

EL SENTIDO DE LA INTERIORIDAD EN ROSALÍA DE CASTRO

("Adentro, solamente fuego. Interioridad" Paul Klee)

Armando LOPEZ CASTRO

Universidad de León

El concepto de interioridad es clave en el arte moderno. Bécquer y Rosalía fundan la poesía moderna en España, al devolver a la palabra su interioridad perdida en un momento de sonoras voces. La palabra de Rosalía es natural porque brota de lo más profundo del alma. Voz de la sombra, espacio o lugar de lo interior.

Palabras clave: Interioridad - Soledad - Sombra.

The Meaning of the Inner Being in the Poetry of Rosalía de Castro.

The experience of the inner being is a key one in modern art. Bécquer and Rosalía lay the foundations of modern poetry in Spain by returning to the word its original significance at a time when pomposity in form obscured the sensitivity in meaning. Rosalía's voice is natural because it springs from her inner self, her very soul, her inner being: voice of the shadow, space or place of the inner being.

Key words: Inner being - Solitude - Shadow.

El concepto de interioridad es clave en el arte moderno. Lo moderno es lo individual, el florecimiento del yo profundo. Este aligeramiento de la individualidad tuvo un largo proceso en la tradición occidental. Dentro de un pensamiento escolásticamente uniformizado, Dante abrió la línea hacia el más fuerte individualismo, visible después en la angustia renacentista y en el pesimismo romántico. El hombre y lo divino chocan mutuamente y de este choque entre lo limitado y lo ilimitado, entre el poder y la impotencia del hombre, surge un profundo escepticismo, un Yo escéptico y dubitativo, que es el que el Renacimiento deja a la conciencia romántica. De manera que el resurgimiento del Yo, núcleo de la nueva sensibilidad romántica, busca restablecer la armonía entre hombre y naturaleza. Lo romántico implica, pues, la trágica imposibilidad de definir lo desconocido y lo indistinto a través de la imaginación. Porque en la representación interior se borran los límites y la imaginación tiene la magia de hacerlo todo infinito. En esa aspiración a lo inefable es donde Rosalía de Castro, junto con Bécquer, hace su aparición¹.

1. Educada literariamente en el romanticismo, rara vez se desprenderá de él. Es muy discutible la afirmación de la ausencia de romanticismo en Rosalía. Lo que sí es cierto es que su romanticismo no es el mismo que el de Espronceda. Cronológicamente, el romanticismo activo de Espronceda y Larra domina entre 1830 y 1850, porque el estado de la sociedad española de entonces, posterior a la Guerra de la Independencia y a la muerte de Fernando VII, es de exaltación nacionalista y de espaldas a todo progreso. En cambio, el romanticismo evasivo corresponde al período 1850-1870, momento de inestabilidad política y social. Ante el desengaño sólo cabe la renuncia, el refugio en la imaginación. Ambas actitudes, la activa y la de evasión, forman parte del romanticismo español, que llegó tarde y tuvo una vida efímera. No deja de resultar paradójico que

Su trayectoria poética se inicia con *La flor* (1857), libro juvenil y como tal inmaduro, aunque importante para entender su poesía posterior. Y la flor, como la palabra, eterniza el instante de la vida, hecha de placer y dolor. Tal ritual de vida y muerte es expresado simbólicamente por “La rosa del campo santo”, la que sobre el cuerpo muerto todavía es capaz de brotar. Esta convergencia de vida y poesía, memoria y palabra, hace necesariamente de la rosa un lugar de intercambio sagrado, un centro absoluto. Y es curioso ver cómo en el positivista siglo XIX, en que la razón científica domina sobre la naturaleza, ésta se convierte para el poeta romántico en reflejo de su propia alma. Unidad de alma y naturaleza, tal es el fundamento del arte romántico. Lo especial de esa relación es que forma parte de la totalidad de tierra y cielo, Dios y hombre. Esa totalidad tiene lugar en el centro del alma. A partir de lo entrañable se entiende *La flor*, imagen del alma, libro de profunda inquietud, porque la inquietud se ha hecho sustancia de la vida².

Si *La flor* corresponde al comienzo, a la palabra germinal, *Cantares gallegos* (1863) revela la toma de conciencia de que el poeta no puede vivir sin la tradición a la que pertenece. Ya no resuenan aquí los ecos románticos, sino una voz que asume por igual lo personal y lo colectivo. La silenciosa voz de esa conjunción es lo que más nos cuesta oír. Pues para ello tendríamos, como preparación, que volver a aprender a escuchar la palabra del pueblo, la voz olvidada o perdida. El retorno a los orígenes fortalece el espíritu, porque implica un retorno a la naturaleza y un hablar natural, exento de toda afec-

mientras históricamente el romanticismo español presenta ciertas analogías con otros romanticismos europeos, sobre todo entre 1830 y 1840 a raíz del exilio a Francia de varios liberales, estéticamente el cultivo del “lirismo interior”, tan difundido en otras literaturas, no se da en España hasta la restauración de 1874, que significa el final del romanticismo y el comienzo de la época realista. Además de los estudios de Vicente Lloréns, *Liberales y románticos*, Castalia, Madrid, 1968, y *El romanticismo español*, Castalia, Madrid, 1979, puede verse ahora el importante ensayo de H. Claude Poullain, “Romanticismo de acción y romanticismo de evasión”, *Iris*, 2 (1981), pp. 163-202, recogido en *El romanticismo*, edición de David T. Gies, serie “El escritor y la crítica”, Taurus, Madrid, 1989, pp. 229-370.

2. La flor reúne vida y muerte en el centro de su entrañabilidad. Dice J.E. Cirlot: “Ahora bien, por su forma, la flor es una imagen del centro y, por consiguiente, una imagen arquetípica del alma”. (*Diccionario de símbolos*, 3.ª ed., Labor, Barcelona, 1979, p. 205). En el símbolo de la flor se tocan la experiencia religiosa más alta de Oriente y Occidente. La flor de loto corresponde, en el *Paraíso* de Dante, a la rosa.

“Quivi è la Rosa, in che il Verbo Divino
carne si fece: quivi li Gigli,
al cui odor si prese il buon cammino”. (*Paradiso*, XXIII, 73-75)

La flor, la rosa mística, va unida a la palabra, que se distingue por su poder de encarnación. Y así, aunque este libro de Rosalía se forma con la experiencia “de ese vivir sombrío”, en el que están presentes las vivencias de niña sin padre (cf. el poema “Fragmentos”), el amor imposible (“Un recuerdo”), acaso su sentido último radique en el adentramiento de la palabra para expresar una vida en crisis. El mismo título de *La flor* alude al comienzo de una escritura en expansión. Florecer es un modo de dejar aparecer lo que está dentro. La flor, *corazón* y *rosa*, entra dentro de sí abriéndose y nombra lo abierto. La iluminación de lo abierto corresponde por naturaleza a la palabra.

Para una ordenación e interpretación de los poemas de este libro, véase el estudio de Gonzalo Corona Marzol, “Una lectura, de Rosalía”, *Revista de Literatura*, núm. 87, Enero-Junio de 1982, pp. 28-36.

tación. En el pensamiento moderno, la naturaleza no puede disociarse del lenguaje. Es la continuidad de la naturaleza la que da al lenguaje la posibilidad de surgir y despertar, de volver a sentirse como nuevo. Lenguaje inicial, a la vez palabra y canto, que comienza a hablar en los orígenes de la nación o de la lengua, después de varios siglos de olvido. Por lo tanto, hundirse en la tradición, hacerse pueblo, equivale a hablar como el pueblo. Ambas cosas, la voz del poeta y la voz del pueblo, son igualmente antiguas, se pertenecen mutuamente y son lo mismo³.

Tomando como modelo previo *El libro de los cantares* (1852) de Antonio Trueba, al que supera y anula, Rosalía busca en *Cantares gallegos* la reproducción “do verdadeiro espírito do noso pobo”, es decir, la imitación de lo tradicional tanto en los temas como en las formas. Porque la poesía es un fenómeno global y desconoce las separaciones. A partir del cantar, que combina música y poesía y que sirve de marco al libro (El poema XXXV, “Eu cantar, cantar, cantéi” remite por su contenido al I “Has de cantar”), se reconoce al poeta como oyente. El escucha desde sí mismo la voz de una tradición que siempre lo llama, que él experimenta como si su palabra consonara perfecta con ella. El canto popular o la tradición popular del arte, según feliz precisión de Juan Ramón Jiménez. El artista verdadero debe ser, pues, un innovador, que como tal reciba la tradición para someterla a un continuo dinamismo. En el acto de asumir la tradición comienza el acto de ser real, es decir, originario. Esa recuperación del origen, que subyace en la estética romántica, es fruto de una prolongada asimilación, de un profundo entrañamiento: “Tanto *entrañó* en sus versos los sentimientos y las costumbres de su pueblo, que entre las diversas composiciones populares que recogí vinieron algunas de Rosalía aceptadas como propias por la multitud campesina”⁴.

Gracias a esta experiencia interior, la palabra nos lleva a la indistinción, a la confusión de voces distintas en la pura y absoluta plenitud de la tradición. Voz retraída hacia lo más íntimo y que canta de forma *natural*. Esto me parece significativo, sobre todo tratándose de una obra que ha sido juzgada más por su contenido social que poético. Pues el gran acierto de *Cantares* está en la identificación del poeta con su pueblo, palabra anterior al testimonio, la sola palabra de la tradición en la que tan hondamente penetra. Lo que resulta de esa identificación es un lenguaje predominantemente afectivo, visible en el tono melancólico que recorre el libro, en las dualidades rítmicas y en las continuas fórmulas repetitivas que establecen una relación de familiaridad. Porque el cantar no ha sido hecho para ser leído, sino para ser repetido por la memoria colectiva, que combina la variación con la repetición⁵.

Es precisamente esta necesidad de repetición lo que da a la tradición oral su carác-

3. En un breve y luminoso ensayo, “Rosalía de Castro o el deslumbramiento”, dice José Angel Valente: “Pues en *Cantares*, con independencia de obvias variables de intensidad o de madurez, de extraversión o de adentramiento, se da ya por entero el poeta total que Rosalía es: poeta de la expresión individual extrema que se constituye a la vez como poeta de la expresión colectiva extrema”, *Culturas*, Suplemento semanal de Diario 16, núm. 14, 14 de julio de 1985, p. I.

4. Así habla el propio Murgá en “Prólogo: Segunda parte”, *Obras Completas*, ed. de V. García Martí, Aguilar, Madrid, 1955, p. CLIII.

5. Es precisamente esta necesidad de la recurrencia la que da a *Cantares* su modo propio de creación y sentido. Para el análisis del estilo formulario, técnica común en la épica y el romance, véase el ensayo de Antonio Carreño, “El discurso de la tradición: los *Cantares Gallegos* de Rosalía de Castro”, *Actas do Congreso Internacional de Estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, Tomo I, Universidade de Santiago de Compostela, 1986, pp. 191-200.

ter específico. Este tradicionalismo obedece en el fondo al mismo impulso nostálgico que mueve al poeta a buscar el origen. La nostalgia es religiosa, porque de lo real quiere saltar a lo imposible. Esa nostalgia fundamental respecto a lo imposible constituye la esencia del arte. Sólo desde la nostalgia podemos acercarnos a lo absoluto, a lo único, objeto de la poesía. Tal vez sea la nota alegórica la forma particular que adopta la nostalgia en *Cantares gallegos*, libro que habría que entender desde la recuperación del origen. La nostalgia por algo perdido genera una separación que lo simbólico reúne. En este sentido, los poemas más populares del libro, "Airiños, airiños, aires", "Adiós, ríos, adiós fontes" y "Castellanos de Castilla", además de expresar situaciones de injusticia social, revelan un orden simbólico basado en una ausencia a la que sustituye. Los cuatro símbolos de la primitiva filosofía griega: Agua, tierra, fuego y aire, adquieren en *Cantares* una fuerte intensidad simbólica. De ellos, el aire es el elemento de los cuatro elementos, el gran elemento permanente. Todo lo que se destruye con el viento lo devuelve el aire: "Fun ó muíño / do meu compadre; / fun polo vento, / vin polo aire", oímos en el poema VII de *Cantares*. Todo está en ese aire destruyéndose y creándose de nuevo. El aire, que se identifica con el Verbo, es el que trae el sonido primordial de la campana.

Campanas de Bastabales,
cando vos oio tocar,
mórrome de soidades.

Ese más allá de la infancia ("que antes tiña vida enteira") compensa imaginativamente el más acá de la ausencia ("i hoxe teño media vida"). Esa melancolía nace de la nostalgia por algo que falta irremediadamente. Pero la poesía, hija de la melancolía, funde los opuestos en el aire, con lo que, circulando de uno a otro, se resume todo un universo⁶.

¿A qué remiten estos sonidos tan lejanos? Remiten al origen. La saudade, en la que se funden el poeta y su pueblo, no es más que la nostalgia por el más allá, de esa lejanía extraña e ignorada, que siempre está en el fondo de la psicología colectiva gallega. Galicia y Rosalía: Imposible deslindarlos en una escritura que se inscribe en la experiencia y desde ella tiende a lo real, a lo originario. Tal vez por eso, aunque los temas del libro se basan en hechos externos, su lenguaje nace desde dentro, desde la propia conciencia. La importancia de *Cantares gallegos* reside más que nada en el desarrollo de un lenguaje, que ha evolucionado de lo retórico a lo personal, y el hallazgo de una forma de expresión propia.

Al pasar de la primavera de la juventud a la madurez otoñal, la conciencia de la vi-

6. Aunque las campanas de Bastabales, parroquia del Ayuntamiento de Brión, son famosas debido a que sus tañidos se oyen desde muy lejos, éstos proyectan un sentimiento de nostalgia, de lejanía espiritual, que afecta a todo lo existente. Esa preocupación por el más allá es lo que engendra el sentimiento de *saudade*, que Vicente Risco definió como "a cobiza do lonxe". Para el sentimiento de la *saudade* en Rosalía, véase el estudio de Marina Mayoral, *La poesía de Rosalía de Castro*, Gredos, Madrid, 1974, especialmente el capítulo XI ("Saudade"), que recoge las interpretaciones más valiosas sobre el tema. Entre ellas, merecen citarse la de Celestino Fernández de la Vega "Campanas de Bastabales", en *Siete ensayos sobre Rosalía*, Galaxia, Vigo, 1952, pp. 71-93; y de Ramón Piñeiro, "A saudade en Rosalía", en *Filosofía da Saudade*, Galaxia, Vigo, 1984, pp. 115-121.

da se transforma. El despertar de los ideales deja su sitio a la amarga experiencia del sufrimiento y desengaño de la vida. Por eso, *Follas novas* (1880), hecho de viejas experiencias (“Alá van, pois, as *Follas Novas*, que millor se dirían *vellas*, porque o son”), se inscribe bajo el signo de lo trágico. El ámbito de la tragedia se sitúa en esa zona fronteriza en que lo humano va a articularse con lo divino, instante de máxima ambigüedad y contradicción. En ese momento conflictivo debe el hombre tomar la iniciativa y cargar con la responsabilidad. El hombre trágico es el hombre interior, el hombre responsable. En este sentido, lo mejor de *Follas novas* no está en su faceta social y costumbrista, ya aparecida en *Cantares gallegos*, sino en la complejidad de su vida interior, visible especialmente en sus dos primeros libros: “Vaguedás” y “¡Do íntimo!”. El primero es el que da ese tono melancólico característico de la obra (“a perene melancolía que o envolve”), fruto de la nostalgia por lo que no se sabe.

¿Qué pasa ó redor de min?
¿Qué me pasa que eu non sei?
Teño medo dunha cousa
que vive e que non se ve.
Teño medo á desgracia traidora
que ven, e que nunca se sabe ónde ven.

A esa realidad temible, a la vez presente y ausente, el poeta la define como “desgracia *traidora*”, es decir, con la suficiente consistencia y autonomía de un poder superior que no deja revelarse. Lo que se expresa aquí en toda su fuerza es esa angustia que se apodera del interior del individuo. El problema es la escisión entre necesidad y contingencia, la lucha del hombre con el misterio de su condición finita. Nostalgia del más allá desde la propia limitación: ahí reside el sentido de lo trágico. Mientras la tragedia continúe viva, esa tensión contradictoria, ese pasar de la oscuridad a la luz, no decaerá. Pues que el sujeto trágico se da cuenta de su interioridad y quiere morar en ella. A esta interioridad que lo trasciende todo, apunta directamente el segundo libro, verdadero núcleo de la obra. La interioridad es la que hace posible el equilibrio entre la sombra y la luz. Ser interior es ser infinito y sin medida, buscar el fondo inagotable de la sombra.

Desde entonces busquéi as tiniebras
mais negras e fondas,
e busquéinas 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.

Rosalía no nos muestra sino aquello que ella misma ha sentido y conocido, que ha experimentado. La relación del poeta con la sombra (“Só en min mesma buscando no oscuro / i entrando na sombra”), relación de una experiencia personal, oscura y por entero íntima, no es con algo desconocido, sino con lo desconocido que está en uno mismo. No se trata de un obstáculo exterior por vencer, sino de una revelación interior que recibir. Porque lo absoluto necesita de un fondo para revelarse.

La sombra es negra y tiene en su interior luz. Y ella, sola entre la sombra y la luz, entre la vida y la muerte, sostiene la plenitud, que no le será nunca sustraída. Se trataría

de hacer posible la experiencia de la soledad, la condición propia del poeta, pues sólo desde la soledad brota pura la palabra⁷.

Por haberla acogido en su interior, por haberla hecho experiencia propia, la inmensa sombra representa, sin duda, para el poeta una experiencia personal, una vivencia. Pero, ¿de qué tipo?. Oigamos primero este singular poema.

Cando penso 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 amstras,
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 sempre me asombras.

Antes de pasar a comentar el poema, dos breves precisiones. Una relativa al problema del misterio; otra, a la diversidad de interpretaciones. La poesía puede tener dificultades, pero no misterios. Corresponde al análisis explicar por qué el lenguaje de un poema es capaz de emocionarnos. Si no lo conseguimos, ello es debido a nuestras propias limitaciones y no al socorrido tópico del misterio. En cuanto a las varias interpretaciones que se han hecho de este símbolo nuclear, análogo al de la noche en la poesía de San Juan de la Cruz, hay en su misma diversidad muchas posibilidades de errores de interpretación. Hagamos caso omiso de ellas, pero recordemos siempre que el significado hay que buscarlo en el poema mismo y no fuera de él. En el poema es donde el poeta ha querido escribir lo que al fin y al cabo importa⁸.

7. La relación de Rosalía con la sombra se ha visto más desde el lado existencial, desde el lado de la angustia, que poético. Si bien es cierto, como afirma Octavio Paz, que "La soledad es el fondo último de la condición humana" (*El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, México, 1980, p. 175), no lo es menos que "Escribir es defender la soledad en que se está", según nos dice María Zambrano en *Hacia un saber sobre el alma*, Alianza Editorial, Madrid, 1987, p. 31. La palabra necesita de la soledad para poner de manifiesto aquello que es verdadero.

8. El poema, popularizado por la música de Juan Montes, ha sido uno de los más analizados. Caben destacarse los estudios de Domingo García-Sabell, "Rosalía y su sombra", en *Siete ensayos sobre Rosalía*, Galaxia, Vigo, 1952, pp. 41-58; José Luis Varela, "Rosalía y sus límites", en *La transfiguración literaria*, Prensa Española, Madrid, 1970, pp. 197-210; Ricardo Carballo Calero, "Negra sombra" en *Sobre lingua e literatura galega*, Galaxia, Vigo, 1971, pp. 79-84; Dionisio Gamallo Fierros, "¿Luz sobre la negra sombra?", en *Revista Nordés*, La Coruña, núms., 2 y 3, 1975, pp. 57-84; Xavier Costa Clavell, "Posible significado existencial e metafísico da *Negra Sombra* rosaliana", *Actas do Congreso Internacional*, Opus Cit., Tomo II, pp. 239-241.

Lo que está claro es que la dificultad del poema no reside en su construcción, reiterada y simétrica, sino en el símbolo de la “negra sombra”, que todo lo preside (“En todo estás e ti es todo”) y que habita en el alma del poeta (“pra min i en min mesma moras”). Es, pues, claro el protagonismo de la sombra a lo largo del poema: En primer lugar, asombrando al poeta (“*negra* sombra que me asombras”, verso que se repite al principio y al final del poema, es decir, en lugares estratégicos); después, mostrándosele ubicua (está en el mismo sol, en el viento, en las estrellas, en la almohada, en el río); por último, instalándose en su alma. Las continuas repeticiones sirven para fijar la estructura del poema: Las tres primeras estrofas revelan la ubicación de la sombra; la cuarta, recapitula lo dicho anteriormente. Mas con ser evidentes toda esta repetición, que se apoya en la simetría formal, y la brevedad como sinónimo de intensión, pienso que lo más importante para la identificación del símbolo está en tres aspectos: El color, el asombro y la impotencia del poeta ante su dominio absoluto. El negro, contracolor del blanco, va asociado a la muerte. En el asombro hay un quedarse indefenso ante algo conocido y que de repente se presenta como desconocido. La burla (“tornas facéndome mofa”) trasluce la impotencia humana. Hay, además, otras apoyaturas externas al poema: La relación entre la saudade y la muerte (“mórrome de soidades”), entre la saudade y el olvido (“beber do olvido nas saudosas auguas”), la identificación de la luna con la muerte en el poema “Lúa descolorida”. Algunos críticos, al referirse a la “*negra* sombra”, hablan de una *presencia ausente* o de una realidad presente por su ausencia. Y ¿qué es esta *presencia ausente* sino la muerte?. La muerte interviene como lo desconocido, lo ausente: *Mors certa hora incerta*. Según las antiguas tradiciones, el reino de los muertos está poblado de sombras y esas sombras ponen en relación a la oscuridad con la luz (“i es a noite i es a aurora”), a los muertos con los vivos. Aparece, pues, la sombra como símbolo de unión de los complementarios, de la absoluta oscuridad y de la absoluta luz, de la totalización misma del ser. ¿No revelaría la sombra la imposibilidad rosaliana de conciliar lo dual dentro de la unidad?. Rosalía-sombra unificada en su estancia interior. Para aquel que permanece en la interioridad todo está unificado, pues todo lo ve en la unidad del origen. Y verlo todo dentro de la unidad primordial equivale a expresarlo con un lenguaje interior, que es tal vez la principal aportación de *Follas novas*. Porque los símbolos nucleares del libro, “el clavo”, “el camino” y, sobre todo, “la sombra”, con su ambigüedad e indeterminación, hablan de la interioridad, que no tiene límites. Después de tanta grandilocuencia, el lenguaje recobra su interioridad y se hace experiencia personal de dimensión universal.

Una vez que en *Follas novas* el lenguaje poético de Rosalía se ha convertido en ampliación de su conciencia, vemos sus mejores frutos en su último libro *En las orillas del Sar* (1884). Escritos durante largo tiempo y publicados un año antes de su muerte, muestran los poemas de este libro una visión desolada del mundo y una falta de esperanza. Así es como la experiencia de la vida va dejando en el poeta una suerte de ausencia, de amargura producida por la pérdida de lo que más ama, sin poder renunciar a su presencia.

Perdida la unidad primera, todo se hace incierto y el poeta queda con la angustiada necesidad de recuperarla. Desde la orilla misma de lo vivido, pues el Sar hunde sus raíces en el ancho espacio de la memoria, quiere el poeta tocar lo trascendente, de ahí la tonalidad musical que anima todo el conjunto (“Era un temperamento por entero musical”, dice Murguía de su mujer en el prólogo del libro). Pues que el lenguaje musical, con su enorme capacidad para encarnar lo inefable, tal vez sea el principal apoyo para

el encuentro con lo absoluto. Allí donde reina la muerte es difícil ser feliz durante largo tiempo. Precisamente el poder evocador de la música, que dice más que la palabra, nos hace pensar en otra cosa, aparece como tentación de la felicidad que aquí falta, como apertura hacia el misterio. Hay en los mejores poemas del libro una profunda atención a lo invisible, haciendo de la música el medio natural de aproximarse al absoluto, al que lógicamente no cabe aproximarse. Esa búsqueda espiritual, consistente en sobrepasar lo aparente para descubrir lo real que hay detrás, aparece muy claramente en uno de los poemas más significativos del libro y que pocas veces se cita por entero.

I

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.

II

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 cuándo y que no encuentro,
aun cuando sueñe que invisible habita
en todo cuanto toco y cuanto veo.

Felicidad, no he de volver a hallarte
en la tierra, en el aire ni en el cielo,
¡aun cuando sé que existes
y no eres vano sueño!

Ahora bien, ¿qué es la felicidad, qué entendemos por algo que existe (“no eres vano sueño”), que el poeta define como “hermosura sin nombre, perfecta y única” y que lo deja sumido en la tristeza porque la busca y no la encuentra? Da la impresión de que ese sentimiento no es de este mundo, de que se trata de algo desconocido que está presente en todas partes (“aun cuando sueñe que *invisible* habita / en todo cuanto toco y cuanto veo”). No se puede determinar, con arreglo al poema, si se trata de Dios o de la visión paradisíaca del Otro Mundo o de la Poesía, la duda persiste. Con todo, lo que importa es la búsqueda, aunque sea por el sueño, de ese imposible necesario. Desde la famosa *Epopéya de Guilgamesh y Enkidú*, que relata la lucha del hombre por alcanzar la inmortalidad, pasando por el mito bíblico de Jacob con el ángel y el trágico de Edipo con la esfinge, hasta llegar al ciclo del Graal, el héroe occidental ha tenido que alcanzar

su *queste*. Esa búsqueda obligatoria de lo imposible abunda en pruebas de tipo iniciático. El supremo obstáculo es la muerte. Vencerla o escapar a ella es estar a salvo de la separación, volver al origen, a lo absoluto. El lenguaje es lo que distancia al hombre del origen y lo que hace posible su recuperación, de ahí su permanente tensión. Aquí nos importa localizar la ambivalencia del lenguaje como aproximación a la realidad. Así sucede con las abundantes comparaciones que tienden a particularizar lo abstracto (El “bien soñado” que perdura “como entre las cenizas la chispa ardiente”), el símbolo de la mariposa (“Nada me importa, blanca o negra mariposa”), fundado en su metamorfosis, y el lenguaje natural, falto de retórica, para hablar de lo extraordinario, sea de la locura (“ahí va la loca soñando”) o de la muerte (“¡Qué extrañeza entre los muertos!”). La inmediatez de este lenguaje, tocado por lo trascendente, lo que en el fondo revela es la necesidad de unificación. En la superficie, somos múltiples y dispersos; en el fondo, singulares y únicos. Por eso, el lenguaje de estos poemas, expresión de un alma dolorida, tiene a reconciliar los opuestos y a restablecer lo único, lo que es real. Ser poeta es poseer esta interioridad que todo lo trasciende. Si quisiéramos poner un ejemplo de esta interioridad inabarcable, ninguno mejor que el poema “Era apacible el día”, en donde el poeta se debate entre la separación y la unidad. La unión con el hijo muerto se siente dentro del alma y se percibe como algo vivo.

Tú te fuiste por siempre; mas mi alma
te espera aún con amoroso afán,
y vendrás o iré yo, bien de mi vida,
allí donde nos hemos de encontrar.

Algo ha quedado tuyo en mis entrañas
que no morirá jamás,
y que Dios, porque es justo y porque es bueno,
a desunir ya nunca volverá.

En el cielo, en la tierra, en lo insondable
yo te hallaré y me hallarás.
No, no puede acabar lo que es eterno,
ni puede tener fin la inmensidad.

Como se ve, la unión se produce en lo interior (Nótese la aparición, al final del verso, de sintagmas equivalentes semánticamente, “mi alma”, “mis entrañas”, “lo insondable”, “la inmensidad”). El poeta ha encontrado a su hijo dentro de sí y le habla desde lo más íntimo a viva voz. Y una vez que ha entrado en la realidad, en lo más profundo, quiere decir lo que es, sin brillos ni relumbres.

Glorias hay que deslumbran, cual deslumbra
el vivo resplandor de los relámpagos,
y que como él se apagan en la sombra,
sin dejar de su luz huella ni rastro.

Yo prefiero a ese brillo de un instante,
la triste soledad donde batallo,
y donde nunca a perturbar mi espíritu
llega el vano rumor de los aplausos.

Soledad es aquí igual a lucha (“la triste soledad donde batallo”). Es una acción que surge de un aislamiento libremente escogido y mantenido día a día (“Mi soledad sin descanso”, ha dicho más tarde García Lorca). Porque el poeta ha de quedarse a solas para dar paso a la libre fluidez del universo y hacer a la palabra disponible. Esta disponibilidad está en contra del escritor como figura pública, de la tendencia a publicar (“No, mil veces no, Eduarda; aleja de ti tan fatal tentación, no publiques nada y guarda para ti sola tus versos y tu prosa, tus novelas y tus dramas”, dice Rosalía en su ensayo “Las literatas”). En pocas escrituras habrá quedado como en la suya una tan acusada huella de la interioridad. Una palabra que llega hasta las entrañas y se hace cargo de ellas para liberarse del tópico y hacer ascender hasta el lenguaje todo lo que late en el fondo del corazón. Pues sólo en las penumbras, en las sombras, anida la liberación. Voz de la sombra, palabra de verdad. Sería difícil hallar una poesía tan persistentemente habitada por la sombra y tal vez lo que más nos entusiasma es esa manera suya de estar en la soledad, en la realidad. Desde ese foco central e irradiante de la sombra, al que la palabra ha llegado para cantar de forma *natural* la armonía con todo, se proyecta su manifestación en la transparencia de una palabra que nace para ser de todos. Pues que la trascendencia necesita del vacío para hacerse claridad naciente. De esa sombra, su espacio propio, brota la flor, que abre y cierra su poesía. Y ella, la flor, palabra breve como la vida misma, habla de lo trascendente, de la unidad perdida⁹.

La conciencia de sentirse extraño en este mundo lleva a buscar un centro donde aposentarse. La historia de las religiones conoce el simbolismo del centro, espacio sagrado porque revela lo real. Por tal ausencia de lo real, el hombre tiende a construir su propio centro, a vivir en el recinto sagrado del corazón, para recuperar su condición divina. La metáfora del corazón, sede de lo íntimo, descubre la necesidad de la trascendencia, de lo absoluto. Y cuando el absoluto desciende a la palabra de verdad, para el poeta el camino es trascenderse a sí mismo. Para ello, necesita de un vacío, de este transitar por la sombra, su propia órbita, adentrándose en su oscuridad y abriéndose al respiro y a la visión: “Yo he visto a mi Señor con el ojo del corazón”, dice al-Hallaj. Pues que una tal visión ha de surgir desde el centro de la conciencia. El poeta se ha retirado a ese centro luminoso, irradiante, de la sombra y desde allí mira lo perdido. Pues claro está que la palabra para surgir por sí misma precisa de la existencia de la mirada originaria, nacida del fondo, que nos llama a mirar como ella. Poesía así del sentir y del mirar originarios, que viene siempre del fondo insondable de lo absoluto, de lo religioso que la anima¹⁰.

9. La cuestión de lo trascendente, esos “síntomas que están en el aire”, está en la raíz misma de la obra rosaliana. Y trascendencia es transparencia de la totalidad. Esa tentación de la totalidad es la que anima el lenguaje poético de Rosalía. Para ello, véase el estudio de Claude Henri Poullain, *Rosalía de Castro y su obra literaria*, Editora Nacional, Madrid, 1975.

10. La singularidad de Rosalía reside en ese sentimiento de lo religioso, en esa presencia de lo absoluto bajo forma de representación. Pero más que una forma de religión determinada, lo que Rosalía de Castro venía a renovar era la fe del místico cristiano Eckhart, quien buscaba a Dios “en el ánimo”. No hay, por supuesto, aproximación mística en los poemas de Rosalía. Es muy otro su ángulo de visión. Sin embargo, la materia de su poesía la lleva necesariamente al territorio de lo religioso. He aquí lo que, en 1931, escribe R. Otero Pedrayo: “Rosalía es todo ella; su fuerte inteligencia no se separó nunca de la sensibilidad que corría en impulsos renovados de fondo abisal del ser”, recogido en *En torno a Rosalía*, Opus Cit., p. 260.

El abismo es lo que funda aquí la profundidad. En vez de convertirse lo absoluto en inasequible, hay una profundización del misterio en la hondura de lo humano, en la conciencia, para que lo divino deje de ser extraño al hombre.

Mas la sensibilidad religiosa, por aspirar a la belleza eterna, tiene su fundamento en lo contradictorio. Casi por la misma época dice Novalis: "Si uno tiene la pasión de lo Absoluto y no puede curarse de ella, no le queda más remedio que contradecirse sin cesar y conciliar los extremos opuestos". Así es Rosalía: Conciencia religiosa de quien anda errante, de quien ha perdido su lugar natural. De ahí las proféticas palabras de san Agustín: "Vuelve a ti mismo, en el interior del hombre habita la verdad". Comienza así la palabra a entrar en la interioridad, en el centro de la conciencia, que salva las contradicciones del hombre, y brilla con su luz interior. Es la *viva vox* del poeta, empeñada en hacer del hombre un ser trascendente y en dar a la profundidad expresión natural, algo verdaderamente desacostumbrado en la poesía de su tiempo. No cabe duda de que este ingreso pleno en la palabra y, por tanto, en el fondo último del lenguaje, es lo que marca la trayectoria poética de Rosalía de Castro.

Es cierto que su poesía, toda ella interior, muestra una evolución dentro de su breve e intensa trayectoria. En *Cantares gallegos*, el lenguaje regional, más inmediato y atento a cuanto lo rodea, refleja los sentimientos del pueblo en que vive. El acierto del poeta consistirá en ir alargando la expresión desde lo real a lo mítico. Gracias a su dinámica ritual, el mito hace presentes realmente al pueblo y al poeta. La vivencia colectiva es la que da forma a ese lenguaje directo y espontáneo, tan característico de los *Cantares*.

La relación entre el hombre y la realidad no es diáfana, sino ambivalente y misteriosa. Lo que traduce el misterio, que es lo verdaderamente constitutivo del hombre, es la conciencia de la escisión, una de las principales aportaciones del pensamiento romántico. El lenguaje producido por esa conciencia es ya de por sí ambiguo y lleno de tensiones. Y esta tensión, esta lógica ambigua, se expresa de forma particularmente sobrecogedora en el poema de la "Negra sombra", cuya indeterminación revela una visión problemática del mundo. Tensión entre los planos humanos y divino, dualidades, contradicciones, carácter ambiguo y equívoco de la lengua, todos estos son los rasgos que marcan fuertemente la tragedia. Y dado que no hay tragedia sin conciencia de lo trágico, tampoco la expresión particular puede darse sin la experiencia que la anima. En este sentido, lo espontáneo, lo íntimo, aparece aquí como lo original, lo realmente válido. *Follas novas* instauró la conciencia trágica al proporcionarle su total forma expresiva.

En *Cantares gallegos* y *Follas novas*, todavía dentro de la órbita romántica, hay nostálgica tensión; *En las orillas del Sar*, por el contrario, se impone una visión desolada de la existencia en la que se refleja toda la impotencia humana ante un universo sin sentido. Ignorancia y olvido, inmenso vacío de lo humano donde la angustia nunca deja de estar presente. Si *Cantares gallegos* corresponde al despertar de la conciencia y de la palabra, *Follas novas* y *En las orillas del Sar* son fruto de un largo acopio de experiencia y reflexión humanas. Esta experiencia de la interioridad, que se revela como la unidad de vida y pensamiento, fluye inagotable en la sombra y renace de ella. El poeta ha sido arrojado a este mundo y se refugia en la sombra, en la sombra de algo que se ha perdido. Este lugar natural, que el poeta busca, es una aproximación al origen, al absoluto, aquello que no tiene relación con nada y la tiene con todo. Todo está en la sombra, sin división ni dualidad alguna. El poeta y la sombra. "Dice verdad quien sombra dice", ha escrito una de nuestras voces más modernas.

A partir del resonante éxito de *Cantares gallegos*, ha nacido el poeta; en lo sucesivo ya es, y de verdad, Rosalía de Castro. Es necesario que el lector de estos libros sepa que el lenguaje se mueve al ritmo con el hombre que está detrás de él y que lo impulsa.

Y es que el pensar por cuenta propia tiene que ir necesariamente asociado al decir por cuenta propia. Emparejando lo interior con lo exterior, el sentir originario con la claridad de la expresión, Rosalía alumbra en su lenguaje poético una sabiduría profunda, ausente en nuestras letras desde los tiempos de santa Teresa. Porque es precisamente ahí, en el centro del alma (“De su alma en lo más árido y profundo”), donde nace la rosa: En el comienzo. La unidad de lo íntimo destruye las individualidades y hace surgir una zona de ausencia, un vacío, en que todo es posible de nuevo. Pues como dijo R.M. Rilke: “Sólo dentro de nosotros mismos puede ocurrir esta íntima y constante transformación de lo visible en invisible”.

En el siglo XIX, el historicismo y el positivismo no representaron precisamente el clima más apropiado para la fructificación de la interioridad. En medio de la retórica dominante, la poesía española recobra la interioridad perdida por obra de Bécquer y Rosalía. Ahí reside la originalidad de ambos. A la hora de valorar la modernidad de Rosalía, hay que buscarla antes que nada en su experiencia de la interioridad. Interiorizar las cosas es trascenderlas. Trascendencia es transparencia, claridad naciente, aurora de la palabra. Y así la palabra, nacida de lo íntimo, sostiene en su germinación a la vida y al lenguaje. Y la palabra que se ofrece por la luz podría hallar su mejor expresión en la imagen literaria de la alondra, síntesis de vuelo y canto. “Fue como si por la mañana llegase la alondra”, dice Alvaro Cunqueiro hablando de Rosalía. He aquí confundidos el canto del poeta y de la alondra. Se eleva la alondra en el aire y canta sin otro fin que su canto. Su lenguaje es al mismo tiempo el lenguaje de la realidad cósmica. El canto de la alondra, a la vez vivo y misterioso, es la *voz natural* de Rosalía.

Sucede con Rosalía que parece estar demasiado visible en el transcurrir de nuestra historia literaria. Mas, cuando el lector se detiene en sus poemas, comienza a darse cuenta de que es secreta, de que verla como se la suele ver, bajo el insistente tópico de la propaganda político-social o de la reivindicación feminista, es verla como una caricatura de sí misma. Y sucede también que la lectura de Rosalía hace saltar la imagen explícita para que aparezca la implícita, la menos visible. No es casual que los estudios más recientes vengan a llamar la atención sobre su palabra ensimismada, esto es, interiorizada. Su expresión siempre se negó a la oscuridad, y esta expresión es clara porque brota de lo más profundo del alma. Asumir por entero la condición de poeta es crear un espacio vacío, que no es quizá, después de todo, más que una apuesta por la vía interior, por la verdad más allá del tópico. Y es que la poesía ha seguido siendo para ella animación íntima, iluminación del fondo. Imaginar luz y palpar sombra, tal sería la metáfora del poeta en el mundo. Pues que en esta poesía la continuidad la proporciona la luz con su sombra. Voz de la sombra, espacio o lugar de lo interior. Bécquer y Rosalía fueron, en ese momento de sonoras voces, los primeros en reconocer verdaderamente la poesía como un ejercicio de continua retracción.