

Rosalía de Castro, en los inicios del modernismo hispánico

Aurora de Albornoz

Formas de citación recomendadas

1 | Por referencia a esta publicación electrónica*

ALBORNOZ, AURORA DE (2012 [1986]). “Rosalía de Castro, en los inicios del modernismo hispánico”. En *Actas do Congreso Internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo* (III). Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega / Universidade de Santiago de Compostela, 235-244. Reedición en *poesiagalega.org*. *Arquivo de poéticas contemporáneas na cultura*.

<<http://www.poesiagalega.org/arquivo/ficha/f/2220>>.

2 | Por referencia á publicación orixinal

ALBORNOZ, AURORA DE (1986). “Rosalía de Castro, en los inicios del modernismo hispánico”. En *Actas do Congreso Internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo* (III). Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega / Universidade de Santiago de Compostela, 235-244.

- * Edición dispoñíbel desde o 27 de xullo de 2012 a partir dalgunha das tres vías seguintes: 1) arquivo facilitado polo autor/a ou editor/a, 2) documento existente en repositorios institucionais de acceso público, 3) copia dixitalizada polo equipo de *poesiagalega.org* coas autorizacións pertinentes cando así o demanda a lexislación sobre dereitos de autor. En relación coa primeira alternativa, podería haber diferenzas, xurdidas xa durante o proceso de edición orixinal, entre este texto en pdf e o realmente publicado no seu día. O GAAP e o equipo do proxecto agradecen a colaboración de autores e editores.

ROSALÍA DE CASTRO, EN LOS INICIOS DEL MODERNISMO HISPANICO

AURORA DE ALBORNOZ

Universidad Autónoma de Madrid

Debo comenzar afirmando que la presente comunicación no pretende titularse "investigación". Soy sólo una apasionada lectora de los versos de Rosalía, a los que me he aproximado siempre con entusiasmo y nunca con rigor de erudito. Es escaso mi conocimiento sobre lo que en torno a ellos se ha dicho: discúlpeme, pues, los estudiosos si involuntariamente repito —sin hacer constar el debido reconocimiento— lo que tal vez dijeron otros.

Estas páginas, por tanto, deben verse sólo como un intento de contribución mínima a investigaciones futuras.

Futuras, o tal vez ya en marcha, a juzgar por el interés que, al parecer despiertan en este momento las posibles coincidencias de la poesía de Rosalía con el simbolismo europeo, así como su papel de precursora del modernismo hispánico (1).

Mi preocupación por el tema hacia el que ahora pretendo aproximarme se inició, hace muchos años, al escuchar las lecciones de Juan Ramón Jiménez en la Universidad de Puerto Rico. Como todos sabemos, Juan Ramón hablaba de los que él llamaba "poetas del litoral" como innovadores y como precursores del modernismo español: entre todos, destacaba a Gustavo Adolfo Bécquer y a Rosalía de Castro.

Sin embargo, las sabias intuiciones juanramonianas pecan, me parece, de una cierta vaguedad, tanto al referirse al movimiento modernista en general, como al hablar, concretamente, de la obra de los precursores. En el caso de Rosalía se entusiasmaba ante unos cuantos poemas —especialmente, de *Follas novas*— que veía como "llenos de misterio": le atraían, también, los poemas más comprometidos con la realidad histórica y social del pueblo gallego (2).

(1) En la relación de comunicaciones que han de ser presentadas en este Congreso sobre *Rosalía de Castro y su tiempo*, hallo dos cuyos títulos me llaman la atención: *Simbolismo europeo y Rosalía de Castro. En las orillas del Sar* (A. Cardona Castro) y *La poesía de Rosalía de Castro y sus posibles relaciones con la poesía modernista* (L. Pérez Botero). Es de esperar que mis páginas coincidan en mucho con las investigaciones de los profesores Cardona Castro y Pérez Botero.

(2) Estas afirmaciones se basan, principalmente, en mis apuntes personales tomados en el curso dictado por Juan Ramón Jiménez en el periodo académico 1953-1954. Recojo, sobre todo, comentarios hechos al margen de la lectura de algunos textos de Rosalía. En el volumen editado por Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez se recogen varias menciones a Rosalía, vagamente nombrada como "precursora", o alusiones directas a influencias de la poetisa sobre —concretamente— Miguel de Unamuno, Valle-Inclán (*Aromas de Leyenda*) y Antonio Machado. En al-

Si las lecciones juanramonianas me incitaron al comienzo, más tarde fue el clásico artículo de Enrique Díez-Canedo el texto que me enseñó que, definitivamente, es Rosalía “una precursora” (3).

Notas casi-modernistas advertimos en *Follas novas* y *En las orillas del Sar*; creo también advertirlas en algunos textos en prosa: así, en: *El primer loco (Cuento extraño)*.

La “precursora”, la “adelantada” del modernismo está pues —en mi opinión— en las obras publicadas entre 1880 y 1884. Retengamos la fecha: primer lustro de la década del ochenta.

En los mismos años, en París, se está librando una importante batalla. Es la época en la cual muchos poetas franceses, varios belgas, algunos norteamericanos, algún griego, ... —escritores todos en lengua francesa— forman grupos, o grupúsculos; se llaman “decadentes”, o “simbolistas”, o de otras formas. No importa ahora el detalle menudo: sabemos —y es lo que ahora importa— que aquí y entonces, con aquellos poetas que se reclaman herederos de Poe, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, algún otro, ... nace una poesía “distinta” y “nueva”; que sin ellos —los de alrededor del ochenta y los anteriores— la poesía occidental no sería hoy como es. Usualmente empleamos el término “simbolismo” para denominar a todos esos poetas que han sabido reflejar en su obra una nueva sensibilidad: la “sensibilidad fin de siglo” (4).

Mas hay algo que suele escapárseos: la “sensibilidad fin de siglo” no la reflejan sólo los creadores que giran en torno a París y que escriben en lengua francesa. Otros, mucho más próximos —y, sin embargo, mucho más desconocidos por el lector español— están, en lengua castellana, iniciando la renovación de la poesía y de la prosa: me refiero, claro está, a los primeros modernistas américo-hispanos (5). Ya en la se-

gún momento, Juan Ramón sugiere que el nombre de Rosalía puede relacionarse con cierto misticismo; en otra página señala la “ternura” como rasgo típico de la poetisa gallega. (Juan Ramón Jiménez: *El modernismo. Notas de un curso (1953)*. Edición, prólogo y notas de Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez. Madrid-México, Buenos Aires, Ed. Aguilar, 1962).

(3) *La Lectura*, II, Madrid, 1909.

(4) Creo que no vendría al caso detenerse ahora en cuestiones tales como las posibles diferencias entre “decadentes” y “Symbolisme école”. Habitualmente, a los poetas que en las dos últimas décadas del pasado siglo, en lengua francesa, crearon una “poesía nueva”, les venimos llamando “simbolistas”, y no establezco distinciones cuando, en estas páginas hablo de “Simbolismo”.

Bajo este término no incluyo, sin embargo, a algunos poetas del pasado que muchos críticos actuales no vacilan en llamar simbolistas (Juan de la Cruz puede ser el mejor ejemplo). El propio Juan Ramón solía referirse a un simbolismo español, muy anterior al simbolismo francés y del cual consideraba herederos a una serie de poetas modernistas españoles.

Sobre algunos rasgos de la que llamo —siguiendo a varios teóricos— “sensibilidad fin de siglo”, tendremos que insistir más adelante.

(5) En este punto, tengo que volver sobre Juan Ramón y sus teorías para señalar algo que me parece ya no confuso, sino erróneo. El poeta que tanto admiraba a Darío y a muchos otros latinoamericanos, al teorizar sobre la historia del modernismo establecía una extraña diferencia entre los orígenes del américo-hispano y el español. Muy arbitrariamente, consideraba a los latinoamericanos como herederos del parnasianismo francés, mientras que los primeros modernistas españoles derivaban —según su teoría— de un simbolismo, iniciado en Juan de la Cruz, pasado

gunda mitad de la década del setenta el cubano José Martí y el mexicano Manuel Gutiérrez Nájera están conscientes de la necesidad de la renovación. Ellos, como los modernistas que vendrán después, no quieren romper del todo con el romanticismo, pero se dan cuenta de que los heredados moldes románticos han envejecido; de que es preciso ir en busca de algo nuevo. Prosa nueva, imaginativa, poética crea Gutiérrez Nájera en sus *Cuentos frágiles* (1883). José Martí comienza a plantearse problemas de escritura hacia 1876-1877; da muchas vueltas en torno a temas tales como la insuficiencia de la palabra, las relaciones entre poesía y pintura, o la necesidad de aproximar el verso a la música. Entre los poetas españoles del siglo XIX, a Martí le atrae especialísimamente Gustavo Adolfo Bécquer; a la tradición clásica española mira una y otra vez; mira también a sus contemporáneos de lengua inglesa y francesa... Sobre todo, se mira a sí mismo, y, en 1882 publica *Ismaelillo*: esa pequeña gran obra que hoy consideramos como el punto inicial del modernismo americano-hispano (6).

En España, en 1871, en edición póstuma, se publican las *Obras* de Gustavo Adolfo Bécquer; en la década siguiente salen las citadas de Rosalía de Castro (que ya había mostrado su gran personalidad en *Cantares gallegos*). En ambos poetas —y quizá en algún otro, anterior a ellos como Augusto Ferrán, por ejemplo— se advierte un romanticismo “diferente” (7). Estos líricos que hablan con frecuencia en voz baja, que cantan con música de alas, de aire, de sombra, ... poco tienen en común con nuestros románticos siempre dispuestos a exhibir a gritos su desesperación. Estos líricos que tienden hacia el poema breve, conciso, poco se parecen a los creadores de “pequeños poemas” narrativos e interminables; el monótono romance que cuenta historias de princi-

por Bécquer, Rosalía y otros poetas de la periferia peninsular, y contagiado en algo con alguna poesía de algunos simbolistas franceses y de otros países.

La historia, desde luego, es muy distinta. Es cierto que entre los americano-hispanos hay una primera mirada al parnasianismo, que, en general, sólo reflejan en obras iniciales (así, Rubén Darío, en *Azul...*). Poquísimos contagio parnasiano podríamos advertir en José Martí, muy “simbolista avant la lettre”, y nunca lejos del romanticismo; nadie más alejado del “Parnasse”, que el colombiano José Asunción Silva...

Lo que sucede, me parece, es que puede ser relativamente fácil confundir la búsqueda de la forma perfecta, ideal parnasiano, con la búsqueda de la forma, no menos perfecta, que se propone el “Symbolisme école” (influencia clara en el Darío de *Prosas profanas*). Es raro que Juan Ramón, profundo conocedor de la poesía de aquel momento, cometiese ese error: raro, pero no imposible.

(6) Ignoro si existe algún estudio sobre posibles coincidencias entre José Martí y Rosalía de Castro. Creo que el tema podría dar mucho de sí. Al referirme a Martí pienso no sólo en *Ismaelillo* sino también en *Versos libres* (escritos alrededor de 1882), *Versos sencillos* (1891) y en alguna prosa de carácter imaginativo.

Por lo pronto, en ambos poetas hallamos preocupaciones similares, tanto en lo que se refiere a problemas socio-políticos, como a problemas íntimos.

A veces coinciden en la búsqueda de un verso fuerte y tierno a la vez: “mi verso es un monte, y es / un abanico de plumas”, escribió Martí en sus *Versos sencillos*: definición que podría ser válida en el caso de muchos textos de la poetisa gallega.

(7) Todos ellos son “nuevos”, sin dejar de ser “románticos”. Lo mismo podríamos decir, en parte, de José Martí, Gutiérrez Nájera, José Asunción Silva y otros latinoamericanos. Pensemos que son iniciadores de algo que comienza a perfilarse, poco a poco; que no viene de golpe.

pio a fin sin dejar nada a la imaginación del lector, el endecasílabo de siempre, no abundan en las obras de estos poetas que buscan formas nuevas, músicas nuevas, inspirándose, con mucha frecuencia, en los ritmos tradicionales de sus pueblos. Es posible que sí nos recuerden a unos románticos que acaso nunca conocieron: los iniciadores del romanticismo alemán. Pero, casualmente, lo mismo se ha dicho de los simbolistas franceses (8).

En muchos aspectos podemos asegurar que, entre los poetas españoles que vengo citando ninguno es tan innovador como Rosalía de Castro. Prescindo —ya que referirme a ello no viene al caso— de su máxima innovación: su contribución al renacimiento de la literatura en lengua gallega. Pienso ahora, al hablar de innovaciones, en la búsqueda afanosa, casi obsesiva, de novedades formales. Puedo apreciarlas en el libro de 1884, cosa que ya destacó Díez-Canedo; algunos críticos afirman que las innovaciones métricas visibles en *En las orillas del Sar* están ya en *Follas novas* (9).

En *Una precursora* Díez-Canedo destaca el empleo por parte de Rosalía de combinaciones de versos nunca experimentadas antes en la poesía en lengua castellana. Se refiere concretamente a la mezcla de endecasílabo con octosílabo; de octosílabo con decasílabo, y a algunas otras. Repara en el empleo de eneasílabos como hemistiquios de versos de dieciocho sílabas. Llama la atención sobre el frecuente uso de alejandrinos (el verso modernista por excelencia) muy flexibles, alguna vez dispuestos en tiradas monorrimas asonantes.

Es justo todo eso que señala Díez-Canedo. Por mi parte, añadiré sólo que veo como algo muy nuevo la abundancia de eneasílabos y decasílabos, metros no muy frecuentes en la España de aquel momento, aunque bastante utilizados en América Latina, aún antes de la aparición de los modernistas (10).

Y una última reflexión: ¿no podríamos pensar que, en algunos casos, está Rosalía buscando un ritmo acentual, cercano al canto de su pueblo, que —como todos los pueblos— canta sin contar las sílabas?

(8) Ciertos historiadores de la literatura francesa se han referido a esta secreta, misteriosa afinidad. Algunos hablan de Tieck y de Novalis como de los más claros precursores del simbolismo francés. Sobre las investigaciones en torno al tema escribe ampliamente Guy Michaud en su imprescindible obra: *Message poétique du Symbolisme* (Librairie Nizet, París, 1947).

Por otra parte, sabemos que Bécquer y Rosalía conocían a Heine, y, según informa V. García Martí fue la poetisa quien puso en manos de Bécquer una traducción francesa del poeta alemán. (Véase: *Rosalía de Castro o el dolor de vivir*, estudio introductorio a: Rosalía de Castro: *Obras completas*, Ed. Aguilar, Madrid, 3ª edición, 1952). Pero el romanticismo alemán no puede identificarse con Heine únicamente —como se ha hecho con demasiada frecuencia—, olvidando a los iniciadores.

(9) Entre otros, Pilar Vázquez Cuesta (Véase: *Literatura gallega*. En: *Historia de las literaturas hispánicas no castellanas*, José María Díez Borque, ed., Taurus Ediciones, Madrid, 1980, pp. 621-896. Véase concretamente p. 775).

(10) Los posrománticos américo-hispanos me parece que presentan más variedad, en cuanto a métrica se refiere, que los españoles. Utilizan mucho, por ejemplo, tanto el decasílabo como el dodecasílabo. Los modernistas creo que heredan la tendencia al empleo de esos metros.

Como más tarde en los modernistas, la conciencia artística es asombrosa en Rosalía, y ello se observa a través de los textos en que se plantea temas relacionados con el poeta, con la poesía, con el quehacer poético, etc. La necesidad de escribir —por ejemplo— se convierte en tema de reflexión en varios poemas del *Libro primero* de *Follas novas*, *Vaguedás*. Así en: III: “Tal com’ó as nubes” ... (11) y en XX: *¡Silencio!*. De *En las orillas del Sar* recordamos el poema que comienza con el verso: “Aún otra amarga gota en el mar sin orillas”, y termina con este cuarteto alejandrino:

Mas nunca nos asombra que trine o cante el ave
ni que eterna repita sus murmullos el agua;
canta, pues, ¡oh poeta!, canta que no eres menos
que el ave y el arroyo que en ondas se desata. (pp. 655-656)

Como sus contemporáneos de lengua francesa, como su contemporáneo José Martí, Rosalía siente, con frecuencia que las palabras no son suficientes para expresar todo lo que el poeta quisiera decir: “Desventurada y muda, / de tan hondos, tan íntimos secretos, / la lengua humana, torpe, no traduce / el velado misterio” (p. 647), escribe en una ocasión (12).

Entre los varios momentos en que reflexiona sobre su propia obra, realizando, así, textos que podemos calificar como metapoesía, quiero destacar uno, en extremo interesante: es su propia poesía el tema de reflexión. Mas el texto —*Vaguedás*, IV— podría ser definición —sutil, vaga, claro está— de una poesía *nueva, sugerente, musical, confusa y precisa a la vez, misteriosa siempre*: definición de una poesía lograda, en sus momentos máximos, por los máximos creadores modernistas. Aunque tal vez el poema esté en la mente de muchos, no renuncio a transcribirlo:

Diredes destes versos, i é verdade,
que tén estraña insólita armonía,
que neles as ideas brillan pálidas
caí errantes muxicas
que estalan por instantes,
que desaparecen xiña,
que se asomellan á parruma incerta
que voltexa no fondo das curtiñas,
i ó susurro monótono dos pinos
da beiramar bravía.

Eu diréivos tan só que os meus cantares
así sán en confuso da alma miña,
como sai das profundas carballeiras
ó començar do día,

(11) Utilizo la arriba mencionada edición, realizada por V. García Martí. (Véase nota 8). Salvo indicación citaré por esta edición señalando la página al pie de los textos reproducidos.

(12) Probablemente, el escritor de todos los tiempos sintió esa impotencia ante la insuficiencia del lenguaje. Pero es con los modernistas, cuando ello se hace problema y tema de reflexión constante: problema que persiste hasta nuestros días.

romor que non se sabe
 si é rebuldar das brisas,
 si son beixos das frores,
 si agrestes, misteriosas armonías
 que neste mundo triste
 o camiño do ceu buscan perdidas. (13)

Ante la lectura de este texto, como de algunos otros de *Follas novas* y de *En las orillas del Sar* pensamos que Rosalía decía, algunas veces, y hacía muchas, sin decirlo, lo que Paul Verlaine pide a la lírica, en su *Art poétique*, publicada, justamente en 1884, en *Jadis et naguère*. Ya Enrique Díez-Canedo —quien señaló esta aproximación— ve cómo la poetisa le “retuerce el cuello a la elocuencia”: es decir: huye de la palabra hueca, exuberante, innecesaria; y ve también —Díez-Canedo— cómo la autora de *En las orillas del Sar* crea “suaves melodías rotas, en acordes extraños y personalísimos”, cumpliendo así el primer principio de la poética verlainiana: “De la musique avant toute chose” (14).

Este huir de la palabra exuberante, hueca, lleva a la poetisa a la búsqueda de términos —sobre todo, adjetivos— que sugieren vaguedad y matices: al azar, hallo algunos ejemplos reveladores: luz *sonrosada*; reflejo *incierto*; aguas, árboles, montes *cenicientos*; bruma *parda*; hojas *descoloridas*; sombra *indefinible, vaga, incierta, ...* (*En las orillas del Sar*). Claro que, al lado de estos matices hallamos la precisión máxima: “Una cuerda tirante guarda mi seno, / que al menor viento lanza siempre un gemido; / mas no repite nunca más que un sonido / monótono, vibrante, profundo y lleno” (p. 653) (15). Como sugería Verlaine, en la “chanson grise” se juntan, o pueden juntarse “l’Indécis au Précis”.

Por supuesto que se juntan en la obra de Rosalía: muy precisos son siempre los lugares a que se refiere; muy precisos los paisajes que mira, los sonidos que escucha, los olores. Por eso hallamos tantas palabras que remiten al mundo de los sentidos: aquí todo se ve, se oye, y, coincidiendo con Baudelaire, *se huele*: “olido”, “aroma”, “fragancia” —en gallego y en castellano— andan por todos sus poemas.

A veces, los sentidos se confunden, dando lugar a que se produzcan sinestesias (16). En muchas ocasiones lo que entra por los sentidos sugiere sentimientos: “... y el rumor monótono / de la fuente en el claustro solitario / parece sollozar por

(13) En este caso reproduzco la versión recogida por Marina Mayoral, quien, a su vez, reproduce la de la primera edición de *Follas novas* (Véase Marina Mayoral: *La poesía de Rosalía de Castro*, Gredos, Madrid, 1974, p. 296).

(14) Paul Verlaine: *Oeuvres poétiques complètes* (Première édition critique. Texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1954, pp. 206-207).

(15) Esta irrupción de versos concisos, rotundos, mezclándose con versos difuminados, vagos es, también, frecuente en José Martí. En el último verso, quiero llamar la atención sobre los cuatro adjetivos que refuerzan, precisan y —cosa muy importante— evitan la innecesaria digresión o explicación.

(16) Por ejemplo, las copas de los pinos son: “Perfumadas, *sonoras* y *altivas*” (El subrayado es mío). (*Obras completas*, p. 582).

los jazmines” (17). Con frecuencia, lo que los ojos ven lleva a imaginar visiones: “Yo veía entre nubes de incienso / visiones con alas de oro / que llevaban la venda celeste” (18).

Excuso decir, por ser cosa de sobra sabida, que la captación de un mundo visionario, pasando por lo sensorial, así como la aproximación al sentimiento por medio de los sentidos, son notas típicas de la “sensibilidad fin de siglo” (19).

Los límites de este trabajo hacen imposible analizar cómo Rosalía logra esa música “distinta” a la que he aludido: sugeriré sólo que creo que un tono, conseguido a base de palabras difuminadoras; la tendencia a la reiteración de versos, y el frecuente empleo de asonancias, contribuyen definitivamente a ello (20).

A esto habría que añadir que —como Antonio Machado mucho más tarde— en ciertas ocasiones la poetisa parece querer *cantar* historias, en lugar de *contar*. A veces las enumeraciones —de vocablos, de frases cortas, rápidas— sustituyen a las largas descripciones hasta tal punto que, si no podemos hablar de la supresión de la anécdota, al menos hallamos lo anecdótico más bien sugerido que reproducido. Ello es así, especialmente en las dos primeras partes de *Follas novas (Vaguedás y ¡Do íntimo!)* y en ciertos poemas en *En las orillas del Sar*. Es decir: en los textos en que veo a Rosalía más cercana a los —entonces— futuros modernistas (21).

Al comienzo de estas notas decía que, tanto los simbolistas como los primeros modernistas américo-hispanos intentan, a través de la obra, reflejar una sensibilidad: la de su tiempo: la “sensibilidad fin de siglo”.

No pretendo analizarla ahora, pero sí señalar, como rasgo típico de ella, ese tedio que, con frecuencia, se convierte en dolor: dolor sin causa que lo justifique (22). “Dolor de vivir”, “dolor aristocrático”, le llama García Martí (23). Dolor que, como a tantos contemporáneos, atormenta a veces a Rosalía (24).

(17) *Ibid.*, pp. 601-602. Por supuesto, es obvio señalar el típico “motivo”, muy pre-Antonio Machado y otros modernistas españoles. La misma fuente con su rumor monótono está, también, en *Camino de perfección* de Pío Baroja, así como en páginas de Valle-Inclán.

(18) El sintagma “alas de oro” es frecuentísimo en José Martí; concretamente, está en *Ismaelillo* más de una vez, y en alguna prosa imaginativa. También suena a martiana la “venda celeste”. Pero, más que las formulaciones en sí, importa destacar el mundo de visiones —con alas, oro, azul— común a ambos poetas.

(19) Por supuesto, también “lo gallego” está muy presente en esta forma de aproximación a las cosas.

(20) A la rima excesivamente rica le llama Verlaine “bijou d’un sou”, en su *Art poétique*. La reiteración, muy abundante en la poesía de Rosalía de todas las épocas, está muy bien estudiada por Marina Mayoral en su citada obra.

(21) Un ejemplo típico podría ser: “¡Padrón!... ¡Padrón!” (especialmente en su parte I. *Obras completas*, p. 450). Al lado de esto hay, claro está, muchas “historias contadas”.

(22) En general el poeta romántico llora, gime por causas muy concretas: la muerte, el amor no correspondido, etc.

Ese “dolor sin causa concreta”, está magníficamente expresado por otra poetisa, esta vez, uruguaya: Delmira Agustini, en el poema *Lo inefable (Cantos de la mañana, 1910)*.

(23) *Op. cit.*

(24) Por supuesto, también la atormentan dolores muy concretos en muchísimas ocasiones.

El tedio, el cansancio de vivir, puede producirlo, meramente, la monotonía de la vida misma, la decadencia de las ciudades viejas o muchas otras cosas sin importancia —al menos, para muchos mortales—. Rosalía refleja ese estado anímico —en algunas visiones de la ciudad, o de lugares abandonados, o al expresar ciertas sensaciones...—, con un tono que nos trae recuerdos de algunos simbolistas belgas —Emile Verhaeren o Georges Rodenbach—; o recuerdos de Paul Verlaine: “Tiemblan las hojas y mi alma tiembla” ... (25).

Como en los simbolistas y como en algunos iniciadores del modernismo americano-hispano —pienso, concretamente, en José Asunción Silva— el cansancio, el dolor de vivir, se expresan en voz baja y tono contenido. Los adjetivos *triste*, *monótono* y *vago* —que definen bien estos estados del alma— asoman constantemente por las páginas de los dos libros últimos de Rosalía (26).

Algunos críticos han señalado cómo el dolor de vivir lleva a nuestra poetisa a una añoranza casi voluptuosa de la muerte. Acaso se trata de otra coincidencia epocal (27).

Es cierto, sin embargo, que en la sensibilidad de Rosalía podríamos notar no sólo aproximaciones a la “sensibilidad fin de siglo” sino, además “manifestaciones del ánimo galaico” (28).

Tal vez lo galaico, lo céltico si se quiere, influya en la forma en que Rosalía siente la naturaleza. Mas, por una u otra razón su visión de la naturaleza coincide también con la de los escritores “fin de siglo”, distinta de la concepción romántica (29). A través de esta “poesía de almas” que crean los poetas del último cuarto del siglo pasado, las almas de los humanos se comunican fácilmente con las almas de cada cosa; vibran con la naturaleza (30). Estos visionarios perciben el alma de la noche, o de las flores (Albert Samain); de las palomas, o de todas las cosas (Stuart Merrill).

(25) *Obras completas*, p. 658. Obviamente, pensamos en: “Il pleure dans mon coeur / Comme il pleut sur la ville” (Paul Verlaine. *op. cit.*, p. 122).

(26) En su citada obra, Marina Mayoral dedica un amplio capítulo al tema de la adjetivación. Me interesa destacar que si comparamos la nómina de adjetivos que Mayoral reproduce, procedentes del primer libro, todos de estirpe romántica, con la adjetivación de los últimos, notamos una clara evolución.

(27) Se ha hablado, concretamente, de un poema de *En las orillas del Sar*, cuyo tema es un suicida, o el suicidio, o, tal vez, una proyección de un sentimiento personal, objetivado en “otro” (*Obras completas*, pp. 659-660).

Sobre la voluptuosidad de la muerte como tema epocal podríamos llenar páginas. Bástenos ahora recordar un verso de Stuart Merrill: “La vieille volupté de rêver a la mort...”.

(28) Como “ánima galaico” ve Juan Rof Carballo a Rosalía en un conocido estudio. (Véase: *Entre el silencio y la palabra*, Aguilar, Madrid, 1960).

(29) El romántico, como de sobra sabemos, proyecta su *personal* sentimiento en la naturaleza; el poeta “fin de siglo” se comunica con una naturaleza *que siente*, “en sí”.

(30) Cosa claramente expresada en los versos de Verlaine (Véase nota 5), así como en los de Rosalía, citados en el texto. Creo que traer otros ejemplos —que abundan— es innecesario.

La expresión “poesía de alma” —muy justa y muy bella— la utiliza Guy Michaud en su citada obra (Véase nota 8).

Rubén Darío, en sus *Palabras liminares (Prosas profanas)* no vacila en afirmar que “cada palabra tiene un alma”. *Alma*, titulará Manuel Machado su gran libro de 1902.

También Rosalía, creadora de “poesía de alma” habla una y otra vez de la suya (“dolor del alma”, “enfermedad del alma”, “pesar del alma”, “alma sola”, “alma dichosa”, ...) y parece comunicarse con el alma de las cosas. Sabe que en la naturaleza hay “genios” —¿almas?— que llaman a los que se fueron de la tierra gallega (p. 608); entiende lo que dicen ciertos seres “animados” que, usualmente, se piensa que no hablan: las plantas, las fuentes, los pájaros, la onda con sus rumores, ... (pp. 632-633).

Lo sugerido en algunos versos está ampliamente desarrollado en algunas páginas de la prosa de *El primer loco*. Ni el rumor de la brisa, ni el árbol y la flor, ni el agua del río, ni el peñasco o el guijarro, ... son “cosas insensibles como las suponemos los hombres” —cree Luis, el loco visionario— (31). Y aún cree y expresa más cosas. Así, continúa hablando: “Tras lentas evoluciones (en el fondo de mi alma, ella era la intérprete de revelaciones semejantes) yo iba encontrando en cuanto veía en torno mío vida y fuerza propias, relacionadas con todo lo que siente y es inmortal. No; nada muere en el Universo, nada de lo que Dios ha criado puede perecer, nada hay insensible sobre el haz de la Tierra... ¡Todo vive, todo siente...: el agua, la piedra, el viento..., las constelaciones!”.

Creencias célticas, arcaicas, heredadas, quizá, por Rosalía; aprendidas en viejas tradiciones y plenamente asimiladas por unos poetas, conocedores de los misterios órficos, que se sienten cercanos al hermetismo, y a otros saberes no muy ortodoxos dentro de la mentalidad occidental. De hecho, más o menos conscientemente, a partir de Baudelaire y sus *Correspondencias* los escritores fin de siglo —caso como reacción al positivismo reinante— parecen creer no sólo que cada cosa tiene un alma —y que las almas se comunican— sino, además, que ellas, las cosas —es decir: la realidad material— son proyección analógica de una realidad espiritual. Algunos de esos poetas —Mallarmé y ciertos representantes del “Symbolisme école”— afirman que sólo el artista, en momentos privilegiados, es capaz de apresar y expresar esa “otra realidad”, por medio del “símbolo”.

No creo, en modo alguno, que la poetisa coincida con el “Symbolisme école” en este último punto. Aunque utilice palabras con valor simbólico, no pienso que Rosalía vea en el símbolo la clave develadora de algún oculto secreto (32). Sin embargo —y aun aceptado que su religiosidad es en extremo confusa (33)— no veo a

(31) *Obras completas*, p. 1.431.

(32) En su citada obra, Marina Mayoral dedica un capítulo a estudiar el mundo simbólico de Rosalía de Castro.

(33) Ricardo Carballo Calero afirma que en la poesía de Rosalía no hay salvación para el hombre y piensa que sus alusiones a la divinidad son contradictorias. (Véase: *Arredor de Rosalía*. En: *Siete ensayos sobre Rosalía*, Ed. Galaxia, Vigo, 1952). Me parece que el comentario es justo.

Sin embargo, dentro de esta contradictoria, confusa religiosidad, tal vez hay una cierta, vaga creencia en alguna forma de vida tras la muerte; en que las almas, en alguna forma, sobreviven.

Hay un curioso poema en *Follas novas*, el titulado *A bandolínata*, donde parece creer —o desea creer— en la reencarnación (coincidiendo, una vez más, con creencias, o modas, “fin de siglo”).

la poetisa, en ciertas ocasiones, demasiado lejana a la creencia en una realidad espiritual que acaso se refleje en la naturaleza: así, en las citadas líneas de *El primer loco*. O, en forma más sutil, más sugerente, en un texto, reproducido antes con otro propósito: *Vaguedás*, IV.

Reparemos ahora en las últimas líneas del poema: esos cantares que salen del alma, en confusión, sin saber cómo ni para qué, son, acaso, “misteriosas armonías / que neste mundo triste / o camiño do ceu buscan perdidas”.

¿Sería exagerado sugerir una relación entre este *ceu* y un mundo de “Ideas primordiales” en el cual creían algunos simbolistas?; ¿o entre este *ceu* y una “armonía universal” en la que Martí —y otros modernistas latinoamericanos— parecen creer?.

Tal vez sería ir demasiado lejos: dejémoslo, pues, así.

Pero no es ir demasiado lejos insistir en que, con Rosalía —o con parte de su obra— hubiera podido iniciarse en España la poesía “nueva”. Sin embargo, tuvieron que pasar más de quince años y muchos libros antes de que hallemos, otra vez, ese tono gris; esa “poesía de alma” de las *Soledades* de Antonio Machado, o de las *Arias tristes* de Juan Ramón Jiménez. Tuvo que venir el genio de Rubén a revolucionar el monótono panorama de la lírica peninsular: El, con su genio inmenso, trajo, además, lo que aprendió de otros poetas de otras lenguas, y de sus hermanos de América. De Rosalía de Castro, que coincidió con los primeros innovadores, se habló poco en los primeros años de siglo. Sin embargo intuyo que su influencia —junto con la de Darío y la de Bécquer— es clave en los dos libros ya citados: *Soledades* —aunque Antonio Machado nunca lo haya dicho— y *Arias tristes*: en este caso, confesada por su creador.