

SIMBOLISMO EUROPEO Y ROSALÍA DE CASTRO: EN LAS ORILLAS DEL SAR

ANGELES CARDONA-CASTRO

Universidad de Barcelona

A mi hija Montserrat, para que siga las huellas de mi optimismo mediterráneo y comprenda mi ancestral melancolía galaica.

El problema del estudioso que lucha con el tiempo y con el espacio es siempre el mismo: llegar a una concreta y perfecta selección de material. En nuestro caso se impone, o estudiar con amplitud el mundo del simbolismo europeo y aplicar las conclusiones a todo el material poético que nos brinda *En las orillas del Sar*, o dedicarnos a los símbolos que esta obra encierra, como innovadora de un sistema poético expresivo, y recordar de paso a los poetas simbolistas europeos quienes, con un foco central en el Viejo Continente —París— irradiaron sus ideas a la poesía contemporánea. Como hemos dado una síntesis de poetas —Heinrich Heine, con su “lírica vivencial” (1), Baudelaire, con su teoría de las correspondencias, los simbolistas irlandeses —Yeats, Rusells, Moore y Synge— en nuestro resumen de la ponencia y a ellos vamos a añadir las lecturas que Victoriano García Martí (2) supone a Rosalía —Byron, Poe, Hoffmann...— preferimos dedicar nuestro estudio al mundo de los símbolos que crea Rosalía y traspasa a los poetas modernistas, sin ir más lejos, al mismo Rubén. Nuestro sistema va a ser el que propone Julia Kristeva en la primera parte de su obra *La révolution du langage poétique* (3), a la que iremos siguiendo, si bien procurando ubicar cada uno de los símbolos que estudiemos dentro de los cinco apartados que definían

(1) De la “lírica vivencial”, *Erlebnislyrik* nos habla Hoffmeister, Gerhart, *España y Alemania (Historia y documentación de sus relaciones literarias)*, versión española de Isidro Gómez Romero, 1980, Gredos, Madrid, “Biblioteca Románica - Hispánica”, p. 207). Vamos a referirnos en otra nota a la traducción de la palabra, *Erlebnislyrik*.

(2) Vid. *Obras Completas* de Rosalía de Castro, recopilación e introducción por Victoriano García Martí; nueva edición aumentada por Arturo del Hoyo, Tomo I, 1982, ed. Aguilar, Madrid, p. XLIII. En la p. CXCI del mismo tomo, *op. cit.*, se lee al analizar *En las orillas del Sar*: “Su parentesco con Bécquer y con Heine no se puede negar. Es de la misma familia poética, como lo son también Julio Laforgue y Verlaine, el Verlaine de la *Bonne Chanson* y de *Romances sans paroles*. Pero la gallega, que es más varonil que Bécquer, tiene un lugar propio. Hay en ella menos ternura que pasión: espíritu apasionado debió ser el suyo, extremado en amores y en odios (...).

(3) Vid. Kristeva, Julia, *La révolution du langage poétique*, 1974. Editions du Seuil, Paris-Mesnil, Coll. “Tel que”.

“la unidad inefable de la vida del alma” de nuestra escritora: *soledad, desolación, desorientación, angustia y muerte*. Estos cinco apartados –digámoslo antes de empezar– desembocan o se concentran en el último –*la muerte*– y el sentido que da Rosalía a la *muerte* es el mismo que todos los simbolistas dan a este significante a partir de Baudelaire. “Este coqueteo con la muerte –dice Anna Balakian, en su obra, *El movimiento simbolista* (4)– sugerido por Baudelaire, y su representación en la imaginería literaria, será explotado por los simbolistas a medida que vayan adquiriendo cada vez más el carácter de “decadentes” y exploren los dominios plutónicos de lo morboso y lo letal”. Por eso harán constantes referencias a la figura de Hamlet con la calavera en el cementerio. “Su aspiración a la pureza y su atracción hacia el abismo serán una “imagen símbolo” dominante, compartida por toda la poesía europea (5) la cual, rompiendo con los hallazgos del realismo y el naturalismo, vuelve sus ojos al romanticismo intimista, que España no conoció hasta llegar a Bécquer y a Rosalía. Sin embargo, para apreciar este clima de atracción hacia el abismo” que conduce a una meta –*la muerte*– no es preciso partir de 1857, año en que aparecieron *Les Fleures du Mal* de Baudelaire. En efecto, el descubrimiento de los poetas románticos alemanes, Lenau, Kleist, Novalis, Jean Paul Richter y el Heine de “Intermezzo” que pasaron a Francia a mediados del siglo XIX, gracias a las traducciones, aportó un vocabulario nuevo de sentido esotérico y puso en circulación el concepto de simbolismo, tal como Schlegel (6) y Schelling (7) lo habían entendido, de acuerdo con una base filosófica y mística. Y ese romanticismo germánico, traducido al francés y por una mentalidad francesa, es el que heredará Rosalía, la Rosalía “visionaria”, atenta a las imágenes que le proporciona el sueño, imágenes oníricas, que no es preciso adquirir en el descanso, sino en pleno paseo, en contacto con la Naturaleza, evadiéndose del mundo real y, como decía Jean Paul, simplemente, *escuchando*. Es decir, escuchando la voz del mundo interior del poeta, la voz del “sí-mismo” de que habla Jung (8), que es la única “que ve la dirección en que se mueve el curso de la vida”. De esta manera la poesía adque-

(4) Vid. Balakian, Anna, *El movimiento simbolista*, 1969, Ed. Guadarrama, Madrid, Col. “Punto Omega”, p. 71.

(5) Nos referimos a ese Romanticismo de tonos pálidos que conduce al poeta a replegarse sobre sí mismo, no al Romanticismo exaltado de un Espronceda, por ejemplo, por movernos en el ámbito de la Literatura Española. Es ese Romanticismo en el que el poeta lucha, porque está viviendo un mundo en el que es palpable la inversión de valores: religiosidad desengañada, contradicción psicológica, embriaguez espiritual, raptos místicos, iniquidad, desolación, imposibilidad de alcanzar la paz... Todos estos rasgos desembocarían en el *Decadentismo*, faceta dentro de la cual puede englobarse el *Simbolismo*.

(6) Vid. Friedrich Schlegel (hacia 1798) Revista: *Athenaeum* (fasc. 2, p. 28). Definición de poesía romántica: “poesía universal progresiva [...], se basa siempre en el devenir, incluso tiene carácter propio el estar siempre en evolución, en no poder llegar a completarse nunca.

(7) Friedrich W.J. Schelling (1775-1854). Este filósofo alemán ejerció una poderosa influencia en la Estética de su época, al formular una concepción del mundo sobre la base de un panteísmo espiritualista.

(8) Vamos a utilizar para todo lo referente a símbolos la obra de Carl G. Jung y otros, *El hombre y sus símbolos*, traducción de Luis Escolar Bareno. 1969, Aguilar, Madrid.

re en Rosalía un sentido místico al margen de la religión oficial, tal como advirtió Otero Pedrayo en su *Discurso de ingreso en la Academia Gallega*. Sentido místico del que goza toda la poesía romántica alemana, con Jean Paul a la cabeza, y que es la base de lo que más tarde va a ser la estética simbolista. Y se comprende; la esencia del lenguaje místico es la “inefabilidad” y por eso debían recurrir a los símbolos esos poetas que no sabían qué significante debían elegir para sustituir significados de un mundo interior o de un mundo trascendente, velado por el misterio. Que Rosalía es una mística lo reconoce el mismo Ramón Otero Pedrayo, al que acabamos de citar. Este estudioso nos dice, incluso, en qué sentido hay que tomar en nuestra poetisa la palabra “misticismo”. Se trata de un dolor que esconde el alma, bajo el cual “hay un hondo abismo, que ella apenas se atreve a contemplar. Su lucha interior es dolorosa, siente infundados remordimientos religiosos (9) y sufre lo que podríamos llamar “la noche oscura del alma” de la que no consigue salir. En el fondo, los románticos alemanes, el romanticismo de Heine, el de Jean Paul, el de Brentano y Novalis tiene también su raíz mística que transmite al simbolismo. Pero, ¿de qué misticismo hablamos?. Todos los estudiosos se refieren al misticismo de Emmanuel Swedenborg —el llamado genéricamente, *swedenborguismo* por Anna Balakian (10), por ejemplo—. Swedenborg, nacido en 1688, muerto en 1772, es un filósofo sueco que, dejando aparte sus hallazgos científicos, empezó a tener visiones hacia 1743. A partir de este momento se entregó a la meditación y a interpretar la Biblia como la palabra accesible de Dios. Las traducciones de Swedenborg al inglés, al alemán y al francés empezaron a proliferar y sus ideas fueron extendiéndose entre las gentes que habían sufrido, o aún estaban sufriendo, las consecuencias de la Revolución Francesa. *Heaven and Helle* (Cielo e infierno), en la edición de New York, 1911, reconoce que las cosas que existen en la naturaleza [...] son *correspondencias*. Y la razón de que sean *correspondencias* se debe a que, el mundo natural, con todo lo que contiene, existe y subsiste, gracias al mundo espiritual, y ambos mundos gracias a Dios. *Heaven and Hell*, así como las demás obras de Swedenborg, fueron conocidas por Ralph Waldo Emerson (1803-1882). Emerson, poeta, filósofo y ensayista americano, renunció al puritanismo en que lo educó su padre, conoció en Manchester el *swedenborguismo* y llevó a su tierra el trascendentalismo que influyó en Edgar Allan Poe (1809-1849), el cual difundió por América un sistema poético paralelo al simbolismo y, cosa curiosa, Swedenborg regresó del Nuevo Continente, a Europa, empujado por las relaciones entre Poe y Baudelaire en *Correspondances* quien en uno de sus más significativos poemas, dice algo parecido a lo que explicamos de Swedenborg:

La Nature est un t mple o  de vivants piliers
 Laissent parfois sortir des confuses paroles;
 L'homme y passe   travers des for ts de symboles
 qui l'observent avec des regards familiers.

(9) Vid. *Obras Completas* de Rosalía de Castro, tomo I, *op. cit.*, pp. CCIX y CCX.

(10) Vid. Balakian, Anna, *op. cit.*, pp. 25-43.

Estamos ya en una poesía que se mueve en el mundo de los símbolos y consideramos, en España, a Rosalía de Castro como precursora de un lenguaje poético con todas las características de la poesía simbolista. Ella, como dice Fitzmaurice Kelly (11), "fina, sensitiva y dolorosa, ha traído al arte esos elementos de vaguedad, de melancolía, de misterio, de sentido difuso de la *muerte*, que más tarde han alcanzado un desenvolvimiento tan espléndido en la obra de Valle Inclán". En la transmisión de ese simbolismo europeo, en el que se entrecruzan las raíces norteamericanas, a través del swenborguismo, han contribuido, aparte de intuiciones del genio que no pueden explicarse, las revistas literarias, en las que hombres como Eulogio Florentino Sanz iban traduciendo del francés los hallazgos europeos. Eulogio Florentino Sanz (1822-1891), cosmopolita a ultranza, diplomático en Alemania y en el Brasil, tradujo, en Berlín, quince poemas de *Intermezzo* de Heine y pudieron ser leídos en España en 1857 en *El Museo Universal*, revista que editaba Gaspar y Roig, en la que, precisamente, Rosalía publicó sus primeros poemas. Y no fue sólo E. Florentino Sanz, otro prebecqueriano, Angusto Ferran (1836-1880) (12) introdujo en la lírica española la asonancia en el verso y, después de estudiar en Munich desde 1855 a 1859, enseñó a los españoles el sentido intimista de Heine en revistas tales como *El Sábado* y *El Semanario Popular*. Gerhart Hoffmeister (13) en su obra *España y Alemania* dice: "Aún cuando se pueda dudar que Bécquer recibió una influencia directa de Heine, su influjo sobre Rosalía de Castro, a través de traducciones francesas de sus poemas (1857), es algo fuera de discusión. También ella se mostró abierta a las sugerencias de *Intermezzo*, tomando no sólo elementos temáticos y estructurales, sino, sobre todo, por su "lírica vivencial" —*Erlebnislyrik* (14)—.

Al llegar a este punto vamos a dedicarnos a comentar esa "lírica vivencial" de Rosalía, de su sistema de símbolos, tal como hemos anunciado al empezar esta ponencia, de acuerdo con toda la herencia romántico-simbolista europea que pesa sobre ella. Adentrémonos en *En las orillas del Sar*. Al abrir el libro (15), en el primer poema, no en el añadido de la 2ª edición, encontramos cuatro construcciones paralelas, cuatro sintagmas nominales compuestos por N + Adj; N + Adj.; N + Mod indirecto; Adj + Nombre + Mod Ind. Transcribimos:

1º —/ follaje perenne/

(11) Vid. Fitz Maurice —Kelly, *Book of Spanish Verse: Thirteenth Century*. Chosen by... 1913, Oxford, Clarendon Press.

(12) Para el estudio de los poetas prebecquerianos, vid. el estudio preliminar a las *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer de Cardona de Gibert, Angeles, 5ª ed. 1973 (que es la que utilizamos). Ed. Bruguera, Barcelona, Col. "Libro Clásico", pp. 24-27, "las "Rimas" y la poesía de la segunda mitad del s. XIX: Heine y los prebecquerianos..."

(13) Hoffmeister, Gerhart, *op. cit.*, p. 206.

(14) *Erlebnislyrik*—(*Erlebnis*... "recuerdos personales históricos, es decir "vivencias"), de aquí que, *Erlebnislyrik* se traduzca como "lírica vivencial".

(15) Seguimos la edición de Marina Mayoral. 1983, Clásicos Castalia, Madrid, y por ella citamos. Hemos visto también su imprescindible estudio, *La poesía de Rosalía de Castro*, 1974, Ed. Gredos, Madrid. "Biblioteca Románica. Hispánica".

- 2^o —/ rumores extraños/
 3^o —/ mar de ondulante verdura/
 4^o —/ amorosa mansión de los pájaros/

El colofón de estos sintagmas nominales es “templo”. Los cuatro sintagmas se organizan fonéticamente de tal manera que comunican a la estrofa un ritmo semiótico, más aún, un ritmo semiótico de signos encadenados unos a otros; “ritmo semiótico” del que habla Julia Kristeva (16) y que, de acuerdo con Mallarmé, lo designa como “Mystère dans les lettres”. La música producida por este misterio es ya de por sí un símbolo o una sucesión de símbolos: no precisamos el resto de las palabras que componen cada verso, los sintagmas nominales valen por sí mismos para dar vida a un significado lógico. La autora juega con la sintaxis, con los elementos sintácticos más sencillos —sintagmas nominales que alarga en los dos últimos versos—. Juega con la vocal clara /e/ que repite diez veces. Elige vocales oscuras para aproximarnos al misterio —rumores; ondulante verdura—, e intenta incluso ensayar los pies métricos clásicos:

ǎmōrō/sǎ mānsiōn/ dē lōs pā/jārōs

En su conjunto, los cuatro sintagmas abren el poema con el símbolo de la *vida humana* —“/ follaje” / “hojas” / “hombres/”. Pero es una vida indecisa; el follaje se mueve y produce “rumores extraños”. El follaje se transforma en “mar de ondulante verdura”. El “mar”, “los océanos” se consideran “como la fuente de la vida y el final de la misma; “volver al mar”, dice Cirlot (17), es como “retornar a la madre”, *morir*: hemos chocado por primera vez con la *muerte*. Pero los sintagmas engloban otro símbolo, “pájaros”, complicado símbolo que, como el pez, añade a su sentido fálico el poder de ser ascendente y de denotar *sublimación* y *espiritualidad*, lo cual nos conduce de la mano al “Templo”, en el que mora Dios “que es la Razón absoluta y logos del mundo”.

En la segunda estrofa la indecisión se acentúa. El sistema sintáctico varía y la prosa domina sobre la musicalidad antes analizados: el desencanto lleva a la poetisa a descuidar la forma, “El templo que tanto quise.../ pues no sé decir ya si le quiero,”. El segundo verso, introducido por la “causal - explicativa,” *pues*, es totalmente anti-poético, uno de los muchos descuidos, acaso intencionales, que se repiten en la obra. Pero lo interesante aquí son los verbos que encabezan, respectivamente, los tres últimos versos: / “agitan” / “dudo” / “vive” /. La simbología de estos tres verbos es de completa inestabilidad espiritual, lo que nosotros clasificamos dentro del apartado, *desorientación*. Rosalía, insegura de sí misma, con pensamientos dispares (agitan) no

(16) Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 28.

(17) Hemos consultado los siguientes *Diccionarios de Símbolos*:

- a) Cirlot, Juan-Eduardo, *Diccionario de Símbolos*, 1978, Ed. Labor, Barcelona.
 b) Delevoy, Rober, *Diario del Simbolismo*, versión española de Francisco A. Pastor Llorian. 1979, Ed. Destino, Barcelona (es imprescindible para relacionar el *simbolismo literario* con el mismo fenómeno, visto desde la ladera de todas y cada una de las artes)
 c) Morales Marín, José Luis, *Diccionario de Iconografía y Simbología*. 1984, Ed. Taurus, Madrid.
 d) Pérez Rioja, *Diccionario de Símbolos y Mitos*, 1980, Ed. Tecnos, Madrid.

sabe si quiere *su templo*, ayer amado, porque tampoco ha visto claro (dudo) si se asienta (vive) “el rencor adusto” o “el amor” en su pecho. Marina Mayoral comenta que, como en Rubén, “no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo, ni mayor pesadumbre que la vida consciente”.

Retirada del mundo, tal como hacían los simbolistas europeos, con Mallarmé a la cabeza, Rosalía se retira a parajes solitarios y “de tanto en tanto, envía un poema al mundo, como si fuera una tarjeta de visita (...)” contra lo que hacían los poetas románticos oficiales que se consideraban —esa fue la actitud de Víctor Hugo— “portavoces del pueblo; “la voz de la humanidad”:

Otra vez, tras la lucha que rinde
y la *incertidumbre* amarga
del viajero que errante no sabe
dónde dormirá mañana,
en sus lares primitivos
halla un breve descanso mi alma

Subrayamos *incertidumbre* porque conecta otra vez con el apartado *desorientación*. La poetisa se ha retirado a los “lares primitivos”, pero nuevos símbolos aparecen en esta estrofa. Son símbolos codificados profusamente: / “lucha” / “Viajero errante” / “alma” /. Hay además la *inseguridad* que es un signo permanente a efectos semióticos en toda la obra que analizamos. Empecemos: “toda lucha es la exposición de un conflicto”. Luchas, danzas y simulacros son ritos o residuos rituales que exponen situaciones conflictuales”. Mircea Eliade (18) nos habla del sentido autropológico de la lucha; pero en Rosalía la lucha “rinde” aunque no cesa. Ella es además “ese viajero errante” que “atraviesa los abismos experimentando una muerte (a veces concebida como real, seguida de resurrección; a veces concebida como figurada)”. Esa resurrección la experimenta por el momento “el alma”, que halla un “breve descanso”, una tregua a la lucha en sus “lares primitivos”. “El alma” es el espíritu de la autora, lo que realmente cuenta: sumida en “sí misma”, la materia es el puro ropaje del alma —también en un simbolista más tardío, Rainer María Rilke— El alma es el “sí mismo” y el verdadero mundo de Rosalía, de aquí la tendencia mística del libro, mística del todo simbolista, como explicamos. El “alma” tendrá su sinónimo en la estrofa siguiente, “espíritu afligido”. El “espíritu” sigue en la “noche oscura” de que hablamos (tinieblas) y está en una *cárcel estrecha y sombría* de la que se atreve a evadirse para “bañarse en las hondas de luz que el espacio llenan”. Rosalía está haciendo la apología del sufrimiento o hablando de lo que Mircea Eliade en *El mito del eterno*

(18) Hemos consultado las siguientes obras del famoso autropológico y estudioso de los símbolos y los mitos en las culturas primitivas:

a) Eliade, Mircea, *El mito del eterno retorno*, 1972, Alianza/Emecé, Madrid.

b) id. id., *Lo sagrado y lo profano*, 1967, Ed. Guadarrama, Madrid.

c) id. id., *Tratado de Historia de las Religiones*, 1964, D.C., México, Biblioteca Era, Ensayo.

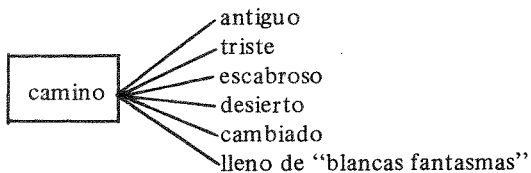
Los tres son imprescindibles para cualquier estudio semiótico del lenguaje poético. (Citamos siempre por el sistema germánico, fecha, editorial y lugar de la edición y así cada cita en el texto se remite a la publicación en la fecha concreta, ahí consignada).

retorno llama la “Normalidad del sufrimiento”. Ubicada en sus lares (cultura arcaica, tradicional, campesina), para Rosalía “el sufrimiento”, como comenta Mircea Eliade, “empieza a hacerse soportable; tiene un sentido y una causa, y por consiguiente puede ser incorporado a un sistema y explicado”. El sufrimiento es en toda la obra un arquetipo dotado de realidad y de “normalidad” y no va a ser definitivo [...] porque la muerte es siempre seguida de resurrección, y toda derrota es anulada y superada por la victoria final. Esta victoria está en la última estrofa del poema que comentamos y nos introduce otra vez, en los signos redentores de la naturaleza, a un feliz panteísmo mágico:

- / bosques y alturas /
- / floridos senderos /
- Consecuencia: -/ “donde en cada rincón aguardaba/ la esperanza sonriendo”.

Los elementos de la Naturaleza, que se repiten sin cesar, contribuyen a paliar el sufrimiento aceptado, acaso gracias a “la venda celeste”, que Marina Mayoral deco-difica cuando dice que “la fe es como una venda “bienhechora” “que impide ver la inutilidad del dolor de la vida”. Este símbolo se repite también a lo largo de nuestro libro.

Dejando aparte toda la simbología paisajística —“las nubes”, “el agua”, “el aire”, “los bosques” y “arroyos”—, detengámonos en “el camino”, símbolo del tiempo y de la vida que avanza y en otro símbolo alado, “las blancas fantasmas”. “El camino” va calificado con una serie de especificativos que lo definen con toda precisión. No es un camino normal. Fijémoslo:



Seis signos caracterizadores de una sola realidad: “el camino”. Los signos caracterizadores son *negativos* y además no es la autora la que va en pos del camino, es “el camino” el que le “sale al paso”. Al final ve que aún está lleno “de blancas fantasmas / romántica”. Esos “blancos fantasmas” son los seres queridos que se fueron y que podríamos compaginar con el mundo de “las sombras”, que tan bien ha estudiado Marina Mayoral. Precisamente esas sombras, “mis sombras”, cierran el poema 18 que empieza también con el símbolo del “camino”.

Es curioso que de nuevo Rosalía repita el mismo signo caracterizador para calificar a “camino”. El poema empieza así:

Del *antiguo* camino a lo largo...

El camino no es, pues, nunca un camino nuevo, no trillado, es un,

Camino blanco, camino *viejo*

o bien:

Blanca senda, camino *olvidado*,
¡bullicioso y alegre *otro tiempo!*

Las dos proposiciones con que se cierra el pensamiento acentúan más y más la vejez de *los caminos* y confieren a la palabra que analizamos un símbolo de vida ininterrumpida: los que nacen sustituyen en el sendero —la vida humana, el tiempo que fluye— a los que murieron. Pero ésta es sólo la segunda parte de la comparación: “el corazón de muchas criaturas deja que desfilen seres amados a los que olvida y sustituye por otros”. La poetisa se mueve dentro de la *angustia*, porque hasta el afecto es perecedero y cambiante. El símbolo que encierra el *camino o el sendero* es persistente, pero siempre “el sendero”, aunque sea un “atajo amigo”, va unido a los signos de fatiga, de *soledad*, de *desorientación* y de *búsqueda de algo perdido*: las sombras, la esperanza muerta. Veamos otro ejemplo:

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 virginal frescura
que no crece en la vía arenosa y desierta.

El camino, la senda se une aquí a “la fuente”. *La fuente* y su simbolismo ha sido muy bien estudiado por Jung. El filósofo cree que se trata de una imagen de la vida interior, imagen del alma y de la energía espiritual. También la relaciona con el “país de la infancia”, en el cual se reciben los preceptos del inconsciente y señala (nosotros lo destacamos en cursiva) *que la necesidad de la fuente surge principalmente cuando la vida está inhibida y agostada*:

[...] y el *rumor monótono*
de la fuente en el claustro solitario
parece *sollozar* por los jazmines, ...

O bien:

Volved, que os aseguro
que al pie de cada arroyo y cada *fuentes*
de linfa transparente,
donde se reflejó vuestro semblante,
y en cada viejo muro
que os prestó sombra cuando niños erais...

Este fragmento del poema “Volved” está en la línea del estudio de Jung, porque no es sólo la infancia lo que la poetisa une a la fuente, sino la adolescencia con el amor mozo, adolescencia que ha pasado, que está “agostada” y por eso exclama al terminar “¡Partieron...! ¿Hasta cuándo? / ¡Qué soledad! ¿No volverán, Dios mío?”. La interrogación retórica queda cortada por dos líneas de puntos y Rosalía

sale por fin de su confusión para darnos uno de sus muchos símbolos de la *muerte*, a través de una golondrina que regresa a su viejo nido. La brisa le pregunta “¿Es que se han muerto?”. La golondrina responde con la imagen del barco:

¡Se han ido
como el barco perdido
que para siempre ha abandonado el puerto!

Es imposible que agotemos todos los símbolos que aparecen en *En las orillas del Sar*, libro que merece una revisión de acuerdo con los nuevos métodos lingüísticos de análisis de textos. Pero, obligados a seleccionar, vamos a dedicarnos a los elementos del mundo vegetal: *árboles, plantas, hierbas, flores*. Todo el libro es el tapiz de una naturaleza conectada con visiones interiores de la autora que sueña y crea su propio paisaje. Nos sentimos arrullados por el viento que mueve las hojas de los árboles con su nombre muy bien especificado, a veces, árboles gallegos, como por ejemplo, *los robles* que fueron y

Bajo el hacha implacable, ¡cuán presto
en la tierra cayeron
encinas y robles!

O mejor:

Torna roble, árbol patrio a dar sombra
cariñosa a la escueta montaña.

También los pinares —“Árbol duro y altivo que gustas / de escuchar el rumor del Océano /”. Pensemos en el simbolismo de todo este mundo frondoso de acuerdo con la tradición celta: *la encina*, no cabe duda, era el árbol sagrado para los celtas —El árbol, en sentido genérico, representa la vida del cosmos, “su densidad, crecimiento, proliferación, generación”. Según Mircea Eliade el árbol es, ontológicamente, “vida sin muerte”, “realidad absoluta”; así el árbol se transforma en el centro del mundo y su verticalidad es la que tiene la propiedad de ser ese centro en eje. Veamos cómo Rosalía cumple, cómo advierte Marina Mayoral, con la tarea de recopilar los mitos galiegos que hemos expuesto en este último apartado:

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 la gloria

Subrayamos mansión de la gloria, porque el árbol asimila tres símbolos, el del mundo inferior o infernal, el central o terrestre y el superior. “la mansión de la gloria”, mundo celeste a que hace alusión la estrofa que hemos reproducido.

También las flores hacen su presencia como símbolo de la caducidad de las cosas, de la primavera y de la belleza:

Ayer flores y aromas, ayer canto de pájaros

[...]

Pasó, pasó el verano rápido [...]

y ya secas las hojas en las ramas desnudas,
tiemblan descoloridas esperando la *muerte*.

Los animales atraviesan por entre las hojas secas, el pino inmóvil, o vuelan por el cielo esperando un día lleno de nubarrones, mientras la poetisa compone los versos de *En las orillas del Sar*. Detectamos:

- la *cándida abubilla* bebe en el agua mansa...
- los *vencejos* que vuelan en la altura
- *contenta* el negro nido busca el *ave agorera*...

Pero también:

- Candente está la atmósfera;
- explora *el zorro* la desierta vía
- Prosiguieron aullando *los lebreles*...
- Como busca *el zorro* hambriento
a la *indefensa tórtola* en los campos
- Así como *el lobo* *desciende a poblado*...

Debemos relacionar el simbolismo animalístico con el totemismo y la zoolatría. Es distinto el caso del animal domado del que plantea el animal salvaje (zorro, lobo). También el del ave que conecta siempre con el aire y el del mamífero, que por su sangre caliente conecta con el fuego. El caso es que el simbolismo del animal es siempre unívoco, mientras que el hombre, frente al animal, es un ser equívoco, enmascarado. El animal posee cualidades positivas (“la cándida abubilla”) o negativas (“el zorro hambriento”), pero se mantiene en ellas. En el poema nº 30, Rosalía cuando quiere penetrar en el alma del pobre viajero y contrastar a este ser errante que atraviesa *el viejo camino* con los seres que “pasan por la ruta espaciosa / donde lucen los trenes soberbios/” hace desfilar en confusión en pos de “la fruta que brota en las zarzas” a una serie de animales junto a los “niños hambrientos”. La enumeración simboliza un mundo desolado como el del pobre viajero:

el gorrión adusto,
los niños hambrientos,
las cabras monteses,
y el perro sin dueño

La elección y el sentido cinestésico de este desfile cae no sólo dentro del patrimonio artístico de la poesía de todos los tiempos, sino que se aproxima a la plástica enumeración de la poesía contemporánea, cuestión que dejamos para otro estudio.

Por último, quisiéramos terminar con el tañido de la campana, que también se repite. Las campanas nos conducen al mundo sombrío de la poetisa y sintetizan todos los apartados, por eso terminamos con ellas:

- Todas *las campanas* con eco pausado
doblaron a muerto.
-
- ¿qué somos? ¿qué es la muerte? *La campana*
con sus ecos responde a mis gemidos
desde la altura y sin esfuerzo al llanto
baña ardiente mi rostro enflaquecido.

Con las dos interrogaciones retóricas y la aparición de la campana y su simbolismo, terminamos con Marina Mayoral “[Rosalía] se adelantó en algunos casos a una filosofía del absurdo que no encontró su expresión conceptual hasta las obras de Sartre o de Kierkegaard”. *La campana* confiere sentido místico a *En las orillas del Sar* por su posición de suspendida y por su forma, que se relaciona con la bóveda y por lo tanto acerca estos poemas al más allá intuido en rebeldía y desolación por nuestra poetisa.