

SENTIDO Y FORMA DE "LA MUERTE" EN *EN LAS ORILLAS DEL SAR*

JORGE M^a GIBERT CARDONA

Universidad de Barcelona

“La presencia de lo universal y profundo en la conciencia humana es el fundamento del *símbolo*. Considerado así, el símbolo puede definirse como “la imagen de la realidad absoluta”. De forma que, cuanto más nos elevamos de lo anecdótico e individual, más nos situamos en una tónica creadora: el significado más profundo del símbolo consiste en la *creatividad*”. El entrecomillado es una síntesis del apartado “Persona y Símbolo” que contiene el libro de Luis Cencillo, *El inconsciente* (1). Nosotros vamos a aceptar esta definición —repetimos— “símbolo es la imagen de la realidad más absoluta”. Cuando el poeta recurre reiteradamente al símbolo, lo hace no sólo consciente de que está creando, sino en la inconsciencia de que está haciendo una autopsicoterapia, casi un autopsicoanálisis, mediante el cual logra desterrar los fantasmas que le traumatizan y se libera de ellos comunicándose con sus semejantes por vía artística. En esta ponencia pretendemos adentrarnos en el lenguaje simbólico de *En las orillas del Sar*, pero no vamos a tocar el símbolo de los nombres que reiteradamente aparecen en los poemas, cuestión que ha sido objeto de otra ponencia, sino que, continuando lo iniciado por la Dra. Cardona, en *Simbolismo europeo y Rosalía de Castro. En las orillas del Sar*, vamos a dedicarnos, no sólo a clasificar estrofas y poemas en los cinco apartados —*soledad, desolación, desorientación, angustia y muerte*—, sino al estudio simbólico de los elementos coloristas, de las sensaciones visuales, táctiles, olfativas y gustativas que en el libro aparecen. Si a través de esta selección de elementos lingüísticos, que es también una selección de valores, deducimos que Rosalía se sentía en su último libro un ser aislado, totalmente aislado y voluntariamente solitario, concluiremos que, en el momento en que escribía, había llegado a una *desintegración mental* y que la *soledad física* se transformó en intolerable, porque era una *soledad moral* y que, debido a su mal incurable y a los complejos que la habían adosado a lo largo de su vida, era imposible conseguir una adaptación social, que tal vez nunca tuvo.

Toda la poesía simbolista va a la caza de los colores y procura buscar para ellos un significado. El punto álgido lo alcanza Rimbaud (2) en su poema *Voyelles*. Cada uno de los fonemas vocálicos es un color:

(1) Cencillo Luis, *El Inconsciente*, ed. Marova, Madrid, Col. “Estudios del hombre”, 1971, pp. 214-215.

(2) Rimbaud Arthur, *Obra Completa*, Ed. Bilingüe, Trad. J.F. Vidal Jover, 5^a ed. Barcelona, Libros Río Nuevo, 1976, pp. 314-315. Es muy interesante el prólogo para todo lo relacionado con el mundo de los símbolos.

“A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: Voyelles”

Los símbolos coloreados que Rimbaud atribuye a sus “vocales” discrepan de la teoría lingüística que, más tarde, Jakobson propondría para el análisis fónico de un poema, pues las vocales claras /a/ /e/ tendrían un sonido radiante que contactaría con el significado de la palabra en la que estuvieran incluidas. Así, según Jakobson, el lector se adueñaría de un doble ritmo, el realmente percibido por el oído y el paladeado por el intelecto, a través del significado. Pero Rimbaud era muy libre de atribuir el color negro a la A y de ver en ella “un corsé velludo de moscas brillantes / que zumbaban alrededor de hedores crueles”. Ahí estaba el subconsciente de Rimbaud, el poeta que se sometía al desenfreno razonado de todos los sentidos, el poeta que “buscó el abismo sin fondo de lo desconocido”. Pero Rosalía, abierta a todos los sentidos como los grandes simbolistas, ni quemó su obra poética a los veinte años, como Rimbaud, que ya no escribió más a partir de este momento, ni, en su dolor, dejaba que aflorara un subconsciente maldito. Ella aguantaba firme en su desesperación. Veamos, pues, cómo maneja la paleta de los colores, intentando ir, como Rimbaud, del *negro*, *blanco*, *rojo*, *verde* al *azul*, para seguir un orden.

Si empezamos por el *negro*, detectamos que lo utiliza casi siempre en contraste con el *blanco*. Esto nos lleva a pensar en el gusto por las oposiciones. Pero, además, el *negro* no aparece en sentido denotativo, sino a través de connotaciones como “noche”, “cuervo”, “fondo del mar”, “muerte”. El negro se combina, en general, con augurios fatales o pensamientos. En el poema 107 (3) encontramos, después de tres adjetivos que califican al mundo incomprensible del pensamiento, el color *negro* seguido del *blanco*:

Más si son impalpables e incorpóreos
y muy simples y varios,
¿por qué llamarlos pensamientos *negros*,
o pensamientos *blancos*,
si no tienen color, esos del alma
eternos e invisibles soberanos?

La estrofa anterior, en la que el pensamiento aparece coloreado, cae dentro de nuestro apartado, *desorientación*. Los pensamientos no “tienen color” porque son “eternos” e “invisibles”, “impalpables”, “incorpóreos”, “muy simples” y “varios”, por eso Rosalía se pregunta “¿por qué llamarlos pensamientos *negros* / o pensamientos *blancos*?”. Otra nota que observamos es que no son las cosas las que tienen color —negro / blanco— sino lo abstracto, el *pensamiento*. Ello nos conduce a definir el libro, *En las orillas del Sar*, como un todo poético que pretende englobar las sensaciones anímicas de Rosalía de acuerdo con un sentido trascendente, porque los pensamientos

(3) Rosalía de Castro, *En las orillas del Sar*, edición de Marina Mayoral por la que citamos siempre, Clásicos Castalia, Madrid, 1983. Hemos visto asimismo el libro de Mayoral Marina, *La poesía de Rosalía de Castro*, Ed. Gredos, Madrid, 1974, sobre todo en el apartado correspondiente a “Los símbolos”.

sin color son "del alma"; la autora reconoce un principio vital más allá de la materia que genera sus devaneos y que la conduce a la creación poética.

En el poema "Santa Escolástica" volvemos a encontrar el contraste. Ahora el aliento poético cae sobre la ciudad. La llovizna "riega los campos y plazas y calles y conventos":

a través de los húmedos vapores,
blanquecinos a veces, otras *negros*.

El color está ahora empleado en sentido descriptivo, pero también califica a algo que percibimos –*los vapores*– pero que no podemos tocar y, en el fondo, ni ver. En otro poema encontramos de nuevo: "Pensamiento de alas negras" ...

El blanco puede contabilizarse más veces que el negro y en distintos conceptos:

1) Acompañado a *alma/s* y también en contraste con el negro.
Seguimos en el mundo etéreo del espíritu:

–a semejanza de las almas *blancas*
que en vano quiere *ennegrecer* la envidia

También como epíteto de *ángeles*. Volvemos a encontrar el mundo trascendente, aunque el poema se aproxime a las estrofas cortas de Campoamor con sabor moralizante:

A las *rubias* envidias,
porque naciste con color *moreno*
y te parecen ellas *blancos* ángeles
que han bajado del cielo.

(Fijémonos que, en sólo cuatro versos, ha utilizado Rosalía tres colores. Veamos los sintagmas: / *rubias* envidias / ;/ color *moreno* / ;/ *blancos* ángeles.)

Repitiendo el verso –que antes vimos con el adjetivo *negros* y– calificando a "pensamientos".

¡Pensamientos de alas *negras!*, huid, huid
azorados como bandada de cuervos por la tormenta acosados.

(*cuervos*, símbolo de mal agüero, de muerte, connotación: *negro*).

2) Acompañando a cosas de la vida cotidiana: "cortina", "tela". El color blanco se halla en este poema una vez en grado positivo y otra en grado superlativo:

Tras los limios cristales
se agitaba la *blanca* cortina
..
Solo estabas en su alcoba
y detrás de la tela *blanquísima*

Calificando al símbolo de la vida que es *camino* y *sendero*:

Camino *blanco*, viejo camino

...
Blanca senda, camino olvidado

...
Blanca y sedienta la via
entre los frondosos setos

3) Calificando al mundo animal: "posa el vuelo la *blanca* gaviota / mientras graznan los cuervos".

En cuanto al *rojo* aparece coloreando al verso pero no en forma directa, sino en las connotaciones "radiante", "chispas", "ardiente", "rayos del sol", "hoguera"... , como en este caso:

porque busca la rosa *encendida*
que abre al *sol de la tarde* sus hojas.

En cambio el *verde*, al haber encuadrado Rosalía sus pensamientos en un marco de pródiga vegetación, se repite en distintos contextos:

Ella borda primores en el *césped*
y finge maravillas
entre el fresco *verdor* de las praderas
do proyectan las sombras las encinas.

Los pinares coronan "de eterna *verdura* / las ásperas breñas". También el mar es un "mar de *verdura*" entre el que se pierden los rayos del sol. Sigue siendo el mar el elegido para la tonalidad *verde*, pero, como antes, emplea la preposición más el nombre para calificar: esto resulta ser una constante a lo largo de nuestro libro,

Ayer flores y aromas, ayer canto de pájaros
y *mares de verdura* y de doradas mieses

Esos "mares de *verdura*", al ir enlazados con "y de doradas mieses" pueden ser mares de hierba verde que ondeaba al viento y que se han transformado en "nubes que sombrías hacia Occidente avanzan, / el brillo del relámpago y el eco del torrente /". La desolación es el signo que se graba en nuestra alma al leer la estrofa, estrofa muy interesante para nuestro estudio, porque a la sensación de color se unen nuevas sensaciones, esta vez auditivas: "canto de pájaros"; "eco del torrente". El verde sigue dominando en este paisaje natural que enmarca el paisaje del alma; sin embargo, la constante se mantiene: no es "el verde" es "el verdor":

Ella borda primores en el *césped*,
y finge maravillas
entre el fresco *verdor* de las praderas
do proyectan sus sombras las encinas, .

Por último, el *azul* se mantiene para colorear "los cielos", "los mares"... A veces, lo encontramos funcionando como nombre, "reflejando el *azul* de los cielos", otras veces aparece como adjetivo, "En sus ojos rasgados y azules / donde brilla el candor de los ángeles;" pero en seguida la tinta negra del dolor destruye la visión amena y tranquila, "ver creía la sombra siniestra de todos los males". Lo mismo que

hizo con "verde → verdor → verdura", hace con el azul, "Muda la luna y como siempre pálida / mientras recorre la *azulada* esfera; sin embargo, "el azul" vuelve a funcionar como adjetivo, en contraste con hondas inmensidades del espíritu humano que recuerda "lo que halaga hasta el delirio / o da dolor hasta la muerte". Veamos la posición de "azul" en la estrofa anterior:

avergonzada su alma
quisiera en el no ser desvanecerse,
como la blanca nube
en el espacio *azul* se desvanece

También, "Del mar *azul* las transparentes olas [...] / tentadoras me besan y me buscan". Pero la última estrofa pierde la paz y la alegría de esta primera y, en contraste, "como en las tristes playas de la vida / me abandonó inconstante la fortuna". Volvemos a estar dentro del apartado, *desolación*.

A los cinco colores de Rimbaud, Rosalía añade otros; toda la poesía es un esmalte multicolor. Encontramos "el rubio", "el amarillo", "el gris", "el plateado", "el rosa"... y como los colores matizan siempre la mística postura del alma atormentada y el final de este monólogo interior que Rosalía sostiene consigo misma es la *muerte*, aceptada y deseada, los colores son connotados muchas veces por "nombres-símbolo", tales como "mármol", que es símbolo de la losa y la losa que cierra la tumba, símbolo, a su vez, de la muerte. También "las arenas", amarillas, movedizas, rubias, quemadas por el sol, dan color a una estrofa y Rosalía nos da, incluso, la trágica connotación de su simbolismo cromático, táctil, visual y gustativo. Fijémonos en el colorismo de esta estrofa en la que se ven obligados a funcionar todos los sentidos (destacamos en cursiva):

*Sedientas las arenas, en la playa
sienten del sol los besos abrasados...*

...

*Pobres arenas de mi suerte imagen:
no sé lo que me pasa al contemplaros,
pues como yo sufrís, secas y mudas,
el suplicio sin término de Tánfalo.*

No hemos visto ningún color concreto, pero el rojo ("los besos abrasados") domina a lo largo de los versos, contraponiéndose con el pardo (secas) y con la tristeza ("mudas"); las arenas son imagen de la triste suerte de la autora.

En general, hemos observado una contraposición de colores a lo largo del muestreo y esto es muy importante. Cirlot (4) dice que la contraposición del blanco y el negro funcionan "como positivo y negativo o como positivo y negativo, bien como polaridad simultánea o como sucesiva y alterna. Consideramos de una importancia extrema este símbolo, sigue diciendo Cirlot, que, como toda fórmula dual, tiene re-

(4) Cirlot Juan Eduardo, *Diccionario de Símbolos*, Ed. Labor, Barcelona, 1978, apartado "los colores".

lación con el significado del número dos y con el gran mito del Géminis” (5). “Géminis, signo zodiacal, asume la significación general de los gemelos (divino y mortal, blanco y negro)”. Y volvemos a pensar en Rimbaud “cuando dice que, como Géminis —símbolo de la duplicidad— el poeta es, a la vez, el gran enfermo y el gran vidente”. ¿Qué mejor calificativo para Rosalía, la gran enferma y la gran vidente?

No repetimos la simbología de “brillo”, “claridad” y “blancura” que Marina Mayoral glosa detalladamente en su obra *La poesía de Rosalía de Castro* (6) y pasamos a otras sensaciones, por ejemplo las auditivas. Estas, como las de color, desembocan también en el sino fatal de *la muerte*. Veámoslo: sensaciones auditivas —tañido de las campanas—,

Si por siempre enmudecieran,
¡qué tristeza en el aire y el cielo!,
¡qué silencio en las iglesias!,
¡qué extrañeza entre los muertos! (7)

Prosigamos. Vamos a oír el graznido de los cuervos, las aves agoreras:

En la altura los cuervos graznaban,
los deudos gemían en torno del muerto...

Pero los *himnos alegres* de la primavera arrastran también la *muerte*. Desahuciada la enferma creyó morir en el otoño, sin embargo:

... cuando todo renacía en la tierra
la mató lentamente, entre *los himnos*
alegres de la hermosa primavera.

Ahora suenan “los himnos alegres de la hermosa primavera”, alegres pero en contraste con la muerte, “la mató / lentamente”... Alegría y dolor se contraponen como se contraponen los aromas de “la hermosa primavera” (otra sensación intuitiva) con el hedor de la muerte (8). Todo aquí tiene la misma meta. Como en la filosofía

(5) Cirlot Juan Eduardo, *ibid.*, “Géminis es una fase dualista del proceso en la rueda de las transformaciones, aquel momento preciso en el cual la fuerza creadora (Aries y Tauro) se escinde en un dualismo que será, de un lado, superado, pero, de otro irá avanzando hasta la multiplicidad fenoménica [...] Marius Schneider (*El origen musical de los símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, Barcelona, 1946) [...]. Señala dos naturalezas del Géminis, una blanca y otra es negra y una crea y la otra mata. Ambas naturalezas vienen expresadas por los dos brazos del Géminis, que, en el simbolismo del paisaje, se identifican con el río de la juventud y el río de la muerte, respectivamente. El Géminis es la naturaleza creadora (*Natura naturans*) y la naturaleza creada (*Natura naturata*). Apliquemos todo este simbolismo a nuestro libro, *En las orillas del Sar*, Vid. Cirlot., *op. cit.*, pp. 215-216.

(6) Mayoral Marina, *La poesía de Rosalía de Castro*, Gredos, *op. cit.*, pp. 392-436.

(7) Vid. *Presencia de Rosalía* (Homenaje no noventa cabodano do seu pasamento) V.C.I., Patronato de Rosalía de Castro 1975, pp. 115-119. Véase asimismo el prólogo, por nosotros consultado, de *Obras Completas de Rosalía de Castro*, prólogo de Victoriano García Martí en el 1º Volumen, nueva edición aumentada por Arturo del Hoyo, Ed. Aguilar, Madrid, 1982.

(8) Para sensaciones, colores, sonidos... Vid. Varios, *El simbolismo, soñadores y visionarios*, Miquis Ediciones, Madrid, Col. Oral, nº 1, 1984 y Balakian Anna, *El movimiento simbolista*, Ed. Guadarrama, Madrid, Col. “Punto Omega”, 1969.

existencial, "el hombre es un ser para la muerte", Rosalía es una mujer perseguida por la obsesión de la muerte y más aún, como a la enferma de su poema, "Mas... ni aún la muerte complacerla quiso". En este sentido, Rosalía adopta todas las modalidades de la poesía decadente (9): morir es una realidad pero pensar en la muerte y remitir todas las sensaciones al vacío o al más allá es una necesidad e incluso una moda,

O métamorphose mystique
De tous mes sens fondus en un:
Son halaine fait la musique
Comme sa voix fait le parfum.

Dice Baudelaire fundiendo todas sus sensaciones y transformándose, metamorfoseándose, en un ser que se repliega en sí mismo místicamente. Y ¿qué más sensaciones encontramos en Rosalía, abocada a la *soledad*; alentando poéticamente su *desolación*; manifestándose *desorientada* en un mundo inseguro, angustiada y ya próxima a una muerte que tanto ha cantado? —Pasemos a las sensaciones gustativas:

Más aún así de su *amargor dulcísimo*
conservarás tan íntimos recuerdos,
que bastarán a consolar tus penas
de la vida en el *áspero* desierto,

dice al terminar el poema 76 de *En las orillas del Sar*, pero la estrofa anterior nos remite al sujeto, que es el alma y a este "amargor dulcísimo" se le une el "nectar celeste", todas sensaciones gustativas y éstas, que ya están, como siempre, en contraste, conectan con las "heces" que "el alma triste", que llega tarde al festín de los dioses, encuentra en "las ánforas divinas". En un poema corto vemos más de tres sinogramas dotados de simbólicas sensaciones gustativas:

- néctar celeste
- ánforas divinas (que contienen ahora *heces*)
- amargor dulcísimo (como "antítesis")

Las sensaciones olfativas tampoco faltan, "la rosa es fresca y *perfumada*"; "el aire es irresistible y *denso*"; "las acacias son *perfumadas*", pero existen también sensaciones olfativas de signo negativo:

Y cual halcón que cae herido en *laguna pestilente*,
cayó en el cieno de la vida, rotas las alas para siempre.

En "Las canciones que oyó la niña", "*el aroma purísimo*" que exhala el pecho de la amada, hace que el galán de la canción suelte su presa "lleno de remordimiento":

(9) *Decadente*, palabra que ya suena en el S. XV, pero cobra verdadero sentido a partir de 1885, aplicada por ciertos literatos, acogidos a la escuela *Simbolista*. Estos literatos creen que la decadencia del pueblo romano es más rica en sentimientos y en poesía que el apogeo. Sus sentimientos son melancólicos, refinados y, al verse imposibilitados para darles una expresión concreta, necesitan recurrir al símbolo y al neologismo.

mas no tocaré tu cuerpo,
 pues lo impide el *aroma purísimo*
 que se exhala de tu seno.

Las marcas táctiles, visuales, auditivas, olfativas y gustativas se organizan en un contexto de sueño y de ensueño, de protesta y de aceptación. Se llega a la *muerte* más que viviendo, soñando, o bien la vida es un tejido de sueños que repercuten en los sentidos y, entonces, vivir es sentir:

Hay canas en mi cabeza, hay en los prados escarcha;
 más 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?

¿Sabe “la incurable sonámbula de dónde viene y a dónde va? Esa es la cuestión. Hoy ha pasado ya mucho tiempo y muchos poetas son deudores inconscientes de la poesía que, a través del sueño y la ensoñación, desemboca en la *muerte*. Rosalía fue la gran transmisora. Fue capaz de acoger marcas visuales *táctiles, gustativas, olfativas* y *auditivas* en una misma estrofa y por medio de esas marcas supo introducirnos en un mundo simbólico que a veces presagió la poesía de Unamuno, de Machado, de Juan Ramón y otras retrocedió expresando el eterno problema del “carpe die” horaciano y nos replanteó, con un vocabulario nuevo, el sentido de los versos de Jorge Manrique o François Villon en su “ubi sunt”.

¡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.

Fijémonos cómo ha transformado el viejo tema del “ubi sunt” en una estrofa de plena modernidad por el ritmo, por las palabras, por la forma. Es lo que dice Domingo García-Sabell: “*Colores, formas, vocablos, sonidos*, son la realidad de hoy. Aquella con la cual trabajan los creadores de nuestro tiempo. La corporeidad total del mundo, de que habló Günter Bocker. Pero, antes algunas personas extraordinarias bregaron con otra parte de esa corporeidad. Con la de lo real imaginario y con la de la imaginación realizada. Esa *corporeidad* difícil y exigente fue la de Rosalía de Castro. Para emplear un lenguaje muy actual, la de la *ampliación de la conciencia*. Esto es lo contemporáneo. Esta es la modernidad en la que Rosalía se inserta de pleno derecho (10)”. Hasta el sentido de la muerte en Rosalía de Castro es —forma y fondo— un pensamiento transformado en poesía que adquiere plena modernidad.

(10) García-Sabell Domingo, Introducción a *El caballero de las botas azules*, Ed. Magisterio Español, Madrid, p. 20.