el apóstrofe, todas también intrínsecamente rosalianas. Dentro de este grupo entra también la personificación o prosopopeya, que tan magistralmente usa Rosalía en los libros III, IV y V de *Follas Novas*. Allí están “A probiña que é xorda” y todas esas viejas leyendas convertidas en cuadritos vivos, que acaso la buena crítica se seguirá empeñando en presentar como pinturas de la realidad y hasta como episodios autobiográficos. Al tercero pertenecen la alegoría, la perífrasis. Todo esto parece confirmar que el uso que hace Rosalía de la figura de evidencia, o hypotiposis, o descripción no es una construcción casual, sino perfectamente causada e incardinada dentro de un sistema retórico poético tal como el que se preceptuaba, a pesar de las prédicas románticas. He dejado para el final una cala más en las relaciones entre la poesía de Rosalía y la tradición —nobilísima tradición clásica conservada y revivida a lo largo de más de veinticinco siglos— retórico-poética. El poema III del libro “Vaguedás”, que hemos visto como ejemplo de comparación de entidades no sensibles, nos presenta los elementos constitutivos de la poesía en la siguiente enumeración:

1. “as *ideas* / loucas qu’eu teño
2. “as *imaxes* de múltiples *formas*,
de extrañas *feituras*,
de *côres* incertos,

ambas, ideas e imágenes, ya ocultan o ya aclaran

“o fondo sin fondo d’o meu *pensamento*”.

También en el poema XX del mismo libro vuelven a estar juntas ideas e imágenes.

“Volvede / o máis fondo da yalma
tempestosas *imaxes* / .../
Qu’a man tembrosa n’o papel sô escriba
¡‘Palabras’, e ‘palabras’, e ‘palabras’!
Da *idea* á forma inmaculada e pura,
¿ónde quedou velada?”.

Blair define a la poesía como “el lenguaje de la *pasión* o de la *imaginación animada*, formado por lo común en números regulares” (12). Para Hermsilla, en cambio, como para otros tratadistas españoles, la composición literaria “es siempre una serie de *pensamientos* representados bajo ciertas formas, enunciados por medio de ciertas expresiones y distribuídos en cierto número de cláusulas” (13). Pero ¿qué son los pensamien-

(12) *Op. cit.*, III, p. 308.

(13) José Gómez Hermsilla, *Arte de hablar en prosa y verso*, Madrid, 1926, p. 5.

tos, que en Rosalía vemos como distintos de las *ideas* y de las *imágenes*?. Veamos a Hermosilla:

“Cada una de las operaciones de nuestro entendimiento y de nuestra voluntad tiene su nombre particular entre los filósofos, pero en literatura todas se comprenden bajo la denominación general de *pensamientos*; llamándose así ‘todo lo que un hombre quiere comunicar cuando habla o escribe’ ya sean las ideas que tiene de las cosas, ya los juicios que de ellas ha formado, ya los varios afectos que estas ideas o juicios han excitado en su corazón” (14).

Conviene también tener en cuenta ciertas definiciones de Milá y Fontanals, quien al hablar de las relaciones mutuas de las bellas artes, dice:

“P. ¿Dónde obran las palabras de un modo semejante a la pintura?

R. En las imágenes y descripciones.

P. ¿Qué es imagen?

R. La representación de un objeto visible, es decir *un pensamiento poético*, que puede trasladarse inmediatamente al lienzo del pintor” (15).

De este texto teórico se desprenden muchos datos interesantes, no sólo el de la igualdad entre imagen y pensamiento poético, sino también una fuente indígena de la preocupación por las correspondencias entre las artes poética y plásticas y aún musicales.

Con todos estos indicios: la evidencia o descripción, cuya importancia en las teorías de la época no hace falta encarecer; la posición central que en la teoría poética de Rosalía tienen los pensamientos, palabra que, como acabamos de ver, no puede ser entendida en el sentido general sino en el muy particular de las teorías de la época, con gran carga de imagen sensorial y al mismo tiempo como término de correspondencia con las otras artes, y, finalmente —aunque esto último sólo se vió superficialmente—, cómo están en el meollo mismo de la poesía de *Follas Novas* las “formas de presentar los pensamientos”; con todo esto, creo que podemos aceptar como evidente el hecho de que Rosalía de Castro conocía las teorías poéticas y retóricas de su momento y que las atendía (16). ¿Rebajamos con ello la grandeza de su creación poética?. De ningún modo. Como no se rebaja la grandeza de la creación poética de Homero, de Píndaro, de Horacio, de Cervantes, al demostrar que ellos también multiplicaron sus talentos naturales al servirse de los preceptos que la experiencia humana de siglos ha reunido para que cada individuo, sirviéndose de ella, llegue más allá de donde, con sólo su natural, podría llegar.

Por mi parte, lejos de pedir disculpas por haber tratado de mostrar que Rosa-

(14) *Ibid.*, p. 5.

(15) *Op. cit.*, p. 18.

(16) El esquema de la página 3, con sus complejos miembros anafóricos paralelísticos, parece confirmar el conocimiento que Rosalía tenía de los preceptos: que las construcciones debían de ser de no más de tres miembros, y si eran de cuatro, uno de los miembros debía, o bimetrarse, o tener una extensión distinta de los otros. Hay tres miembros B: el primero se mantiene uno, el segundo se subdivide en su segunda parte en tres incisos, y el tercero, que se plurimembra en seis, sigue el precepto de evitar la monotonía, y de no producir más de tres formas consecutivas iguales.

lía era un poeta consciente de su arte y de los medios más adecuados para lograr lo mejor, me alegro de haber ganado un nombre más de nuestra literatura para el grupo de los auténticos poetas: artistas racionalmente puestos a trabajar con ingenio, sí, pero sobre todo con arte, para lograr producir belleza con palabras.

¿La poesía de Rosalía *movía* los afectos de sus lectores? Y los sigue moviendo porque conscientemente usó los medios más adecuados para ello.