

UN MOTIVO TEMATICO EN LA POESIA EUROPEA: ROSALIA Y T. GAUTIER FRENTE A LA MUERTE

ISABEL SARA LOPEZ-ABADIA ARROITA

Escuela Universitaria de F.P. A Coruña

Uno de los temas clásicos del Romanticismo es lo que A. Béguin llama "aspiración a la muerte" (1), tema general de dicho movimiento. Más tarde, ya con el Simbolismo, aparecerá un motivo típico de la estética finisecular: el *perfume* como expresión sensorial del subjetivismo lírico. De la muerte, exaltación del drama personal romántico, al perfume, expresión del matiz en la sensibilidad simbolista, parece haber un largo camino. Sin embargo los poetas fronterizos, románticos tardíos, parnasianos, presimbolistas, se mueven con facilidad entre ambas zonas poéticas. Es el caso de Théophile Gautier y de Rosalía de Castro.

Del libro de Gautier *Emaux et Camées* (2), sobresale el poema "Tristesse en mer"; su tema es el mismo que el del poema 62 de *En las orillas del Sar* (3), por lo que su análisis comparado puede arrojar luz sobre algunos problemas de la estética de la poesía española pos-romántica, y de las características del mundo poético de Rosalía y de Gautier.

Se suele admitir que la poesía de Rosalía pasa de un molde inicial objetivo (*Cantares gallegos*) a uno cada vez más subjetivo (*Follas novas* y *En las orillas del Sar*). En líneas generales esto es cierto, pero el proceso es bastante complejo y los procedimientos líricos pasan a veces de lo objetivo a lo subjetivo incluso dentro de un mismo poema.

Un ejemplo de esto es el grado de implicación del *yo* gramatical en el *yo* poético. En el poema 62 el sujeto gramatical del que parte el poema es o son "las transparentes olas del mar azul", frase transformada en un endecasílabo por medio del hiérbaton. El actante real, el mar, provoca la intervención del *yo* poético: "pienso que me llaman (...) quiero seguirlos", y de un *yo* poético desplazado gramaticalmente: "mis pies se hunden". El poema integra al final todas estas instancias enunciativas en un movimiento que engloba el sujeto inicial ("[las olas] huyen...") y su objeto, el *yo* poético ("abandonándose" ... "se burlan de mí"); este mismo modelo aparece en

(1) Ver A. Béguin, *Création et Destinée*, Ed. du Seuil, Paris, 1973. También puede consultarse *El alma romántica y el sueño*, F.C.E., México, 1975.

(2) Seguimos la edición T. Gautier, *Emaux et Camées*, G. Charpentier et E. Fasquelle, Paris, 1895.

(3) Rosalía de Castro, *En las orillas del Sar*, prólogo y notas de Marina Mayoral, Castalia, Madrid, 1983.

el último verso: me abandonó inconstante la fortuna. De este modo el *yo* de la enunciación se integra dentro del poema como objeto de la pasión de un elemento del paisaje: el mar o las olas del mar. Señalaré, al paso, que en *Follas novas* hay al menos un poema que guarda muy estrecha relación con este (4), por lo que el tema no parece casual. Lo más llamativo del poema 62 es que lo que parece el motivo central, la queja triste frente a la soledad del mar, está en realidad organizado como el desarrollo de un motivo amoroso típico de Rosalía: la seducción y posterior abandono. Las fases del drama se organizan así: un primer momento de seducción y cortejo: “las olas (...) tentadoras (...) me besan y me buscan”; una aceptación tímida: “pienso que me llaman, que me atraen (...) quiero seguir las”; un breve momento de contacto: “se hunde mi pie en la linfa transparente”, y el rechazo final con la burla y abandono: “de mí se burlan y huyen abandonándome”. La *aspiración a la muerte*, el deseo de suicidio y anegamiento en el mar aparece así como una variante de un mito erótico, en el que el mar actúa como seductor y la autora del poema como seducida/rechazada, la forma que la aventura fallida del suicidio enlaza con una vivencia más profunda, proyectando el referente oculto (Amor: abandono) sobre el referente explícito (Muerte: tristeza). El contacto es leve y fugaz y se produce con las extremidades: las olas del mar y los pies de Rosalía. Lo suficiente para que la breve *sensación húmeda* despierte un encadenamiento metafórico muy estrecho. El motivo de la decepción amorosa se realiza proyectando rasgos humanos sobre el héroe seductor, el mar. Así sus olas “murmuran y besan”, y son “inquietas y airosas”; las “transparentes olas” del primer verso aparecen ocultando la “linfa transparente” de la tercera estrofa. El motivo de la cohabitación y la entrega amorosa acercan a un espacio de privilegio: “me atraen hacia sus *salas húmedas*”. La sala como espacio nupcial y la humedad como sensación deseada de la entrega.

La comparación de este poema con el de Gautier es muy instructiva y pone de relieve algunos componentes estructurales que no aparecen en una simple lectura de lo que en el poema hay explícito. En Gautier la tentación del suicidio se expresa sin rodeos: “je vais au pays du charbon, / du brouillard et du suicide; / Pour se tuer le temps est bon” (5). La idea del ahogamiento se explicita en el primer verso de la cuarta estrofa: “Mon désir avide se noie”. Así pues, el tema central coincide con el del poema rosaliano: la aspiración a la muerte evocada ante el paisaje marino. Ahora bien, mientras Rosalía se limitaba a humanizar al mar como un seductor vagamente humano, Gautier le presta atributos míticos desde la primera estrofa: “Et les blancs coursiers de la mer / cabrés sur les vagues, secouent / leurs crins échevelés dans l’air”. La estrofa se repite al final del poema, cerrándolo, como si situara la anécdota en un decorado envolvente. Junto a esta mitificación, Gautier levanta un decorado también mítico para su poema: “les mouettes volent et jouent (...) le *steam-boat* crachant sa suie / rabat son long panache noir (...) le vaisseau danse (...) chaque fantôme

(4) En concreto el poema número XVIII donde coincide buena parte del léxico y algunas imágenes. Se trata también de un poema muy breve.

(5) El poema ocupa las páginas 77-80 de la edición citada más arriba.

plonge et lutte (...) trésors misérables et chers (...) l'oreiller". Estamos asistiendo a una liturgia poética que prepara el advenimiento deseado: la llegada/aparición de la Mujer, una mujer a la vez distante y deseable ("dans sa mante, sur le pont assise à l'écart"), a la vez amante y hermana ("parle et sourit, soeur et maîtresse"), que no es otra que la Muerte. Ante su invocación, el poema y en ensueño terminan. La próxima unión entre el poeta y la Mujer/Muerte se sugiere como algo inminente, sin llegar a desarrollarse.

Por contraste resalta ahora un factor clave del poema rosaliano: la ausencia de decorado, la soledad y el silencio como connotaciones implícitas del tema de la muerte y de la entrega amorosa. En Gautier todo el ritual incantatorio terminaba con la aparición mágica de la misteriosa dama. La presencia del mar en ambos casos permite la impregnación de la sexualidad ante la visión del amado/amada, pero en Gautier la unión era una promesa, mientras en Rosalía es una decepción. El universo de soledad que acompaña al poema 62 refuerza la idea de abandono, de rechazo; en Gautier, la población del decorado prepara la liturgia última sugerida: el *barco* navegante, la *almohada* marina y el *tesoro* sumergido con metáforas evidentes del acto sexual, y la alegoría resulta admirable. En Rosalía no hay más que soledad.

Pasemos ahora al segundo de nuestros análisis: el uso poético de los perfumes y los aromas, que veíamos como constantes del simbolismo (6).

El primer poema de *Emaux et Camées* introduce ya el perfume: "il se parfuma de çantal". Junto al *sándalo* aparece también, en otro punto del libro, el *vetiver*, ambos perfumes orientales y por aquel entonces, exóticos. A lo largo del libro se mencionan distintas esencias o plantas aromáticas, como los guisantes de olor o la reseda, y una amplia cantidad de flores. Sin embargo, y esto es lo interesante, siendo amplísimo el muestrario de flores de este libro (rosas, violetas, nomeolvides, lirios, lilas, violetas de Parma, camelias, margaritas, nenúfares, rosas de té, dalias, tulipanes, verónicas y maravillas) tan sólo se habla del perfume de tres flores: violetas, rosas y margaritas. Gautier presenta a las flores exóticas por su color y su forma (o incluso por su fonética) y a las flores más comunes por su perfume. Es de sospechar que cuando alude al perfume de estas flores lo hace a partir de una experiencia poética real, experiencia que se integra dentro del mundo de símbolos y motivos de su poesía. No es de extrañar que el poema "Affinités secrètes" (una especie de *poética* de Gautier, como lo es el poema "Correspondances" para Baudelaire) el perfume de la flor sea utilizado para proyectar una metáfora de la *atracción*: "docile à l'appel d'un arôme (...) comme l'abeille vers la fleur", y que en el poema "Le château du souvenir" el perfume se asocie a la muerte:

Tout ému, je pousse la porte
qui cède et geint sur ses pivots;
un air froid en sort et m'apporte
le fade parfum des caveaux.

(6) Véase especialmente el monumental trabajo de Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, A.G. Nizet, Paris, 1947.

Caveau, en francés es término polisémico, que significa a la vez *bodega* y *panteón*. Como bodega se refiere a la parte fría y oscura de la casa; como panteón evoca otra casa, una residencia posterior, última, también fría y oscura ("un air froid en sort"). El poema, con frases como "je pousse la porte" insiste sobre la función simbólica de la puerta como paso de un espacio a otro. El contraste entre la *violette de la maison*, que "charme, sourit et parfume" y el "fade parfum des caveaux" no hace más que intensificar el contraste poético entre *maison* y *château* como espacios ocupados por distintos perfumes.

El uso del perfume en Rosalía es especialmente interesante. En primer lugar señalaré que en *Cantares gallegos* el término no aparece para nada. Lo más parecido son unos versos (C.G., 28,II,26) en donde se habla de "frolañas cheirosas". En *Follas novas* el vocablo *perfume* aparece varias veces, aunque todavía poco definido y no tan enraizado con motivos poéticos centrales como vemos en *En las orillas del Sar*. Dicho de una manera general podríamos afirmar que a medida que la poesía de Rosalía se hace más subjetiva e intimista el perfume aparece en mayor grado. De hecho en el último libro la base léxica PERFUM- aparece en tres variantes, con un total de quince ocurrencias: seis de ellas como sustantivo, ocho como adjetivo y una como verbo. También *aroma* aparece bastantes veces (nueve). En total, *perfume* y *aroma* presentan 25 ocurrencias frente a ninguna en *Cantares* y doce en *Follas novas*.

En cuanto al uso, coincide básicamente con lo que hemos trazado para *Emaux et Camées* con el añadido de ser utilizado además para momentos líricos de especial intensidad. Es el caso del poema 4, datable hacia 1876, año en que muere el hijo de Rosalía, Adriano Honorato. El poema es de especial dramatismo: "mi niño, tierna rosa, / durmiendo se moría". No es de extrañar que el perfume aparezca varias veces relacionado con la *rosa*, que como se sabe es nombre poético de la propia Rosalía. Así, en el poema 64, IV, la identificación entre la flor, el perfume y las mariposas recoge la misma imagen que veíamos en Gautier sobre la abeja y la flor: "fui como flor en quien beben / perfumes las mariposas". Nótese que "mariposas" se toma como imagen de la veleidad masculina, marcando de nuevo la idea de la rápida seducción y el vuelo hacia otras flores. La intensidad de la relación evocada se capta en otros sintagmas como "tu aliento perfumado" (poema 40), o "ella vive tan fresca y perfumada" (poema 56). En el poema 74, construido como una alegoría del acto amoroso, leemos: "refugio hallé en el cáliz de una rosa", y más adelante "mas aunque era tan fresca y perfumada / la rosa".

La sensación de aroma y perfume en este libro está en principio asociada a la llegada de la primavera y al renuevo de la naturaleza. En este sentido se puede hablar de subjetivismo sensorial, ya que las sensaciones olfativas están asumidas, por una parte en hechos de experiencia que la memoria personal de Rosalía integra en su universo poético. Por otra parte, la articulación de estas referencias poéticas no es periférica, sino central dentro de dicho universo, al enlazar directamente con núcleos imaginarios, como la muerte, el hecho maternal o la decepción amorosa, que forman el fondo poético de Rosalía. Hay que hacer notar que esta expresión de lirismo sensorial y esta integración de lo olfativo a la poética del paisaje faltaban en *Cantares*

gallegos (al menos en la selección léxica que hemos hecho) y faltan también en la poesía de Gautier, nuestro otro punto de comparación.

De este modo, si el sentimiento del paisaje es típico del alma romántica, su organización poética en el discurso de *En las orillas del Sar* es específica de Rosalía. Pondré tan sólo un ejemplo de esta articulación y del modo como entronca con el mito poético rosaliano: la asociación “niño: rosa”, derivada de la identidad poética “Rosa: Rosalía”, que habíamos visto en el poema 4, está en este mismo poema organizada en un esquema lírico en donde se enlaza la rosa plantada en tierra con el entierro del niño, y con la idea del “mundo terrenal”. Pues bien, la integración de la rosa y del perfume, una constante de este libro produce una serie de imágenes que culminan en el poema 16, uno de los más breves e intensos (ocho versos) del libro, en una imagen que integra de forma contrastiva lo alto y celeste con lo hondo y terrenal:

¡Que hay en el cielo estrellas todavía,
y hay en la tierra *flores perfumadas!*

La lectura de estos versos a partir de la selección léxica que hemos realizado, y de la clave poética dada por el poema 4 transforma lo que hubiera podido leerse como un uso romántico del paisaje en un ejemplo de cómo el lirismo rosaliano viene de su propia experiencia vital y llega en su expresión poética a una de las cumbres más altas del subjetivismo lírico del siglo XIX.