

O vaso quebrado.
Imaxes da identidade na poesía de Rosalía de Castro

Javier Gómez-Montero

Formas de citación recomendadas

1 | Por referencia a esta publicación electrónica*

GÓMEZ-MONTERO, JAVIER (2012 [1998]). “O vaso quebrado. Imaxes da identidade na poesía de Rosalía de Castro”. *Anuario Grial de Estudos Literarios Galegos*: 1997, 11-46. Reedición en *poesiagalega.org*. *Arquivo de poéticas contemporáneas na cultura*.
<<http://www.poesiagalega.org/arquivo/ficha/f/1539>>.

2 | Por referencia á publicación orixinal

GÓMEZ-MONTERO, JAVIER (1998). “O vaso quebrado. Imaxes da identidade na poesía de Rosalía de Castro”. *Anuario Grial de Estudos Literarios Galegos*: 1997, 11-46.

* Edición dispoñíbel desde o 18 de xaneiro 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.

O vaso quebrado. Imaxes da identidade na poesía de Rosalía de Castro

Javier Gómez-Montero

Proponse unha lectura hermenéutica de Cantares gallegos, Follas novas e, parcialmente, En las orillas del Sar, que se centra na análise da constitución do suxeito e as súas figuras estéticas na poesía rosaliana. O problema da identidade, primeiramente, preséntase tanto a nivel individual como colectivo, cifrándose basicamente no tema da orixe; o “ben perdido” supón na lírica de Rosalía un segundo complexo figurativo no que se vai perfilando a constitución agonal do suxeito, abertamente manifesta ó interpretar a mitoloxía das sombras como figura da alteridade. Tamén o acto mesmo da escritura concíbese agonalmente e así o reflicte tamén a representación. Por último, a descrición das imaxes da identidade permite superar a distinción entre unha poesía “obxectiva” e outra “subxectiva” e, ó mesmo tempo, situar historicamente a escritura rosaliana no contexto dunha poesía moderna que, desde o romanticismo, se xenera a partir da crise da representación.

I. MODERNIDADE, CRISE DA REPRESENTACIÓN E DISEMINACIÓN DO DISCURSO POÉTICO

A historiografía literaria convencional adoita cifrar, para as literaturas hispánicas, a xénese da lírica moderna no “intimismo” de G. A. Bécquer e de Rosalía de Castro que, daquela, significarían o punto de partida dun proceso lineal (artellado mediante dispositivos de ruptura, continuidade ou cambio, fractura...) no que se sucederían grupos, xeracións, escolas, movementos, etc. “Modernidade”, xa que logo, equivalería a unha sensibilidade afín ás obsesións afectivas do século actual—ou a unhas actitudes ante a realidade nel dominantes— e á prevalencia de estratexias expresivas máis concordantes coas prácticas retóricas da poesía contemporánea que, por exemplo, coas do *romanticismo exaltado*. Tales formas de categorización e periodización históricas dunha literatura nacional parten, sen dúbida, de presupostos establecidos por unha tradición crítica, inaugurada polo positivismo decimonónico, e que aínda hoxe parece perpetuarse en discursos historicistas que, con tales categorías, períodos e xeracións, anquilosan a tradición literaria en bloques monolíticos e de validez exclusiva nunha literatura nacional determinada. Así o pon de manifesto, por exemplo, o incuestionado proxecto de G. Siebenmann (1965) de acoplar a evolución estilística da poesía española desde Bécquer e Rosalía ata a Guerra Civil ás elementais liñas que segundo H. Friedrich (1981 [1956]) estruturan a lírica da modernidade, modelo este que, non embargante e á súa vez H. R. Jauß (1989) corrixiu e mesmo dilatou introducindo o “proceso histórico” da modernidade literaria (de Rousseau a Apollinaire e as vangardas) no marco máis amplo dunha estética da modernidade. Non en tanto, axiña cuestionou P. de Man en *Blindness and insight* cun talante polémico os novos postulados de

H. R. Jauß¹, cualificándoos de historicistas. En suma, todo concepto de *lírica moderna* ou *da modernidade* que parta da noción de *intimismo* resulta sumamente problemático como se pode observar no feito de que, por exemplo, a estrutura da sensibilidade, os paradigmas de experiencia plasmados nas *Rimas* ou na poesía de Rosalía a penas participan nos trazos básicos que M. Hamburger (1985 [1969]) sinala ó describir algunhas coordenadas semánticas e expresivas da lírica posterior a Baudelaire.

Outro tanto cabería observar se, no caso de Rosalía, se esbozase a xenealoxía dun discurso, aparentemente incontestado, que defende a evolución da súa poesía desde a obxectividade ata a subxectividade alcanzando, finalmente, a expresión de preocupacións metafísicas ou transcendentais. Desde os finos ensaios de R. Carballo Calero (1981 [1962]: 180, 182), que supuxeron un fito nos estudos rosalianos, véñse sostendo ese desenvolvemento desde unha “poesía ouxeitiva, poesía do pobo”, ata os “poemas suxeitivos, que espresan sentimentos persoás da autora”. K. K. Kulp radicalizou esa posición acoutando os límites cronolóxicos desa evolución (1968: 133-35, 120) e tamén M. Mayoral (1974) alicerzouna na súa xa clásica monografía. E aínda o excelente estudo de Catherine Davies, pioneiro na súa amplitude, reseña en *Follas novas* a “transición entre unha poesía de orientación social a outra persoal, [...] entre a obxectividade e a subxectividade” así como un “virar do obxectivo cara ó introspectivo, da colectividade ó individuo” e, finalmente, desde “o subxectivo ó metafísico” (1987: 275, 353, 231).

En ambos os dous tópicos críticos —*intimismo* e evolución *obxectividade/subxectividade*— asoma o interese polos paradigmas temáticos dominantes ó longo da obra de Rosalía e o intento de axustalos ás súas correspondentes modalidades líricas (observación da realidade galega, introspección do eu, reflexión existencial-ontolóxica, etc.). Non obstante, esa *opinio communis* resulta obsoleta se, con enfoque hermenéutico, a análise literaria se centra na representación da subxectividade, é dicir, se o discurso crítico se propón describir as figuras estéticas da constitución do suxeito *en* e *mediante* a linguaxe desde *Cantares gallegos* ata *En las orillas del Sar*. En tal caso, toda a lírica rosaliana constitúe unha expresión estética da subxectividade e, neste senso, a escritura rosaliana forxa unhas imaxes da identidade que se adscriben a unha tradición literaria moderna debedora do pensamento e a estética inaugurados co protorromanticismo e ancorada na concepción dun suxeito autónomo, soberano, pero consciente dos límites do coñecemento e da súa representación. É a escisión entre o home e mais o mundo, entre o eu e a natureza, a orixe, a sociedade e a linguaxe; é aquela *Entzweiung* que Hegel, ó historizar o romanticismo nos seus *Vorlesungen über die Ästhetik* (1835-38), considerou o momento fundacional da sensibilidade moderna e na que, xa en 1966, M. Foucault en *Les mots et les choses* (remíndose implicitamente a M. Heidegger) tamén se baseou para definir a figura epistemolóxica do home moderno.

A filosofía da linguaxe a partir de Herder, o seu concepto de nación, a poética de A. W. Schlegel, as novas mitoloxías propugnadas por F. Schlegel, a doutrina da inmigración de Cloridge, o concepto poético transcendental de F. Hölderlin e o visionario de W. Blake... en suma, a poetoloxía protorromántica acoutou un paradigma de representación fundamentado na inefabilidade da experiencia e na insuficiencia da linguaxe poética que supuxo unha ruptura coa representación clásica e que suscitou, asemade, unha crónica crise de representación que continúa sendo unha obsesión na filosofía, arte e literatura actuais. Hölderlin retivo esa aporía en “Als ich ein Knabe war” de 1978 (“Cando eu era un cativo”): “Ich verstand die

Stille des Aethers / der Menschen Worte verstand ich nie” (“Do éter entendía o silencio / mais nunca as verbas do home”) (1989). Esa radical dificultade, intrínseca ó acto poético mesmo, define o discurso poético da modernidade e alenta unha tradición lírica en Occidente bosquexada por Octavio Paz en *Los hijos del limo* (baseado en cursos dictados en 1972) excluindo, sen embargo, autores hispánicos do século XIX. Convén reter que tal “tradición da ruptura” incide particularmente na crítica da linguaxe poética e pode, así mesmo, documentarse nas letras peninsulares mesmo antes da recepción de Mallarmé na obra de Juan R. Jiménez, por exemplo, na dialéctica superación do eu prometeico na obra serodia de Espronceda, na autopercepción do suxeito como desexo nas *Rimas*, nas múltiples máscaras coas que se disfraza un eu proteico nas *Claves líricas* de Valle-Inclán, na reduplicación perspectiva dunha identidade que non cesa de reflectirse a si mesma en A. Machado e, ¿como non?, na autofiguración agonal do suxeito na lírica de Rosalía (Gómez-Montero: 1998).

Todas estas variantes figurativas da identidade posúen unha entidade estética e presupoñen a dificultade da representación, a insuficiencia da linguaxe poética. O enfoque proposto non pretende, en absoluto, remodelar a historia literaria sobre o palimpsesto das formacións epistemolóxicas esbozadas por M. Foucault, posto que a sucesión cronolóxica dos cinco autores apuntados non implica ningunha necesidade de desenvolvemento histórico. E as reflexións que abrían este estudio evidenciaban xa o arriscado que resulta aventurar un modelo que aspire a definir satisfactoriamente os elementos constitutivos da poesía moderna en canto discurso histórico. Non obstante, a subxectividade, como categoría hermenéutica, axuda a perfilar un marco teórico sólido e flexible que dá cabida a postulados poetolóxicos que determinan as bases dunha representación poética da que é debedor o discurso poético dos cinco autores citados e, tamén en diversa medida, outros autores do século XX (Gómez-Montero: 1998a, 1994, 1996). Nesa perspectiva insírese tamén a lírica de Rosalía. E enténdase *representación* nestas páxinas non só en canto forma sensible do coñecemento abstracto senón, sobre todo, en canto sistema de signos que conforma toda expresión artística e, daquela, eminentemente como figura semiótica. Así, a entidade semiótica da representación poética constitúe un presuposto básico para definir as figuras estéticas da subxectividade que se artellan na lírica de Rosalía como garantes dunha identidade que se constrúe a si mesma no discurso poético e que, á súa vez, paulatinamente vai erosionando un acedo proceso de desintegración.

Na lírica de madurez de Rosalía, a representación abrangue tanto a auscultación da propia consciencia como a reflexión sobre o acto poético en si. De aí deriva un discurso gradual e progresivamente alicerzado na insuficiencia da linguaxe e na inefabilidade da experiencia que, especificamente, definen a *tradición poética moderna*. Se en *Cantares gallegos* parece aínda prevalecer a voz do poeta *inxenuo e sentimental*, categorizado por F. Schiller en *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1800), axiña se abre camiño unha escritura que recolle os presupostos anteriormente aludidos. Máis aínda, o cosmos poético de *Cantares gallegos* servirá de referente implícito ás obras posteriores na medida en que a representación, posteriormente, se xerará sobre a base daqueles temas e figuracións, aínda que os seus alicerces experimentasen xa unha violenta sacudida que provocará un radical descentramento do discurso poético. Neste senso, *Follas novas* iníciase cun conxunto de poemas que aportan consideracións poetolóxicas moi significativas:

*Diredes destes versos, i é verdade,
que tén estrana insólita harmonía,
[...]
Eu direivos tan só qu' os meus cantares
así sán en confuso da alma miña,
como sai das profundas carballeiras,
ó comezar do día,
romor que non se sabe
s' é rebuldar das brisas,
si son beixos das frores,
s' agrestes, misteirasas harmonías
que neste mundo triste
o camiño de ceu buscan perdidas.
(Follas novas 1993: I. IV, vv. 1-2, 11-20)*

Estes versos, escritos moi pouco antes da publicación de *Follas novas* en 1880 (como a sección “Vaguedás” en que se insiren, conforme puxo de relevo Catherine Davies 1987: 361 e ss.)², revelan tanto un descentramento da consciencia como a radical desestabilización dun discurso poético que, ademais, desafia abertamente as expectativas de lectores proclives a reducir o xogo de oposicións e disonancias que estruturan a representación. Os versos semellan ecos confusos, son como as voces indefinibles que xorden dunha natureza esgrevia e, no poema, estas non converxen harmonicamente nunha paisaxe idílica senón que, moi polo contrario, a linguaxe poética espállaa disolvéndoas na incerteza de espazos posuidores de requisitos (*carballeiras, brisas, frores*) que suscitan outras harmonías. Trátase de voces perdidas que abren un camiño entre o ceo e a terra.

Esta suxestiva descrición do acto poético non responde a un inxenuo pulo debido ó desbordamento da actividade interior senón que, para a escritura poética e como pon de manifesto a seguinte composición do poemario, implica unha reflexión irónica: “¡Follas novas! Risa dáme / ese nome que levás...” (I. V, vv 1-2). O prólogo ó volume alberga tamén signos de distanciamento (“mellor se dirían vellas”, *Follas novas* 1993: 114, 109, por estaren os poemas escritos na súa meirande parte case dez anos antes). Ademais, Rosalía xustifica entón ludicamente o seu afastamento dun concepto poético transcendental aludindo á súa condición de muller para acollerse así, con irónico *understatement*, a dúas categorías estéticas que xa Bécquer (1989: 179) esgrimira na “Introducción sinfónica” do *Libro de los gorriones*:

Nós somos harpa de sóio dúas cordas, a imaxinación i o sentimento;
[...] nunca tentei pasar os límites da simple poesía (*Cantares gallegos* 1995:
110-11).

A argumentación de Rosalía apóiase, evidentemente, nunha estratexia retórica de desublimación que, ademais, delata o inestable estatuto da súa voz poética, sobre todo a partir de *Follas novas*. De aí deriva que a identidade que se forxa o suxeito lírico na escritura non acade compensar nin reducir as oscilacións inherentes á súa esvaradía posición. Descentramento da conciencia e dobre diseminación da voz poética resultan, en definitiva, do problema da infabilidade, sexa cal sexa a causa da condición sublime da experiencia ou sexa que a linguaxe resulte en si mesma insuficiente. Esa concepción aporética da representación fórmulase xa nun temperán poema recollido en *En las orillas del Sar* e artellado sobre a becqueriana distinción entre “palabra” e “idea”³:

*La palabra y la idea... Hay un abismo
Entre ambas cosas, orador sublime.*

[...]

*un beso, una mirada,
suavísimo lenguaje de los cielos;
un puñal afilado, un golpe aleve,
expresivo lenguaje del infierno.
Mas la palabra en vano
cuando el odio o el amor llenan la vida,
al convulsivo labio balbuciente
se agolpa y precipita.
¡Qué he de decir! Desventurada y muda,
de tan hondos, tan íntimos secretos,
la lengua humana, torpe, no traduce
el velado misterio.*

(*En las orillas del Sar* 1990b: vv. 1-2, 9-20)

Amor e odio, ceo e inferno, bico e puñal, palabra e idea... o abismo que os separa xera unha tensión que mantén na incerteza a representación pero que, ó contrario que en Bécquer, non chega a ser superada nin sequera intencional ou utopicamente. O motivo do *vaso* serve para exemplificar a diferenza entre o discurso poético de ambos os dous, xa que en Rosalía, o vaso esnaquízase, rómpese, mentres que en Bécquer, sen fisura ningunha, aínda simboliza a enerxía creadora do poeta:

*Palpita el corazón enfermo y triste,
languidece el espíritu, he aquí todo;
después se rompe el frágil
vaso, y la esencia élévase a lo ignoto.*
(vv. 21-24)

*Yo soy sobre el abismo
el puente que atraviesa,
yo soy la ignota escala
que el cielo une a la tierra.*
[...]

*Yo en fin soy ese espíritu,
desconocida esencia,
perfume misterioso,
de que es vaso el poeta.*
(Bécquer 1989: *Rima V*, vv. 65-76)

Segundo a concepción transcendental do poeta na *Rima V*, o discurso poético xorde da sublime esencia retida no vaso, mentres que en Rosalía desaparece todo signo de autoconfianza e esa mesma esencia remata por esvaecerse. En “Vaguedás”, a sección liminar de *Follas novas*, plásmase acedamente a desconfianza no potencial comunicativo ou redentor da palabra poética de modo que as contradicións dunha consciencia marcada intrinsecamente pola disonancia determinan con tal vehemencia a escritura que a representación se converte no escenario do drama da subxectividade, agudizado aínda pola irritante repetición da escritura:

*E ben ¿para que escribo?
E ben, porque así semos:
relox que repetimos
eternamente o mesmo.
(Follas novas, II, II, vv. 5-8)*

A constatación do ilógico da escritura alberga en si un potencial autodestructivo que, na composición que pecha o ciclo “Vaguedás” (I, XX), enfaticamente, condena a linguaxe ó silencio e a imaxe poética á morte do esquecemento:

*¡Silencio!
A man nerviosa e palpitante o seo,
as niebras nos meus ollos condensadas,
con un mundo de dudas nos sentidos
i un mundo de tormentos nas entrañas,
sentindo como loitan
en sin igual batalla
inmortales deseos que atormentan
e rencores que matan.
Mollo na propia sangre 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!*

De novo rivalizan dous polos antagónicos: a dúbida e a dor, desexo e rancor libran un corrosivo combate do que levanta acta a representación poética. Pero á escritura é allea toda función compensatoria prevalecendo, así tamén, a súa valoración negativa. Nos versos finais de “¡Silencio!” a voz lírica plasma a impotencia do seu propio discurso, a súa incapacidade de conferir coherencia —aínda que sexa transitoria— á experiencia vital ou poética. A diseminación do discurso en Rosalía decántase, xa que logo, como manifestación da insuficiencia da linguaxe poética.

Con estas premisas, e mediante unha lectura hermenéutica, analizarei unha vez máis tres aspectos temáticos, suficientemente tratados xa noutros estudos críticos⁴, sintetizándoos en canto imaxes nas que, na lírica de Rosalía, se reflicte unha identidade eminentemente agonial, tanto a nivel colectivo como individual: 1) A concepción mítica da orixe, a súa proxección na idea da patria e a súa privatización mediante a afectividade e a memoria. 2) O *ben perdido* e o *ben soñado* como conciencia e nostalxia dunha orixe individual. 3) As sombras, a *negra sombra*, como figura da alteridade. As tres imaxes acoutan os límites de toda mitoloxía persoal que escenifica o conflito en que se debate un suxeito que, en canto conciencia, constitúese mediante a síntese ou a integración simultánea de forzas contrarias nunha serie de oposicións e tensións contradictorias que quedan sen resolver. De aí resulta a precariedade que caracteriza a voz poética de Rosalía e a súa dobre diseminación que se manifesta, por unha banda, na multiplicación da instancia enunciadora e a variabilidade das modalidades ou actitudes líricas e, pola outra, na proliferación do discurso poético en si⁵.

A tese de Ricardo Carballo Calero referente á transición dunha *poesía obxectiva* a outra *subxectiva* —agora conforme os termos de Marina Mayoral (1974: 556-57)— considera, baixo ambos os dous conceptos, cadanseus aspectos temáticos (Galicia —a súa realidade física e antropolóxica— e a indagación ensimesmada da propia consciencia, a introspección). Non obstante, ambos aspectos dependen da categoría única da subxectividade que, en canto consciencia persoal soberana, neutraliza a suposta diferenza entre poesía obxectiva, subxectiva e metafísica en Rosalía. A subxectividade, en canto categoría hermenéutica, permitirá, por unha banda, interpretar os temas galegos como manifestación dun mito colectivo da orixe que se proxecta na noción de patria⁶. (A paisaxe de Galicia, xa que logo, a súa historia, a súa realidade política e antropolóxica de nación, fornece ó suxeito as bases sobre as que se constrúe unha identidade colectiva que, na representación poética, asume ante todo unha función estética). Pola outra banda, na exploración da existencia, nas obsesións afectivas e transcendentais do eu, constitúese unha identidade individual que converxe coa colectiva nun punto de referencia común dado pola idea da orixe (segundo sexa este supraindividual ou privado).

II. ESPACIOS DA IDENTIDADE E LECTURAS DA ORIXE

A dinámica inmanente que estrutura a poesía de Rosalía, considerada globalmente e sexa en castelán ou en galego (Corona Marzol 1982), parte en *Cantares gallegos* dunha experiencia do mundo e da linguaxe en si positiva que, non embargante, axiña se esnaquiza malia que, nese proceso, participe tamén activamente unha obsesiva vontade de restitución do paradigma de integridade, solidariedade e harmonía operante no seu momento constitutivo. O desprazamento do idioma galego polo castelán debe interpretarse, sen dúbida (X. Alonso Montero 1972: 88-97; C. Poullain 1986), como froito da erosión dos sinais de identidade iniciais do discurso poético. Sen embargo, á marxe da relevancia do feito de cara á autoestima da autora, e en particular polas súas implicacións socio-políticas, esa alteración do código lingüístico non cuestionou en absoluto a continuidade dos mitos da orixe elaborados en *Cantares gallegos*. Polo tanto, e na medida en que a iconografía galaica supón un emblema figurativo da orixe, tamén as paisaxes de *Cantares gallegos* adquiren un estatuto semiótico dunha significación que D. Flitter categoriza como “configuración estética elaborada nun plano superior ó da observación costumista”⁷. Considerando os estreitos vínculos intertextuais entre este volume e *Follas novas*, D. Flitter postula, por outra banda, o “colapso da orde simbólica” primixenia no sentido de que os elementos figurativos característicos da paisaxe galaica son substituídos en *Follas novas* por unha “paisaxe íntima metaforizada” que manifesta a elección dun *exilio interior* (D. Flitter 1994: 110, 111, 116); non obstante —habería que obxectar, esa situación é só ás veces operante e entón obsérvase que, en realidade e sobre todo en *En las orillas del Sar*, pero non exclusivamente—, as novas estampas paisaxísticas adscribíense ó entorno persoal inmediato do protagonista lírico e supoñen a súa privatización mediante a memoria. Polo demais, en efecto, a “dislocación” ou “ruptura” preconizada por D. Flitter (1994: 114) decántase particularmente violenta no marco da lectura existencial que, a fin de contas, propón o crítico galés. No tocante ás figuras de identidade que vai forxando a lírica de Rosalía, a transcendencia deste dato radica, máis ben, en que aí se manifesta a dialéctica agonial (xerada por unha dinámica de perda e reconstitución intencional) que define o seu discurso poético. Así pois, a recorrencia de motivos paisaxís-

ticos de *Cantares gallegos* en *Follas novas* presupón, en xeral, a súa refuncionalización baixo o signo desta dinámica.

En particular a paisaxe de Galicia (pero tamén a súa realidade social e mais a súa historia) aporta, na lírica de Rosalía, elementos figurativos idóneos para a representación dun suxeito que amosa unha identidade que se constitúe de forma agonal. Mentres que en *Cantares gallegos* a variante colectiva desa identidade se proxecta harmonicamente na idea de orixe, gracias ó pulo integrador que supón a afectividade, en *Follas novas* aparecen xa as disonancias que caracterizan a relación do eu coa súa orixe individual. Esas tensións, inherentes ó suxeito e que vertebran a súa *mesmidade*, maniféstanse singularmente nas figuras máis chamativas da súa autopercepción, que son o *ben perdido* (co seu antagonista e complemento, o *ben soñado*) e a *negra sombra* que se inclúe na rede referencial máis ampla de sombras de distinto signo e os fantasmas ou aspectos tan recorrentes tamén en *En las orillas del Sar*.

En moitos destes casos, a paisaxe despréndese dos requisitos iconográficos prototípicos da xeografía galega para circunscribirse ó entorno familiar máis inmediato do protagonista lírico e para adquirir unha dimensión cósmica abríndose así a espazos figurativos da consciencia máis universais ou abstractos (Foster 1985). Historicamente, a proxección na paisaxe dunha consciencia individual remóntase á poesía romántica (Novalis, Lamartine, Hugo) e, entre as técnicas utilizadas por Rosalía, abonda sinalar a ilusión iconográfica, a sublimación mítica, a asimilación dun fragmento pseudomimético a un *état d'âme* e a construción de espazos simbólicos (Kulp 1968: 231-61; Mayoral 1974: 235-50, 340-455). A representación, xa que logo, da natureza desde *Cantares gallegos* ata *En las orillas del Sar* supera con creces os límites da descrición mimética e os requisistos paisaxísticos constitúen, máis ben, un conxunto de signos con significación autónoma, autorreferencial, no mapa da representación acoutado polo discurso poético.

A figuración da patria, coa implicación dunha orixe colectiva, reflíctese en catro dimensións fundamentais: social, temporal, lingüística e espacial ou xeográfica, cobrando, en ocasións, un peso específico en oposición a Castela. A paisaxe galega é non só “obxecto” de *Cantares gallegos* senón tamén, como suxire Rosalía no prólogo, a matriz dunha representación de entidade estética: “Galicia é sempre un xardín donde se respiran aromas puros, frescura e poesía” (*Cantares gallegos*: 128). Á entidade estética da representación corresponde a variabilidade de modalidades líricas. Así, os poemas máis célebres de *Cantares gallegos*, que en xeral adoptan a estrutura da canción popular, transcenden o inxenuo *ruris encomium*, connatural ó xénero, ó depender a enunciación dunha voz elixíaca (por exemplo, en “Adiós ríos...” ou en “Airiños, airiños, aires...”), xurdir dunha actitude apoloxética (fronte a Castela) e solidarizarse ou, mesmo, traspasarse a voz persoal a outros membros da comunidade como o emigrante, a namorada, tipos enxebres, etc. (*Cantares gallegos* 1995: 53-70). Ó mesmo tempo, xa en *En las orillas del Sar*, en ocasións se alza unha voz épica e solemne para invocar enfaticamente, por exemplo, en “Los robles”, o pasado mítico da patria. En todos estes casos, a afectividade é a instancia que proporciona cohesión ó suxeito e ó seu mundo. Merece a pena considerar detidamente estes aspectos.

En “Adiós ríos, adiós fontes...”, onde se concitan numerosos motivos tradicionais do folclore do país⁸, os requisitos iconográficos, máis que reproducilo fotográficamente, conforman un estereotipo da paisaxe galega:

*Prados, ríos, arboredas,
 pinares que move o vento,
 paxariños piadores,
 casaña do meu contento.
 [...]
 Dígoch'este adiós chorando
 desd'a beiriña do mar.
 Non m'olvides, queridiña,
 si morro de soidás...
 tantas légoas mar adentro...
 ¡Miña casaña!, ¡meu lar!
 (vv. 5-8 e 59-64)*

A función estética dos elementos paisaxísticos na representación (noutras estrofas tamén *hortiña, figueiriña, muíño, campantiñas*, etc.) aquilátase na medida en que indica a patria perdida do suxeito da enunciación. Se esta composición está transida da nostalxia que provoca unha inminente separación, en “Airiños, airiños, aires...”, é este precisamente o punto de partida e o que suscita o desexo de reconstitución dun estado prístino de harmonía. Tamén os requisitos da paisaxe (*arboredas, millo*, ademais de persoas, festas, etc.) constitúen os sinais de identidade do propio suxeito lírico:

*Sin ela vivir non podo
 non podo vivir contenta,
 [...]
 Si pronto non me levades,
 ¡ai!, morrerei de tristeza,
 soia nunha terra estraña,
 dond'estraña m'alomean,
 donde todo canto miro
 todo me dice ¡estranxeira!*

A patria é, xa que logo, un arquetipo da orixe no que se integran o eu e o seu mundo. En oposición á patria e á orixe aparecen o estranxeiro e o presente, o espacio e o lugar onde se consuma a escisión entre o suxeito e o mundo. Na xeografía mítica de *Cantares gallegos* ese lugar está representado por Castela como, por exemplo, manifestan os poemas “Castellana de Castilla” e, xa en *Follas novas*, “Tristes recordos”. Tamén en *En las orillas del Sar* quedan plasmadas imaxes da patria baixo idénticos presupostos se ben esbozadas cunha modalidade lírica diversa.

En “Los robles” consúmase a mitificación heroica dun espacio no que se proxecta a identidade colectiva de toda unha nación arraigada nun pasado atemporal: “Allá en los tiempos que fueron...” (v. 1). O presente é o momento da destrución das carballeiras de Conxo (a raíz do cal foi redactado o poema en agosto de 1882; C. Davies 1987: 388-89; F. Rodríguez 1988: 306) polo que o espacio mesmo perde a súa identidade prístina (“bosques y selvas / de agreste espesura”, vv. 33-34; *vs.* “áridas lomas que ostentan / deformes y negras / sus hondas cisuras”, vv. 40-42). Deste xeito, nos carballos e nas aciñeiras obxectívase o idéntico destino de home e natureza: “Tú, sacra encina del celta, / y tú, roble de ramas añosas...” (vv. 72-73). Non obstante, agora nin o lamento elexíaco nin o desexo de reconstitución compensan a perda da patria e da orixe. Senón que a voz solemne, de alento épico,

invoca o curso da historia e proxecta utopicamente esa orixe no futuro. Así, o carballo adquire unha dignidade que simboliza a constitución do suxeito na historia dunha nación:

*Al recuerdo de aquellos rumores
que al morir el día
se levantan del bosque en la hondura
cuando pasa gimiendo la brisa
y remueve con húmedo soplo
tus hojas marchitas
mientras corre engrosado el arroyo
en su cauce de frescas orillas,
estremécese el alma pensando
dónde duermen las glorias queridas
de este pueblo sufrido, que espera
silencioso en su lecho de espinas
que suene su hora
y llegue aquel día
en que venza con mano segura,
del mal que le oprime,
la fuerza homicida.
Torna, roble, árbol patrio, a dar sombra...
(vv. 86-103)*

A identidade individual celebra a súa apoteose ó abeiro dunha colectividade. Un verso de “Jamás lo olvidaré”, centrado tamén no motivo da tala das carballeiras galegas, amosa como a rebelión contra o presente e a angustia pola patria nacen do desacougo xerado polo temor da perda desa identidade: “Y yo no quiero que mi patria muera” (v. 144).

Nos exemplos citados, en toda a lírica de Rosalía, obsérvase que a representación da paisaxe remite á constitución do suxeito nunha orixe que se proxecta na idea de patria. Sen embargo, cando a patria perde a súa condición de imaxe arquetípica e a afectividade persoal privatiza a idea da orixe, xorde a posibilidade de constitución agonal do suxeito na temporalidade. Daquela, a afectividade proxecta ilusoriamente unha orixe persoal na paisaxe familiar mediante a memoria.

Cando a cuestión da identidade se desvincula da idea da patria e da súa concepción mítica, entón a orixe adquire na representación literaria un carácter ambivalente e alberga numerosos elementos disonantes. Neste caso enmudece a voz épica de pulo utópico e a voz elexíaca, despoñéndose do seu afecto solidario, asume a perspectiva da memoria persoal. C. Davies observou na biografía de Rosalía a partir de 1875, coincidindo coa Restauración, unha crise persoal e literaria, da que dan testemuño poemas como “En Cornes”, “Extranxeira na súa patria” e “Ladraban contra min” (C. Davies 1987: 414-17)⁹. (Sen dúbida, cabería engadir “Los que a través de sus lágrimas”) Este dato axuda a explicar que nas dúas seccións que pechan *Follas novas* se esvaeza a harmónica identificación que antes predominaba entre o suxeito e a patria. “En Cornes”, por exemplo, manifesta a radical alteración na figuración paisaxística, pois os campos, árbores, montes... próximos a Padrón xa non son o *locus amoenus* que evocaba anteriormente a voz lírica:

*Ódiote, campo fresco,
con teus verdes valados,
con teus altos loureiros [...]*
Ódiovos, montes soaves [...]
E ti tamén, pequeno
río cal n'outro hermoso,
tamén aborrecido
es antr'os meus recordos...
¡Porque vos ameí tanto,
é porque así vos odio!
(IV, VIII, vv. 61-64, 67 e 73-78)

Na antítese dos dous últimos versos converxen pasado e presente e así, gracias á paisaxe, no discurso poético actualízase unha estampa rural cos requisitos de costume, pero que agora aparecen supeditados a unha dinámica de signo negativo (do amor preterido á actual xenreira). O significado estético desta transformación revélase considerando que o discurso poético se cita a si mesmo, resultando así improcedente unha lectura exclusivamente inxenua (a mímese existencial ou biográfica) dos versos transcritos. E nese sentido, tamén en “Extranxeira na súa patria” pode observarse como o discurso poético se aferra á idea da patria pero, ó mesmo tempo, desbota a súa concepción mítica; ó refuncionalizar o poema o topos do *Ubi sunt*, os amigos, os cantos, os habitantes evocados abandonaron Padrón, Santa María, Lestrove..., e unicamente cruza os camiños a Santa Compañía dos mortos, indiferente á estraña:

mais pasando e pasando diante dela,
fono os mortos aqueles prosiguinto
a indiferente marcha
camiño do infinito,
mentras cerraba a noite silenciosa
os seus loitos tristísimos
en torno da extranxeira na súa patria,
que, sin lar nin arrimo,
sentada na varanda contemprouba
cal brillaban os lumes fuxitivos.
(II, XXXII, vv. 22-31)

Ambos poemas manifestan a exclusión do suxeito dunha comunidade na que antes estaba integrado afectivamente. A patria perde entón a súa condición de arquetipo mítico, pero a memoria resemantiza esa mesma figuración mediante unha afectividade de cruño privado asegurándolle o estatuto dunha orixe persoal. Por exemplo, en “O pazo de A.” (que se refire a Arretén, onde estaba situado o pazo familiar), de novo adquire un emblema de orixe, co que antes o suxeito sintonizaba, un sentido ambiguo na representación:

Deserta a escalinata
soio o paterno niño,
e enriba del caendo misteriosas
coas sombras de crepúsculo, as do olvido.
¿Quen ó pasado volve
os ollos compasivos?
(II, XXIII, vv. 10-15)

O poema seguinte, sen título, cabe entendelo como unha prolongación deste, pois insiste na transformación afectiva e na ruptura do anterior vínculo que unía un espacio dado (agora son os campos familiares) ó protagonista lírico:

*No ceo, azul crarísimo;
no chan, verdor intenso;
no fondo da alma miña,
todo sombrizo e negro.*

[...]

*Cubertos de verdura,
brilan os campos frescos,
mentras qu'a fel amarga
rebosa no meu peito.*

(II, XXIV, 1-4 e 9-12)

O suxeito escindiuse naquel entorno e, daquela, a afectividade persoal problematiza as imaxes da patria galega chegando, mesmo, ó rexeitamento explícito nalgunha outra composición. Por exemplo, en “Ca pena ó lombo”, a paisaxe (ó ser contrastada co *état d'âme* da protagonista) asume na representación unha función precisa: manifestar esa ruptura. Dramaticamente, encárnaa unha moza angustiada pola partida do seu *amoriño* cara a América:

*Reina na veiga un prácido sosego,
cai a luz nos regueiros en cambiantes,
i o cómaro e cañada soavemente
van querbando paisaxen,
lixeramente envolto nos vapores
da misteriosa tarde.
Só se sinte o piar do paxariño,
o marmurar das augas,
e na cima do monte o cantar triste
dunha muller que pasa,
mentras co seu marmurio o manso rego
naquel ritmo manótono a acompaña.
¡Que tristeza tan doce!
¡que soidá tan prácida!
¡mais para un alma en orfandá sumida,
que soidá tan deserta e tan amarga!*

(V, XXX, vv. 8-23)

A fermosura da paisaxe faise insoportable e a moza bótase ó mar “tras seu amor e a morte” (v. 36). Na estrutura do discurso poético, a protagonista cumpre a mesma función que a moza que entoa a súa despedida en “Adiós ríos...” ou o home que invoca as súas paraxes familiares en “Airiños...”. Nos tres casos se pode presupoñer a proxección dunha única consciencia na representación, só que a través de personaxes distintos de acordo coas técnicas de dramatización operantes na lírica rosaliana (é dicir, a utilización alternante de formas gramaticais como eu, ti, el ou ela, tipos humanos de orixe popular como a anciá, o emigrante ou a noiva e tipos humanos simbólicos como o viaxeiro, o suicida, etc.) (*Antología poética* 1995: 35-38; 50-55; Villanueva 1986: 124). O chamativo na escena transcrita é o cambio na valoración da paisaxe que, aínda sendo a mesma, agora patentiza o desarraigamento do suxeito.

Os exemplos aducidos, globalmente, revelan un tratamento moi diferenciado da paisaxe galega. Cando corresponde a unha figuración mítica da patria, os espazos representados cobran un signo positivo, pero cando a arrebatada a afectividade mediante o recordo, atribuíndolle o valor dunha orixe privada, a paisaxe decántase en discrepancia co suxeito. O escepticismo apodérase así dunha consciencia e a memoria convértese nunha poderosa instancia de subxectivación que desata un litixio cos sinais de identidade adquiridas. Noutra poesía de *Follas novas*, en posición emblemática á fronte da segunda sección (“¡Adiós!”), o protagonista lírico evoca de novo o entorno xeográfico dos ríos Sar e Sarela para, a primeira vista, despedirse deles melancolicamente. Sen embargo, o hermeneuticamente relevante consiste na renuncia á escenificación dunha harmonía perfecta e, deste xeito, a paisaxe desmaterialízase paulatinamente converténdose nun signo ambivalente (“¡adiós! sombras queridas; ¡adiós! sombras odiadas”, v. 11). O poema seguinte evoca o mesmo espazo familiar pero, ante a perda do seu significado prístino, a voz lírica vólvese lacónica:

*¡que serenatas tan amorosas
nos nosos campos sempre nos dan!
[...]
Tan só acordarme delas,
no sei o que me fai:
nin sei s'é ben,
nin sei s'é mal.
(II, II, vv. 4-9)*

Desde *Follas novas*, as paisaxes galegas concitadas pola memoria provocan reaccións contradictorias que manifestan a constitución agonial do suxeito na representación. O ciclo de sete poemas que inauguran o último libro de Rosalía (*En las orillas del Sar*) é unha dilatada meditación poética que reflicte unha estabilidade levada mesmo ata a perda da identidade. A primeira composición reelabora o contraste xa apuntado prolongándoo na dicotomía conceptual amor/rancor. Neste caso é particularmente significativo que paraxes familiares suplantarán a paisaxe galega arquetípica e, asumindo o paradigma da orixe persoal, o entorno privado substituirá a entidade colectiva anteriormente operante:

*desde mis ventanas veo
el templo que quise tanto.
El templo que tanto quise...,
pues no sé ya decir si le quiero,
que en rudo vaivén que sin tregua
se agitan mis pensamientos,
dudo si el rencor adusto
vive unido al amor en mi pecho.
(vv. 4-12)*

Unha afectividade de signo exclusivamente privado apoderouse da figuración da patria. A incerteza e a dúbida vertebran a consciencia e, ademais, xa na segunda composición, queda abolida ironicamente a choromiqueira nostalgia de anteriores poemas (“Ya no lloro...”, v. 24, que parece remitirse ás “bágoas, queixas, sospiros” evocados no prólogo de *Cantares gallegos*: 126). Ben ó contrario, o

“sombriño” e o “halagüeño” (vv. 19-20), “tinieblas” e “luz” (vv. 28 e 30) mestúranse na percepción dun espacio que significa ó mesmo tempo os “lares primitivos” e un “suelo extranjero” (vv. 17 e 31).

O suxeito da enunciación esboza na terceira composición un espacio simbólico que protocala a perda da harmonía primitiva (“visiones de alas de oro / [...] / ya en vano las llamo y las busco”, vv. 46 e 54). Pero non é a natureza o que cambiou (“ese sol es el mismo”, v. 49), senón a percepción subxectiva do protagonista lírico:

*Bajemos, pues, que el camino
antiguo nos saldrá al paso,
aunque triste, escabroso y desierto,
y cual nosotros cambiado,
lleno aún de las blancas fantasmas
que en otro tiempo adoramos.*
(vv. 61-66)

Acentuándose o proceso de desmaterialización da natureza, gaña entidade a mitoloxía das sombras. A antiga iconografía transformouse en “blancas fantasmas” (v. 65) e a chaira en “sombra vana” (v. 71). O discurso poético da memoria recupera requisitos do universo rural de *Cantares gallegos* (como o carro campesiño) e a dimensión afectiva que campaba naquel poemario. Non obstante, na representación, asumen a función dunha rede referencial que fai aínda máis patente a acidez dialéctica do recordo: a perda dun estado de gracia inicial (v. 64). A linguaxe figurativa agudiza esa consciencia de desarraigamento da terra e da orixe:

*Como un eco perdido, como un amigo acento
que sueña cariñoso,
el familiar chirrido del carro perezoso
corre en alas del viento y llega hasta mi oído
cual en aquellos días hermosos y brillantes
en que las ansias mías eran quejas amantes,
eran dorados sueños y santas alegrías.*
(vv. 81-86)

A estrutura figurativa do poema delata, xa que logo, o carácter autorreferencial da representación. Así, o *ruris encommium* (en si convencional) con que se abre o quinto poema do ciclo, adquire a función poética de polarizar o contraste temporal que artella a composición: “¡Cuan hermosa es tu vega, oh Padrón, oh Iria Flavia!” (v. 96). As imaxes escenifican unha tensión entre pasado e presente, infancia e madurez (“como el sediento niño”, “la nieve de los años”, vv. 101 e 113). O presente equivale ó exilio do paraíso e o pasado a “una visión de armiño, una ilusión querida” (v. 105) definitivamente esvaídas. O seu lugar ocupárono a nostalgia das “aguas del olvido” (v. 93) e a pugna entre un odio e un cariño simultáneos (v. 136):

*Ya que de la esperanza, para la vida mía,
triste y descolorido ha llegado el ocaso,
a mi morada oscura, desmantelada y fría,
tornemos paso a paso,
porque con su alegría no aumente mi amargura
la blanca luz del día.*

*Contenta el negro nido busca el ave agorera;
bien reposa la fiera en el antro escondido,
en su sepulcro el muerto, el triste en el olvido,
y mi alma en su desierto.*

(vv. 140-149)

Nas localidades citadas ó longo do poema (Trabanca, Padrón, etc.) transcorre, en efecto, a infancia da autora. Esa xeografía íntima (que significa “identidade e seguridade, [...] pertenza”; C. Davies 1987: 406)¹⁰ define un espazo estético na representación presentando un tema que, en realidade, é a perda da identidade que suxerían aquelas paraxes. A estrutura agonal da consciencia decántase, por último, tamén en que o paseo polo “camino antigo” (v. 61), instalando ó principio un “grato misterio” (v. 58), culmina nunha anagnórise de signo negativo (“reposa [...] / mi alma en su desierto”, vv. 147-149). Paraxes familiares e *tableaux* máis abstractos, simbólicos, conforman espazos figurativos dunha consciencia posuidora dun coñecemento que abrangue unha traxectoria que se inicia na abolición da orixe e conclúe coa perda da identidade.

O poema “En mi pequeño huerto” exemplifica meridianamente o alcance desta cuestión xa que nel se radicaliza a apropiación subxectiva da natureza na representación e a súa semantización mediante a afectividade e a memoria. O díptico refire unha reflexión do protagonista lírico que presenta un punto de partida xeográfico, afastándose das ribeiras do Sar, que se circunscribe a un espazo aínda máis íntimo. Nese entorno familiar un motivo poético —unha en si nimia margarida— desencadea toda unha meditación na que se reflicte temporalmente a autopercepción do suxeito:

I

*En mi pequeño huerto
brilla la sonrosada margarita,
tan fecunda y humilde,
como agreste y sencilla.*

*Ella borda primores en el césped,
y finge maravillas
entre el fresco verdor de las praderas
do proyectan su sombra las encinas,
y a orillas de la fuente y del arroyo
que recorre en silencio las umbrías.*

*Y aún cuando el pie la huella, ella revive
y vuelve a levantarse siempre limpia,
a semejanza de las almas blancas
que en vano quiere ennegrecer la envidia.*

II

*Cuando llega diciembre y las lluvias abundan,
ellas con la acacias tornan a florecer,
tan puras y tan frescas y tan llenas de aroma
como aquellas que en un tiempo con fervor adoré.*

*¡Loca ilusión la mía es en verdad, bien loca
cuando mi propia mano bonda tumba les dió!
Y ya no son aquellas en cuyas bojas pálidas
deposité mis besos..., ni yo la misma soy.*

As dúas partes da composición contrastan un único motivo poético. Por unha banda, salta á vista a discrepancia na percepción afectiva da margarida segundo o momento (a vez primeira ou decembro). Por outra banda, o protagonista lírico establece un paralelismo entre ese dato e a súa propia persoa facéndose a si mesma partícipe desa diferenza. Non se trata tanto dunha escisión nin dun desdoblamento da propia consciencia senón que, na reduplicación da imaxe, exprésase a convicción de que, tras a perda da harmonía inicial entre o suxeito e o seu mundo (establecida antes mediante a afectividade), abriuse unha fenda que culmina na perda de identidade (“ni yo la misma soy”, v. 22). Na medida en que a suposta identidade adquirida non é obxecto de maiores reflexións, privando o feito da ruptura en si, impera a negatividade na constitución agonal do suxeito.

A oposición entre Pasado e Presente indica de novo a abolición dun estado prístino. Ademais, o grao de coñecemento que agora transmite a representación inclúe unha significativa variante con respecto ós textos precedentes. O discurso poético xorde dun presente que desmascara como ficción a harmonía definitoria da orixe: “finge maravillas” (v. 6). Baixo o manto figurativo, a perspectiva actual do suxeito pon de manifesto que a afectividade xerara unha ilusión de identidade, unha identidade ficticia e carente de fundamento en si mesma. Era produto dunha subxectividade definida por unha obsesión de harmonía e sustentada por un pulo que facía sintonizar o home e a natureza arraizándoo nunha orixe e nunha nación. A quebradura da unidade primixenia pon en entredito as formas de identidade adquirida. Así, se as alternativas baralladas pola representación amosan que o suxeito se define agonalmente, na poesía serodia de Rosalía decántase o estatuto ficcional inherente tanto á patria como á orixe en canto figuracións da identidade, ben sexa colectiva ou individual. Como punto final destas lecturas da identidade na poesía de Rosalía, merece a pena lembrar un poema no que, en termos belixerantes, tamén queda plasmado o proceso a través do cal a consciencia logra clarificar esa discrepancia entre ficción e realidade, entre verdade e mentira, quedando esa diferenza anulada esteticamente:

*Pensaba que estaba ocioso
en sus prisiones estrechas,
y nunca estarlo ha podido
quien firme al pie de la brecha,
en guerra desesperada
contra sí mismo pelea.*

*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.*

O ciclo “Orillas del Sar” pon de manifesto o carácter sónico, amimético, da natureza na representación. Unha progresiva tendencia á abstracción permite construír uns espazos que, cinguíndose primeiro a unha xeografía local, vanse facendo cada vez máis universais posibilitando así a libre proxección de afectos e estados de conciencia. E unha vez que a orixe, garante da identidade, foi despoxada da súa condición mítica en canto patria, e a memoria elaborou a alternativa dunha orixe privada, o discurso poético forxa espazos simbólicos onde se plasman dúas figuras da alteridade específicas: as do *ben perdido* e a *negra sombra* que, respectivamente, se reflicten na do *ben soñado* e noutras múltiples sombras de connotación arbitraria. Neses complexos figurativos, en canto que mitoloxías, decántase de novo a constitución agonal do suxeito.

III. O “BEN PERDIDO” E A “NEGRA SOMBRA” COMO FIGURAS DA CONSTITUCIÓN AGONAL DO SUXEITO

No duodécimo capítulo da súa monografía (“En busca del bien perdido”), acouta Marina Mayoral (1974: 211-26) conceptualmente un campo semántico dependente do “ben perdido”, unha figuración primordial en *Follas novas* e *En las orillas del Sar*, tamén vinculada intrinsecamente á idea da orixe. *Ansia, deseo, afán, anbelo* son as verbas nas que se obxectiva o pulo desiderativo que define o suxeito e que outorga á idea da orixe unha dimensión transcendental:

Rosalía era consciente de que el sentimiento de soledad que inspiraba la falta de la tierra, o del amor, o de los amigos, o del dolor, era “saudade”. [...] Sin embargo, no llamó por ese nombre al sentimiento más radical de la soledad. [...] Para ella, saudade era nostalgia de un bien perdido (M. Mayoral 1974: 210).

A *saudade* está suficientemente ancorada no folclore galego e, mentres que R. Piñeiro (1952; 1951; 1953) universaliza ese estado anímico como constante antropolóxica e sentimento característico da soidade ontolóxica do home, quizais haxa tamén que definir esa forma de inconsolable melancolía (en perspectiva histórico-literaria suporía unha mera variante do *mal du siècle*) como unha radical carencia sen referente preciso que provoca un constante desequilibrio no suxeito; aínda así, quizais sexa máis adecuada a definición poética de María Xosé Queizán: “Desexo do desexo./ Saudade” (1991: 33). Esa inestabilidade, que abrangue unha dimensión ontolóxica e outra existencial, implica a negatividade innata á forma específica de percepción subxectiva do tempo que prevalece na poesía de Rosalía. O sétimo poema de *Follas novas* (estreitamente vinculado ás cinco primeiras de carácter poetolóxico) virtualiza varias opcións —patria, amor, recordos, amigos— que poderían satisfacer esa carencia para, sen embargo, seren rexeitadas na súa totalidade:

*Algúns din ¡miña terra!
Din outros ¡meu cariño!
Este ¡miñas lembranzas!
I aquel ¡oub meus amigos!
Todos sospiran, todos,
por algún ben perdido.*

*Eu só non digo nada,
eu só nunca suspiro,
qu'ó meu corpo de terra
i o meu cansado espírito,
a dondequer qu'eu vaia,
van conmigo.*

Lecturas existenciais ou transcendentais non esgotan as posibilidades de interpretación destes versos¹¹. O hermeneuticamente relevante é que aquí o discurso renuncia ás instancias (patria, afectividade, memoria) mediante as cales noutras ocasións se construía a identidade. Ese rexeitamento puntual non ten que significar necesariamente a súa abolición, senón que cómpre valoralo como a coexistencia fáctica de diferentes alternativas na consciencia e, cinguíndose ó discurso poético en si, como espello crítico da propia representación. Nun poema precedente (o terceiro da mesma sección liminar), o suxeito da enunciación distánciase mesmo das múltiples e contradictorias ideas e imaxes que vertebran o discurso poético:

*así as ideas
loucas que eu teño,
as imaxes de múltiples formas,
de estranas feituradas, de cores incertos,
agora asombran,
agora acrarian
o fondo sin fondo do meu pensamento.*
(I, III, vv. 5-11)

Este fragmento, tamén á fronte do volume como o poema anterior, é particularmente relevante. Ambos os dous textos amosan que a representación abrangue tanto a consciencia como a escritura. As “imaxes de múltiples formas” (v. 7) indican todo un abano de posibilidades para decodificar semanticamente a figura do *ben perdido* que, así, se decanta como signo polivalente e aberto a unha pluralidade de significacións. Un poema de *En las orillas del Sar* enumera outros referentes virtuais:

*De la vida entre el múltiple conjunto de los seres,
no, no busquéis la imagen de la eterna belleza,
ni en el contento y harto seno de los placeres,
ni del dolor acerbo en la dura aspereza.*
(vv. 1-4)

“Imáxenes de eterna beleza” van desfilando ó longo do poema, pero o suxeito da enunciación vai rexeitándoas unha tras outra. Así, o desexo dinamiza unha búsqueda posuidora dun potencial conflictivo manifesto. Só illadamente parece anularse esa irritación como en “Santa Escolástica”, onde, a raíz da contemplación do sublime Pórtico da Gloria, unha visión extática culmina coa xubilosa exclamación: “¡Hay arte! ¡Hay poesía...! Debe haber cielo. ¡Hay Dios!” (v. 142). Se este verso refire varias opcións que se suman ás anteriores posibles lecturas do *ben perdido*, un último poema ofrece outras dúas alternativas para determinar o referente (“fermosura sen nome” e “felicidade”; vv. 10 e 19) e, sobre todo, establece unha íntima ligazón entre *ben perdido* e *ben soñado*:

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 ballado, te ha ballado 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 exsites 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 sueña que invisible habita
en todo cuanto toco y cuanto veo.*

*Felicidad, no he de volver a ballarte
en la tierra, en el aire ni en el cielo,
jaun cuando sé que existes
y no eres vano sueño!*

En definitiva, descifrar semanticamente o *ben perdido* reduciéndoo a calquera das opcións baralladas significaría eludir a eficacia poética da figuración debida a que os referentes virtuais se multiplican en liña simultánea. Ademais, o mesmo protagonista lírico explícita o seu carácter vago (“Yo no sé lo que busco”, v. 13). A concepción agonal e cíclica desa búsqueda, xa que logo, queda xustificada e fundamentada mesmo no desenlace do poema xa que nel se afirma taxativamente a existencia dese *ben*. O discurso poético, xa que logo, varía unha e outra vez o motivo en cuestión encadeando imaxes que só o determinan suxestivamente e sen esgotalo. Búsqueda, posesión e perda alternanse (v. 4) e, á marxe da súa omnipresencia, queda cuestionada a entidade onírica ou empírica, fantástica ou real. Outra composición (“Cuido una planta bella...”) formula a vontade de perseverancia nesa búsqueda, exhibindo unha estratexia de resistencia e recorrendo a unha cadea de imaxes estruturadas antiteticamente en torno ós polos da luz e da calor:

*Por eso yo que anhele que el refulgente astro
del día calor preste a mis miembros helados,
aún aliento y resisto sin luz y sin espacio,
como la planta bella que odia del sol el rayo.*

*Ya que otra luz máis viva que la del sol dorado
y otro calor más dulce en mi alma penetrando
me anima y me sustenta con su secreto balago
y da luz a mis ojos cegados.*

(vv. 25-32)

Paga a pena bosquexar o proceso circular e contradictorio dos pensamentos expostos. A arelada luz do sol e a súa calor deberan expulsar as tebras e o frío que envolven o eu poemático, pero o seu interior está penetrado por outra luz e outra calor máis ardentes aínda que volven superfluas a luz e a calor do sol. O discurso poético, xa que logo, amorea non só numerosas posibilidades para decodificar conceptualmente o *ben perdido* senón que, tamén, a súa expresión figurativa admite múltiples variacións. Así, relativízase o seu significado concreto. Un poema estruturado como tríptico (“Su ciega y loca fantasía...”) tamén contamina o motivo do *ben perdido* co *ben soñado*. En “el fantasma del bien soñado” (v. 20) converxe a vigorosa dinámica do desexo que é descrita figurativamente:

*Su ciega y loca fantasía corrió arrastrada por el vértigo,
[...]
cayó en el cieno de la vida, rotas las alas para siempre.
Mas, aun sin alas, cree o sueña que cruza el aire, los espacios,
y aun entre el lodo se ve limpio, cual de la nieve el copo blanco.*

(vv. 1-6)

O soño acouta unha segunda dimensión da consciencia na que aniñan visións do desexo que se rexeneran sen cesar. Logo do voo e da caída, fantasía e soño fan persistir unha “eterna sede” que exemplifica o pulo máis elemental que alimenta a alma “insaciable” (vv. 8 e 12). Entón unha voz neutral valora o drama descrito mediante unha reflexión esclarecedora:

*Cuando todos los velos se han descornado
y ya no hay nada oculto para los ojos,
ni ninguna hermosura nos causa antojos,
ni recordar sabemos que hemos querido,
aún en lo más profundo del pecho helado,
como entre las cenizas la chispa ardiente,
con sus puras sonrisas de adolescente,
vive oculto el fantasma del bien soñado.*

(vv. 13-20)

Na carencia máis absoluta e no abismo da resignación espreita “el fantasma del bien soñado”. A expresión encerra en si un signo de distanciamento de modo que o acto de coñecemento verbo do estatuto irreal, ilusorio, do *ben soñado*, resulta máis lacónico que nostálgico. Isto significa que o *ben soñado* non supón en si mesmo unha alternativa ó *ben perdido* e, de feito, mentres que “En los ecos del órgano...” puidera facer sospeitar que o *ben soñado* fose unha variante positiva do *ben perdido* (e, neste sentido, M. Mayoral atribúe ó soño unha función compensatoria, por exemplo, en “Busca y anhela un sosiego...”; 1974: 217-21)¹², a persistencia dos soños e as continuas visións no discurso poético son o froito daquela vontade de resistencia inherente a un suxeito constituído agonalmente, precisamente, na constatación do ca-

rácter ilusorio de soños e visións. Aínda que os soños signifiquen, xa que logo, unha segunda dimensión da realidade, o discurso poético privaos de toda función compensatoria e, de feito, soños e visións intégranse dialecticamente na figuración do *ben perdido* permitindo a súa refracción crítica na representación.

Pódese interpretar o *ben soñado* como unha proxección ilusoria do *ben perdido* de modo que, na representación, consolídase unha relación dialéctica entre soño e realidade, entre verdade, mentira e engano. Os poemas que na edición de X. Alonso Montero son numerados coas cifras 42 a 48 (que, xa conforme a súa disposición tipográfica, configuran un ciclo na *editio princeps*; R. de Castro 1985: 79-82) tratan sobre estas cuestións. Aínda que graviten sobre constelacións figurativas moi dispares, estes sete poemas vincúlanse a nivel semántico ó recorrer discontinuamente un feixe de temas esenciais. O eu lírico (masculino, como o esmoleiro que aparece no penúltimo poema, aínda que non teñan por qué identificarse) sitúa no centro da serie unha meditación esclarecedora:

*Busca y anhela el sosiego...,
mas... ¿quién le sosegará?
Con lo que sueña despierto,
dormido vuelve a soñar;
que hoy, como ayer y mañana,
cual hoy en su eterno afán,
de hallar el bien que ambiciona
—cuando sólo encuentra el mal—
siempre a soñar condenado,
nunca puede sosegar.*

No discurso poético engarzánse un pensamento tras doutro. O desexo borra as fronteiras entre vixilia e soño (vv. 3-4). O obxecto do desexo (“o ben”, v. 7) é perseguido sen descanso e o soño non deixa de irritar o home condenado a soñar (vv. 9 e 10). O soño non nivela, xa que logo, a carencia. En realidade, non hai rendición e a búsqueda do *ben perdido* desemboca nun círculo vicioso. Noutros textos, mesmo, o soño aparece con connotacións radicalmente nihilistas: “el sueño de la nada” (nº 18, v. 2), “el sueño de la muerte” (nº 33 v. 8).

É ese o lugar onde se define a consciencia na poesía serodia de Rosalía. É inherente á representación unha estrutura bipolar na que os extremos antagónicos libran un conflito cun desenlace insospeitado. Ese xogo dialéctico de oposicións artéllase tamén en “Los que a través de sus lágrimas...” (poema no que se agrupan cinco composicións) e que supoñen unha dilatada reflexión sobre o proceso textual. O discurso poético aparece sostido simultaneamente por dúas forzas opostas descritas figurativamente e que se manteñen en constante tensión:

*¡Pensamientos de alas negras!, huid, huid [...]
y huid con vuestra perenne sombra que en el alma pesa!
¡Pensamientos de alas blancas!, ni gimamos ni roguemos
como un tiempo en los mundos luminosos penetremos
[...]
en donde el dorado sueño para en realidad segura,
[...]
y sobre el amor que mata, sus alas tiende el olvido.
(vv. 41 e 46-52)*

“El dorado sueño” instálase nesa dimensión da consciencia onde mora certa realidade do esquecemento (o “negro olvido” evocado en “Cava, lixeiro, cava”, v. 7) en que, paradoxalmente, queda abolido o contraste entre o antes e o despois, o pulo de restitución que adoitaban xerar a afectividade e a memoria. As oposicións quedan en suspenso, ideas antagónicas converxen e imaxes de signo oposto se superpoñen (por exemplo, as ás brancas ou mouras dos pensamentos e as ás do esquecemento, vv. 41, 47 e 52). Cunha dicción diferente, na órbita estilística e figurativa da poesía sentenciosa de G. A. Bécquer (Carballo Calero 1981 [1962]: 219-24), os poemas numerados 83 e 86 (que na *editio princeps* pertencen tamén á mesma serie; 1985: 145-49) refrendan o carácter ilusorio da verdade e o soño, a incognoscibilidade da mentira e a verdade:

*Ansia que ardiente crece,
[...]
deseo que no acaba,
vigilia de la noche,
torpe sueño del día...*
(vv. 1 e 12-14)

*De este mundo en la comedia
eterna, vienen y van
bajo un mismo vuelo envueltas
la mentira y la verdad;
por eso al verlas el hombre
tras del mágico cendal
que vela la faz de entrambas,
nunca puede adivinar
con certeza cuál es de ellas
la mentira o la verdad.*

O desexo non se orienta como nas *Rimas*, cara a unha figuración persoal feminina (Gómez-Montero 1995), pero Rosalía constrúe así mesmo unha mitoloxía persoal que tamén é expresión dunha consciencia que presenta unha alteridade de complexa estrutura que integra antagonistas irreducibles (*lo uno* e *lo otro*) e que é posuidora dun referente que é o propio eu: un suxeito que inclúe o outro e que, xa que logo, alberga a diferenza en si mesmo. O eu escíndese en si mediante a figura dunha *negra sombra* que tamén é testemuña da constitución agonal do suxeito no discurso poético.

*Cando penso que te fuches,
negra sombra que m'asombras,
ó pé dos meus cabezales
tornas facéndome mofo.
Cando maxino qu'es ida,
no mesmo sol te m'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 m'abandonarás nunca,
sombra que sempre m'asombras.
(Follas novas, II, XX)*

A mitoloxía rosaliana das sombras, que tamén inclúe fantasmas e espectros, abrangue sombras de moi distinto cariz e que asumen funcións moi dispares. O referente da figuración é así mesmo tan heteroxéneo como as formas da súa materialización sensible. F. Bouza Brey (1953) documentou amplamente a proliferación desa simboloxía en poetas compostelanos anteriores a Rosalía ou do seu entorno máis inmediato, e R. Carballo Calero (1958: 233-34) e J. L. Varela (1958: 187) salientaron xa a filiación temática da *negra sombra*. A *negra sombra* aporta a variante máis enigmática, especificamente acuñada por Rosalía, e a súa excelencia poética foi unicamente celebrada pola crítica. Como fonte probable do motivo (ou como auténtico palimpsesto) sinalouse “El murmullo de las olas”, unha composición do xove poeta Aurelio Aguirre, amigo persoal da autora e falecido prematuramente¹³. Trataríase, xa que logo, dun magnífico expoñente de escritura dialóxica coincidente coas estratexias intertextuais de composición operantes noutro poema de *Cantares gallegos* (“A gaita galega. Resposta ao eminente poeta D. Ventura Ruiz de Aguilera”¹⁴ incluída no volume *Inspiraciones* do escritor establecido en Madrid. Ambas as dúas foron publicadas en *El Museo Universal* (C. Davies 1987: 212-13; 1981: 436-37).

O poema en si suscitou incontables interpretacións que salientaron particularmente a entidade simbólica, hermética e polivalente, da *negra sombra* (X. Costa Clavell 1986) e a dignidade estética da súa vaguidade (R. Carballo Calero 1981 [1962]: 206), capaz de dinamizar unha densa rede de suxestións e intuicións (J. L. Varela 1970). Sen embargo, sempre se aventuraron novas propostas, cada vez máis sutís, para decodificar conceptualmente o significado do motivo poético. R. Carballo Calero aduce “unha lembranza, unha mala lembranza” (1981 [1962]: 206) ou, en xeral, “el recuerdo del pasado” (1958: 236), K. K. Kulp indica unha conciencia de culpa e remorsos (“guilt and remorse”: 1968: 195) e J. L. Varela agoira un desacougo existencial provocado pola incerteza da orixe, o que estaría xustificando, biograficamente, polas especiais circunstancias do nacemento da autora (1958: 165; 189), C. H. Poullain, en termos abstractos, suxire unha ameaza constante e imprecisa (“une menace constante, rendue encore plus effrayante par son imprécision”, 1972: 374), mentres que M. Mayoral entende a *negra sombra* como “símbolo de dolor existencial” (1974: 103). Con enfoque psicanalítico, A. García Calvo (1975) valóraa ironicamente como unha forma de medo feminino e J. Rof Carballo defende que, mediante ela, reflectaríase na conciencia da autora o mito galaico de Isa “Ánimas en pena” (1952). Ademais de cifrar parte destas e outras valoracións da *negra sombra* como “expressão metafísica do *eu* existencial”, J. Courteau leva a cabo unha lectura poeto-lóxico-deconstructivista para proxectar no motivo poético “a ameaza do silencio total que nunca pode abandonar o poeta” (1986: 244, 250; 1955).

Todas estas posicións, converxentes e diverxentes asemade, poñen de relevo a dificultade inherente a calquera intento de decodificar tematicamente o motivo poético con exactitude e, en boa lóxica, proclama H. Rodríguez Rial a consciente renuncia de Rosalía a decantar o seu sentido preciso engadindo, non obstante, que coa intención de que así se revelase a imposibilidade de toda afirmación ontolóxi-

ca (1986: 189). Por último, H. Pato (1986) salienta a plurivalencia semántica e a significante indeterminación do motivo poético propugnando unha análise global da totalidade das sombras. Isto significaría, por outra banda, a irrelevancia hermenéutica da tipoloxía figurativa que establecera M. Mayoral (1974: 91, 108) distinguindo, con razón, diferentes clases de sombras de acordo coa súa xénese e as súas respectivas connotacións: 1) Sombras sen referente persoal con función meramente ornamental e recorrentes, sobre todo, nos albores da actividade literaria de Rosalía (*La flor*; *A mi madre*); 2) As sombras do Transmundo vinculadas a amigos, familiares ou ós mortos en xeral que aparecen especialmente en *Cantares gallegos*; e 3) Sombras de carácter simbólico significantes da dolor existencial, presentes na súa obra madura e entre as que conta a *negra sombra*. M. Mayoral rexistra tamén a xenealoxía de cada grupo correspondendo o primeiro tipo, xa que logo, á retórica imaxinativa do romanticismo, o segundo á socioantropoloxía popular e o terceiro á idiosincrasia persoal ou cosmovisión da autora. Non obstante, e a pesar do acertado de tan atildada clasificación, convén romper a congruencia interna desa mitoloxía persoal no discurso poético. Antes ben, unha figuración tan polifacética, a heteroxeneidade das súas formas e funcións, fan patentes a complexa estrutura da consciencia que, gracias a elas, se plasman na representación.

A nota estética máis chamativa desta mitoloxía é, xa que logo, a súa indeterminación e, ó interpretar “Cando penso que te fuches...” H. Pato explicaba xa a súa eficacia poética pola sutil rede de oposicións semánticas e figurativas que o estruturan:

Los términos con que se designa la sombra, si no son vagos intrínsecamente, se vuelven vagos por ser parte de una cadena de oposiciones, de contrarios que se juxtaponen y de esa forma se anulan (1986: 253).

C. Davies analizou xa o sistema de principios compositivos —repeticións, paralelismos, antíteses, etc.— que apuntalan a forza suxestiva da linguaxe poética (1987: 270-71). E aínda así, para verificar a tese de H. Pato e desgranar o seu potencial hermenéutico, cómpre considerar outros poemas afíns. En “¡Adiós!” (que abre a sección “¡Do íntimo!” de *Follas novas*) esténdense sobre os ríos Sar e Sarela, sobre as localidades de Conxo, San Lourenzo, Belvís e Santo Domingo unhas “sombras queridas” e outras “sombras odiadas” (v. 10), mentre que en “Del antiguo camino a lo largo...” a afectividade positiviza a presenza desas mesmas sombras nas ribeiras do Sar e a comunicación establecida a nivel persoal:

*No lejos, en soto profundo de robles,
en donde el silencio sus alas extiende,
y da abrigo a los genios propicios,
a nuestras viviendas y asilos campestres,
siempre allí, cuando evoco mis sombras,
o las llamo, respóndenme y vienen.*

(vv. 13-18)

Dous tipos diversos de sombras estruturan a representación en “Na catedral” (a quinta composición de “¡Do íntimo!”), ambas as dúas cun referente explicitado no propio texto. Nun principio refírense á escuridade que envolve as figuras do Pórtico da Gloria e as das vidreiras da catedral se Santiago e que, cando cae a noite, inspiran terror e admiración asemade (“marabillas” vs. “medo”, vv. 71 e 58). O máis significativo é o contraste entre o seu aspecto maxestuoso á luz do día (vv. 19-28) e estremeecedor na penumbra do crepúsculo:

*mais de repente veñen as sombras,
 todo é negrura, tod' é misterio,
 [...]
 recei... e funme, pois tiña medo.*
 (II, V, vv. 69-70 e 86)

En efecto, o proceso da escritura delata un paralelismo entre a transformación do espacio e a autopercepción do protagonista lírico:

*¿Será mentira, será verdade?
 Santos do ceo,
 ¿saberán eles que son a mesma
 daqueles tempos...?
 Pero xa orfa, pero enloitada [...]*
 (II, V, vv. 51-55)

Unicamente o corpo non sufriu alteración, ó contrario que a consciencia dado que unha vaga perda (da que non se precisa o obxecto) abocou o protagonista lírico á orfandade. Dous poemas máis adiante asistimos de novo á dinámica agonal entre claridade e tebras que se asocian, respectivamente, a dous momentos diferentes. Sorprende, daquela, que esta nova composición (“Cada noite eu chorando pensaba...”) conclúa invertindo a connotación efectiva dos termos opostos dunha e a mesma constelación figurativa. O suxeito lírico aborrece o día e ten saudade da noite:

*Mais a luz insolente do día,
 constante e traidora,
 cad'amañecida
 penetraba radiante de gloria
 bastr'a leito donde'eu me tendera
 coas miñas congoxas.*

*Desde entonces 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 s'acaba
 na miña alma soía.*
 (II, VII, vv. 6-19)

A afirmación das “penas” e “congoxas” que implican (vv. 4 e 11) fundamenta a elección e desexo das sombras. Os últimos catro versos modulan así o ingreso definitivo nas sombras. Polo tanto, non pasa desapercibida a ambivalencia dese motivo poético na representación. As sombras atópanse tanto fóra como dentro do suxeito da enunciación. Escenifican, en definitiva, un conflito entre forzas contrarias e irreductibles. As tensións belixerantes —o *un* e o *outro*— persisten sen harmonizárense en ningún momento. Esa dinámica reflicte así mesmo o principio agonal na continuación do suxeito.

O poema que media entre “Na catedral” e o último transcrito nomea irrevocablemente a causa da desposesión que urxe ó protagonista lírico e que nivela afectivamente os dous polos temporais (presente e pasado) acoutados na representación: “¡Quero quedar onde os meus dores foron!” (II, VI, v. 27). As sombras adquieren así unha positividade paradoxal operante tamén en “Cando penso que te fuches...” ó resultar ser unha autoproxeción do eu e a súa consciencia: son *o outro* dentro de *o mesmo* e, daquela, parte integrante e definitoria da identidade.

Sobre esta base cabe repensar a mitoloxía das sombras como figura específica da alteridade no discurso poético. A relación agonal entre as tensións opostas que configuran a consciencia patentízase contextualizando: “Cando penso que te fuches...” na sección (“¡Do íntimo!”) en que, como “Na catedral” e outros citados, está incluída. R. Carballo Calero entendeu o poema como o fragmento concluínte dunha serie de dúas composicións vinculadas tematicamente (“¡Mar! cas túas augas sin fondo...” e “Cava lixiero, cava...”); así, entende o significado simbólico desas tres poesías como un intento de liberación do “fantasma del pasado” que implica a *negra sombra*:

En la pieza II (“Cava lixeiro...”) se pretende hacer esto (sc. enterrar el fantasma, *vid.* II, XVIII, vv. 3-4). En la III (“Cando penso...”) se constata que la sombra permanecerá siempre, porque está dentro de uno. Identificados el *fantasma* y la *sombra* de los poemas I (“¡Mar...!”) y III, el II nos daría la clave del misterio. Este fantasma que se quería enterrar, ese pasado para el que se pide unha fosa y esa sombra que torna siempre, son una misma cosa, aludida simbólicamente en los poemas extremos, pero mencionada directamente en el medio. *A memoria do pasado*.

El fantasma del pasado. El recuerdo del pasado. La sombra del pasado. Del pasado en conjunto o de un pasado concreto (1958: 236).

R. Carballo Calero salientou ademais que eses grupos temáticos se repiten frecuentemente en *Follas novas* e tamén G. Corona Marzol (1982: 45-52, 61) se apoiou na súa interpretación das sombras rosalianas como “presencia de una ausencia” nos poemas que rodean a “Cando penso que te fuches...”. Por el contrario, M. Mayoral nega que os tres poemas formen unha serie esgrimindo que non están numeradas (precedidas de cifras arábicas) como no caso das composicións de “Vaguedás” (1974: 94)¹⁵.

Non se debe obviar esta cuestión, pois cómpre reivindicar a súa crucial relevancia de cara á análise da representación. Se a edición de H. Montegudo e D. Vilavedra consegue paliar notables deficiencias filolóxicas de edicións anteriores de *Follas novas*, aínda que, por ser “aparentemente irresolubles” as dificultades cronolóxicas, deixan aberto o problema crítico da eventual formación de series de poemas sen título e conectados entre si por temas e motivos comúns (*Follas novas* 1993: 19), as prácticas de enumeración correntes nas edicións asequibles de *En las orillas del Sar* constitúen, filoloxicamente, un auténtico escándalo. Na *editio princeps* de 1884 (onde non hai ningún tipo de numeración) si que aparecen algúns poemas agrupados tipograficamente polo que salta á vista a súa íntima ligazón (resultando así un total de 41 grupos de poemas, sexan series ou composicións illadas); no caso de “Todas las campanas...”, “Siente unas lástimas...”, “de la noche en vago silencio...” e “A la sombra te sientas...”, por exemplo, a estrutura da representación decántase como unha discontinuidade de fragmentos (independentes, pero vinculados figurativa e semanticamente; Gómez Montero 1998: 318-41). Este dato é relevante hermeneuticamente e abre posibilidades interpretativas que tampouco teñen por qué invalidar unha lectura convencional afeita a atomizar o conxunto illando poemas agrupados entre si na primeira edición.

Con estas observacións e reservas, a distribución tipográfica da *editio princeps* de *Follas novas* sustenta a vinculación semántica e figurativa de “O toque de alba” (II, XVII) e as tres composicións seguintes, sen título e cada unha en páxina propia (separadas de “O toque de alba” e entre elas por tres asteriscos, como nas que forman series discontinuas en *En las orillas del Sar*). Na primeira, a representación reitera aspectos estruturantes, a memoria da dor; a nivel figurativo, “Na catedral” e “O toque de alba” tamén se vinculan polo motivo do templo e das sombras (“espeutros” en “Na catedral”, v. 46, e “sombras”, v. 15, respectivamente). En “O toque de alba”, no canto de esculturas e vidreiras, a eclosión do discurso poético remite ó golpear das campás:

*Da Catedral campana
grave triste e sonora,
cand'ó raiar do día
a toque d'alba tocas,
no espazo silencioso
soando malencónica,
as túas bataladas
non sei que despertares me recordan.*

*Foron algúns ratos tan puros
coma o fulgor da aurora,
outros cal a esperanza
qu'ó namorado soña,
i á derradeira inquietos,
mitá luz, mitá sombras,
mitá un pracer sin nome,
e mitá unha sorpresa aterradora.*

(I, XVII, vv. 1-17)

As campás suscitan imprecisas lembranzas de felicidade nos que, de seguida, se mestura a irritante confusión de claridade e escuridade, de sorpresa, medo e gozo. Ó mencer, mesmo o son alegre das campás convértese nun canto de desolación:

*¿En donde van aqueles
despertares de dichas e de gloria?*

*Pasaron para sempre:
mas ti, grave e sonora,
¡ai! Ó romper do día,
ca túa voz malencónica
vés decote a lembrarnos
cada nacente aurora;
e parece qu'a morto
por eles e por min a un tempo dobras.*

(II, XVII, vv. 32-41)

Por último, o protagonista lírico anuncia ás campás a súa morte inminente. No seguinte poema reaparece o motivo do fantasma e invócase o mar, o ceo, se cadra a Deus (vv. 5-8) suplicándolles axuda para erixir a propia sepultura:

*¡Mar! cas túas auguas sin fondo,
¡ceo! ca túa inmensidá,
o fantasma que m'aterra
axudádeme a enterrar.*

(II, XVIII, vv. 1-4)

Este fantasma identifícase co eu poemático, trátao sen piedade, ameázao con acompañalo ata a eternidade e, ó mesmo tempo, mófase del (II, XVII, 47-48 e II, XVIII, 8-12). Na terceira composición é desenmascarado o fantasma ó que está destinado o sepulcro: *a memoria do pasado*. A inscrición da rosa remite á memoria e o cemiterio á nada:

*Cava lixeiro, cava,
xigante pensamento,
cava un fondo burato ond'a memoria
do pasado enterremos:
¡a terra cos difuntos!
¡Cava, cava lixeiro!
E por lousa daráslle o negro olvido,
i a nada lle darás por simeterio.*

(II, XIX)

O discurso poético recorre agora a unha dicción elemental, e a linguaxe familiar, o apóstrofe de pensamentos ou as repeticións —propias da lírica popular— responden ás estratexias de desublimación operantes. A mestura de niveis estilísticos agudiza a ironía que socava o paradigma romántico sublime ó que apunta a representación. O referente do recordo mantén a súa indeterminación, pero define o tema do poema cifrado nunha autopercepción alterada no trancurso do tempo e no conflito que ela desencadea na consciencia. Os tres poemas que preceden a “Cando penso que te fuches...” (II, XVII-XIX), xa que logo, conforman unha perspectiva a ter en conta á hora de valorar unha mitoloxía hermética de seu e que transcende ou fai aleatoria toda proposta de decodificación conceptual do significado da *negra sombra*.

No contexto acoutado no presente ensaio cómpre só salientar a eficacia poética do motivo, perfilando a súa significancia hermenéutica, para exemplificar a relación agonal entre *o un* e mais *o outro* que define o discurso poético de Rosalía. Unha consciencia escindida reduplicase no eu poemático e a súa proxección figurativa o que, en “Cando penso que te fuches...”, exprésase tamén mediante un desdoblamento gramatical. Ese modelo dual que tantas veces estrutura a representación non apunta agora tanto á perda da identidade (como no caso do *ben perdido*) senón, máis ben, á multiplicación do eu ou a súa disgregación en partes complementarias. Pero en ambos os dous casos persiste o conflito, brillando pola súa ausencia toda solución harmonizadora, xa que o fundamento da constitución agonal do suxeito é a diferenza do eu consigo mesmo:

*En todo estás e ti es todo
para min e en min mesma moras,
nin m'abandonarás nunca,
sombra que sempre m'asombras.*

NOTAS

- 1 P. de Man (1993 [1983]). A súa crítica refírese particularmente a estudos anteriores de H. R. Haus e H. H. Stierle.
- 2 Este dato xustifica a significancia poetolóxica de “Vaguedás” con respecto a boa parte de *En las orillas del Sar. Vid.*, en particular, as táboas cronolóxicas de C. H. Poullain (1974: 10-12). Só en poucos casos é posible datar con exactitude os poemas de *Follas novas* e *En las orillas del Sar*. R. Carballo Calero (1981: 180-82) rexistra as correspondencias temáticas e formais entre as poesías de *Cantares gallegos* e, respectivamente, as de *Follas novas* e *En las orillas del Sar*. Partindo das testemuñas de Rosalía e M. Murguía, X. Alonso Montero (1985: 61, 63) indica que a maioría dos poemas de *Follas novas* foron redactados cara a 1870-71. En xeral, estes e outros estudos non poñen en dúbida, formal e tematicamente, o desenvolvemento lineal e congruente desde *Cantares gallegos* ata *En las orillas del Sar* malia as apuntadas incertezas cronolóxicas; só C. Davies defende a parcial simultaneidade de *En las orillas del Sar* e *Follas novas*: especialmente este volume iríase ampliando paulatinamente despois de ter sido anunciado na segunda edición de *Cantares gallegos* (1872).
- 3 “Ideas sin palabras./ palabras sin sentido” (Bécquer 1989: rima III, vv. 17-18; rima D). Bécquer e Rosalía deberon chegar a coñecerse a finais dos anos cincuenta quizais por mediación de M. Murguía (J. Naya Pérez 1953; R. Esquer Torres 1965: 21-55; E. B. Hastings 1991: 9-22).
- 4 Merecen ser salientados os estudos, xa citados, de M. Mayoral (1974) e C. Davies (1987). Menos relevante no contexto que propoño resulta o traballo de F. Rodríguez (1988: 319), quen persegue outros intereses: “é na interacción do psicolóxico e do social onde debemos percudar a xénese da súa tendencia, da súa cosmovisión, da súa estrutura de sentimento”.
- 5 Estas cuestións, estudiadas na miña “Habilitationsschrift” (Gómez-Montero 1998: 261-341), serán tamén obxecto doutro artigo en preparación.
- 6 Xa N. Rodríguez Rial (1986: 184-85) aludiu a esta opción como resposta á “autoprecariedade ontolóxica” do suxeito sinalando que “a construción social da identidade” corre paralela á súa “constitución xeográfica”.
- 7 Pola miña parte, intentei acoutar principios definatorios da escritura poética do costumismo (Gómez-Montero 1997).
- 8 *Vid.*, por exemplo, o *Cancioneiro popular gallego* recompilado por José Pérez Ballesteros (1883).
- 9 “Frustrada e desilusionada da vida, a súa obra volveuse introspectiva, oscilando entre a vinganza agresiva e a desesperación apática. Ó decaer-lo seu interese no rexurdimento cultural galego, regresou á poesía castelá” (C. Davies 1987: 422).
- 10 Ademais, C. Davies ofrece unha análise estilística e unha paráfrase semántica da poesía no seu conxunto (1987: 404-09).
- 11 Paradigmaticamente para outras interpretacións, R. Carballo Calero (1981 [1961]: 193, 196) cifra neste poema unha “saudade ontolóxica” e unha “forma sustancial da existencia humá”.
- 12 “Los sueños permiten conservar lo que se ha perdido para siempre” (218) e “los sueños son, sobre todo, un medio de hallar el bien perdido” (219).
- 13 R. Carballo Calero (1958: 232-35), que ofrece un cotexo detallado de ambos os dous poemas. H. Monteagudo/D. Vilavedra publican o poema de A. Aguirre na súa edición de *Follas novas* (1993: 397-98) e comentan o estado da cuestión (170).

- 14 Cos recursos da parodia posmoderna (*avant la lettre*) Rosalía asume o metro, ritmo e motivos do poema de Ruiz Aguilera transformando por completo a súa dimensión semántica ó reempazar un choromiqueiro e idealizante encomio de Galicia por unha visión crítica, moito máis dramática, da realidade do país (*Cantares gallegos* 1995: 278-82).
- 15 Mentres resulta evidente a vinculación temática e figurativa dos poemas “O toque d’alba” e os tres seguintes (II, XVII-XX), que culminarían en “Cando penso que te fuches...” —á que segue “A ventura é traidora”—, a súa eventual agrupación en serie é, polo menos, plausible considerando a ordenación dos poemas da *editio princeps* e na segunda edición (*Follas novas* 1880; R. de Castro 1909). O índice destas edicións de 1880 e 1909 rexistra cada poema (consignando de forma independente o título ou, se non existe, o primeiro verso). Cada un dos catro poemas apuntados, como todos os do volume e tamén “O toque d’alba” (47-49, 81-82) están impresos en páxina propia respectivamente, mentres que os tres que carecen de título (nas páxinas 50-52 da *editio princeps* e 83-85 da segunda edición) están precedidos de tres asteriscos (***) carecendo por completo de numeración agás na primeira sección (“Vaguedás”). Das edicións posteriores, só a de M. Mayoral/B. Roig (*Follas novas* 1990) retén este detalle. Agora ben, ¿substitúen os tres asteriscos o título ou deberían considerarse como signos de separación entre poemas que conforman unha serie, segundo a praxe tipográfica da *editio princeps* de *En las orillas del Sar* (se ben : ***)? Só B. Varela Jácome levou ata as súas últimas consecuencias esta segunda posibilidade facendo depender de “O toque d’alba”, e de acordo coa interpretación de R. Carballo Calero, os tres poemas seguintes igual que nos casos do resto dos poemas sen títulos (R. de Castro 1982: 230-32). O decepcionante neste caso é que o editor non xustifique nin lexitime a súa forma de proceder xa que, en definitiva, o argumento tipográfico que esgrimín —sobre todo tendo en conta a *editio princeps* de *En las orillas del Sar*— parece posuír unha certa relevancia. En efecto, en *Follas novas* a eventual constitución de series prodúcese de forma moito máis problemática que no poemario castelán, onde as series resultan evidentes. A crítica rosaliana non pode permitirse evitar estes problemas filolóxicos que, á fin e ó cabo, posúen relevancia hermenéutica.

Referencias bibliográficas

Alonso Montero, X.

1972 *Rosalía de Castro. Estudio y Antología* (Madrid: Júcar).

1985 *En torno a Rosalía* (Madrid: Júcar).

Bouza Brey, F.

1953 “El tema rosaliano de *negra sombra* en la poesía compostelana del siglo XIX”, *Cuadernos de Estudios Gallegos* VIII 25: 227-78.

Carballo Calero, R.

1958 “Visión de la vida en la lírica de Rosalía de Castro” *Cuadernos de Estudios Gallegos* XIII 40: 209-41.

1981 [1962] *Historia da literatura galega contemporánea. 1808-1936* (Vigo).

Corona Marzol, G.

1982 “Una lectura de Rosalía”, *Revista de Literatura* XLIV: 25-62.

Costa Clavell, X.

1986 “Posible significado existencial e metafísico da ‘negra sombra’ rosaliana”, en VV. AA., *Actas do Congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, Vol. II: 239-41.

Courteau, J.

- 1986 "A reconstrução da sombra na poesía de Rosalía de Castro", en VV. AA., *Actas do Congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*. Vol. II: 243-50.
- 1995 *The Poetics of Rosalía de Castro's negra sombra* (Lewiston/Queens-ton/Lampeter: The Edwin Mellen Press).

Davies, C.

- 1981 "Manuel Murguía, Rosalía de Castro y *El Museo Universal*", *Cuadernos de Estudios Gallegos* XXXII: 1981: 427-52.
- 1988 *Rosalía de Castro no seu tempo* (Vigo: Galaxia).

Esquer Torres, R.

- 1965 "Resonancias: Bécquer y otros románticos en Rosalía de Castro", *Homenajes. Estudios de Filología Española*, Vol. II: 21-25 (Madrid).

Flitter, D.

- 1994 "Naturaleza simbólica e exilio interior na poesía galega de Rosalía de Castro", *Anuario de estudios literarios galegos* 1994: 109-21.

Foster, G. R.

- 1985 *Nature and Emotion in Rosalía de Castro's "En la Orillas del Sar"* (Ann Arbor: Michigan).

Friedrich, H.

- 1981 [1956] *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts* (Hamburg: Rowohlt).

García Calvo, A.

- 1975 "Acerca de la sombra de Rosalía", *Cuadernos de la Gaya Ciencia* I (Madrid) en X. Alonso Montero 1985: 357.

Gómez Montero, J.

- 1994 "Poética de la postmodernidad y praxis de la parodia en *Poesía (1979-1989)* de Luis A. de Cuenca", en *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* (Zaragoza, 18 a 21 de novembro de 1992). Vol. II: 133-51 (Zaragoza).
- 1995 "Poesía soy yo. El deseo y las máscaras de la alteridad en las *Rimas*", *El Gnomo. Boletín de Estudios Becquerianos* 4: 41-72.
- 1996 "Escritura del espacio y planificación de la palabra en la lírica de Andrés Sánchez Robayna", *Estudios canarios* XL: 41-74 (Anuario del Instituto de Estudios Canarios).

- 1997 “Los límites de la representación en la lírica costumbrista” *Romanticismo 6, Actas del VI Congreso (Nápoles, 27-30 de Marzo 1996). El Costumbrismo romántico* (Roma: Bolzoni).
- 1998 *Die Unzulänglichkeit der poetischen Rede - Studien zur frühen Lyrik der Moderne in Spanien (J. de Espronceda - G. A. Bécquer - R. De Castro - R. M. del Valle-Inclán - A. Machado)* (Habilitationsschrift: Colonia, no prelo).
- 1998 “Die Zigeunerwelt -eine Mythologie der Subjektivität in der Lyric F. García Lorcas”, *Akten des Internationalen Symposiums Falla und Lorca: zwischen Tradition und Avantgarde (Colonia 25, 26-XI-1994)* (Fráncfurt: Vervuert).
- Hamburger, M.
1985 [1969] *Wahrheit und Poesie. Spannungen in der modernen Lyrik von Baudelaire bis zur Gegenwart* (Fráncfurt/M.-Berlín-Viena: Ullstein).
- Hastings, E. B.
1991 *Bécquer. Su proyección y sus huellas.* (Univ. of North Carolina at Greensboro-Madrid: Hispanic Poetic Studies Center).
- Jauß, H. R.
1989 “Der literarische Prozeß des Modernismus von Rousseau bis Adorno”, *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne: 67-103* (Fráncfurt/M.).
- Kulp, K. K.
1968 *Manner and Mood In Rosalía de Castro. A Study of Themes and Style* (Madrid: Ediciones J. Porrúa).
- Man, P. de
1993 [1983] *Blindness and insight. Essays in the Rethoric of Contemporary Criticism* (Londres: Routledge).
- Mayoral, M.
1974 *La poesía de Rosalía de Castro* (Madrid: Gredos).
- Naya Pérez, J.
1953 *Inéditos de Rosalía* (Santiago de Compostela: Publicaciones del Patronato R. de Castro).
- Pato, H.
1986 “Y entre todas las sombras una”, VV. AA., *Actas do Congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, Vol. II: 251-57.

Piñeiro, R.

- 1951 “Significado metafísico da saudade”, *Presencia de Galicia* (Vigo: Galaxia).
- 1952 “A saudade en Rosalía”, en VV. AA. 1952: 95-109.
- 1953 *La saudade* (Vigo: Galaxia).

Poullain, C. H.

- 1972 *Rosalía de Castro de Murguía et son œuvre poétique (1837-1885)* (Lille).
- 1973 *Rosalía de Castro de Murguía y su obra literaria* (Madrid: Gredos).
- 1987 “Poesía gallega y poesía castellana en Rosalía de Castro”, *Actas do Congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, Vol. III 1986: 179-90.

Rodríguez, F.

- 1988 *Análise sociolóxica da obra de Rosalía de Castro: 375-419* (Vigo: ASPG).

Siebenmann, G.

- 1965 *Die Moderne Lyrik in Spanien. Ein Beitrag zu ihrer Stilgeschichte* (Stuttgart/Berlín/Colonia/Mainz: Kohlhammer).

Varela, J. L.

- 1958 *Poesía y Restauración cultural de Galicia en el siglo XIX* (Madrid: Gredos).
- 1975 “Rosalía y sus límites”, *La transfiguración literaria*. 1970: 195:210 (Madrid).

Villanueva, D.

- 1986 “Nova aportación ás poesías completas de Rosalía e á súa hermenéutica”, *Actas do Congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, Vol. I: 113-29.

VV. AA.

- 1954 *Siete ensayos sobre Rosalía* (Vigo: Galaxia).

VV. AA.

- 1986 *Actas de Congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*. (Santiago de Compostela 15-20 de xullo de 1985). 3 vol. (Santiago de Compostela: Servicio de publicacións da Universidade).

Textos

Bécquer, G. A.

- 1989 *Rimas*. Edición crítica de R. P. Sebold (Madrid: Espasa Calpe).

Castro, R. de

- 1880 *Follas novas. Versos gallegos*. Precedidos dun prólogo de Emilio Castelar. Editor La Propaganda Literaria (A Habana) - La Ilustración Gallega y Asturiana (Madrid).
- 1984 *En las orillas del Sar. Poesías de Rosalía de Castro de Murguía* (Establecimiento tipográfico de Ricardo Fé, Madrid, 1884). Facsímile C.E.G.A.L. (1985).
- 1909 *Obras completas de Rosalía de Castro III. Follas novas* (Madrid: Librería de los sucesores de Hernando).
- 1982 *Poesía completa en galego*. Edición de B. Varela Jácome (Vigo: Xerais).
- 1995 [1985] *Antología poética*. Introducción, edición y notas de A. López Casanova (Madrid).
- 1990 *Follas novas*. Edición de M. Mayoral e B. Roig. (Vigo: Xerais).
- 1990b *En las orillas del Sar*. Edición de X. Alonso Montero (Madrid: Cátedra).
- 1993 *Follas novas*. Edición de H. Monteagudo e D. Vilavedra (Vigo: Galaxia).
- 1995 *Cantares gallegos*. Edición de M. X. Lama López (Vigo: Galaxia).

Hölderlin, F.

1989 *Sämtliche Gedichte*. Studienausgabe in zwei Bänden. Herausgegeben und kommentiert von D. Lüders (Wiesbaden: Kohlhammer).

Queizán, M. X.

1991 *Metáfora da metáfora* (A Coruña: Espiral maior).