

XOSÉ AZAR

ROSALÍA CASTRO
DESDE UNA POÉTICA INTEGRAL.

2ª edición corregida y aumentada.

(La portada será blanca y en lugar de la fotografía actual se pondrá el retrato de Modesto Brocos, que se halla en las primeras páginas. Aquí se pondrán enfrentadas una a cada lado, las fotos de Rosalía adolescente de la página 22 y la de la madre que está también en las primeras páginas; es importante que se adviertan las diferencias).

(solapa)

Xosé Azar, compostelano como la poeta, es autor de una monografía amplia en galego de la que esta obra es la *esencia*. Es también poeta dramático: *Festa irmandiña*, para celebrar el día del inicio de nuestra Revolución; *Macías o namorado*; es también poeta lírico: *Odiseo*. Y lo mismo en castellano. Tiene igualmente una extensa obra teórica: *Vida masculino/femenina*; las dos *Poéticas*; etc.

NOTA:

Primero cambié el subtítulo de la obra en su primera edición, porque el anterior no hacía justicia a la poética innovadora con la que se estudia aquí la poesía de Rosalía, con los recursos y métodos logrados en *Poética de fondo* y *Poética formal*, siendo esta obra el primer fruto concluso de ambas teorías complementarias. Pero el fondo y la forma juntas hacen la poética integral, por lo tanto ha habido que cambiar también el título, y llamarse: 'Rosalía desde una poética integral', con eso estaba dicho todo respecto a nuestro objetivo, que es el estudio del fondo y de la forma de esta gran poeta. Pero la imagen de Rosalía ha sido distorsionada por el nacionalismo, que se ha inventado un 'de' de peana, por lo tanto había que recuperar el nombre con el que ella firmaba sus escritos. La consecuencia necesaria de todo ello es este nuevo título.

ÍNDICE GENERAL

Rosalía Castro	7
Preludio	9
Rosalía erótica	
El eros poético rosaliano	16
Antología erótica en galego	21
Antología erótica en castellano	53
Rosalía existencial	
El exisistir poético rosaliano	76
Antología existencial en galego	81
Epílogo	
Anexo 1º: Rosalía vital.....	137
Anexo 2º: A modo de conclusión	141
Vocabulario.....	149
Índice de títulos y primeros versos.	155
Obras de las que nos servimos	157

Rosalía Castro*

A humanidade é antes que a galeguidade, o poeta nútrese das dúas, pero sobre todo da primeira, ca segunda ás veces anda en enemistade. Que Rosalía nacera en Galicia é, a fin de contas, secundario, o fundamental é que acadou na súa poesía unha verdade e unha beleza que, aínda que xurden no xeito e xenio galegos, chegan ao máis fondo do sentimento humano; se a estatua da Ferradura fose por iso, ¡que grandes seriamos os galegos! Pero fixémosla nai de Galicia, a unha nena sen nai, debería darnos vergoña. Murguía foi o que comezou o traballo, facendo da súa muller súa nai, tal vez porque el era pequeno e ela grande, e dóunola a tódolos galegos. Primeiro quería que cantase a Galicia coma un novo Ossián, de ahí saíron os *Cantares*; quería que seguira, ela rebelouse a medias e saíu unha cousa máis fonda, *Follas novas*; quería aínda máis, pero ela esta vez rebelouse de todo e saíu un libro en castelán, *Sar*. O amor que ela lle tiña diminuíu, estableceuse entón unha dialexia desamor/mitificación: canto máis ela se afastaba del eróticamente máis alto e incontaminado e santo había que poñer o altar. E así sigueu cando ela morreu, e xa non se podía opor; tivo trinta e oito anos para recrear a súa Rosalía mítica, a que agora todos nós adoramos. Era só un problema seu, pero déunolo a nós; díxonos coma Xesús a san Xoan: ‘Fillos, aquí tendes á vosa nai’, e nós puxémonos á laboura: “o 15 deste mes de xullo fixo corenta e catro anos que morreu a nosa santa Rosalía” (en Pociña 1 637), que é “la encarnación sublime, casi mística, de Galicia” (en Naya, pról); e así ata o infinito, pois a nós, que somos tan boiños, énos moi doada esta veneración. Para que ela mesma non llo estorbaba había que rachar as súas cartas, onde se mostraba como era realmente, e el mesmo nos relata antes de morrer as dúbidas que ten e a decisión final (en Naya: *Inéditos de Rosalía*, 18). Ademais, como facía falla máis pedestal, comezou a chamala ‘Rosalía de Castro, iso foi xa no ano 1906, na súa edición de *Sar*. Antes, na *Historia de Galicia*, en *Galicia* e en *Los precursores* o nome que lle poñía era só ‘Rosalía Castro’. A cuestión non é como se chame senón como ela quería que a chamasen coma poeta; igual que a el temos que decirlle ‘Manuel Murguía’, que é un seudónimo, pois o seu nome verdadeiro é Manuel Martínez Murguía, a ela temos que chamarlle como quería ela ser nomeada, pois entrar na arte é coma facelo en relixión e moitos de nós sentímonos máis libres con outro nome. Ela no comezo dudaba entre ‘Castro’ e ‘de Castro’, pois no seu primeiro libro de poemas ponse da primeira maneira e na primeira novela da segunda. Cando casou a dúbida era entre ‘Rosalía Castro’ e ‘Rosalía Castro de

* Primeiro de una serie de artículos titulada *A outra Rosalía*, publicados en el *Correo gallego*, de Santiago de Compostela, en la primera-verano de 2011.

Murguía', ámbolos dousseudónimos, pois se quixera poñer o seu nome verdadeiro, tiña que ser: 'Rosalía de Castro de Martínez'. Gañara polo tanto o nome sen 'de', e así vemos que en 1862, nunha escolma, uns poemas fírmalos dun modo e outros doutro; triunfou definitivamente o segundo e así asinou *Cantares Gallegos*, *Follas novas* e *En las orillas del Sar*. Murguía, de acordo ca vontade dela, dicíalle nos escritos publicados en vida, 'Rosalía Castro', sen máis, ata que a mitificación levoulle ao o 'de'; polo tanto, é lexítimo que nós, que tentamos recuperar á verdadeira poeta, regreseamos ao nome que ela quería.

Xosé Azar

PRELUDIO

La Rosalía más honda y hermosa no ha sido comprendida aún, siglo y medio después de su muerte, a pesar de que se haya adivinado su grandeza: "La inmortal Rosalía", le decía Machado (1694), que recibió su influjo. "El más grande Rosalía viene a resultar el poeta más personal de todo el siglo XIX español, quizá el centro más obsesionante, más abrasado de personalidad de toda la lírica española" (Dámaso Alonso en Alonso Montero 145). Pero falta saber el qué y el cómo. Tenían razón quienes a mediados del siglo pasado hablaban en Galicia de Rosalía como 'poeta metafísico', y 'poeta esencial', pero con eso se está sólo diciendo que su poesía no es anecdótica; no se habla de lo que ella nos da, de la raíz de esa esencialidad. "Vaise mergullando no mar amargo da conciencia. Brinca profundamente n-il e trague á tona unha frora abisal de sombriza beleza "(Carballo Calero, en *7 ensaios sobre Rosalía* 28)). 'Unha frora abisal de sombriza beleza', ¡qué bien expresado! pero ¿en qué consiste?: "El llanto de Rosalía es un llanto esencial" (Alonso Montero, *Rosalía de Castro* 71). ¿Es el llanto la esencia de la poesía de Rosalía? Ella no llora -¡fuera ya para siempre esa infamia!- anhela y se siente extraña y busca el origen de estos sentimientos, que son la raíz de la existencia. A mí me parece que el error de estos, por otra parte excelentes estudiosos de Rosalía, es concebir su esencia sustancial y no relacionalmente; son herederos de Murguía y del nacionalismo, que no les dejó ver que lo más hondo de la poesía rosaliana nace de la relación materna, que se hace luego erótica y existencial. Que no se viera esto en Rilke o en Pessoa puede comprenderse, ¡pero si Rosalía ha sido siempre, desde su origen una niña abandonada! Hubo siempre en Galicia la consigna de no tratar ese tema ¡pero el desentrañamiento es la verdad humana primera y la mayor grandeza de nuestra poeta! Es común, a todos nos atañe, todos somos tú, Rosalía, en alguna medida; y si es verdad que ella, por sus circunstancias familiares, lo sintió más, pudo así también descubrírnoslo, mostrándonos lo que no sabíamos. La esencia de la humanidad es el desentrañamiento, de ahí deriva mucha infelicidad, pero también toda su grandeza, sobre todo en las artes y en el espíritu. Pensaban que eso la disminuía, cuando por el contrario es lo que la universaliza, porque supo crear a partir de su herida llegando al fondo de ella. Temían no poder hacerla así madre de Galicia, y en esto sí estaban en lo cierto, porque ellos lo que querían era el mito, y no tenían ningún derecho, a una pobre poeta que lo único que buscaba era expresar su más personal sentimiento. La situación de partida fue esta:

"La desnaturalizada madre, no queriendo abrazar las penalidades de la educación de su hija, o -lo que es más probable- deseando por un sentimiento de honor mal entendido, alejar de sí la infortunada criatura, para que no fuese baldón que deslustrase el timbre de su familia ni sus rancios y ridículos pergaminos, pensó en arrojarla a la inclusa; conocedor de ello el capellán Martínez, quitó la niña a su madre y la entregó a la mujer de un tal Lesteiro, sastre de Ortoño, que la educó y la tuvo como hija, amamantándola ella

misma; satisfaciendo José Martínez los gastos de su crianza, subsistencia y demás.

Mientras tanto en la casa de Castro de Ortoño vivía Carmen Martínez, sobrina del capellán y casada con un tal Castiñeiras; cuando la niña fue destetada, su padre ordenó que pasase a la casa do Castro, donde se educó con su prima"(Carta de Luís Tobío, primo paterno de Rosalía, a Bouza Brei).

Esta otra versión del final me parece más ajustada: "Foi pois, a *familia paterna* a que se encarregou nos primeiros intres da crianza da picariña. Ista, ao cabo de algún tempo, foi levada a Ortoño, en cuia Casa do Castro viviu ao coidado de dona Tereixa Martínez Viojo. Logo tía e sobriña trasladáronse a Padrón. Finalmente dona Tereixa de Castro asume o seu papel de nai"(Carballo, *Hist* 149)

Se sabe que la niña pasó a vivir con la madre en Padrón a los cinco anos, parece que era la cuñada quien se la llevaba, invitándola; le costó, por lo que parece. La niña anduvo de una madre a otra, el destete dura alrededor de un año, entonces la cambiaron por otra, con la que estuvo cuatro más hasta ser recibida -probablemente por temporadas, al comienzo- por la tercera, tal vez la única deseada como se ve en el capítulo V de *La hija del mar*, donde se habla por primera vez del *anhelo*:

"Cuando yo era niña (...) trepaba a las más altas colinas para contemplar los anchurosos ríos, los montes lejanos confundidos con las nieblas, las verdes praderas veladas todavía por tenues sombras nocturnas (...); nadie podía comprender la *melancolía profunda que se apoderaba de mi pobre corazón falto de afecciones y de cariño*. Mi pensamiento se lanzaba con los alegres pájaros por aquel espacio inmenso, que yo deseaba cruzar ligera como ellos, pobre paloma inocente y solitaria que, *careciendo de abrigo en la tierra, quería hacer su nido en el aire*...; yo quería también mecirme en las olas como las blancas gaviotas para vivir en aquella *ex tensión sin límites*(...) los campesinos que iban al molino o labrar sus tierras (...) me llamaban la loca"(82)

"Ahí va la loca soñando con la *eterna primavera* de la vida y de los campos "(Sar 58; XLV de esta obra).

El anhelo se expresa en la vivencia de la lejanía porque huir a los espacios anchos es escapar de la estrechez en que se siente quien en el comienzo no fue capaz de darse o no tuvo el recibimiento que necesitaba; entonces el 'yo' es sentido como cárcel. Cuanto más cerrado está uno en sí mismo con más ansia necesita salir; recuerdo cuando, de maestro, convencí a un alumno que soltase una golondrina que llevaba encerrada en el pecho: salimos al medio del campo y el pobre animal volaba altísimo, hasta perdersenos de vista. La poeta salía de la opresión de su hogar para identificarse con los pájaros, las palomas y las gaviotas, que ellos sí podían darse sin limitación ninguna en su vuelo, perderse en el entorno, fundirse con él, dejar de estar presos de la atormentadora conciencia, pasar a la vivencia de totalidad, que es la del infante con la madre, regresar a lo que con ella, aunque fuera escatimadamente, se vivió o a lo que no

se alcanzó jamás; retornar a la madre aquella -¿cuál de las tres?- sentirse acogida en sus brazos como un animalito. Y si además el extrañamiento primero la separó también del mundo -se ve aquí en la mirada de esos campesinos- con más razón se buscará la naturaleza como consuelo, haciendo de ella la recepción materna. Es original ya de la primera Rosalía el darse cuenta de que esta limitación entrañal es a fuente del arte:

"Teresa era poeta/ aunque sin saberlo (...) Dentro de su corazón se encerraba toda esa riqueza de sensaciones que son el *patrimonio de los desheredados*, el patrimonio de los que nacen para soñar y ambicionar bellezas"(88).

Su carencia era riqueza, aún más hondamente de lo que ella pensaba, pues el verdadero arte, como el soñar, surge de las necesidades más profundas, allí está el manadero de la creatividad. Hace falta no poder vivir para ser artista, pues se necesita una necesidad profunda para poder crear, y la fuente está en el desentrañamiento primordial. Por esta senda anda también Rof Carballo:

"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 la insaciada imagen arquetípica de la Madre* que es decisiva en la vida de *todo hombre*" (*Sil* 217).

El mejor sitio para que esto se cumpliera sería esta novela; pero en primer lugar hay que decir que en Rosalía no sólo hay anhelo, pues si así fuera ¿a santo de qué buscar para expresar su sentimiento la violencia del mar en la Costa de la muerte? La obra se desarrolla donde es más abierto e inmisericorde:

"Aquel paisaje, uno de los más desolados y tristes (...) armonizaba admirablemente con el carácter de la *expósita*, acostumbrada a la soledad de la vida errante (...) Aquello es una lucha sin término, una ira que no se calma, unos aullidos que nunca cesan, una babel, en fin, de lenguaje desgarrado que lastiman y no se comprenden"(...)

En estas imágenes está sentido como (desarraigo el entrañamiento con la madre; la hija está imaginando a la madre de una manera injusta y terrible, pues la pobre seguramente fue también una víctima, pero el infante en lo hondo de sí la verá desde entonces como un demonio. La experiencia en el estudio de la obra de filósofos y poetas nos dice que no hay anhelo sin desarraigo, y en la poesía de Rosalía es en donde las dos vertientes desentrañáis están más mezcladas; Rof dice que "o rapaz que se educa na inorancia de quen foi a súa nai, o día que depende que é orfo (...) márchase, canto máis lonxe millor, a vagar polo mundo"(*Terra* 46). De acuerdo con esta apreciación esta novela sería una peregrinación en busca de la madre, como los que van a Compostela y encuentran un apóstol que los 'contempra inmóbil/ con ollos fixos'. Pero Rosalía necesita aún más que una madre remota e inalcanzable; junta a la

inmensa soledad de la ausencia de recepción, el enojo; por eso no le basta expresar su sentimiento sólo en la carencia porque también necesita el grito y el ataque y el sufrimiento. Además para Rof se trata sólo de la 'busca de esa insaciada imagen arquetípica de la Madre', pero lo que busca el adulto en el desentrañamiento -pues el infante con la madre quedó ya en el pasado- es una recepción real que cumpla aquella antigua ya imposible; la imagen está ya, más o menos confusa, falta realizarla.

"El semblante de Teresa (...) aparecía marcado por el indeleble sello que distingue a los espíritus intranquilos y errantes, y por esa vaguedad sin nombre que se refleja en las miradas de los que no encuentran nunca reposo".

Parecía agitada por *un poder desconocido y grandioso* que, al par que daba a su cuerpo una fuerza febril, prestaba a su imaginación un valor ardiente y sombrío, como el que animaba a los héroes de los antiguos tiempos que, yendo en pos de fantásticas aventuras, abandonaban su hogar para encontrar después en remotos climas y muy lejos quizás de todo socorro humano una muerte segura pero rodeada del fanático misterio que les impelía hacia ella"(77).

Aquí está visto el desentrañamiento como 'un poder desconocido y grandioso' que mezcla el anhelo con el desarraigo; el sentimiento es más bronco y más creador de lo que nos dice Rof, se llega a hablar de fanatismo y de muerte. Nos recuerda el anhelo revolucinario marxista, que tenía también bastante de desarraigo, pues este mundo materno desconocido que nos hace descubrir Rosalía está debajo de muchas grandes y terribles acciones humanas; actuamos más guiados por la madre que por el padre, por la diosa que por el dios, y Rosalía nos hace descubrir esta secular suplantación. Rof habla de una imagen 'insaciable'; el psicoanálisis es un representismo y sólo sabe de ideas inconscientes e imágenes arquetípicas, lo que necesita el desentrañado es la recepción misma; mas a pesar de que se queda sólo en el anhelo y en el representismo, la mirada de Rof Carballo tiene la ventaja de ser general por científica e valedera para todos, y nos demuestra que Rosalía no es ningún caso especial, y sí algo que es común, acrecentado: "O home errabundo, que percura na lonxanía endexamais acadada a súa vinculación maternal, representa un caso límite (...) de algo que constituie unha *esencia radical do home*" (Terra 46).

La hija del mar es una busca demasiado honda que tenía que fracasar, porque tiene la vocación de ser una de esas grandes novelas esenciales, como *Moby Dick* o el *Quijote*, pero fue emprendida muy pronto; tiene la aspiración de hablar del desentrañamiento primordial mismo, como el *Edipo* de Sófocles y el *Orestes* de Esquilo. Porque nuestra poeta, por el sufrimiento en que se hallaba, necesitaba explicarse desde el origen, -el suyo y el nuestro-, y lo hace sobre todo en la obra poética, que es la que puede llegar más hondo; así en *A mi madre*: en estas dos el desentrañamiento se le hace inmisericorde desarraigo, que al final de *La hija del mar* canta mezclado con el anhelo. La conclusión de esta novela se corresponde con el comienzo que vimos, y la última parte se convierte en un

poema en verso libre, tal vez el primero de nuestra literatura; nosotros lo llamamos "Canto primordial", porque en él por primera vez se expresa directamente el desentrañamiento primordial, y porque, a mi modo de ver, sólo partiendo de lo que expresa podrá comprenderse su más honda poesía. Tiene cuatro momentos:

1. La hija cree que alguien le impide a la madre acudir a su llamada. A veces cree oír la y se conmueve desde lo más íntimo; todos los amores anteriores fueron malsanos, sólo el de ellas dos es santo.

2. Se hace de noche; nadie existe que pueda echarla de menos; una diosa de la muerte la solicita; no puede soportar ya más la soledad y la tristeza. Con un grito se arroja al mar tempestuoso.

3. Sale la luna; llega, tarde, la madre; en un rito, la unión imposible de un cuerpo vivo y uno muerto.

4. Las olas se llevan a la hija la sepultan en el fondo.

Hay que tener en cuenta que la poeta se expresa en dos mujeres; antes lo hizo en Teresa y ahora lo hace en Esperanza, pero en los dos casos habla de lo mismo:

"¡Oh, madre mía! ¿En dónde estás que mi alma te busca y no te halla nunca? ¿Quién te ha robado mis infantiles caricias? ¿Quién te ha impedido que me arrullaras con tus dulces cantos? En el revuelto torbellino del mundo giran confundidos esposos y hermanos, padres e hijos que se aman como yo te amo (...)

Al cruzar la selva, al vagar bajo los alanos frondosos, me pareció oír una voz y unos acentos que penetraron hasta lo más recóndito de mi alma... ¿Sería un sueño como los que tantas veces han perturbado mis mañanas de primavera? Yo no lo sé, pero he aligerado mi paso en pos de no sé qué sombra que me llamaba... ¡Oh, sí, que me llamaba! Y creo que me llama todavía.

Si eres tú la que busco, ven a mi lado, ya se esparza tu esencia en los céfiros que mueven las ramas de los cipreses, ya existas todavía entre los mortales. ¡Oh!, ven; alejémonos de estos campos y de 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 sus flores.

Todo calla en torno mío y el sol que se esconde tras las montañas no me dejará ver entre sus rayos la imagen de hermosura que quiero abrazar... ¿me volveré sola a ese mundo de seres que bullen y se agitan como abejas en su colmena, para disputarles y que me disputen riquezas que son mentira y placeres que no quiero brindarles?

Mas, ¿por qué he de alejarme de este valle? ¿No es cierto que nadie existe en este mundo que haya de llorarme?

El mar que ruge a mis pies me muestra su blanca espuma, semejando lecho de descoloridas flores azotadas por el vendaval en donde duerme el último sueño la virgen melancólica de pesares... ¿para qué sufrir, pues, esta fatiga de todas las horas y esta soledad que me rodea y me ahoga? ¡Madre del alma! Esta hora es la más triste de los afligidos, es la hora de la duda y

de la desesperación!... 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. ..

Un ¡ay! prolongado y lastimero, último acento que lanza el moribundo al despedirse de este mundo, un ¡ay! desgarrador nacido de las esencias más amargas y de los pesares más intensos, fue a perderse entre el ruido del mar, y al mismo tiempo un cuerpo humano flotó entre las espumas dejando un círculo sombrío en aquel remolino de aljófares.

A la dulce claridad de la luna vióse adelantar hacia la ribera a una mujer enlutada: las olas arrojaron a la playa un cadáver.

Aquella mujer lanzó un grito, alzó los ojos suplicantes y llenos de lágrimas al cielo y exclamó:

-¡Dios mío! ¡Perdonadla!

Y luego besó con transporte el cadáver más frío que las olas... Era Teresa que besaba por última vez las hermosas mejillas de Esperanza.

El mar del Rostro dejaba oír allí sus eternos bramidos; la *Hija del mar* volvió a ser arrastrada por las olas sus hermanas, hallando en su lecho de algas una tumba que el humano pie no huella jamás".

ROSALÍA ERÓTICA

El eros poético rosaliano

"Ando buscando meles e frescura para os meus labios secos, i eu non sei coma atopo, nin por onde, queimores e amarguexos"

Follas novas.

De los 304 poemas que tenemos de nuestra poeta 112 son eróticos 98 existenciales; los 94 restantes están esparcidos en varias categorías de menor importancia. Por lo tanto en esta primera antología se muestra la mitad de Rosalía, que es las dos cosas pero un poco más erótica porque además su erotismo se extiende también, como veremos, por la antología existencial y pervive durante todo su proceso creativo, hasta el mismo final. Lo de 'erótica' no quiere decir que se dedicase a incitar sensualmente a los hombres, se trata fundamentalmente de lo insatisfactorio de su vida conyugal y de sus sueños; este aspecto de su obra nos habla de algo que antes la sociedad ocultaba y que ahora sale a la luz, a veces con sus tintes más dramáticos, pues Rosalía es una poeta que sentimos muy actual, hoy más que en su época. Era una mujer amplia en este campo; dice en la novela citada:

"Caminaba al azar por los jardines, nadie la guiaba en su vagabunda carrera, y con los pies desnudos, el seno descubierto y la respiración anhelante pudiera creérsela muy bien impúdica matrona que, descubriendo sus mórbidas formas, al tiempo que parecía querer ocultarlas excitaba con sus movimientos voluptuosos y desenvueltos a que la siguiesen aquellos cansados amantes que no anhelaban más que un estúpido descanso. Pudiera juzgársela también tímida virgen huyendo las miradas profanas y ocultando su desnudez, llena de rubor"(194).

"¿Ó derradeiro, pra qué os homes naceron se non pra xuntarse cas mulleres, fillo da túa nai?"(618). En *Conto gallego* nos describe una viuda que deja el planto para acostarse con el heredero del marido, con la frescura erótica de Bocaccio: "¡Ai, miña Virxen do Carmen, que axiña te ofendo"(627 2), dice la viudita en el lecho con el pretendiente. Porque la concepción de la vida erótica rosaliana es gallega y no castellana pudo escribir en un artículo sobre algo que ella creía que sucedía en algún lugar de nuestra costa y que tanto escándalo armó en la prensa 'bien pensante':

"Entre algunas gentes tiénese allí por obra caritativa y meritoria el que, si algún marino que permaneció por largo tiempo sin tocar tierra, llega a desembarcar en un paraje donde toda mujer es honrada, la esposa, hija o hermana pertenecientes a la familia en cuya casa el forastero haya de encontrar albergue, le permita por espacio de una noche *ocupar un lugar en su mismo lecho*" (2 660);

En lo más hondo de sí misma, nuestra poeta es un náufrago de estos, y también ella quisiera ser acogida así. Como vemos se hace del eros una dimensión vital ajena al moralismo cristiano, enteramente pagana, por eso se le echaron encima como lobos. Nos muestra todo esto la libertad con que Rosalía sabría expresarse eróticamente en otro medio menos estrecho; y podemos verlo sobre todo en los poemas de adulterio. El amor erótico es lo más importante para ella: "Es el amor la esencia de la vida"(Sar I); "Es, como si dijéramos, el principio, el germen de la vida"(O C 686 2). La prueba de que Rosalía es una poeta esencialmente erótica está en su obra, y lo que hay que indagar es por qué no se supo hasta hoy, ciento cincuenta años después. La actuación de su marido, Manuel Murguía, tiene una importancia decisiva, pero alguna culpa hay también en ella misma que aunque dice en el prólogo de *Follas*, y es cierto: "Os meus versos.... refrexan, quisáis con demasiada sinceridade o estado do meu espírito"(VI, XII, XLIX), también lo es que otras veces tenemos que esforzarnos para descubrir su sentimiento (IV, VII, X, XLI, XLV, XLVII). En su fotografía más famosa, que nos la muestra en su plenitud, tiene una media sonrisa de esfinge y una mirada burlona: estoy seguro de que su secreto más guardado es el eros de su poesía; parece decirnos: 'no me conocéis'. Otra razón por la que creo que no se supo su erotismo poético es que no había un método adecuado para abordar su análisis; los estudios realizados anteriormente son, según mi opinión, defectuosos por unilaterales, porque estudian a la poeta ella sola, y hay que hacerlo sobre todo en relación con la madre, primero, y con el compañero erótico y el entorno, luego. Rosalía, por las deficiencias de su integración primera, necesita una recepción infinita que nunca alcanzará, y ésta es su tragedia y su sabiduría, el sentimiento de ser una mitad que clama por la otra imposible. Los que dicen que es 'la poeta del dolor de vivir', sólo hablan de la consecuencia pero no de la causa. Otros dicen que es la poeta de la saudade; nos dice Teixeira de Pascoes, que hizo de ella el fondo de su poesía, que la saudade es "o desejo da cousa ou recatura amada, tornado dolorido pela ausencia" (*O espírito* 10), y esto no es el sentimiento fundamental de Rosalía, que es una imposibilidad de no se sabe bien qué. La tragedia de Rosalía es su anhelo, que le quita la paz, por eso a veces desea la aniquilación. "Queda siempre en su corazón un no se sabe qué de vacío, que nada llena" (Murguía *Prec* 177). Anhelo e impotencia; Freud habla de 'fijación' y de 'regresión': quedé detenido en un momento anterior y regreso con facilidad a él; allí estoy inmovilizado sin poder hacer la vida, sin poder darme y recibir, en pasividad; sin embargo en Rosalía sucede al revés, esa carencia es la fuente de su arte más hondo. No se entiende su sufrimiento si no se mira como des-raízamiento, desgarramiento, imposibilidad entrañal, y una demostración de ello son sus poemas eróticos; sólo podemos entender el eros rosaliano si partimos de esto; no es que se sienta extraña porque no tiene vida erótica, es que no la tenía porque por su propio extrañamiento, y ésta sí que es la sabiduría de Rosalía, darse cuenta de que la raíz del mal está en ella, que nació con ella, que no tiene cura. La consecuencia del 'desentrañamiento primordial' -el nombre es lo de menos- es el erótico; Rosalía estaba condenada a poetar sobre él porque no es más que la continuación del otro. Pero esta deficiencia es para ella una ganancia

porque le ayuda a hacer poemas hondos y por lo mismo, hermosos; es a su gracia aunque también su desgracia. Fue infeliz en el eros, pero creó así poemas entrañables; también lo fue Juan de la Cruz en el espíritu, pero con su noche oscura alcanzó la vivencia mística. Por lo tanto no hay que magnificar el sufrimiento de Rosalía, es el de todos los artistas grandes: Schubert, Van Gogh, etc.

50 POEMAS VITALES *

* que llegan a lo más hondo de la vida.

en g a l e g o

CANTARES 2

Antes de comenzarlos, tengo que decir que estos análisis no pretenden ser canónicos; otro lector puede afinar más y encontrar lo que yo no consigo. Los términos empleados son, en cuanto a la forma, los de mi *Poética formal*, y en cuanto al trasfondo, los de mi *Poética de fondo*.

Respecto al *sentiente* (forma exterior), el poema está articulado en cuartetas, la primera parte levantada y la segunda conciliadora, excepto la última –alargada– que puede tener más de lo primero y más también de lo segundo. La rima aguda en –í, acrecienta lo airado de la queja, y la cantiga final la mitiga.

La propiciación comprende las dos primeras estrofas, en las que puede sobreentenderse un trasfondo desentrañal, expresado en un primer contraste que de no admitirko carecería de sentido:

‘Nasín cando as prantas nacen / + / (...) mais a do triste sorrir’.

‘No mes das froles nasín / + / por eso me chaman Rosa’
mais a do triste / ± / sorrir.

Un contraste soterrado y otro claro coronados ambos con una *mixtión* o complexión formal de / + / y / = /. Siguen las contraposiciones en el tránsito –las tres estrofas siguientes–, coronadas con otra *mixtión*:

‘duro cravo me encravaches / ± / (...) pois dinche canto dar puden’, en donde aparece por primera vez el ‘cravo’ en el eros. El poema sosiega con una cantiga, que es como un arrullo para devolver al amado al amor. La definición del poema podría ser:

Fondo: quejas de una enamorada (TF: desentrañamiento)

Forma: ante re so contra-con tema.

Ligazón: 1 propiciación; 3 tránsito; 6 sosiego.

I

Nasín cando as prantas nasen,
no mes das froles nasín,
nunha alborada mainiña,
nunha alborada de abril.

Por eso me chaman Rosa,
mais a do triste sorrir,
con espinas para todos,
sin ningunha para ti.

Desque te quixen ingrato,
todo acabou para min,
que eras ti para min todo,
miña gloria e meu vivir.

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

Duro cravo me encravaches
con ese teu maldesir,
con ese teu pedir tolo
que non sei que quer de min,
pois dinche canto dar poden
avariciosa de ti.

*O meu corasón che mando
cunha chave para o abrir,
nin eu teño máis que darche,
nin ti máis que me pedir.*

Follas 10, 2

Este poema, de combinación versal insólita 14-8', contradice una cadencia, más bien larga y trabajosa con un lírico sentimiento, que se explaya sobre todo en el tránsito, en donde los versos son todos de metro largo. Por el contrario, en el sosiego, de metro corto, cunde el escepticismo, que andaba soterrado: 'si tes quen chos poida dare', pues se trata realmente de un amor imposible.

Fondo: Amor erótico ideal .

Forma: ante so con contra tema.

Ligazón: 1P 2T 3S.

II BOS AMORES

Cal olido de rosas que sai de entre o ramaxen
nunha mañán de maio, hai amores soaves
que n'inda vir se sinten, nin se ve cando entraren
pola mimosa porta que o corazón lles abre
de seu, cal se abre no agosto
a frol ó orballo da tarde.

E sin romor nin queixa, nin choros nin cantares,
brandos e así e saudosos, cal alentar dos ánxeles,
en nós encarnan puros, corren coa nosa sangue
i os ermos reverdecen do espírito onde moraren.
Busca estes amores... búscalos,
si tes quen chos poida dare;
que estes son soio os que duran
nesta vida de pasaxen.

Follas 11 2

Con el mismo metro, es un poema contrario al anterior, en cadencia y sentido; también la rima es contraria, allí abierta y aquí cerrada. El otro empieza largo y soñador; este corto y obsesivo (P); en el tránsito éste también se acrecienta pero desesperadamente; aquí se especifica más en que consisten estos 'negros amores': está clara la dación abusiva por una parte y la recepción desesperada por la otra, que lo siente quemante, y se siente manchada y afrentada. En el sosiego, de nuevo en versos cortos, se prefiere la amargura de la soledad. La definición puede ser:

Fondo: imposición erótica.

Forma: ante re 3º contra motivo con so vuelto.

Ligazón: 1P2T3S.

III

AMORES CATIVOS

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

Que hai uns negros amores, de índole pezoñenta
que privan os espíritos, que turban as consciencias,
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.

Parece sólo un canto a la pujante naturaleza (alternancia yambos y troqueos) pero es un planto por la caducidad del eros. La propiciación comienza con tres invocaciones a la naturaleza, para que muestre su esplendor, que en la cuarta se hace tránsito: en ella nos enteramos, como de pasada (*in*), de que se trata del jardín del amante y de que allí, en la sombra de la parra, estuvieron los dos juntos. Viene después el sosiego, que es una reflexión. La base es *re so contra tema*; por otra parte, el 'volvede' que se le dice a la naturaleza también puede referirse a su amor (*ante*), mostrando una cierta nostalgia, pero además esta exaltación que es desprestigio del eros tiene una connotación de escarnio (*des*) y de compasión (*con*) al tildarnos a nosotros de 'loucos'.

'dille ós mortais, e novo ós loucos dille /x+=/

que eles nomais perecen

¡Tanta forma al final para un sosiego! Probablemente habría que hacerlo tránsito: segunda ambivalencia de este poema. La definición, intentando recoger los distintos sentimientos, puede ser la siguiente:

Fondo: exaltación de la primavera en contra de la caducidad erótica

Forma: ante in re 5º so contra-con-des tema.

Ligazón: 1P 4T 5S (1P 5T)

Podemos compararlo con 9,5 de *Follas*, de tema e sentimiento semejantes, pero aquí la base es *contra* y no *des* :

"Non coidarei xa os rosales

que teño seus, nin os pombos,/S+/
que sequen, como eu me seco,

que morran, como eu me morro".

IV

Abride as frescas rosas;
brilade os caraveles;
do seu xardín os árbores vestivos
cas lindas follas verdes;
parra que un tempo sombra nos prestaches,
a cubrirvos de pámpanos volvede.
Natureza fermosa,
a mesma eternamente,
dille ós mortais, de novo ós loucos dille
que eles nomais perecen.

En cuanto al sentiente: estrofas de 6 sílabas, interrogativas las 6 primeras y exclamativas las dos últimas. En cuanto al sentido: *rondel* de los claros, no de los confusos como alguno de los anteriores: la composición se hizo con una célula que es el motivo, que se reitera en siete vueltas. La desesperación del motivo se expresa por el diminutivo y por las dos repeticiones y por el contraste de antes y ahora. Del no querer se pasa en la primera vuelta al no vivir y en la segunda al desconcierto como persona; y acaba así la propiciación. A la siguiente serie la consideramos el tránsito; ahora ella ve claramente todo lo que perdió y su dolor se desborda, en estas tres vueltas; en la última recurre a Dios, porque careciendo de amor le falta todo en este mundo y en el otro. Finalmente, en el sosiego, la roja estrella es su vida sin amor, que no la quiere. Lo más hermoso es el modo sencillo de que se vale, que parece casi una nana; le viene bien este modo al desentrañamiento infantil, que es el trasfondo del poema, para expresar un sentimiento que supera al mismo eros pues en realidad estamos hablando aquí de su mal 'que non ten cura'. El poema está compuesto con los formantes *entre* -desdoblamiento de sí misma-, *contra* -que expresa la lucha- y *re* -repetición. La definición puede ser:
Fondo: soledad erótica (TF: desarraigo)
Forma: entre ante re 2º contra motivo re so 8º vuelto abierto.
Ligazón: 1P 4T 7S

V

¿Por que miña almaña,
por que ora non queres
o que antes querías?

¿Por que, pensamento,
por que ora non vives
de amantes deseios?

¿Por que, meu espírito,
por que ora te humildas,
cando eras altivo?

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

¿Por que xa non bates
con doce batido
que calma os pesares?

¿Por que, en fin, Dios meu,
a un tempo me faltan
a terra i o ceu?

¡Ou ti! roxa estrela
que din que comigo
naciche, poideras

por sempre apagarte,
xa que non pudeche
por sempre alumarme...!

Follas 22 2.

En este poema se ha producido un cambio; ya no vale la descripción dual separada, ahora hay que entremezclar amor y rencor. Podríamos analizarlo como sintético, como contratema, con un *contra* axial:

Lévame (...)

Lévame por la man cal noutros días... /+/
mais non, que teño medo (...)

pero la antítesis no hace más que subir para hacer mayor el contraste; la agonista ya en ella prevé su imposibilidad; por eso es mejor analizarlo como socontratema. La primera parte bien pudiera ser el tránsito, pues expresa en ella la intimidad sin mácula, y va a constituir el TF; sin embargo en el poema funciona como propiciatoria antítesis. Sucede como en el poema IV, que el esplendor era ilusorio; como en la propiciación todo es luminoso y una cosa más que la siguiente, el tránsito, al revés, va pasando de una a otra derrota hasta llegar a la esfera de lo irremediable del tiempo. La sobrestancia está constituida por un *ante* muy complejo, se ve en la *mixtión*:

'de ver no *crystal* líquido/±/
a *sombra* de aquel negro
desengano'

los dos sentimientos, el antiguo -purísimas auguas- y el actual, juntos; la agonista por un momento está en los dos. El formante *entre*, que indica siempre un estar partido, se hace con ese querer y no querer. El TF es:

'as purísmas auguas que apagaban
sede de amor e llama de deseios',

que es algo que nunca se ha vivido con tal maravilla, que tampoco se trata sólo de un amor ideal como en *Bos amores*, pues que es una necesidad nos lo muestra lo terrible que se muestra su ausencia. La definición puede ser:

Fondo: desamor (TF: anhelo)

Forma: ante entre re so con -contra tema.

Ligazón: 1P 3T.

VI

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

Es lo contrario del poema anterior, pues aquí la poeta pretende cegarse para mantener la unión. Mas, para que el poema tenga sentido, hay que admitir una errata, pues tal como está ¿qué 'no *tienen* que ver' en el amante? ¿Es que ella no quiere que nosotros pensemos mal de él y por eso interpone un velo con el poema? En cambio todo se simplifica así:

'Cando eu penso o que *vira* (la agonista)
no que adorando estou
homilde e de rodillas...

Ella no quiere saber demasiado de él para seguir amándolo. En la 1ª edición de esta obra yo me valía de una explicación más complicada, pero está claro que ésta es la verdadera. Ese 'humilde e de rodillas', que la poeta ha tomado de Bécquer, según el poema discurre, tiene que cambiar de destinatario y dirigirse 'al Señor' -así en castellano, que es como se le llama en galego- por ser el gran ocultador. La definición puede ser:

Fondo: cegarse para seguir amando.

Forma: Ante socontra tema.

Ligazón: 1P 2T.

VII

Dios puxo un velo enriba
dos nosos corazóns,
velo que oculta abismos
que Él pode ollar tan só.
Cando eu penso o que vira(n)
no que adorando estou
homilde e de rodillas
cal se adora al Señor,
si este velo caíse
de repente entre os dous,
tembro... e incrinando a frente
digo: '¡Que sabio e Dios!.

Al contrario de los anteriores, en este poema la lucha erótica cesó con el reconocimiento por parte de la poeta de su imposibilidad, por eso el poema es más laxo; pero pronto se va a desdecir, y ¡con qué pasión!, la mayor que se conoce en la lírica. Se trata de un rondel y tiene la placidez aparente propia de este modo de composición, que contrasta con la desolación del fondo. El motivo es un claro contraste, la antítesis es el entrañamiento erótico y la tesis -lo que se quiere defender y lo que se gana al final- es el extrañamiento, los dos en lucha, en el comienzo igualados en su extremismo. En la primera vuelta crece ingente la dulzura del eros y si antes dominaba en él la luz, ahora es la música; la aniquilación viene de un sólo verso seco. En la segunda vuelta, que podemos considerar transitiva, el punto de vista es homoerótico y se llega casi al escarnio en eso de 'hermosas', que lo serán para otros, para los que se matan viviendo; aquí se opta por la misma muerte. La definición es:

Fondo: extrañamiento erótico.

Forma: ante contra motivo re 3º so vuelto.

Ligazón: 1P 3T .

VIII
PASADE

Brilá, raio da aurora,
cal un sono de paz branco e purísimo.
A aquel que naceu cego, ¿que lie importa
o teu fulgor divino?

Xemí, serenas ondas,
co romor dos pinares.
Músicas ¡ai! e cantos i armonías,
para un xordo ¿que valen?

¡Pasá!... pasade hermosas,
feitizo dos que esperan e dos que aman.
Amores e praceres son mentira
pra quen ten seca a i-alma.

Lo primero que tenemos que ver es si el poema es todo él seguido o se trata de un rondel, en donde algo de la primera estrofa se va reiterando de modo igual o diferente en las restantes: hay aquí en la primera un 'triste'; también en la segunda; en la tercera hay un sentimiento parejo y en la última se repite también esa palabra: por lo tanto, aunque no tan claramente como en el anterior, parece que se trata de un rondel. Desde el principio el marido habla con los amantes en una mezcla de odio y burla. En la primera vuelta él aparece sólo y tranquilo, y ellos por lo tanto en el estado contrario: les habla de su porvenir invernal. En la segunda vuelta se acrecienta el porvenir siniestro de los amantes, y se análoga con la muerte que ella tenía con él, que podemos considerar el trasfondo, pues sugiere que ese será también el fin del nuevo amor. Y en la tercera, que podemos considerar la transitiva, se repite el escarnio del comienzo acrecentado ahora por el conaste de la compasión:

'n'era aquelo sin duda, desdichados,
mais tampouco era *esto!*...
I eu desde o meu corruncho sorreireime/x=+/
cun sorrir triste e negro'

Como todo está imaginado por la poeta, que en seguida va presentarnos sus escapadas eróticas, puede pensarse que este poema es un no atreverse a llevarlas a cabo. Se trata de uno de los poemas más formados de Rosalía, pues junto al formante *in* de sugerir sin nombrar el *entre* es muy rico, pues en el poema se muestra ella misma como transgresora vista desde su juez, y el *ante*: 'primadera', 'outono', 'negras mortaxas', etc., esto en la sobrestancia; en la base hay todos los formantes de la síntesis y la repetición y el acrecentamiento de la adición. Ésta puede ser la definición:

Fondo: escarnio de unos amantes desde el marido (TF: desarraigo)

Forma: In entre ante des-con-contra motivo re 4º so vuelto.

Ligazón: 1P 4T.

IX

¡E ben! Cando comprido
teñas ese ardentísimo deseo,
o meu rir sin descanso sera estonces, a
unque un rir, triste e negro.

Dendes do meu corruncho solitario
estarei axexándovos sereno,
e tras da primadera e tras do estío,
verei cal chega para vós o inverno.
¡E que invernó tan triste,
tan áspero e tan fero...!

Como no outono as follas can dos árbores,
dos vosos corazóns irán caendo
as brancas ilusións 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,
diante de vós aparecer verédelos,
decindo: 'N'era aquilo o que buscábades
cando enganados insultaste' os ceos...
n'era aquilo sin duda, desdichados,
mais ...¡tampouco era *esto*...
I eu desde o meu corruncho sorrireime
cun sorrir triste e negro.

Este poema no parece erótico en la propiciación, que lo comprende casi todo, pero sí en la última estrofa. En la primera se habla de una paloma 'soia'. En *La hija del mar* la poeta había dicho que su madre y ella eran dos palomas, y en *La flor* hay un canto de amor entre ellas dos, figuradas también por las dos palomas. En la segunda estrofa las crías van detrás y no mitigan su soledad. En la tercera, que es el tránsito, la agonista tiene saudade de otros tiempos más luminosos, en los que tenía 'nido' cuya ausencia se subraya en el título. La definición:

Fondo: saudade erótica (TF: anhelo).

Forma: Ante in so re 4^a contra tema.

Ligazón: 1P 4T

X
SIN NIÑO

Por montes e campías,
camiños e espranadas,
ven unha pomba soia,
soia de rama en rama.

Síguena a probas crías,
sedentas e cansadas,
sin que alimento atope
pra darlles a bicada.

Trai mancháda-las prumas
que eran un tempo brancas,
traí muchas e rastreiras
i abatida-las alas.

¡Ai, proba pomba, un tempo
tan querida e tan branca!
¿Onde vai o teu brilo...?
¿O teu amor onde anda?

Si Rosalía fuera libre la secuencia que le pondría a sus poemas tendría la liberación erótica como culminación de un insoportable desamor, por eso nosotros ahora adelantamos este poema. El fondo es semejante al del anterior, aunque allí había nostalgia y aquí ya no cabe, se ve en la forma externa, y en el título, pues antes la poeta podía recogerse en el anhelo del nido erótico, y ahora ya lo único que pretende es descansar bajo tierra. En cuanto a la forma interna, que es la de mayor interés, en las dos primeras estrofas que hacen la propiciación se asiste a un entierro de noche por el lugar acostumbrado en Compostela, que es un 'cementerio de vivos'; es probable que yendo en uno se le ocurriese la idea de que era ella la muerta -escarnio-, al pasar por el lugar en donde se juntan la sirena de 1a fuente -que es una hembra con cuerpo de animal, en la que yo me subía de niño- y la calle de las Trompas, que le sugeriría el cortejo. Pero ese enterramiento es una ilusión, ella sigue en las dos estrofas transitivas en el empeño imposible de renunciar al amor erótico y culpándose: su corazón no está muerto, pero está engangrenado de deseo. La sobrestancia es: *ante*: corazón, gangrena; *entre*: en su propio cortejo, y un *in* bastante amplio que hace que un estudioso diga que se trata del entierro de un hijo y otra, que no se le alcanza el sentido. Esta oscuridad es belleza, porque no se trata de un enigma que haya que descifrar sino de un sentimiento profundo que la poeta no se puede poner a explicar, y que el lector tiene que intuitivamente revivir. La definición será:

Fondo: renuncia erótica frustrada (TF: desarraigo)

Forma: Ante entre in so 4º des contra tema

Ligazón: 1P 3T.

XI
SIN TERRA

-¡Calade, ouh ventos nouturnos;
calá, fonte de Serena,
que alá por cabo das Trompas
quero oír quen chegal

Calaron os ventos todos,
xurrou a fonte máis queda,
e vin que iban a enterrar
o corazón déla.

Vina despois inda viva
por campos e por devesas;
mais iña para unha tomba
pedindo terra.

Non a atopou, e por eso
amostra ás vistas alleas
inda aquel corazón morto
a súa cangrena.

Después de tanta frustración, la poeta decide dar la batalla y abrirse a un nuevo amor. Aquí está ya perdidamente enamorada; no se diga que no es valiente nuestra poeta; que se mantenga en la audacia, le pide el amante en la primera estrofa, que es el motivo de este rondel; la separación de las estrofas destaca el aspecto lírico y de sueño y concierta muy bien con el dramatismo de la huida; ya que ahora reina la libertad no es necesario el formante *in*. La agonista se muestra ahora con un amor tan dulce como la mocita que inicia esta antología. La lucha sigue siendo con lo que deja atrás y se acrecienta en el proceso poético. Ella le dice a él 'señor', haciendo absoluta la entrega de sí. En el motivo están de acuerdo los dos amantes, pero ella lo supera a él, por lo tanto es *soestante*. El poema sigue aumentando de la misma manera en la primera vuelta. En la tercera, que es T alcanza la mítica (forma) paridad) (fondo):

-¿Tes medo (...)

ea que xuntos amándonos /±/ morramos? />/

-¡Ai, non! que a dicha así fora cumprida...

Y la agonista muestra su desentrañamiento y el poema su trasfondo. Entonces se convierte en la heroína. El verso último hace el sosiego, con la mirada de la adúltera a lo que deja. La viveza del poema no necesita sobrestancia; la definición es:

Fondo: Liberación erótica (TF: anhelo).

Forma: so conmotivo so re 4º con-contra vuelto.

Ligazón: 1P 3T 4S

XII

Valor!, que anque eres como branda cera,
aquí en perigro estamos,
e noutro lado a libertá che espera
que aquí ninguén che dera.
-Vamonos, señor, adonde queiras.. ¡Vamos!

-Tan nobre eres, meu ben, como esforzada;
mais tembras coma a cervá acorralada,
ora que xuntos por ventura estamos
para fuxir, ¡ña prenda namorada!
-¡Pois fuxamos... fuxamos...!

-¿Tes medo, miña vida,
a seres nos meus brazos sorprendida
e a que xuntos amándonos morramos?
-¡Ai, non! que a dicha así fora cumprida...
mais partamos... partamos...
¡E adiós, paz e virtú, sempre querida!

También en este poema la forma es sencilla; lo que cuenta es directamente la pasión, en cuyo abismo se está, por eso podríamos considerar ya esta primera estrofa el tránsito; pero no, porque el poema seguirá creciendo hasta echar fuera toda moral, aun la más sagrada. La propiciación -primera estrofa- es *soconestante*, un crecimiento por encima de todo obstáculo, y el formante *entre* de la lucha interior dominando. El tránsito es la salida y la despedida y la opción de la vivencia erótica por encima de la moral y de la religión:

‘¡Señor!... daresme castigo (...)
a sufrilo/±/cabo del’

pues en los versos finales, que debieran ser del sosiego, sigue creciendo el tránsito, es la paz de la entrega total, por encima de los infiernos todos. La definición:

Fondo: Amor por encima de la moral (TF: anhelar)

Forma: entre so 5º con-contra tema.

Ligazón: 1P 3T.

No resisto yo tampoco la tentación de referirme a la hipocresía con la que se contemplaron estas vivencias desesperadas de nuestra poeta en su búsqueda de la libertad:

"Ahora bien, se nos dirá. '¿Y el amor? ¿No había en el carácter apasionado, en esa exaltación amorosa del poeta un peligro para la mujer?' ¡Ah, qué duda cabe! Rosalía hubiera amado con toda la fuerza de su alma excepcional; mas no hagamos caso a ciertos desahogos poéticos, nada más que poéticos... Ciertamente alguna vez ha dicho:

"Honra que tanto estimei (...)
¡Señor!... daresme castigo (...)"

Pequeños relámpagos de pasión que alumbran apenas en su mundo de poesía, pero sin eficacia ninguna en la realidad y en la vida. Aquí fue sólo mujer consagrada al hogar y cuando amó, alma de tanto vuelo, desvía su pasión hacia otros rumbos... en su propia tierra y en los suyos"(García Martí 94).

XIII

-Espantada, o abismo vexo
a onde caminando vou...
¡Corazón, canto 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...

-Hoxe, á noite, desque durman
sairei polo ventanil;
daranme as sombras alento...
¡E adiós, casa onde nacín!
Honra que tanto estimei,
santidade do meu lar...
¡Polo meu amor vos deixo
para toda a eternidá!
¡Señor!... daresme castigo;
que o merezo ben o sei;
mais condéname, Señor,
a sufrilo cabo del.

En estos poemas más importante que la forma, que es sólo la básica, es la pasión desbordada; aquí sí que Rosalía traspasa sus límites: los de la familia y de la condición de casada. Este poema como el XII va progresando con los pasos del diálogo entre el amante, que es la dación enamorada, y ella que es la recepción apasionada; siempre es él, que es su salvador, el que inicia el movimiento, pero es ella quien le pone la emoción. En este caso él invoca a un dios que debe ser la vida, pues es amoral y amigo de los amantes libertarios es el mismo que le impedía ver los entresijos del amante para no desenamorarse, en el poema VII. Aquí, en la primera moción dual del poema ella se hace sierva de su libertador, y para que un amante lo consiga tiene que ser bien viril, tal vez esto fuera lo que ella echaba de menos en el marido. El segundo trecho dual que inicia el tránsito, es una alabanza a la entrega erótica de la amada y también una confesión de que es más importante para ella el eros que la maternidad (cf poema X), igual que para Carmen Bares, unha muchacha que se mató este invierno delante de mi casa tirándose por la ventana porque el compañero quería dejarla, y dejando ella dos hijos pequeños; esta es la gloria y la tragedia del anhelo erótico, que en este poema se vive con espanto; pude verse mejor así:

'-Mais a que así querer sabe /±/
non debe ter (...)
nin fillos, si acaso e nai'

La pasión lo único esencial. Y se van los dos a una 'unión eterna' para la que él invoca de nuevo a ese dios suyo vital. Viene después un pequeño sosiego conclusivo para la galería que contradice la grandeza de lo anterior. La definición es:

Fondo: eros total (TF: anhelar).

Forma: So 4º contra-con tema.

Ligazón: 1P 2T 4S.

XIV

-Para a vida, para a morte
e para sempre enjamás,
pedinte a Dios, e Dios dóuteme
pra toda unha eternidá.

-Para a vida, para a morte
e para sempre enjamás,
quero ser vosa, e que séades
o meu señor natural.

-Mais a que así querer sabe,
non debe ter pai nin 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 irei
onde me queirás levar...
Pois vente. ¿Que importa o mundo
a quen ten a eternidá?
xuntos hemos de vivir,
xuntos nos han de enterrar,
e os nosos corpos aquí,
e os nosas almas ala,
quer Dios que en unión eterna
estén pra sempre jamás...
Cal ó paxaro a serpente,
cal a pomba o gabilán,
arrincouna do seu niño
e xa nunca a él volverá.

A veces los poemas de liberación erótica son cortos y dramáticos, pero otras son más largos porque le puede a la poeta el regalarse describiendo lo que siente en la nueva experiencia; alguno, parece un poco novela, coma *O encanto da terra chan*, que ocupa diez páginas. El título de éste nos indica que la poeta quiere romper con el pasado más radicalmente. Consiste en la lucha entre la tentación del nuevo amor y la sempiterna moral. I es la rebelión de la vida contra esa muerte; II es un interludio; en III se impone con fuerza el eros; en IV la lucha entre la vida y la muerte arrecia; en V la confrontación es intimidad, casi totalidad:

‘Es 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 como os seixos fríos, /±/
e do teu corazón conto
os turbulentos latidos.

Luego la Parca deshace esta gloria, pero en el poema queda, inviolable. La definición puede ser:

Fondo: liberación erótica asesinada.

Forma: Tras so contra-con tema.

Ligazón: 1P 5T 5S.

XV

¡OLVIDÉMO-LOS MORTOS!

I

¡Profanemos do bosque as umbrías!...
E ante estes mudos testigos,
río, a fonte i os ceos,
que eu rompa os xa vellos vínculos.
Do pasado correron as horas,
só Dios sabe antre que abismos.
¡Non tornarán... olvidemos!
que a recordanza é un martirio.

II

Hai un niño de rosas silvestres
cabo da fonte escondido,
e un prado de herba treviña
alfombra o arredor sombriso.
Cal un tempo rebuldan as brias,
na fronda cantan os xílgaros,
as margaridas sorrinme,
i oio o marmurar do río.

III

Sin amar, cal é negra esta vida
e perde o sol o seu brilo.
Deixa que o sorbo postreiro
beba do celeste vino.
Din que dorme o privado no leito
ancho dos fondos olvidos,
ambos, pois, xuntos bebamos
deste bosque antre os espinos.

IV

¡Que harmonioso na altura resoa
o zoar ronco dos pinos!
Mais maxino que nos miran
sereos dendo o monte arisco.
E pares que trasvexo antre a brétema,
ñas vaguedás do infinito,
o perfil triste e emborrado

dos meus ensoños perdidos.
E que adustas me axexan as sombras
tras desos coutos e riscos,
dos meus mortos adorados
e dos meus delores vivos.
¡Mais n'importa! Da antiga devesa
profanemos os retiros...
Séntate ó meu lado e dime,
dime... o que tantas oíron.

V
Es 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 como os seixos fríos,
e do teu corazón conto
os turbulentos latidos.
¡Faise a asmósfera densa ó redore...
decote o mesmo camino!
Como o seu cantar os páxaros,
tes, corazón, o teu ritmo.
Mais de bágoas se inunda o meu rostro,
e da i-alma no máis íntimo
o hastío lento penetra
como espada de dous fíos.
¡Ea! apártete lonxe... non quero
profanar este retiro,
nin pode o corazón tolo
ser de si mesmo asesino.
Sosegavos, ñas sombras airadas,
que estou morta para os vivos,
¡Sagrado quedaches, bosque!
¡Sin mancha ti, meu espírito!

en castellano

Hay más claridad y sinceridad, que a veces se exagera en dureza, en los poemas castellanos. En éste vemos que la moral, ahora disfrazada con el pretexto de que ya no es tiempo, pretende hacer naufragar un nuevo enamoramiento. En los dos primeros versos se niega la realidad; en los dos siguientes la cosa queda sólo en la pregunta: esa ansia que siente -el anhelo- ¿es alienación o enfermedad? Estamos en la propiciación; en el tránsito ya sin ninguna reserva la poeta se entrega a un delirio erótico de intensidad tal que recuerda los arrebatos de la mística, en un crecer que es al mismo tiempo contrastar y analogar:

(...) Yo sólo sé que es un placer /±/ que duele,
que es un dolor que atormentando /±/ halaga (...)

y finalmente la confesión de que ella sólo puede vivir consumiéndose así. La definición es:

Fondo: ardiente enamoramiento negado (TF: anhelo)

Forma: Ante so contra-con tema.

Ligazón: 1P 2T.

XVI

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.

Todas las estrofas son mixtas, en ascensión:

‘candor/≠/sombr siniestra’,

‘luz y tinieblas/±/dicha inefable’,

‘espejismos traidores/±/fulgor sobrehumano’

Rosalía hace la comparación entre el amor dulce de ojos azules y el atormentado de los ojos negros en *La hija del mar*, donde la poeta habla de sí como un ángel rebelde pero considera superior aquella dulzura; esta división no es la de *Bos amores* y *Amores cativos*, en onde estaba muy claro el abuso. Ahora hay un cambio en la valoración de acuerdo con lo que se dice también en la primera parte de *El caballero de las botas azules*, y se opta por el amor sombrío.

Propongo esta definición:

Fondo: opción por el eros desentrañal (TF: desarraigo erótico)

Forma: In ante con-contra motivo contra-con contra-con vuelto.

Ligazón: 1P 2T 3S.

XVII

En sus ojos rasgados y azules,
donde brilla el candor de los ángeles,
ver creía la sombra siniestra
de todos los males.

En sus anchas y negras pupilas,
donde luz y tinieblas combaten,
ver creía el sereno y hermoso
resplandor de la dicha inefable.
Del amor espejismos traidores,
risueños, fugaces...,
cuando vuestro fulgor sobrehumano
se disipa... ¡Qué densas, que grandes
son las sombras que envuelven las almas
a quienes con vuestros reflejos cegasteis!

A este poema, en cambio, sí le vemos relación con *Amores cativos*. El tránsito podría ser un contraste que dividiese la primera estrofa en dos partes iguales, la antítesis -lo que va a ser derrotado- primero: era mucho lo que había, y desde lo que se va a caer. Pero en lo que parece antítesis hay un proceso de intimación: primero se habla de espíritu, después de sueño, después de vida y después de aliento: el movimiento es intensificador; la expresión reiterada cuatro veces de dos sustantivos regidos por la preposición 'de' en lugar de un sustantivo y un adjetivo se hace buscando la esencia de esos cuatro sentimientos, para indicar que su compañero erótico fue para ella lo máximo que se puede ser en amor: quien elevaba su espíritu, quien alimentaba sus sueños, sin él ella no podía vivir, ni siquiera respirar. Entonces, si la antítesis sube, la tesis tiene que bajar para que el contraste sea el mayor posible, por eso el tercer verso habla de 'caída' y el cuarto de 'muerte del alma' y 'envilecimiento del cuerpo'. Tenemos que decir respecto al fondo que jamás se dio, que yo sepa, en la poesía un desmoronamiento erótico tan atroz, como también que ella es implacable. Viene después el sosiego, en el que el poema mitiga la crudeza y se ahonda, donde la poeta mira para sí misma y contempla su parte de culpa -y justifica también las liberaciones- que es su anhelo, que aquí se define clari-videntemente: nunca se hiciera antes, ni en la poesía ni en la filosofía. La definición será:

Fondo: cárcel erótica (TF: anhelo)

Forma: Ante re 5º socontra motivo con so vuelto.

Ligazón: IT 2S.

XVIII

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.

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.

Que los poemas castellanos hablan más descarnadamente que los gallegos se ve también en éste, que consiste en el surgimiento de una verdad brutal, muy difícil de asumir. El círculo vicioso del fondo hace que también aquí la forma de composición sea el rondel. Se trata de una reflexión de ella puesta en el lugar de él (entresentido); el movimiento de la interlocución sería, en el motivo:

a) Él: Te amo... ¿por que me odias?

Ella: Te odio... ¿por qué me amas?

Y en la vuelta:

b) Él: me odias porque te amo;
te amo porque me odias.

Por lo tanto hay un proceso, se gana en comprensión, y la pareja asume su miseria. Es el único poema de Rosalía en el que su marido está a su altura; o bien, el único propiamente de los dos. En a) él creía que suposición era mejor, pero en b) reconoce que su sentimiento es de dependencia. Se trata de una relación sado/masoquista, recuerda el drama de Sartre *A puerta cerrada*. La definición:

Fondo: infierno erótico (TF: desarraigo/apego)

Forma : entre contra motivo soconvuelto.

Ligazón: 1P 2T.

XIX

-Te amo...: ¿por qué me odias?
Te odio...: ¿por qué me amas?
Secreto es éste el más triste
y misterioso del alma.

Mas ello es verdad... ¡Verdad
dura y atormentadora!

-Me odias, porque te amo;
te amo, porque me odias.

Este poema parece un paso más en el desarrollo del anterior; también éste es un poema bilateral. Está visto igualmente desde el lado de él; se trata de la situación actual sin esperanza. Pero aquí ella no odia, tan sólo huye. 'Ni han de parar nunca', porque ni él descansará de idealizarla ni ella de buscar liberaciones eróticas ficticias para alimentar su anhelo. En 'tristísima' está la compasión que ella tiene de él. La definición tiene que ser:

Fondo: dependencia erótica (TF: anhelo (apego)/ desarraigo).

Forma: In entre ante so 2º contra tema

Ligazón: 1P 2T.

En *La hija del mar* (144) hay una situación similar, pero allí ella también lo busca a él.

XX

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.

Sar 74

Consiste en el rechazo de una solicitud amorosa valiéndose de tres radicales antestancias para expresar el 'ya no es tiempo', una en cada estrofa: la vida sin amor es muerte, es destierro y es no despertar; por eso este poema es como un responso. El tema es recurrente en Rosalía en *Follas* (8, 3), y sobre todo en *Sar*: 15, 40, 84. Pero se trata de una renuncia que la poeta no puede mantener, lo atestiguan sus últimos poemas, el XXIII, uno de los más apasionados y el XLIX, ambos de un año antes de morir. La definición es:

Fondo: renuncia dolorida al amor.

Forma: Ante contra motivo so 3º entre con vuelto.

Ligazón: 1P 2T 3S

XXI

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.

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.

Este poema es de un eros pagano similar al que se defiende en el escandaloso artículo citado en la página 16, enteramente contrario al ansia de totalidad que la poeta expresa en el suyo propio, pues éste es el eros como recepción total, igual que el de 'as viúdas dos vivos', de *Follas*. Pero el pecado cristiano lo mancha, y es lo que se denuncia. Se trata de una mujer abierta al amor, que un amante saquea:

'ignorando que hay labios /#/ que secan
y que manchan cuanto tocan'

El problema está en el amante, que es quien comienza el poema con la sed de ella y con el que la poeta se identifica, por eso el protagonismo es confuso, puede estar del lado de ella o de él. Viéndolo desde un infante desarraigado, que eso es la poeta, las dos primeras estrofas son la propiciación y la última el tránsito. En la primera lo que era despreciado consigue entrañarse y entonces es la madre la que ocupa su lugar. Antes se trataba de un hijo que no tenía madre; ahora en la segunda estrofa resulta una madre que no tiene hijo. El aparece como desarraigado de ella en la tercera estrofa, ella anhelosa. Pasamos por lo tanto en el poema, del anhelo de él al desarraigo, y del entrañamiento de ella a su ansia.

Fondo: Eros que no se deja prender por moral (TF: desarraigo).

Forma: In ante so 3º contra tema.

Ligazón: 1P 2T 3S.

XXII

Sed de amores tenía, y dejaste
que la apagase en tu boca,
¡piadosa samaritana!,
y te encontraste sin honra,
ignorando que hay labios que secan
y que manchan cuanto tocan.

¡Lo ignorabas!... y ahora lo sabes.
Pero yo sé también, pecadora
compasiva, porque a veces
hay compasiones traidoras,
que si el sediento volviese
a implorar misericordia,
su sed de nuevo apagaras,
samaritana piadosa.

No volverá, te lo juro;
desde que una fuente enloda
con su pico esas aves de paso,
se van a beber a otra.

Poemas *sueños*, 1

Aquí esta de nuevo el eros de la sed. Que el poema es de la última etapa lo muestra el juntamiento del eros y el tiempo, como antes, pero ahora como apremio. El comienzo es propiciatorio y nos habla de una armonía erótica de dos amantes nocturna y prohibida, que comienza en el silencio y alcanza una sensual pasión. El poema llega a su tránsito con un ¡ai! que añade el sufrimiento al placer; el amor junta aquí 'espíritu', 'fuego' y 'llama', como en san Juan de la Cruz:

"Esta *llama* de amor es el *Espíritu* de su Esposo que es el Espíritu Santo, al cual siente ya el alma en sí, no sólo como *fuego* que la tiene consumida y transformada en sí, sino como fuego que además de eso, arde en ella y echa *llama*" (1,3).

No es sorprendente esta coincidencia ya que el desentrañamiento es también el origen y profundiza y hace absolutos igual el eros que el espíritu. Sólo después de la paridad alcanzada y la conciencia del triunfo viene aceptación de la muerte.

‘Y cual duerme un cadáver en su tumba/±/
uno en brazos del otro se durmieron’.

Juntando de nuevo eros y tumba, como la mixtión final del poema siguiente, allí con un espíritu más ligero. La definición será:

Fondo: la caducidad vencida por la pasión (TF: desarraigo)

Forma: ante so con-contra tema.

Ligazón: 1P 2T 4S.

XXIII

En medio del silencio, allá en la noche,
madre de los misterios,
llenaban el espacio ecos suavísimos,
armónico concierto
de entrecortadas frases y caricias,
de suspiros, de quejas y de besos.

Ay! Eran él y ella.
Espíritus de fuego,
almas que envueltas en ardiente llama
devoraban placeres y deseos.

-La vida es breve... Amémonos -decían.
-¡Tan veloz corre el tiempo...
Y en su ansia loca, y en su afán ardiente
más que el viento esta vez corrieron ellos.

Tras de las largas misteriosas noches
un sol primaveral brilló sereno,
y uno al otro en silencio se miraron
con espanto y con miedo...

-Pero si ésta es la vida,
-murmuraron después- ¿a qué ir más lejos?
Y cual duerme un cadáver en su tumba
uno en brazos del otro se durmieron.

Sar IV

En *Poética formal* se compara este pequeño poema con el famoso de Quevedo que Dámaso Alonso consideraba el mejor de la literatura española. Se concluye que aquí hay menos arte pero más vida. Vamos a ver el arte de éste:

‘¡La copa /=/es de oro fino,/>/
el néctar que contiene es de los cielos!/>/
dijo, y bebió con ansia/≠/
hasta el último sorbo de veneno./</

¡Era/+/ tarde! Después ardió su sangre/</
emponzoñada, y muerto/±/
aún rojiza brillaba /±/en su sepulcro
la llama /±/inextinguible del deseo’

Hay claramente aquí una muerte, que parte de la más grande vida, y una resurrección que lenta pero imparablemente va creciendo hasta la totalidad más total.

Para este pequeño poema, de tanta vida y de tanto arte, sólo hay un calificativo posible: sublime.

Definición:

Trasfondo: anhelo erótico imperecero
Forma: in tras ante so contra-con tema
Ligazón: 1P 2T

XXIV

¡La copa es de oro fino,
el néctar que contiene es de los cielos'
dijo, y bebió con ansia
hasta el último sorbo de veneno.
¡Era tarde! Después ardió su sangre
emponzoñada; y muerto,
aún rojiza brillaba en su sepulcro
la llama inextinguible del deseo.

Sar 25

Después de aquel eros atormentado, el balance, la comprensión, para lo que se emplea una métrica de lento caminar, reposada y confiada. A un poema la altura se la dan los formantes sobrestantes, en este caso el *ante* -la fuente- y el *in* -la azaña de hablar del eros sin que aparezca ningún término que lo delate-, que juntos hacen el poema misterioso y etéreo; éste, leído sin ellos, hablaría de un caminante que descansa bajo un árbol y bebe el agua fresca que antes no la encontrara en otra fuente; y el poema estaría bien, mas a fin de cuentas podría uno pensar que no valía la pena hacer una composición tan perfecta para tan poca cosa. Pero cuando conocemos el fondo y la sobrestancia que lo levanta, el poema resucita. El viajero aquí es la poeta con su amor muerto, primero en una propiciación restante que nos dice que ya no mana la fuente, que se agotó el amor, porque el anhelo que lo mantenía se convirtió en desarraigo: el sediento sólo tiene delante la muerte, dice en el tercer pareado. Tenemos de nuevo aquí la sed de *Ruinas*, de los poemas XXII y XXVII, etc., que es la esencia de la poesía rosaliana tanto en la dimensión erótica como en la existencial. El poema todo es un contraste entre esta muerta *restancia* que hace de antítesis -ahora sí en el lado de la muerte- y el tránsito *soestante* que crece hasta no poder los pareados contenerlo y la última estrofa tiene que agrandarse el doble. Comienza esta segunda andadura con el voluntarista ' ¡Mas no importa'. Ya no es una tragedia que el amor actual esté acabado; aquí se ven los problemas de la pareja con sentido actual. En la estrofa siguiente se encuentra el agua deseada en una 'fresquísima sombra'; y en la última: 'el sediento viajero... humedece los labios en la linfa serena': ya no se trata de ninguna liberación. Y en el verso final, el pasado no vale más que para hacer más gozoso el presente. Como en los poemas anteriores, pero ahora con sensatez, de la manera como hoy las parejas se separan quedando amigos, de esto se habla aquí; los que dicen que Rosalía es pesimista y llorona, tenían que comprender este poema, que muestra todo su esfuerzo y sufrimiento para conseguir una visión liberadora de la vida erótica.

Definición:

Fondo: Limpio triunfo de un nuevo amor.

Forma: in ante contra re 3º/ so 3º con tema

Ligazón:1P 4T

XXV

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 el espacio perfuman.
Y de un sauce el ramaje, al mirarse en las ondas,
tiende en torno del agua su fresquísima sombra.
El sediento viajero que el camino atraviesa,
humedece los labios en la linfa serena
del arroyo que el árbol con sus ramas sombrea,
y dichoso se olvida de la fuente ya seca.

II
ROSALÍA EXISTENCIAL

El existir poético rosaliano

"¡Que no fondo ben fondo das entrañas
hai un deserto páramo (...)"

Follas novas

La vivencia existencial lo mismo que el arte es una actividad unal, en la existencia se trata de una sola persona frente al mundo y a sí mismo; mas como la vida es necesariamente dual desde su comienzo, el poeta esencial busca la manera de que también en la existencia se vea la recepción, o su carencia, que sea dentro de lo posible también esta poesía dual. Parece que sólo puede haber (des)entrañamiento con la persona amada o desamada, y en la existencia no hay una recepción así, una feminidad que nos acoja. Sin embargo los grandes poetas la inventan, los poetas esenciales o entrañales:

"Pensaban que estaba solo,
y no lo estuvo jamás
el forjador de fantasmas,
que ve siempre en lo real
lo falso, y en sus visiones
la imagen de la verdad"(Sar 65).

Se dicen aquí principalmente dos cosas: que la poeta no está sola, y que sólo en sus visiones encuentra la verdad. No está sola porque siempre está necesitada de la otra parte, que no alcanzó del todo en el entrañamiento primero. Y esta (des)integración es el arte -también podría ser la religión- la que se la actualiza. La naturaleza, por ejemplo, le hace unas veces de madre entraña (*Corré serenas ondas cristaiñas*) y otras extraña (*En Cornes*), pero también la ciudad. En su poema *¡Adiós!* a Compostela, perteniente como los anteriores a *Follas novas*, la despedida es un desgarramiento de este tipo, que a veces se le junta con odio, como en "*Santa Escolástica*": Compostela es 'la sin entrañas', un "cementerio de vivos" (Sar 57). Otro ejemplo de bilateralidad existencial es el poema "Sintiéndose acabar con el estío" (Sar 90); la moribunda y la muerte hacen una dualidad como la del infante con una madre que no accede a lo que la enferma le pide: morir en otoño; se lo niega 'cruel también con ella', y el poema se hace así desentrañal y desarraigal; esta bilateralidad rosaliana se extiende a una multitud de símbolos: la mar, el agua (de su 'sed'), la sombra, el fantasma, etc., y de este modo su poesía rebasa la vieja expresión y pasa a la vital (des)unión.

A la soledad actual proveniente de la originaria, nosotros le llamamos 'existencia' valiéndonos del término de los existencialistas de mediados del siglo pasado, como hicieron también los teóricos rosalianos de ese tiempo, aunque para Rosalía sea más que aquel '*saberse en el mundo*', es también un sentir y una ausencia de totalidad, que recorre todos sus poemas y acerca su vivir erótico y existencial a la mística. La diferencia con el eros no siempre se ve, la existencia es más general y puede incluirlo dentro, por eso a veces no sabemos si un

poema pertenece a una o a otra dimensión, porque además vimos que en el eros nuestra poeta juega muchas veces al escondite. Podríamos preguntarnos donde está la poesía más profunda suya, si en el eros o en la existencia; desde luego los mejores poemas son existenciales, los más hondos, en ellos Rosalía llega a donde nadie antes llegara. En la existencia explora y profundiza en el desentrañamiento llegando a su meollo desarraigado; aquí es aun más audaz que en el eros, y llega a donde no pudo llegar en esa otra dimensión. Pero tiene un enemigo, que es el extrañamiento mundano; al existencial podemos llamarlo también 'vital', porque procede del origen, pero este otro no viene de allí, se fragua aquí, pero están frecuentemente mezclados; para diferenciarlos podemos llamar *extrañación* al mundano. Rosalía vive en sus poemas muchas veces en el ámbito profundo, pero otras en cambio se queda en las pasiones de la extrañación, más exarcebadas pero menos hondas. El desentrañamiento es materno y conserva mucho de aquella entrañación, y la extrañación es paterna, y se fundamenta en unos parámetros más exteriores. Es muy importante diferenciarlos, porque el vital es creador y el mundano, esterilizador. Un ejemplo de desentrañamiento es el primer poema de esta segunda colección; de extrañación, el XXXI. Yo lo primero que encontré fue la extrañación -su conciencia me viene de Compostela, donde la viví a fondo- por eso tiene el nombre más sencillo. Rosalía también en su poesía trabajó primero con ella, en *Fragmentos*, que es su primer poema existencial; el desentrañamiento poético -ella no sabía de nombres, en lugar de nombrar creaba- le nació en el *Canto primordial*. La extrañación puede no ser más que personal; el desentrañamiento en cambio es siempre nuestro. Cuando se mete en él, Rosalía habla de algo profundamente humano que nos era desconocido pero que sentimos como propio; esa especie de aura que envuelve su poesía, que se sale de lo habitual para entrar en un mundo diferente, es debida a este sentimiento. Pero la hostilidad del mundo fue lo que más la hizo sufrir y algunas veces suplantó en sus versos al desentrañamiento, que era a su verdad más honda. Lo importante es que no domine la extrañación sobre el desentrañamiento porque entonces el poema pierde vida y belleza. Comparados con los desentrañados los poemas extrañados resultan duros, pero muchas veces se van ahondando y haciendo primordiales.

ANTOLOGÍA

en galego

El guión del comienzo indica que se trata de una comunicación de la agonista con la madre. El poema es un rondel en el que se antesta el desentrañamiento por una falta de ganas por todo. El motivo es la epítesis de un contraste que es al mismo tiempo conaste y ocupa los tres primeros versos, con la tesis expresada en el cuarto, un halago que es también recriminación:

‘Anque me dés (...)/≠/
non sei que me falta’

Y esta ambigüedad se acrecienta a lo largo del poema. En el tránsito (segunda vuelta y tercera estrofa) la antítesis se reduce a un verso y la tesis se acrecienta en dos (los cuatro finales) culminando, pues, el poema con el triunfo del extrañamiento materno o primordial. En la añadidura se habla como en *Fragmentos* de la pérdida de la esperanza, que allí como aquí trata de la vida erótica truncada. El contraste entre el rencor que tendría que tener a la madre y el amor que le muestra, que se reitera en las tres mociones del poema, acrecentándose en la última -'ña madrina-, convierte en una gran mixtión a todo el poema y acecienta su belleza. La primera estrofa es anhelar, la segunda también y la tercera desarraigal, por lo tanto la definición es:

Fondo: desgana (TF: desarraigo).

Forma: ante con-contra motivo re 3º so vuelto.

Ligazón: 1P 3T.

XXVI

-Anque me des vino do Ribeiro de Avia,
tódolos almibres e tódalas viandas
das que os reises comen e no mundo haxa,
ña madre querida, non sei que me falta.
Anque me traiades coma un santo en palmas
e que me poñades de tódalas galas
e que me levedes á corte de España,
ña madre querida, non sei que me falta.
E anque me des ouro, e anque me des prata,
diamantes e alxofres, pelras e esmeraldas
e canto hai no mundo, non me dades nada,
porque, ña madrina, non sei que me falta.
Da esperanza hermosa cortáronme as alas,
e n'hai alegría si n'hai esperanza.

Este es uno de los pocos poemas en que Rosalía no pasa del anhelo. Se trata de un rondel en el que es constante la tentación de escapar. El motivo es *recontrastante*, y comprende las tres primeras mociones, la tercer acredentada en dos vefso, la cadencia expresando el ansia; con 'quixérao' y 'tentándome' como *son* (término que se reitera);

La primera vuelta, de son 'quixera', tiene una sola moción.

La segunda -tercera estrofa-, que es el tránsito, una pero acrecentada en el doble, haciendo igualmente que el sentiente sirva al sentido; el son alcanza la máxima interioridad: 'ojallá', que es como un grito de desesperación.

La renuncia es el sosiego: la poeta saliera de sí y ahora tiene que regresar apartándose del camino. Tiene dos mociones con dos sones; 'eu quedo' y 'non fuxo'. Y el poema acaba en la conciencia del propio desentrañamiento. La definición puede ser:

Fondo: tentación de escapar (TF: anhelo).

Forma: ante re contra motivo re 3º so vuelto abierto.

Ligazón: 1P 3T 4S.

XXVII

Dende aquí vexo un camino
que non sei adonde vai;
polo mesmo que n'o sei,
quixéao poder andar.
Istreitiño serpentea
entre prados e nabals,
i anda ó feito, aquí escondido,
relumbrando máis alá.
Mais sempre, sempre tentándome
con seu lindo crarear,
que eu pensó, non sei por que,
ñas vilas que correrá,
nos carballos que o sombrean,
ñas fontes que o regarán.
Camino, camino branco,
non sei para donde vas;
mais cada vez que te vexo,
quixera 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 pardas... ¿quen sabe
en donde? ¿que máis da!
que ojallá en ti me perdera
pra nunca máis me atopar...
Mais ti vas indo, vas indo,
sempre para donde vas,
i eu quedo encravada en onde
arraigo ten o meu mal.
Non fuxo, non, que anque fuxa
dun lugar a outro lugar,
de min mesma, naide, naide,

Después de los dos versos iniciales, de extrañación más superficial, viene la mixtión mortal:

'tan só unha sede... unha sede
dun non sei qué/≠/que me mata'

En la segunda estrofa, dialogada, el anhelo se le está convirtiendo a la agonista en desarraigo, por eso tiembla, porque sólo le encuentra solución en la muerte, que es para ella la única claridad. El formante *tras* indica esta transformación; el *in* está justificado por la inconcreción misteriosa; el *ante* por imágenes como 'ríos da vida', etc. La propiciación expresa el sentimiento que va creciendo, de la falta de agua a la de aire; el tránsito nos habla de la fascinación por la muerte:

¡Non vexo! Miro, cal mira
un cego /±/a luz do sol crara'

Se trata de un poema típico de Rosalía, aparentemente sencillo pero con un fondo y una forma intensos:

Fondo: fascinación mortal (TF: perversión desentrañal).

Forma: Tras in ante so re 2º contra tema.

Ligazón: 1P 2T.

XXVIII

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, ¿onde estades?
¡Aire!, que o aire me falta.
-¿Que ves nese fondo escuro?
¿que ves que tembras e calas?
-!Non vexo! Miro, cal mira
un cego a luz do sol crara.
E vou caer alí donde
nunca o que cai se levanta.

Comienza como el anterior, en la necesidad de la poeta de acabar con su ansia, figurada por la atracción del mar, que la llama ofreciéndole la dulzura de su amor. Se trata por lo tanto en esta primera parte del poema, que hace la propiciación, de una mixtión en la que se juntan amor y muerte.

-Neste meu leito misteioso e frío,
dime, /±/ven brandamente a descansar.

En el tránsito, a esta falsa solicitud erótica ella responde transformativamente convirtiéndose en su amante, mostrando al mismo tiempo sus intenciones siniestras -'o deño'- que ella convierte en el verso último en amor total; por lo tanto también aquí la complejidad de la síntesis es muy grande, porque junta como antes además de los formantes *contra* y *con* el *des* del escarnio:

'El namorado está de min... o deño, /x+=/
i eu namorada del '>

Ésta sería la definición:

Fondo: amor y muerte (TF: desarraigo)

Forma: re con-contra motivo tras des-contra-con vuelto

Ligazón: 1P 2T

XXIX

Co seu xordo e constante mormurio
atraime o oleaxen dese mar bravio,
cal atraí 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 mortais de apousar nel.

El poema comienza abruptamente en el tránsito; la poeta se vale del propio poe^{ta} (*entre*) para hacer el poema y en lugar de ver el poema mismo la vemos a illa intermediandolo, haciendo asunto de lo más hondo de sí, que es la pelea desentrañal -'un mundo de tormentos nas entrañas'- entre el anhelo -inmortales deseos que atormentan- y la extrañación y el desarraigo -'e rencores que matan'.

La primera parte, que trata de su estado de ánimo, expresa el fondo del poema; la segunda, que habla de su composición, es el sosiego. La primera no hace más que crecer: 'palpitante o seo', 'tormentos', 'batallan'; la segunda no hace más que decaer: 'dura pruma', 'para que', 'volvede*', 'mortas relembranzas'. El final parece que, ya que el sentimiento regresó a la poeta, sólo quedan palabras; pero queda 'la forma de la idea': el entresentido. Y ésta puede ser la respuesta a su pregunta final.

Parece verso libre, fluye sin que parezca estar coartado por elementos métricos. A mí me parece que sobran las admiraciones del título y seguramente también la interrogación de los dos versos finales, que me parecen excesos que aún le quedan a la poeta de su juventud romántica.

(Tras)fondo: desentrañamiento creador.

Forma: entre contra socon ascendente/socontra descendente, tema.

Ligazón: IT 2S

XXX

¡Silencio!

A man nerviosa e palpitante o seo,
as niebras nos meus ollos condensadas,
con un mundo de dúbidas nos sentidos
i un mundo de tormentos nas entrañas,
sentindo como loitan
en sin igual batalla
inmortales deseios que atormentan
e rencores que matan.
Mollo na propia sangue a dura pruma
rompendo a vena inchada,
i escribo, escribo ¿para que? ¡Volvede
ó máis fondo da i-alma,
tempestosas imaxes!
Ide a morar cas mortas lembranzas;
¡Que a man tembrosa no papel só escriba
palabras, e palabras, e palabras!
¿Da idea a forma inmaculada e pura
donde quedou velada?

Se trata de la imposibilidad de salir del recuerdo de una gran afrenta, recurrente en la poeta:

"Nin maxines que pasan os dores (...) hai infernos na memoria"(21,2).

El poema está planteando como una *socontrastancia*. En la primera estrofa la poeta echa de menos la felicidad de antes de conocer su afrenta. El poema se acrecienta en el segundo contraste entre unas fuentes 'abondosas' a las que aspira y las eternas del odio en las que vive. En la tercera el contraste se determina más: se trata de su rencor, que no encuentra las fuentes 'saudosas' del olvido. Y el poema remata en una maldición al odio que la tiene presa. Parece que aquí la 'sede' rosaliana no expresa el desentrañamiento sino la extrañación, pues se habla de un momento anterior en que la afrenta no existía, por lo tanto pensamos que Rosalía se refiere lo mismo que en *Fragmentos*, al conocimiento de su origen. El odio es por lo tanto a sus padres, y subterráneamente tal vez más a la madre, por lo tanto el poema ahonda también un poco hasta el comienzo.

Definición:

Fondo: imposibilidad de perdonar su gran afrenta.

Forma: ante entre so 4º contra tema.

Ligazón: 1P 2T 4S

XXXI

Rico ou pobre, algún día
¡con que contento e pracidade folgaba!
I agora, probe ou rico, ó desdichado
¡todo, todo lle falta!
En balde veñen días, 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.
Nelas o espírito que ofendido pena,
na húmidá enferma do rencor se baña,
sin que dado lle sea
beber do olvido nas saudosas auguas.
¡Odio! fillo do inferno:
pode acaba-lo amor, mais ti n'acabas
mamoria que recórda-las ofensas.
Si, si, ¡de ti mal haia!

Follas 7 2

Se trata de un rondel libre; el motivo comprende las dos primeras estrofas, que hacen un contraste entre el hondo penar de la poeta y las alegrías de fuera que lo intensifican; por eso ella quiere encerrarse en lo hondo de sí, en su propio penar; pero no es posible. La primera vuelta -primera parte de la tercera estrofa- nos habla de un nuevo intento frustrado. Y en la segunda vuelta y tránsito del poema -segunda parte de esta tercera estrofa- al fin la poeta alcanza acogimiento en la noche propia, en la 'noite que nunca se acaba', en la negra sombra.

Definición:

(Tras)fondo: De la extrañación al desentrañamiento.

Forma: entre contra motivo re so contra con vuelta.

Ligazón:1P 3T

XXXII

Cada noite eu chorando pensaba
que esta noite tan grande non fora,
que durase... e durase antre tanto
que a noite das penas me envolve loitosa.

Mais a luz insolente do día,
costante e traidora,
cada amanecida
penetraba radiante de gloria
hastra o leito donde eu me tendera
coas miñas congoxas.

Desde estonces busquei as tiniebras
máis negras e fondas,
e busqueinas 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.

El análisis anterior de este poema estaba en gran parte errado. Tampoco se trata de lo mismo que los dos poemas anteriores, pues aquí el odio no está en ella sino en el entorno; ella agoniza

sin poder co meu fondo pensamento
i a pezoña mortal que en min levaba'

y se vale del coro para acrecentarlo en conestancia y determinarlo más: se trata de una afrenta que sin embargo no provoca compasión sino espanto:

Si o souperan (...) /≡/
contra min volvera(n)
a corrente do río'

Produciéndose una totalidad ominosa de una gran belleza: es el tránsito. El poema sigue juntando hondo pensamiento y pies ensagrentados, la agonista buscando ahora el cobijo de los hijos. Y le cuesta llegar, maltratada y -ahora sí- culpable; es como si nos presentase ahora el otro lado de sí misma. Todo ello es el sosiego, que termina en una escena de paz: la Virgen cuidando lo que ella abandonara, pues el final es semejante a esta secuencia de *Follas 6,4*, la liberación erótica más larga, que comienza así:

"Co sono da inocencia,
que non turban remorsos de concencia,
i a Virxen ó seu lado
dormían os meus ánxelos na cuna
cando ás furtadas, nun sereno día,
co peito palpitante de alegría
soia saín en busca da fertuna"(6,4).

Por lo tanto hay en el poema un largo proceso: desde 'Ladraban contra min' hasta 'ca virxen ó seu lado' desde el desentrañamiento a la extrañación. La definición puede ser:

Fondo: Regreso al hogar de una madre atormentada ('pecadora') (TF: desarraigo).

Forma: Ante so contra des con (contra) tema.

Ligazón: IT 2S.

XXXIII

Ladraban contra min, que camiñaba
casi que sin alentó,
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 máis que a adiviñaba-
Si a souperan, ¡Dios mío!
pensei tembrando, contra min volvera
a corrente do río.

Buscando o abrigo dos máis altos muros,
nos camiños desertos,
ensangrentando os pés 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 alentó e ensangrentada,
darán en se afrixir, malpocadiños,
por súa nai malfadada.

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

El poema comienza con el intento de la poeta de rezar en la catedral, pero lo que encuentra allí dentro la lleva al descreimiento y a adoptar la nada como la mejor doctrina. En "Na catedral"(5,2), que tiene el mismo tema y el mismo metro, la poeta se pregunta respecto de las figuras de santos: ¿Estarán vivos? ¿serán (só) de pedra?', '¿Será mentira, será verdade?' La respuesta aquí es que el 'Santo Apóstol' 'contempra inmóbil/ con ollos fixos canto alí está', por lo tanto, que son sólo de piedra.

Que se trata de una antestancia se ve ya en la primera estrofa: la catedral loca y extraña como la poeta misma; en la segunda a Rosalía le vienen recuerdos ominosos vividos tal vez aquí -quizá sobre a su origen, como se ve en "El primer loco"- que son para ella 'eco mortal'. En la tercera las sombras fugitivas le sirven para destacar como contraste la quietud muerta de las estatuas; en la cuarta se inicia una religión del no-ser: "¿Quen fora pedra, quen fora santo (...)!". Como vemos, aquí el escarnio relumbra; y en la última estrofa, 'da parda mole pesada e triste' lo que le interesa es ese no ser que permanece en paz. Vivir es un 'triste pelerinax': decir esto en santuario de las peregrinaciones alude a su inoperancia. La definición puede ser:

Fondo: La nada como única permanencia.

Forma: Ante so 4º descontra tema.

Ligazón: 1P 2T 4S

XXXIV

Amigos vellos

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

Xordo silencio, que eu xa conoço,
que é meu amigo de anos atrás,
pero que é cheo doutras lembranzas,
por onde o espírito parez que escoita
eco mortal, reina nos ámbitos da gran basílica con misteriosa serenidad.

Incertas sombras, raios tembrosos,
cabo do altar,
pousan, vaguean, foxen i agrándanse
de adiante atrás.

I o Santo Apóstol, sempre sentado
no seu sitial
de prata e ouro, contempra inmóbil
con olíos fixos canto alí está.

¡Quen fora pedra, quen fora santo
dos que alí hai!
Coma San Pedro, nas mans as chaves,
co dedo en alto coma San Xoán,
unhas e outras xeneracioes
vira pasar,
sin medo á vida, que da 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,
i as pedras quedan... e cando eu morra,
ti, catedral,
ti, parda mole, pesada e triste,
cando eu non sea, ti aínda serás.

La luna es para Rosalía otro símbolo del desentrañamiento, como la sed, la mar, etc. Siempre la invoca como a una diosa, así en XLVIII. En *Sar* hay un poema romántico dedicado a ella, que expresa anhelo y desarraigo:

"Y yo celosa como me dio el cielo
y mi destino inconstante,
correr quisiera un misterioso velo
sobre tu casto semblante.
Y piensa mi exaltada fantasía
que sólo yo te contemplo (...)
Digote, pues, adiós, tú, cuanto amada
indiferente y esquiva"(70)

Este nuestro de ahora es mucho más concentrado y móvil, pues comienza ya por el desentrañamiento: 'Lúa descolorida', y en la segunda estrofa: 'astro das almas orfas' (que recuerda 'mi alma te busca y no te halla nunca' del Canto primordial); estas dos primeras estrofas hacen la propiciación anhelar. El tránsito es la última y más larga, que junta al desarraigo el escarnio, con la petición de la aniquilación. El poema entero es un contraste entre las dos primeras estrofas y la tercera; la definición será:

Fondo: oración de la nada (TF: del anhelo al desarraigo).

Forma: Ante contra re 2ª con (antítesis)/so descontra (tesis) tema.

Ligazón: 1P 3T

XXXV

Lúa descolorida

Lúa descolorida
como cor de ouro pálido,
vesme i eu non quixera
me vises de tan alto:
ó espaço que recorres,
lévame caladiña nun teu raio.
Astro das almas orfas,
lúa descolorida,
eu ben sei que n'alumas
tristeza cal a miña;
vai, contallo ó teu dono
e dille que me leve adonde habita.
Mais non lle contes nada,
descolorida lúa,
pois nin neste nin noutros
mundos terei fortuna;
se sabes onde a morte
ten a morada escura,
dille que corpo e alma xuntamente
me leve adonde non recordan nunca,
nin no mundo en que estou nin nas alturas.

Es una marcha fúnebre expresada mediante la reiteración del 'pasar', que se hace 'collendo hacia o infinito', como si la agonista estuviese fuera del tiempo, valiéndose de la antestancia de la Santa Compañía que hace el poema *restante*: es la propiciación. En el tránsito –tercera estrofa- se acrecienta el extrañamiento con la noche en la que las visiones anteriores son fuegos fatuos. El fondo del poema está expresado en su título: la extrañeza con lo conocido y en otro tiempo amado; ella, como en los sueños, solamente es un observador en esta visión: 'veu', 'contemprou'. El extrañamiento se va acrecentando durante todo el poema de movimiento soestante, hasta hacerse desentrañal:

'mentras cerraba a noite silenciosa
os seus loitos tristísimos
en torno da estranxeira/≠/na súa patria
que *sin lar nin arrimo*'(...)

Definición:

Fondo: sentimiento de extrañeza con los suyos (TF: de la extrañación al desentrañamiento)

Forma: ante re so contra-con tema.

Ligazón: 1P 3T

XXXVI

Estranxeira na súa patria

Na xa valla varanda
entapizada de hedras e de lirios
foise a sentar calada e tristemente
frente do tempo antigo.
Interminable procesión de mortos,
uns en corpo nomais, outros no espírito,
veu pouco a pouco aparecer na altura
do dereito camino
que monótono e branco relumbraba,
tal coma un lenzo nun herbal tendido.
Contemprou cal pasaban e pasaban
collendo hacia o infinito,
sin que ó fixaren nela
os ollos apagados e afundidos
deran sinal nin moestra
de habe-
la nalgún tempo conocido.
I uns eran seus amantes noutros días,
deudos eran os máis, i outros amigos,
compañeiros da infancia,
sirventes e veciños;
mais pasando e pasando diante dela,
fono os mortos aqueles proseguindo
a indiferente marcha
camino do infinito,
mentras cerraba a noite silenciosa
os seus loitos tristísimos
en torno da estranxeira na súa patria,
que sin lar nin arrimo,
sentada na varanda contemprou
cal brillaban os lumes fuxitivos.

El poema parece sólo una oración al invierno desbocado y peligroso -P- para que haga de nana de su dormición en el no ser -T-, y que en la primavera la agonista ya no exista -S. Pero es más que eso, es un enamoramiento y una entrega total al amado. del tiempo invernal, Por eso todo él es una loa; tan sólo al final se habla, más bien como justificación, de la primavera. Comparándolo con este otro, más leve:

"Yo desde mi ventana,
que azotan los airados elementos,
regocijada /±/y pensativa escucho /v/
el disorde concierto /v/
simpático a mi alma... >
¡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?"(Sar 26)'

Vemos que el otro es más hermoso, al no quedarse como éste en el anhelo y alcanzar el desarraigo; la comparación nos hace ver que la belleza puede crecer con el desentrañamiento. Definición:

Fondo: ansia de aniquilación . (TF: desarraigo).

Forma: Ante re 4º so contra con tema.

Ligazón: 1P 3T 4S.

XXXVII

Meses do inverno fríos
que eu amo a todo amar,
meses dos fartos ríos
i o doce amor do lar.
Meses das tempestades,
imaxen da delor,
que afixe as mocedades
i as vidas corta en frol.
Chegade, e tras do outono
que as follas fai caer,
nelas deixá que o sono
eu durma do non ser.
E cando o sol fermoso
de abril torne a sorrir,
que alume o meu reposo,
xa non o meu sufrir.

Follas 26 3

Parece una contraposición, pero a mí me parece que se le llega más a su raíz como so contra con tema. Hay aquí casi todos los contenidos de una negra sombra, por anhelar, más liviana. El tránsito es para recoger este fluir de río, volviendo el poema al origen y concretando la causa y el efecto. Pero lo más interesante es que el poema no está hecho sólo de meros contrastes, sino del ascenso de mixtiones entre extrañas y entrañas:

‘Sempre un ¡ai! prañideiro, unha duda,
un deseio, unha angustia, un delor: / ≠ /
é unhas vees a estrela que brila(...)

con lo cual la agonista se duele de lo que a otros agrada o es indiferente, pero no sólo eso: es un dolor que es también necesariamente gozo con lo que la viveza del poema se agranda.

Y luego además se retrotrae –es su movimiento– profundizándose de lo externo a lo interior.

‘a alma enferma / ± / poeta’

Es de destacar cómo el sentiente sigue incansable el ritmo del sentido.

Definición:

Fondo: creación (TF: anhelo)

Forma: ante entre so re con-contra contra-con tema

Ligazón: 1P 2T.

XXXVIII

¿Que ten?

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

Rosalía se vale de la *antestancia* de la caducidad de la naturaleza para expresar su desentrañamiento, seguramente erótico, como hizo en otros poemas de la antogía anterior (VI, VII, etc.) El poema está compuesto como un consejo de la poeta desengañada -como muestran 'sécanse' y 'auguas maldecidas'- a una chica, o tal vez a un muchacho; es la propiciación. En el tránsito se da por sentado que, cuando pase el tiempo, el destinatario estará de acuerdo con ella, y entonces toda esa obstinación se convertirá en agradecimiento; sabe que él o ella no pueden comprenderla hasta que no lo experimenten. La llegada de ese momento tiene la tristeza de la caducidad, pero también la alegría de la sabiduría y del reencuentro:

‘mais cando chegue a tarde do teu día
e chegue o teu outono,/±/
ven hastra a miña tomba paseniño/>/
e deposita nela os teus remorsos.

La sobrestancia es: *in*, porque lo que se dice profundamente tan sólo se sugiere; *ante*: la naturaleza como aquende, *entre*: mostrador del propio desentrañamiento. Tiene una composición semejante al IX, pero aquél desde la risa sardónica y éste desde la saudade:

Fondo: predicción de un desengaño (TF: la dulzura del desarraigo).

Forma: In ante entre contra motivo so 3º contra contra-con vuelto.

Ligazón: 1P 3T

XXXIX

Os manantiales sécanse,
ós robres cáenlle as follas;
pero a túa i-alma é plena primadera:
non veu máis que unha aurora.

E en vano oies do mundo,
en vano oies da vida...
N'apagará a túa sede o que outros beben
nas auguas maldecidas.

Mais cando chegue a tarde do teu día
e chegue o teu outono,
ven hastra a miña tomba paseniño,
e deposita nela os teus remorsos.

Follas 14.5

Lo que nos dice este poema es que hay un mal -que es vital, que no es de la salud-, que va con uno y del que es inútil intentar salir; igual que en XXVII, aunque allí la poeta se conforma. Se parece también a "De soidás morriase"(28,5), donde la poeta se vale de la saudade como símbolo de algo más hondo:

"Asombrábana as torres das igrexas.
As rúas enlousadas semellábanlle,
sin verdor nin frescura,
cimiterio onde os mortos
fora andababan das tristes sepulturas".

Este poema acaba en la muerte biológica, en cambio el que analizamos se queda en la que siempre va con uno, el desentrañamiento, que es algo sin objeto:

'¡Quérome ire, quérome ire! / ≠ /
Para donde non o sei (...)
quero / ≠ / e non sei o que quero',

El poema empieza abruptamente en el tránsito; puede considerarse un rondel, siendo el motivo la primera moción, restante o repititiva ya en el primer verso; la primera vuelta insiste en lo mismo acrecentado, y lo mismo la segunda. La tercera, una reflexión respecto de lo anterior, es el sosiego. Definición:

Trasfondo: del anhelo al desarraigo.

Forma: ante re contra motivo re 3º so vuelto.

Ligazón: 1P 3T

XL

'¿Quérome ire, quérome ire!
Para donde non o sei.
Cégame os olíos a brétema,
¿para donde hei de coller?
N'acougo cunha inquietude
que non me deixa vivir;
quero e non sei o que quero,
que todo é igual para min'
'Quérome ire, quérome ir',
dín algúns que a morrer van;
¡ai, queren fuxir da morte,
i a morte con eles vai!

Se trata aquí de una agonista que busca el retorno -'tornaba ca serán', 'ela non tornou máis-', por lo tanto el poema tiene que ser un rondel. En el motivo muestra su desentrañamiento -la orfandad-, bien contrastada. En el retorno de la primera vuelta nadie la recibe; puede pensarse en el eros, sabiendo que ésta es la carencia fundamental de la poeta. Decide entonces en la segunda, como siempre en un 'día lene' -así en García Martí (1)- puesto que no consigue un retorno a la vida con alguien, deshacerlos todos para siempre. Pero la mar la retorna a la tierra; ahora es cuando ya no retornará más. En las tres mociones anteriores, la segunda mitad de las cuartetas es una contradicción de la primera; esperamos lo mismo en esta cuarta, y al no encontrarla, se siente una inesperada liberación: al fin la paz en la soledad.

El poema se expresa sólo con la forma, pues el único término que nombra un sentimiento una vez sola es 'tristeza'. Se vale de un contraste que mediante estos retornos se va acrecentando y se convierte casi en baile. El fondo ocupando cada vez una mayor extensión: areal, mar, ceo, al mismo tiempo que el anhelo se acrecienta en desarraigo. Esta grandeza va haciendo que un comienzo que parecía extrañamiento erótico, se haga total o existencial:

(...) camiño do areal.../>/

(...) ela non tornou máis/>/

(...) botouna fóra o mar/>/

e alí ondo o corvo pouosa (case sempre está polo ceo)/±/
ela enterrada está'

(Enterrada sen terra enriba, cara ao ceo, mirando ao corvo)

La poeta llega aquí a un desprendimiento de sí misma y un abandono a la totalidad que sería místico, en una religión que fuera sólo arte, como la que propugnan Hölderlin y F.Schlegel (*Fondo* 165). La definición es:
(Tras)fondo: desarraigo total.

Forma: tras contra motivo so re 4º con contra contra-con vuelto.

Ligazón: 1P 4T

(1) es imposible que Rosalía diga 'leve', como rezan las otras ediciones, incluso la primera de 1880 (López 1,194), sin duda por error; Rosalía utiliza 'leve' una vez: "por onde o Sar vai marmurando leve"(*Follas* 6,2, pero 'tornou un día leve', carece en absoluto sentido.

XLI

¡Soia!

Eran cráro-los días,
risoña-las mañáns,
i era a tristeza súa
negra coa a orfandá.
Íñase á amañecida,
tornaba coa serçan...
masique fora ou viñera
ninguén llo iña a esculcar.
Tornou un día lene
camiño do areal...
como nadie a esperaba,
ela non tornou mái.
O cabo dos tres días,
botouna fóra o mar,
i alí onde o corvo pousa,
soia enterrada está.

Comienza con dos versos anhelares, que son la propiciación, y todo el resto es el tránsito desarraigal; se trata de un sojuzgamiento. Tanto en el poema siguiente como en éste, estamos en una poesía tal que el símbolo no la alcanza, y necesita el trasentido o visión. Estos dos poemas son la culminación de intentos expresivos de menor envergadura, como

"¿Que pasa ó redor de min?
¿Que me pasa que non sei?
Teño medo dunha cousa
que vive e que non se ve "(6,1).

Como en el poema anterior y en el siguiente, el desentrañamiento alcanza su culminación, por lo tanto, trasentido y desarraigo. El poema comienza ya en la locura, como una de las alucinaciones pinturas negras de Goya. El motivo es una desafortunada *trasestancia*, un fantasma que tiene la cualidad de aterrarse a la poeta. Tendrá que ver con su origen, del que tuvo conciencia en Compostela y fue para ella:

'Mitá un pracer sin nome,
e mitá unha sorpresa aterradora"(17,2)

Como en el poema siguiente se juega también aquí, aunque con menos fortuna, con el significado de dos términos; 'aterra' y 'enterrar'. En la segunda moción, vemos que el fantasma ocupa todo el espacio de la agonista y todo su tiempo, hasta más allá de la muerte. La tercera se vale del escarnio: el va delante y la aparta del mundo, en pelea sólo con ella, también en esto se acerca a la negra sombra. Se trata del daimon de Rosalía y al que ella hace bailar, que crece a veces espantosamente.

En este poema como en el anterior el desarraigo se hace telúrico: sale de la persona y se convierte en un acontecimiento natural y sobrenatural, que tendría que estudiar la astronomía y la teología. Es un desentrañamiento más grande que la mar y el cielo, un desacoplamiento de la dación con la recepción que hacen la vida, pues se extiende desde el origen del cosmos hasta su propio fin, un inconmensurable abismo. Proponemos la siguiente definición:

Fondo: triunfo de la muerte (TF: desarraigo).

Forma: tras in so des contra motivo re so contra vuelto

Ligazón: 1P 2T

XLII

¡Mar! Cas túas auguas sin fondo;
¡ceol! ca túa inmensidá,
o fantasma que me aterra
axudádeme a enterrar.
É máis grande que vós todos,
e que todos pode máis...
cun pe posto onde brilan os astros,
e outro onde a cova me fan.
Impracabre, bulrón e sañudo,
diante de min sempre vai,
i amenaza perseguirme
hastra a mesma eternidá.

La sombra (desentrañamiento) es concebida en este poema como algo que le viene a la poeta de fuera, y le va cambiando el mundo y la gente y después entra dentro de sí más hondamente hasta hacerse ella misma. Es un hechizo que la transforma de fuera adentro. Este 'fuera' es imagen, pues el desentrañamiento es lo de más adentro. 'Fuera' quiere decir que hay unos momentos en que la poeta tiene paz y otros en los que está arrebatada para bien (creación) y para mal (extrañamiento). ¿Anhelo o desarraigo? Se fuera anhelo sería una sed, pero no es hacia fuera sino al revés: algo que la domina, como el poema anterior: desarraigo, aunque también la hace creadora, como se ve en "¿Que ten?".

Se trata de un poema en el que se mezclan la enajenación con su contrario, la vivencia de totalidad, pues tal como el poema va creciendo y va ganando a la poeta, sin ella quejarse ni oponerse, se parece a una vivencia mística. Comienza como extrañamiento: algo ominoso que le nace en el sueño y que la asombra en el sentido de ensombrecer, y se burla de la esperanza de ella fallida. Pero después la hace salir de sí y le muestra el mundo poéticamente (tal como se ve en el poema antes citado), al final la sombra ya no abandona a la poeta y aquel ensombrecimiento del comienzo es ahora asombro. Tiene la amoralidad -no saberse si es buena o mala- del sueño, que saca a la poeta de sí extrañalmente y la amplía al todo del entrañamiento.

Se parte de una concepción animista (*ante*) para mostrar una ruptura de su persona (*entre*), sugiriendo más que representando (*in*). Me parece un rondel, el motivo (1ª), que es la propiciación, es *descontraforme*, porque el contraste está matizado de escarnio lo mismo que las tres vueltas, en las que se va acrecentando (*so*) el desentrañamiento. Ya desde el comienzo es desarraigo: la sombra que la asombra, que le hace mofa desde detrás del sueño. Las dos estrofas siguientes hacen el tránsito, con predominio del contraste: 'si cantas', pero también 'si choras'; 'es a noite', pero también 'a aurora', queriendo decir que es desentrañal o ensombrecido para ella tanto lo alegre como lo triste, lo bueno como lo malo; la forma restante hace este sentimiento obsesivo inacabable. El sosiego es la estrofa última, que recobra el escarnio de la primera volviendo el poema a la intimidad, que es su lugar de nacimiento. El comienzo nos recuerda:

"¡Ah! ¡no se comunica contigo (...) en todo están! (*Loco*)

Estos espíritus hacen al protagonista entregarse a la naturaleza y ser creador con ella, que no son una cosa negativa sino positiva, aunque lo lleven a la locura. Poéticamente la negra sombra, aunque llaga, es también para la poeta su manantial (/±/), porque el desentrañamiento tiene esa cualidad. La definición:

(Tras)fondo: desarraigo creador.

Forma: tras ante descontra motivo re 4º so contra-con vuelto.

Ligazón: 1P 2T 4S.

XLIII

Cando pensó 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 sembra me asombras.

en castellano

Pasar del fuego de los tres últimos poemas en galego a esta suavidad castellana es como la calma después de la tempestad. Este poema, que es uno de los pocos de Rosalía que no está mordido por el desarraigo, comparado con los anteriores, nos demuestra que el desarraigo es creador de una belleza más honda que el anhelo. Se trata también de una composición en rondel, *restante* o reiterativa: 'sin encontrarte nunca', 'te ha perdido', vive triste'; y además es *soestante* o aumentativa: 'te adivinaba', 'te ha hallado', 'sabe que existes', de largo y trabajoso caminar. En la segunda parte del poema, que no ponemos porque nos parece que más bien descompone, dice al principio:

"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 cuando y que no encuentro"

Aparece aquí el 'no saber' típico del anhelo, igual que el sentimiento de pérdida. Se trata por lo tanto de un anhelo suave y resignado, que no llega a la desesperación de la '*sede*'. Pero hay un *entre* que lo aviva, como en XXX: la contradicción de que nunca encuentra la hermosura, y este resultado.

Definición:

(Tras)fondo: anhelo creador.

Forma: entre ante socontra motivo re 3º vuelto.

Ligazón: 1P 3T.

XLIV

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.

Quizás 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.

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.

Este poema, que parece puro desvarío, lleva escondida la virtud transformativa del anhelo. En la propiciación- primera moción- la antítesis está en la gente que rechaza el ansia de renovación de la agonista. En el tránsito - segunda moción- aparece el meollo del poema, soterrado, como pasa muchas veces en los poemas eróticos: "la eterna primavera de la vida que se apaga (...) aunque las (... almas) se *abrasan*". En el sosiego -tercera moción- se le pide a la naturaleza, su dios inmanente, que la deje seguir soñando en lo entrañable vital.

En cuanto al movimiento, el motivo se vuelve reiterado y acrecentado: 'la eterna primavera de la vida y de los campos', 'la eterna primavera de la vida que se apaga' lo que le da al poema los formantes *re* y *so*, y el escondimiento erótico le proporciona el *in*. La mixtión final convierte esta locura en anhelo creador:

'mas yo prosigo soñando (...) con la eterna primavera /±/(...) aunque (las almas) se abrasan'

La definición quedaría así:

Fondo: oración imposible (TF: anhelo).

Forma: tras ante in des contra motivo re 3º so contra-con vuelto.

Ligazón: 1P 2T 3S.

XLV

Dicen que no hablan las plantas, ni la 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 mi murmuran y exclaman:

-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 agosten y aunque las otras se abrasan.

Astros y fuentes, no murmuréis de mis sueños;
sin ellos, ¿cómo admiraros, ni cómo vivir sin ellos?

Sar 59

Es la obsesión de ese ominoso recordar -en la línea de XXXI y XXXII- que se expresa por la repetición de los dos primeros versos y después se acrecienta en la vergüenza, que le hace ansiar de nuevo el no ser, esta vez no en rezo sino en grito: es la propiciación. El tránsito es la desesperación, que soesta la restancia y alcanza la intensidad del trasentido. Definición:

Fondo: extrañación por el pasado.

Forma: tras re 2º so contra tema.

Ligazón: 1P 2T.

XLVI

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.

En este poema -tal vez el más intenso de Rosalía- se juntan el desentrañamiento primordial, el erótico y la creación poética. En la propiciación se habla de una poesía que no es la suya, que seguramente es la de Bécquer, evocativa -'Recuerda'- y anhelar; los temas que se nombran son los de él, y en el último verso está bien claro. La forma de ese primer movimiento es una conestancia restante, quieta. En contraste emerge volcánico el tránsito, dividido también en las dos partes de una igualdad. En el núcleo del primer miembro está la mixtió desarraigal mortuoria y creadora, reiterada:

'el corazón que está enfermo
de muerte, y que de *amor/±/ muere*'
y que *resuena* en el pecho
como un bordón /±/ que se *rompe*

que se corresponde con otra en el segundo miembro:

'es tan triste y melancólico,
tan *terrible /±/* y tan *supremo*'.

Estas son imágenes fieras, reconcentradas, modernas de algo que nunca alcanzara ni la filosofía ni la poesía, pues aunque otros también vivieron este sentimiento sólo Rosalía supo de qué se trataba. El desarraigo -odio y amor- es 'terrible', y por eso es de belleza 'suprema', trágica.

El esquema de contraponer dos poetas es forma *inestante*, pues con la comparación lo que se pretende realmente es expresar el propio sentimiento; la antestancia y la entrestancia como dos formas opuestas. Definición:

(Tras)fondo: creación anhelar y desarraigal.

Forma: in ante contra re con/entre so contra-con tema.

Ligazón: 1P 2T.

XLVII

Recuerda el trinar del ave
y el chasquido de los besos,
los rumores de la selva
cuando en ella gime el viento,
y del mar las tempestades,
y la bronca voz del trueno,
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,
es tan triste y melancólico,
tan terrible y tan supremo,
que jamás el genio pudo
repetirlo con sus ecos.

He aquí de nuevo las dos versiones desentrañales, pero esta vez entremezcladas. Este poema no tiene el fondo y la forma del anterior, es más ligero y menos meditado, pero también de una gran pasión. Primero se contrasta la belleza de la luna con recuerdos desarraigados, trasladando el sentimiento al objeto como en la *pallida Mors* horaciana (4 1), y se habla también de quimeras, que nos llevan al anhelo.

La mixtión se acrecienta en la segunda moción:

"Y con sus *dulces* misteriosos rayos / ≠ /
derrama en mis entrañas tanta *hiel*'

que es el tránsito: aumento de la dulzura de la luna, y también del rencor de la poeta, que sólo se mitiga con la esperanza de que también ella acabe. Se dice igualmente de un paisaje compostelano. mostrando así este sentimiento contradictorio:

"¡Porque vos amei tanto, / ≠ /
é porque así vos odio!" (8,4)

Este odio telúrico mezclado con el amor muestra que el sentimiento que lo provoca es desentrañal y total; es de destacar la ira con que la poeta subrayó en el poema la palabra de la ofensa. Definición:

(Tras)fondo: anhelo que se convierte en desarraigo.

Forma: tras so 2º con-contra tema.

Ligazón: 1P 2T

XLVIII

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.

Poemas sueltos 2

Las dos primeras mociones hablan de un eros imaginario en el ocaso, que se acrecienta en la noche (3ª): 'Que a mi lecho se acerca/como una sombra voluptuosa y blanca'. A continuación el poema parece hacerse espiritual: la imaginaria recepción femenina le pide a la agonista que venga a morir con ella; esto está de acuerdo con otros poemas que hallan la paz en la muerte y tienen relación con la mar. Se dice en el Canto primordial:

"El mar que ruge a mis pies me muestra su blanca espuma, semejando el lecho de descoloridas flores azotadas por el vendaval en donde duerme el último sueño la virgen melancólica de pesares"

Pero aquí el verso siguiente: 'mi cariñosa hermana', tiene que ver con la dedicatoria, que habla de una amiga en una fecha determinada, por lo tanto es ella quien invita a la poeta a morir con ella. Esto hace erótico el poema, igual a otros de eros y muerte juntos que, sin embargo, están muy lejos de las expresiones voluptuosas que aquí campan libremente: 'envuelta en leve gasa', 'que a mi lecho se acerca/como una sombra voluptuosa y blanca', 'depón las terrenales ligaduras'; y el '...que...' no deja de ser sugerente. Todo ello hace este poema tan sensual como el XXIII, del mismo estilo y época, un año antes de morir. En este verso está la culminación:

Ven, báñate en las ondas /±/ de la muerte

Nos recuerda el

"Treides conmigo (...)

e bañarnos hemos nas ondas" (en Á Blázquez 126),

de Martín Códax, pero ahora juntos el amar y el morir, y éste se hace aquél, alcanzando una belleza serena y trágica, que el subrayado hace más íntimo.

Definición:

Tras)fondo: entañamiento erótico desarraigal.

Forma: tras so 4º con-contra tema.

Ligazón: 1P 3T.

XLIX

A Pilar Castro y Alván

(Recuerdo al 13 de junio de 1876)

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 la rosa
la veo salir envuelta en leve gasa,
y que sus negros ojos fijan en mí
su lánguida 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 sonrío y habla
y que me dice: 'Vengo
de regiones extrañas
para traerle a tu enervado espíritu
la codiciosa calma'.

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.

Es muy hermosa la divinización que se hace del desentrañamiento primordial en el primer verso: 'llegas tarde', que es lo mismo que decir que vino a deshora, cuando nadie la deseaba. Bellísimo contraste: 'ánforas divinas + alma triste. Esta primera estrofa habla del desentrañamiento, al que aluden también los primeros versos de la siguientes:

'Mas aun de su amargor/±/dulcísimo
conservarás tan íntimos recuerdos'

que es otra definición del desentrañamiento primordial, capaz de superar el recuerdo ominoso de un nacimiento sacrílego y un amor desgraciado. Este poema es el testamento existencial, de reconciliación de nuestra poeta, que se nos muestra aquí como una heroína clásica, por su nacimiento, predestinada. Trasfondo: también el desentrañamiento es enterañamiento.

Forma: in ante contra/contra-con tema.

Ligazón: 1T 2S.

L

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 las penas
de la vida en el áspero desierto.

EPÍLOGO

Anexo 1º. ROSALÍA VITAL (*)

Originalmente esta obra estaba en galego y se llamaba, quizá con más propiedad que ahora, *Rosalía esencial. Escolma erótica e existencial*. Intenté sin éxito publicarla en Galicia, pero no interesó esta renovada imagen de nuestra poeta. Fue hace dos inviernos, en el verano siguiente conocí a Elena en la Sierra de Gredos y le propuse publicarla en la Editorial Manuscritos, aquí en Madrid, traducida al castellano. Y para darle más aliciente, intercambié título y subtítulo y quedó en *Rosalía erótica y existencial. 50 poemas esenciales*. Hay en ella dos intenciones diferentes, de ahí la necesidad de un título tan complicado: deshacer la leyenda negra de una Rosalía plañidera, y hacer ver que es una poeta profunda. En cuanto al eros, el sentimiento de Rosalía puede resumirse en dos aspectos: su desesperación por estar condenada en el matrimonio a un amor que era para ella una tortura, y la búsqueda de la liberación en aventuras eróticas imaginarias y totales. Hay también un acercamiento a la homosexualidad, que sólo se atisba en algún otro poema pero que se manifiesta claramente en el XLIX, del final de su vida -cuando uno tiene el derecho a sentirse absolutamente libre-, que puede considerarse una declaración de amor a Pilar Castro y Alván:

“Yo pienso que del cáliz de la rosa
la veo salir envuelta en leve gasa
y que sus negros ojos fijan en mí
su lánguida mirada.
sueño en el silencio
de la noche callada
que a mi lecho se acerca
como una sombra voluptuosa y blanca
que me sonrío y habla (...)
Ven, báñate en las hondas de la muerte,
mi cariñosa hermana;
depón las terrenales ligaduras.
Ven conmigo... y... descansa.

Este 'y' entre dos series de puntos suspensivos en el último verso, es como si la poeta quisiera decirnos muchas cosas, sin necesidad de declararlas.

En cuanto al aspecto existencial que indica la segunda parte del título actual, ya se habló de ello en la época existencialista, aunque Rosalía no tenga nada que ver con la tal filosofía, que reivindicaba lo mundano -el 'hombre' es un ser-en-el mundo- y no la vida en su origen. Pero el subtítulo actual y título antiguo: 'Rosalía esencial', me resulta problemático; tengo una obra gemela, que tal vez Elena quiera también publicar: 'Baudelaire esencial'. Esta palabra 'esencial' parece significar lo mismo que 'inglés esencial': lo básico del inglés. '50 poemas

* Comunicación del autor en la presentación de esta obra el 18 de noviembre de 2010 en la Casa de Galicia, de Madrid.

esenciales': 'los cincuenta poemas imprescindibles para conocer un poco la poesía de Rosalía'. Pero mi pretensión es muy diferente, pues con este término se intenta llegar a la esencia como origen vital. Para explicarlo tengo que remitirme a mi obra principal, en la que trabajé tanto tiempo que me hice viejo en ella: "Vida", que se halla inédita, pero asequible en internet. Tiene también un subtítulo, 'Filosofía de la integración masculino/femenina', que alude a una concepción de la vida como integración de la dación y la recepción. Esta integración fue el origen planetario de la primera célula, pues la vida sólo comenzó cuando una cierta estructura tras cerrarse sobre sí misma, se dio a un entorno, que acabó recibéndola; es decir, cuando de lo uniforme uno surgió la diversidad y complementariedad dual. Después del alumbramiento, en el ser humano se produce también esta integración pues, de lo contrario, el infante moriría o no sería humano: él se da necesitante y la madre lo acoge, y también ella se da en alimento, que él recibe. En Rosalía esta integración, que es la más intensa y profunda que el ser humano vive y que condicionará toda su existencia, fue más dificultosa que en los demás: la madre la parió en secreto en un barrio de Compostela e inmediatamente quiso deshacerse de ella internándola en la inclusa; el padre -sacerdote- se opuso y la dio a criar, después de una lactancia mercenaria, a una hermana suya; al fin la madre se hizo cargo de la niña. Ningún entañamiento materno es perfecto, pues se trata del entrelazamiento de dos personas diferentes y por lo tanto distintas. Rosalía, por su infancia, está condenada a hablar de él, del origen de nuestra existencia, de su fundamento, y esto es a lo que se refiere el subtítulo actual de la obra. Es una poeta esencial, porque en sus mejores poemas en cuanto a belleza y profundidad, trata de llegar a una herida, que todos llevamos, pues gracias a ella, para remediarla, el ser humano creó esta burbuja llamada cultura; el desentañamiento que Rosalía busca en sí misma y que la religión mitifica con un paraíso y una serpiente, aunque como persona le hizo sufrir, la ahondó como poeta, pues evitó que se perdiese excesivamente en lo anecdótico, y la ayudó a nutrirse de lo originario, que desde Freud sabemos que es el (des)entañamiento materno. Así que 'Rosalía esencial' no quiere decir lo mismo que 'inglés esencial', sino 'Rosalía entañal', 'originaria', 'vital'. Pero 'esencia' significa una cosa única, como una semilla; en cambio lo que nosotros hemos puesto de manifiesto en Rosalía y en otros poetas y en filósofos no es una cosa, sino una actividad dual dativo/receptiva: de aquí, mi incomodidad con esa palabra.

Como ya he dicho, la obra tiene estas dos miras, que a veces se hacen en ella contradictorias: rescatar a la poeta del mito, en sus dos versiones de alma doliente y Madre de Galicia, y hacer ver que su poesía es esencial o 'vital'. Lo primero es más importante para Galicia; lo segundo, para los amantes de la poesía, y se trata, 'máis de vagar', como decimos los gallegos, en *Poética I. Fondo*, en donde se estudia a nuestra poeta al lado de Hölderlin, Baudelaire, Rilke, san Juan de la Cruz, etc.: todos ellos llegan a la poesía con un entañamiento herido, y por eso, manan desde ese hontanar, y lo hacen a veces de un modo más apacible, que yo llamo 'anhelo', y a veces de otro más tormentoso o 'desarraigo', en el eros, en la existencia y en el espíritu, por lo cual nos

trasladan en sus mejores versos a esa honda vivencia. Veámoslo en Baudelaire. El poeta le dice a su amada en *Perfume erótico*:

“Si en otoño una noche, con los ojos cerrados (...)
aspiro los aromas de tus ardientes pechos (...)

y a continuación nos habla de una isla ... de un puerto ... de cantos marineros, etc. y este sentimiento de gozo y lejanía tiene relación, no con su entrañamiento erótico actual sino con el materno antiguo, distante también en el tiempo. En otro poema, *La cabellera*, se ve todavía mejor cómo, a través del eros, el poeta regresa a la vivencia primordial, expresada en un ‘recordar’ ajeno también al eros presente:

“¡Fuertes trenzas, llevadme como ola irresistible!
Albergas, negro mar, ensueño desbordante
de velas (...)
Hundiré mi cabeza ansiosa de embriagarse
en ese mar oscuro donde *se esconde el otro* (...)
Azulados cabellos, pabellón de tinieblas,
me devuelves inmenso el azul de los cielos”(B)
“¿Pues no eres tú el oasis y el odre de mis sueños
donde bebo con ansia el vino *del recuerdo*?”

Así termina el poema; se ve muy bien que lo que lo que profundiza el eros en Baudelaire es el entrañamiento materno; hay también en él desarraigo erótico, que culmina en su *Himno a la Belleza*. Ambos están también en Rosalía, como se ve constantemente en esta obra. Vamos a dejar, por no alargarnos, la dimensión existencial de nuestra poeta, y pasaremos a la religiosa, ampliando así lo que se dice en la obra. Aunque Rosalía no es una poeta mística, busca la totalidad en un eros juntado con la muerte, en un amor que pretende ser inmarcesible, que la acerca a la obra de san Juan de la Cruz. Y lo comprobamos ya en la similitud entre su símbolo más importante, la *negra sombra* y la *noche oscura* juaneana: la totalidad buscada, desde el punto de vista de la filosofía de la religión, es en ambos la misma: el entrañamiento materno. Los dos poetas están muy cercanos además porque Juan se vale del eros para llegar al espíritu: en *Cántico* y *Noche oscura* donde la agonista es, como en Rosalía, una amante que alcanza la unión en un eros total. Y realmente no sabemos si es más místico Juan buscando eróticamente el espíritu o Rosalía lanzada a un eros que se acerca a la unión mística por su inmensidad. Los dos buscan mediante el arte de la poesía, el entrañamiento primordial, los dos son unos desentrañados que no pueden vivir sin algo que les falta, que él busca por el camino de la religión y ella por el del eros. Que la búsqueda de Rosalía aunque materna es intemporal lo vemos ya en el Canto final de *La hija del mar*:

“¡Oh, madre mía! ¿Dónde estás que *mi alma* te busca y *no te halla nunca*?”

No se trataba de la madre actual, que la escritora tenía junto a sí, sino de su necesidad primordial o espiritual.

Aunque ella y él tienen diferente objetivo, andan por el mismo camino y van al mismo lugar. La *noche oscura* de Juan y la *negra sombra* de Rosalía son el desentrañamiento por el que encamina él su religión y ella su existencia y la

creación poética. El símbolo rosaliano es más general y tiende más a la filosofía, pues el de Juan, en resumidas cuentas, quiere ser sólo un camino para el espíritu. En el poema, la sombra le llega a la agonista en contra de su voluntad, pero cuando la pelea cesa y la advenediza la hace suya, ve que creció para ella y que ya nunca la abandonará: una poeta presa de su sombra, que la enloquece y la transforma de ensombrecida a asombrada, y el poema que empezó extrañal acaba en el entrañamiento. El proceso es similar al de la prosa poética de la *Noche oscura*: Juan sabe que es oscura porque quiere ser espiritual, pues lo uno exige lo otro; Rosalía sabe también que el sufrir desentrañal la hace creadora. Estar en la noche es estar en el espíritu, estar en la sombra es también estar en la más honda poesía. De esta manera se rompe la costra del sentido común mundano y entonces podemos acercarnos al manantial desentrañal, origen del arte y del espíritu. Estos dos símbolos son tan semejantes que se podrían intercambiar, haciendo espiritual la negra sombra y creadora poéticamente la noche oscura. Verdaderamente el artista que intenta hacer su obra profunda está en una agonía semejante a la de Juan. Y de su diosa negra Rosalía dice espiritualmente que es todo y que 'yo soy ella'. Es menos dramática que la de él, y si la hiciéramos mística tendríamos una religión galaica femenina. Podríamos rezarle desustancializada, verla como 'mi mal que no tiene cura' mundana, y la convertiríamos en una religión filosófica inmanente. Haríamos así mística a Rosalía, que tan cercana está, en su *eros que busca la muerte*, de Juan de la Cruz, cuya noche oscura es también una muerte "amarga y terrible...-nos dice- horrenda y espantable" (1N9 2). Así: en el poema XLIX, del que ya hemos hablado, "ven, báñate en la honda de la muerte", es lo mismo que decir, al modo de Juan, que la noche misma es el alba. Puesto que el morir es la aventura más grande del ser humano, que rompe los límites de la existencia, la poeta buscaba un eros que fuera igualmente ilimitado, por eso lo aliaba con la muerte. Los dos poetas pretenden una unión sin límites que siempre se nos ha dicho que sólo se puede lograr en el espíritu, pero ella quiere alcanzarla por el camino del eros, que tiene así tanto o más de espiritual que de erótico. En el Prólogo de *En las orillas del Sar* el marido cita una frase suya: 'los que hemos traspasado nuestros límites': esto es lo que ella ha realizado en su poesía erótica y existencial. Rosalía, lo mismo que san Juan de la Cruz, tiene que morir para alcanzar esa vida sin límites que necesita. Por lo que, en lugar del título 'Rosalía esencial', que me resultaba tan problemático, habría que poner 'Rosalía vital.'

Anexo 2º. A MODO DE CONCLUSIÓN.

Recién concluido el libro *Poética formal*, en cuya elaboración he empleado tantos años partiendo de mi propia creación y de los poetas que amo, me dispuse a corregir éste sobre la poesía esencial de Rosalía Castro, que había pergeñado antes como adelantado, para ver si la teoría se sostenía. Había partido de Horacio, mi modelo en la poesía erótica de los veranos, al que le fui agregando los poetas modernos: Baudelaire, Machado, Vallejo, etc. A Rosalía, que había sido mi pasión en la adolescencia compostelana, ahora la tenía un poco olvidada, pero vi que la teoría poética funcionaba bien en ella, porque esta poeta llega al final en la búsqueda del fondo y los poemas están muy formados, tanto externa como interiormente. Dos años después de la publicación del libro sobre ella, me dispuse a redactar el de poética general; tenía que corregir de acuerdo con las deficiencias que había observado, además de muchas definiciones erradas, tres faltas claras: el exceso de trasfondo, que había suplantado al fondo; el término mismo de 'definición': yo estaba seguro de que había que cambiarlo, pero se mantuvo; y el *sentiente*, que pensaba que iba a tener una importancia decisiva y fue quedando en gran parte relegado, pues al final pensé que tengo ya bastante con lo mío, y que quede así abierto el camino para otros. Por lo tanto, de los tres aspectos en debate tan solo la delimitación de fondo y trasfondo alcanzó solución; en cambio vi como la *mixtión* se iba apoderando de todo. Tanto en la creación como en la teoría, la voluntad es cosa secundaria, la obra tiene su proceso que es quien pone cada cosa en su sitio. Algo parecido me sucedió en la escritura de *Vida*, pensaba que tenía tres dimensiones, el anchor una más, pero como 'integración' se me fue haciendo el dueño de todo. En la teoría poética la síntesis y la adición se corresponden con en anchor y el hondor vitales y el altor con las formas imaginarias. Yo pensaba que lo último era lo más importante del sistema, y desde luego es lo más aparente; que las dos primeras dimensiones formales estaban a su servicio, y es así, pero sólo hasta cierto punto, puesto que la síntesis mixta corona siempre los poemas, podemos comprobarlo en texto, en donde la mixtión entraña está siempre en el tránsito y, cuando se trata de un poema extraño, la extraña también. Esto me ha obligado a ajustar un poco mejor los conceptos, al final de la *Poética*.

La mixtión es una mezcla de contrasentido y consentido, pero también de contrasentido y disentido, y de consentido y disentido; además puede ser tria, con las tres síntesis juntas, y puede haber también mixtiones totales, que superan la dualidad. Hay en ellas prestancia porque juntan dos sustantes que son al mismo tiempo contrastantes y conestantes, y desestantes; y substancia, pues alcanzan con frecuencia el trasfondo y la paridad; por lo tanto pueden ser de una gran belleza, acercándose a la sublimidad. A las mixtiones mayores (/±/) se las puede llamar 'entrañas', porque el componente dialexo acrecienta la relación; las otras son extrañaciones: /≠/. Y después están las destantes, para las que aún no he encontrado signo; y las totales: /≡/. Voy a poner primero algunos ejemplos de mixtiones extrañas, dejando las entrañas para el final, para

relacionarlas con las de san Juan de la Cruz y concluir así la comparación entre los dos poetas iniciada en el anexo anterior.

En el amor antiguo ('cristal', /=/), aparece el actual /+/:

"lévame por la man cal noutros días...
Mais non que teño medo (...)
de ver no *cristal* líquido/≠/
a sombra de aquel *negro*
desengano "(VI)

Y lucen maravillosamente los dos amores juntos; en cambio otras veces /=/
sirve sólo de acrecentador de /+/:

"En sus ojos rasgados y azules,
donde brilla el *candor* de los ángeles, /≠/
ver creía la sombra *sinistra*
de todos los males"(XVII)

/=/es /+/:

"ignorando que hay *labios* /≠/ que *secan*
y que *manchan* cuanto tocan"(XXII)

/+/
canta en /=/:

mentras cerraba a noite silenciosa
os seus loitos tristísimos
en torno da *estranxeira* /≠/ na *súa patria*
que sin lar nin arrimo"(XXXVI)

La *mixtión destante* es de este tipo:

"parra que un tempo sombra nos prestaches /x=/
a cubrirvos de pámpanos *volvede*"(IV);

pretendiendo lo imposible; aquí está acompañada de compasión y odio:

"n'era aquilo sin duda, desdichados,
mais tampouco era esto!...
I eu desde o meu corruncho sorreireime
cun *sorrir*/x=+/ *triste e negro*"(IX).

Esta otra secuencia comienza con la pretensión de que /+/
sea /=/:

"-Neste meu leito misterioso e frío, /≠/
dime, ven brandamente a descansar.
El *namorado* está de min... o deño /x+=/ (ella acepta locamente)
i eu *namorada* del />/"(XIX)

Con respecto al sentido de estas mixtiones podemos decir que, en la *desestante* domina la parte absurda o risible; en la *contrastante*, la agresiva y en la *conestante*, la conciliadora. En la fórmula se pone antes el signo que domina.

En el tercer ejemplo se comenzó con una extrañación de la que se pasó a la distancia dialexa y finalmente gana la locura de la paralexa.

Además existe en abundancia en Rosalía, sobre todo en su vivencia de la naturaleza, una mixtión en la que la conestancia en lugar de aliarse con la contrastancia o la desestancia, para crecer en la lucha y alcanzar viveza y belleza, se abandona analexamente totalizándose con lo otro.

Desarraigo total:

“botouna fóra o mar/+/
e alí onde o corvo pouosa/≡/’
soia enterrada está”(XLI)

No hay más que tú:

“si cantan/≡/es ti que cantas
si choran/≡/es ti que choras”(XLIII)

Negativa:

“Sempre un ¡ai! prañideiro, unha duda,
un deseio, unha angustia. un delor /≡/
é unhas veces a estrela que brila”(XXXVIII)

Totalidad negada:

“En los ecos del órgano o en el rumor el 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”(XLIV)

Con las mixtiones entrañas o entrañaciones regresamos al eros y a la dualidad. Tienden a la *paridad* filosófica, cuyo canon es, en el eros, el coito par; en el espíritu, la unión mística inmanente y -lo hemos averiguado en la *Poética formal* - en el arte, la integración fondo/forma. En estas entrañaciones, al contrario de las extrañaciones anteriores, domina el formante *con* sobre el *contra*:

xuntos amándonos (/=/) morramos (/+ /), y el amor queda por encima;
bañarnos en las ondas (/=/) de la muerte (/+ /), y la muerte queda sometida a su ritmo;
discorde (/+ /) concierto (/=/) y la armonía se mantiene acrecentada.

Como destaca Dámaso Alonso (*Poes* 289) es san Juan de la Cruz su máximo exponente, pero Rosalía, cuya mixtión es más ancha, pues se extiende también por la extraña y la total, nada le tiene que envidiar, como se puede ver en secuencias desarraigales como XXIV, XLVII, XLIX... La causa de esta semejanza radica en que ambos poetas son dialexos en sus entrañaciones. Hemos visto en la comunicación anterior que Rosalía y Juan se parecen en cuanto que los dos se valen de la muerte para alcanzar el entrañamiento, en un caso el espiritual y en el otro el erótico y creador-existencial. Ahora que disponemos de los formantes que expresan las mixtiones, intentaremos acercarnos un poco más a esta relación; vamos a traer algunos ejemplos en donde se vea el parecido y las

diferencias.

“En sus anchas y negras pupilas
donde luz y tinieblas combaten/± /
ver creía el sereno y hermoso
resplandor de la dicha inefable” (XVII)

La agonista prefiere esta mixtión entraña a la otra extraña que vimos, porque ella necesita un amor que no sólo sea /=/ sino también /+/, en donde haya una integración de una luz y unas tinieblas que no sea excluyente, que responda a lo que ella en sí misma es, trasladando la batalla interior al amor. De esta manera “se alcanza un entrañamiento que es extrañamiento” (Fondo 475); “este amor batallante que los engrandece” (ib.)

En cuanto a la estancia y a la substancia la mixtión es mayor cuanto mayor sea el contrasentido, con el que el consentido tiene que crecer haciéndolo suyo. Por eso Rosalía hace sus entrañaciones con la muerte como pareja, que alcanza la positividad y es la culminación del amor:

“-¿Tes medo, miña vida,
a que xuntos amándonos/± /morramos? />/
-¡Ai, non que a dicha así fora cumprida!” (XII).

Esta muerte hace anhelar el eros:

“Cuando el amor es verdadero... *anhela* unirse a otra alma que la llama (...) para remontarse al *infinito*, origen y fuente de ese *sentimiento inmortal*” (El primer loco, OC 686)

Morir juntos es aliarse con la muerte para acrecentar el amor. El amor siempre crecerá en la muerte en Rosalía, como el espíritu en la noche en Juan. Ella o bien está en sequedad sin poder soportar la vida o en un amor soñado total, lo mismo que Juan. La muerte hace el eros total, la noche hace el espíritu total. Hay eros sin muerte, hay espíritu sin noche, para ellos sólo superficialidad. Tanto el uno como el otro necesitan la mixtión para expresarse, porque están constituidos los dos por un /+ / que acrecienta el /=/. Con la noche nace el espíritu, con la muerte crece el amor. ¿Y cómo, si la muerte es un acabamiento? Para Rosalía el eros se hace total con la muerte porque la sueña trasmundana como Juan sueña también trasmundano su espíritu. Por eso se parecen tanto y los dos necesitan la mixtión para expresarse, y por eso el eros de Rosalía es casi religión. En XLIX la amiga ofrece, como vimos, a la agonista una muerte en ondas voluptuosas:

“Sueño en el silencio
de la noche callada
que a mi lecho se acerca
como una sombra/± /voluptuosa y blanca (...)
Ven, báñate en las ondas /± / de la muerte,
mi cariñosa hermana;/+/
depón las terrenales ligaduras./=/

Ven conmigo... y... descansa" (XLIX)

'Ven, báñate en las hondas (dación)/de la muerte'(recepción); igual que noche (dación)/del espíritu (recepción): la noche se hace espíritu, se completa transformándose en espíritu; es un espíritu que estaba ya en la noche soterrado . Aquí: 'Ven, báñate en (las ondas de)/± /la muerte', búscale a la muerte sus ondas, piérdele el miedo, báñate en ella. Está claro que la dación tiene que ser 'báñate'; por lo tanto la recepción es todo el resto: la paridad tiene que ser así: Ven, báñate /en las ondas de la muerte'. En este caso la paridad no coincide con la mixtión, hay un ligero desajuste entre fondo y forma. Por el sentido del poema y por lo que sigue, el significado de 'ondas de la muerte' no es amenazador, o al menos la amenaza está muy dulcificada. 'Ondas de la muerte' es una antestancia, que puede aludir a una parte lúdica y libertaria de la muerte; su contrario son 'las terrenales ligaduras': la muerte como liberación. La invitación, con el 'ven' como comienzo, puede querer decir, ven a jugar voluptuosamente el juego de la muerte, ven a perderte, a morir de amor conmigo, en mis ondas voluptuosas. Lo que está claro es que aquí la 'muerte' no es la biológica sino la vital, nos lo demuestran las ondas, que nada tendrían que hacer allí; se trata de una invitación a morir de amor; como tampoco en Juan 'noche' es la del entorno sino también la interior. Pero aquí la noche juaneana y la muerte rosaliana juegan papeles opuestos, pues en un caso la noche es dación y en el otro la muerte la recepción. Pero también Juan tiene una muerte o noche que es recepción; ya aparece esta distinción en *Fondo*, pero allí no me di cuenta de la fecundidad de esta diferencia:

“¡Oh llama de amor viva
que tiernamente hieres (...)/
acaba ya si quieres;
rompe la tela de este dulce encuentro.
¡ Oh cauterio suave!
¡Oh regalada llaga! (...)/
Matando, muerte en vida la has trocado!” (*Llama*)

También aquí la muerte es culminación del amor; no está antes del espíritu sino después; el amor es también aquí una invitación a morir. Por lo tanto hay en Juan dos integraciones diferentes: una de *Noche*, en el que la noche y la muerte son la dación y otra de *Llama* en la que la muerte es recepción.

Pero esta dualidad existe también en Rosalía, la vemos si pasamos de la integración erótica a la existencial y creadora: *Estranxeira*, *¿Que ten?*, *Negra sombra*. Vamos a comprobarlo en XLVII, que trata de la creación misma y por lo tanto trabaja en la entrestancia como XXX, pero sin renunciar a llegar a la raíz. Antes de ir al asunto descarta lo que no es él, no quiere quedarse en evocaciones del tipo que sean, la poeta está decidida a llegar al trasfondo buscando su más honda realidad. Y como en la *Noche* juaneana, halla lo siguiente:

“(...) 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
 es tan triste y melancólico,
 tan *terrible/± /y tan supremo*
 que jamás el genio pudo
 repetirlo con sus ecos”(XLVII).

Y así como la noche es preludeo del alba espiritual en Juan, esta noche de Rosalía es la fuente de su creación de las mejores obras existenciales. La noche de Juan es el desentrañamiento en sus dos versiones de desarraigo y anhelo:

“porque en este *sepulcro de oscura muerte* la conviene estar /±/ para la espiritual resurrección que *espera*”(2N6 1);

“el toque este amor/±/y fuego divino de tal manera seca el espíritu y le enciende tanto los apetitos por satisfacer su *sed*”(2N11 5).

Aquí también están las dos vertientes desentrañales, que se expresan poéticamente como ‘el sordo latido de un corazón que a) esta ‘enfermo de *muerte*’ (desarraigo) y ‘de *amor muere*’ (anhelo). Pero aunque la noche de Juan sea “tempestuosa y horrenda”(502) y su Dios esté lejano, siempre de alguna manera está; aquí hay una mayor realidad y una mayor soledad. La creación poética es expresada aquí como algo que allá dentro se rompe, y su sonido es el poema, en una mixtión maravillosa. Hay dos sonidos, porque el poema es una sinfonía. El primero es el bajo continuo, el sordo latido, y de aquí emerge el de la rotura del bordón. El poema está hecho con mucha pasión y por eso la forma apenas se ve, pero hace sus efectos. A mí me parece que la columna vertebral va desde la muerte y el amor hasta ‘tan terrible y tan supremo’, que alude al desarraigo creador. Esta muerte de amor no es la de los poemas eróticos, pues aquí la poeta está existencialmente sola, y no se halla al final, sino al comienzo de la creación; este amor es la *sed*, de la que hablamos extensamente en *Fondo*. Rosalía destaca el desarraigo como trasfondo más importante que el anhelo, figurandolo como ‘un bordón que se rompe dentro de un sepulcro hueco’, bien diferente del anhelo que es, en el sepulcro, “la llama inextinguible del deseo”(XXIV). La conclusión de que la creación en el desarraigo es ‘terrible’ y ‘suprema’ (o ‘sublime’) se corresponde con lo que nosotros intentaremos demostrar en el tomo último de la *Poética*, en el estudio de la tragedia, pero algo de ello está escrito ya, desde hace bastante tiempo, en *Vida* (una obra que nadie ha leído), cuando trato de cómo la conciben Nietzsche y Schopenhauer. Rosalía, con este poema entra también en la discusión, y no sólo con su opinión como vemos. Pero nos hemos ido del tema, que es la paridad en Rosalía y su relación con la juaneana. Que la herida más honda sea lo que alcanza mayor belleza se corresponde con lo que dice el místico al respecto:

“cantar (...) /±/ el paso de esta horrenda noche”(2N14 3)

La noche de Juan son “soledades del desierto”(1N9 5), como el “deserto páramo”(Follas 11 1) es el desentrañamiento creador. En cambio la muerte de Rosalía es plenitud erótica, que se corresponde en Juan con el espíritu. Ambos, muerte y espíritu, son recepción y en cambio noche y sombra, dación creadora.

“A quién enseñará Dios su ciencia? A los destetados, dice (Isaías) a los desarrimados de los pechos”(1N12 5)

Está muy claro que la muerte rosaliana es entrañamiento y en cambio la sombra y la noche son desentrañamiento. La noche hace el espíritu en Juan, como en Rosalía la negra sombra hace la creación profunda, tal como se demuestra en *Fondo*, y cuanto más herida, más belleza. Y lo más hondo, lo más doloroso y lo de belleza mayor es lo que ni el genio puede alcanzar, dice nuestra poeta, queriendo significar que ella tampoco, pero desmintiéndose entrestantemente con el propio poema. La belleza exige profundidad. Este misterio de que lo más hondo sea lo más trágico y lo más bello nosotros vamos a seguir investigándolo, y demostraremos, en el estudio del drama, cómo otros genios, también lo alcanzaron.

Vocabulario

a

abrochar: brotar
acadar: alcanzar
afastar: apartar
alumar: alumbrar
asinar: firmar
ata: hasta
atopar: hallar
axexar: espiar

b

bágoas: lágrimas
berce: cuna
bicada: alimento
boño: buenito
brétema: niebla

c

cabo de: junto a
cor: color
couto: terreno acotado
cova: tumba
chave: llave

d

de cote: constantemente
de seu: por sí mismo
deño: demonio
déunolo: nos lo dio
devesa: dehesa
doado: fácil
doi: duele

e

ermo: yermo
esculcar: observar
eu: yo

f

falla: falta
folgar: holgar
follas: hojas
fono: fueron
friaxe: frío del ambiente
frol: flor
fuxir: huir

g

garrido: apuesto

h

herbal. plantación de hierba

l

laboura: labor
lanzal: delgado
lar: hogar
leito: lecho
lene: suave
loitar: luchar
loitoso: de luto
lonxe: lejos
lúa: luna
lume: lumbre

m

mainiña: suave
inda: aún
malfadada: de mala suerte
malpocado: cuitado
muchas: mustias

n

nabal: huerto de nabos
nai: madre
nome: nombre

ñ

ña: mi

o

ó feito: todo seguido
ojallá: ojalá
ollándome á mantenta: observar fijamente
ollar: mirar
opor: oponer

p

pai: padre
paseniño: poco a poco
pezoña: ponzoña
pomba: paloma
privado: que nada tiene
primadera: primavera

q

quentura: calentura

r

rebuldan: juegan
recordar: despertar
relembanzas: recuerdos
remorsos: remordimientos

s

saír. salir
saudoso: nostálgico
seixos: piedras
serán: anochecer
soía: sola

t
tolo: loco
treviña: tierna
v
vergoña: vergüenza

x
xeito: modo
xílgaro: jilguero
xurdir. surgir
xurrou: sonó

z
zoa: suena

Índice de títulos y primeros versos

A man nerviosa e palpitante oseo.....	91
<i>A Pilar Castro y Alvar</i>	131
Abride as frescas rosas.....	29
<i>Amigos vellos</i>	99
<i>Amores cativos</i>	29
-Anque me den viño do Ribeiro de Avia.....	83
<i>Bos amores</i>	25
Brilá, raios da aurora	29
Cada noite eu eu chorando pensaba	95
Cada vez que recuerda tanto oprobio	125
Cal olido de rosas que sai de entre o ramaxen	25
¡Calade, ouh ventos nouturnos.....	43
Cando antre as naves tristes e frías	99
Cando penso que te fuches	117
Co seu xordo e constante marmurio	89
Cuando al morir el día	131
De repente los ecos divino.....	65
Dende aquí vexo un camiño	85
Dicen que no hablan las plantas in las fuentes ni los pájaros	123
Dios puxo un velo enriba	35
¡E ben! Cando comprido	39
En los ecos del órgano o en el rumor delviento	121
En medio del silencio, allá en la	69
En sus ojos rasgadosyazules.....	57
Eran craro-los días	113
Era delor i era cólera.....	27
-Espantada, oabismo vexo	47
Estranxeira na súa patria.....	103
Fue cielo de su espíritu, fue sueño de sus sueños.....	59
'La copa es de oro fino.....	71
Ladraban contr amin que camiñab.....	97
Lévame a aquela fonte cristaiña.....	33
<i>Lúa descolorida</i>	101
¡Mar! cas túas auguas sin fondo	115
Meses do inverno frío	105
Muda la luna y como siempre pálida.....	129
Na xa vella baranda.....	103
Nasín cando as prantas nasen	23
¡Olvidemo-los mortos!	51
Os manantiales sécanse	109
-Para a vida e para a morte	49
<i>Pasade</i>	37
Por montes e campías.....	41
¿Por que miña almiña?.....	31
Profanmos do bosque as umbrías	51

<i>¿Que ten?</i>	107
<i>¡Quérome ire, quérome ire!</i>	111
Recuerda el trinar del ave	127
Rico ou pobre, algún día.....	93
Sed de amores tenía, y dejaste	67
<i>¡Silencio!</i>	91
Sempre un ¡ai! prañideiro, unha duda.....	107
Si al festín de los dioses llegas tarde	133
<i>Sin niño</i>	41
<i>Sin terra</i>	43
<i>¡Soia!</i>	113
-Te amo...; ¿por qué me odias?.....	61
Una sombra tristísima, indefinible y vaga	63
-¡Valor!, que aunque eres como branda cera	45
Xa nin rencor nin desprezo	87
Ya duermen en su tumba la pasiones	55
Ya no mana la fuente, se agotó el manantial	73

OBRAS DE LAS QUE NOS SERVIMOS

De Rosalía

- Cantares gallegos*, edición de María Xesús Lama López, Galaxia. Vigo, 1995.
- Follas novas* edición de Herique Monteagudo e Dolores Vilavedra, Galaxia, 1993.
- En las orillas de1 Sar*, edición de Alonso Montero, Cátedra. Madrid, 1997.
- Obras completas*, edición de García Martí, Aguilar: Madrid, 3ª ed. Madrid, 1952.
- Obras completas*, edición de Marina Mayoral, Turner. Madrid, Madrid, 1993.

Estudios

- ALONSO MONTERO, *Rosalía de Castro*. Júcar. Madrid, 1972.
- AZAR, X., *Vida masculino/femenina*. www.xoseazar.es
Poética de fondo. www.xoseazar.es
Poética formal. www.xoseazar.es
Rosalía erótica y existencial. Editorial Manuscritos. Madrid, 2010.
- CARBALLO CALERO, *Historia da literatura galega contemporánea*. Galaxia. Vigo, 1981.
7 ensayos sobre Rosalía. Galaxia. Vigo, s.f.
- MURGÚIA, *Los precursores*, La voz de Galicia. A Coruña, 1975.
- MACHADO, *Poesía y prosa*, Espasa Calpe. Madrid, 1988.
- NAYA PÉREZ, J., *Inéditos de Rosalía*. Compostela, 1953.
- ROF CARBALLO, *Mito e realidade da terra nai*. Galaxia 2ª ed. Vigo, 1989.
Entre el silencio y la palabra, Espasa Calpe. Madrid, 1990.
- TEIXEIRA DE PASCOES, *O Espírito Lusitano ou o Saudosismo*, Renascença Portuguesa. Porto, 1912.