

Estilística do símbolo na poesía rosaliana

Arcadio López-Casanova

Formas de citación recomendadas

1 | Por referencia a esta publicación electrónica*

LÓPEZ-CASANOVA, ARCADIO (2012 [1986]). “Estilística do símbolo na poesía rosaliana”. En *Actas do Congreso Internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo* (I). Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega / Universidade de Santiago de Compostela, 133-141. Reedición en *poesiagalega.org. Arquivo de poéticas contemporáneas na cultura*. <<http://www.poesiagalega.org/arquivo/ficha/f/1702>>.

2 | Por referencia á publicación orixinal

LÓPEZ-CASANOVA, ARCADIO (1986). “Estilística do símbolo na poesía rosaliana”. En *Actas do Congreso Internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo* (I). Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega / Universidade de Santiago de Compostela, 133-141.

* Edición dispoñíbel desde o 13 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.

ESTILÍSTICA DO SÍMBOLO NA POESÍA ROSALIANA

ARCADIO LÓPEZ-CASANOVA
Universidade de Valencia

1. Creación e simbolización

A poética rosaliana —i.e., a voz esencializadora de *Follas novas* e de *En las orillas del Sar* (1), o que Alonso Montero ten calificado de “palabra solitaria”, a que mellor nos amosa o “eu ensimismado” —xorde dunha disidencia e máis dunha ruptura. A disidencia é contra a estética do momento —o realismo—, que a nosa poeta rexeita; logo, e pola súa banda, a ruptura vai cara atrás, aló contra as raigañas románticas, mesmo nos seus fundamentos radicais de creación: o intimismo sentimental e o irracionalismo.

Esta *ruptura* —pois que Rosalía é calquera cousa menos poeta romántica— supón, xa que logo, un cambio cualitativo de insospeitadas consecuencias para o futuro. Dende a banda do *intimismo sentimental*, prodúcese unha profundización (que é intensificación) nos eidos do mundo interior, do *eu* lírico feito pulo e revelación, mesmo ata chegar —e cito expresión de García-Sabell— á “extremosidade vivencial” como caracterización antropolóxica da nosa poeta. Ora ben, esa tensión íntima, ese froito de radical introspección, vai xustamente eliminar toda aparatosidade do *eu* aberto nun primeiro plano (a exaltación e divinización románticas) que, en troques, queda acó substituída por eses xestos sintácticos —“máscaras”, técnicas de desdobraemento— que Bousoño ten chamado do *pudor afectivo* (2). Quérese dicir, entón, que esa “extremosidade” íntima —ese desacougo vivencial como razón da existencia— vaisenos transmitir liricamente a través dunha verba velada, indirecta, xenialmente contida, nunca desbordada pola forza da propia paixón. Fala o *eu* —ese eu ensimismado, en visio— pero buscando os seus ecos de proxección, os seus reflexos no espello, o seu xogo de imaxes.

Pola outra banda que apuntabamos —a do *irracionalismo*— atópase tamén un cambio parello sobre dos románticos. O que teríamos que chamar un *irracionalismo de manifestación* —a saber, unha creación sen control, libre de regras, que tanto cae na digresión ou no fragmentarismo como na grandiloquencia (desaxuste entre conti-

(1) Citaremos os textos rosaliáns por *Poesías*, ó coidado de Ricardo Carballo Calero e Lydia Fontoira Surís, Patronato Rosalía de Castro, Vigo, 1982.

(2) Vid., sobre de todo, “Poesía contemporánea y poesía poscontemporánea”, Apéndice I de *Teoría de la expresión poética*, Ed. Gredos, Madrid, 1970, II, pp. 277-319.

do e continente)— vaise transformar nun *irracionalismo verbal* ou de expresión, que ten unhas claves que están no poema breve levado por unha melodía de media voz, a emoción que vence sobre da anécdota, a capacidade de suxerencia que a palabra poética recobra, mesmo o dicir sen estar dicindo.

Pois ben, xustamente no cruce intensivo destes dous cambios —base da nova poética, raíz da lírica moderna— o *símbolo* (3), os procesos de simbolización xorden coma eixo do sistema expresivo rosaliano, da súa orixinalidade e novidade. E é que a tensa e complexa operación simbolizadora vai amosárnos dúas facianas, vai estar artellada a dúas funcións. Nunha liña —sobre de todo os que chamamos *símbolos de protagonización*— será recurso para as tácticas do pudor afectivo, xesto e xeito de refugar esa presenza directa do *eu*, protagonista e voz do poema velados agora tras da eficacia dos termos simbolizadores; noutra liña, será vehículo do irracionalismo verbal, da palabra inzada no trebón emotivo, expresión ricaz de irradiación suxestiva, de tensión elusiva. Porque se a nosa poeta —como ven de dicir García-Sabell— “sutiliza as emocións deica tal punto que, ás veces, en lugar da emoción, aparece soamente o vibrar sonoro e lonxano da emoción que non chegou a pasar diante dos nosos ollos” (4), e, en definitiva, “a ocultación é a *forma* na que mellor *se amostra* Rosalía de Castro” (5), o *símbolo* representa o máis axeitado recurso para a fecundidade expresiva da emoción, e mesmo, claro está, para ese sutil xogo tensivo de alusións ó que fica oculto, encuberto.

2. Tipoloxías e funcionamento simbólicos

O uso máis elemental, e que poderíamos chamar simbolización de primeiro grao, corresponde ós *emblemas*, é dicir —como ben se sabe— a símbolos de uso ou lexicalizados, termos que xa perderon a capacidade de sorpresa expresiva. Aí, nesa base, haberá entón unha emblemática da cor, ben ó referirse a “las almas *blancas*” —signo de pureza ou bondade—, ou ó falar en polaridade positiva/negativa de “*blanca/negra* mariposa” —anuncio de ditas ou de desgracias—; logo, unha emblemática floral (“De su alma en lo más árido y profundo, / fresca brotó de súbito una *rosa*”) —signo, agora, da íntima revelación da beleza ou do amor—, ou, tamén en último termo, esa oposición entre “ouro/ferro” como elementos explicitadores do motivo do “cravo” (6), e que establecen, coma parece, unha alusión ó sagrado ou celeste, ferida que ven do diviño (“ouro”) e, pola contra, ó profano, terreal, baixas paixóns humás (o “ferro”).

Mais estes usos —convén suliñalo axiña— non amosan relieve ou novidade. Si a hai, en troques, cando —e estaríamos xa nunha figuración de segundo grao, maior

(3) Analizamos tamén varios procedementos simbólicos en Rosalía de Castro, *Antoloxía poética*, edición de Arcadio López-Casanova, Ed. Alhambra, Madrid, 1985, pp. 39-43 e 215-216.

(4) “A realidade humana de Rosalía”, en *Ensaio 2*, Ed. Galaxia, Vigo, 1976, p. 207.

(5) Estudio cit., p. 208.

(6) Véxase o que comentamos ó respecto na nosa *Antoloxía... cit.*, pp. 39-40.

nivel de intensidade— o *emblema* cromático funciona a modo de inductor ou de transpositor. O primeiro caso —sinxelo— témolo no coñecido poema de *Orillas* “Cenicientas las aguas...”, xustamente nos seis versos da primeira estrofa: trátase de que esa recurrencia cromática (“cenicientas-parda-gris”), esa cor da tristeza e mesmo do abatimento vital, actualiza dende o primeiro intre unha tonalidade sentimental escura que, axiña, no crecemento poemático, e xa con outros eixos isopáticos (7), vai converter unha estampa invernal —dun inverno “sombrió y adusto compañero” do *eu* lírico— en amplo correlativo obxectivo, ou, se se quere noutros termos e segundo viu xa Miguel D’Ors, en complexo montaxe de disemia simbóica (8).

O segundo caso —o *emblema* como *transpositor*— aparece moi nítido, e xa dende a mesma marca do comezo poemático, en “Camino *blanco*, viejo camino”, poema que ten especial interés, antes de nada, por dúas proxeccións: unha, que nos leva a relacións machadianas (semellante “camino blanco” de índole visionaria ben recorrente na súa poesía); outra, que incide no “Camión longo”, texto de *Vento mareiro* (9), de Cabanillas (o poeta de Cambados quédase coa fórmula simplificada B de A, “camión da miña vida”) e que, especialmente intensa, chega a “Camión de Viana”, un texto de *Os eidos* (10), de Novoneira, exemplo perfecto de símbolo disémico desenrolado (e coa radical soidade da existencia como expresado simbólico) na lírica galega de ares-tora.

Pero volvendo ó noso caso rosalián, o interés non está tanto na imaxe acadada do “camión” —que xa sulñou ademáis Marina Mayoral (11)—, senón en como a incidencia do adxectivo “blanco” desencadea a transposición imaxinativa, e mesmo tamén, e sobre de todo, neste outro punto: ó establecerse a solidariedade “camino *blanco*”, este elemento emblemático actualízase acó, neste caso concreto de selección contextual, como cor que alude ó tránsito, ás mutacións do ser ou da existencia segundo as pautas coñecidas de *morte-renacemento*; cor, para dicilo máis amplamente, visualizadora da *ausencia*, da vida que cae na noite (vida nocturna, mundo luar), de modo que ese “camino *blanco*” (reforzado pola “*blanca* senda” do v. 13) virá a ser entón representación da vida humá cada vez máis valeira, máis espida, vida ollada no seu dramático e delongado devir (coincidente, para enlazar coa referencia anterior, co valor que vai ter nos versos de Machado).

Tras destes exemplos dos procesos emblemáticos, hai por riba no sistema expresivo rosaliano outras máis teçidas tramas simbólicas, quérese dicir, casos de meirande sorpresa e novidade (falariamos, pois, dunha simbolización de terceiro grao, con varias ramas de intensidade segundo os xeitos de funcionamento).

Unha desas ramas —nivel primeiro— estaría relacionado con razóns de converxencia, tal como se pode ver na última parte —a VII— de “Los tristes”, ou, con certa

(7) Seguimos a Jean Cohen, *El lenguaje de la poesía*, Ed. Gredos, Madrid, 1982, pp. 191 e ss.

(8) “Situación de Rosalía de Castro en la poesía española”, *Revista de Literatura*, 92, Julio-Diciembre 1984, pp. 79 e ss.

(9) *Obra completa*, Ed. Galicia, Buenos Aires, 1959, p. 162.

(10) Ed. Galaxia, Vigo, 1955, p. 46.

(11) *La poesía de Rosalía de Castro*, Ed. Gredos, Madrid, 1974, pp. 407 e ss.

variante, en “Qué prácidamente brilan”, poema do libro II (*¡Do íntimo!*) de *Follas novas*. Ámbalas dúas composicións —como se verá, e convén telo en conta— con innegable asociación temática.

No texto castelán de “Los tristes” (12), e ó longo das catro estrofas centrais da parte citada, desenvólvese un núcleo simbólico de catro elementos: *luz* (“sol-luna”), “árbol salvaje-frutos”, “fuente-aguas”. Podemos dicir que hai un núcleo, xa que logo, —e aí unha clave do funcionamento— porque eses catro termos, ben pretos da raíz das imaxes de *natureza arquetípica* —isto é, “sol-luna”, principios masculino e feminino, forzas da creación; “árbol salvaje-frutos”, relación ca árbore da vida; “fuente-aguas”, bebedeira da inmortalidade— apuntan converxentemente a un mesmo significado (simbólico) de signo vital, de vida fortalecida do *il* protagonista poemático.

Ora ben, e alén desta base (estrofa segunda), a partir de aí todo o cadro simbólico vai quedar artellado e movido por unha correlación de seis pluralidades con hibridismo reiterativo-progresivo (e mesmo filamentos de extensión paralelística) (13). Deste xeito, a táctica correlativa é o gran mecanismo cohesionador e intensificador dos símbolos, á vez que permite, cando se fai progresiva, apunta-lo dramático contraste entre aquela forza vital aludida (“luz-árbol-fuente”) e a negatividade —privación de dons, indixencia íntima— na que remata caendo “el triste”. Lembremo-la estrofa quinta para comprobar este aspecto:

¡Ya en vano!, sin tregua siguióle la noche,
la sed que atormenta y el hambre que mata;
¡ya en vano!, que ni árbol, ni cielo, ni río,
le dieron su fruto, su luz, ni sus aguas.

No outro poema ó que nos referimos (“Qué prácidamente brilan”) dase, certamente, unha semellanza co comentado. Citemos de primeiras o texto devandito (14):

¡Qué prácidamente brilan
o río, a fonte i o sol!
Cánto brilan..., mais non brilan
para min, son.

5 ¡Cál medran herbas e arbustos,
cál brota na árbore a fro!
Mais non medran nin frolecen
para min, non.

10 ¡Cál cantan os paxariños
enamoras canciós!
Mais anque cantan, non cantan
para min, non.

(12) *Poesías... cit.*, pp. 329-330.

(13) Temos suliñado esas tácticas en “Análisis estructural de *En las orillas del Sar*”, *Millars-Filología*, 8, 1985, especialmente pp. 64 e ss.

(14) *Op. cit.*, p. 194.

¡Cál a Natureza hermosa
 sorrí a maio que a mimóu!
 15 Mais para min non sorrí,
 para min, non.
 Sí..., para todos un pouco
 de aire, de luz de calor...
 20 Mais si para todos hai,
 para min, non.
 ¡E ben...!, xa que aquí n'atopo
 aire, luz, terra nin sol,
 ¿para min n'habrá unha tomba?
 Para min, non.

Agora, neste exemplo, a actualización simbólica é resultado de todo un abano de rexistros de diverso nivel, sutilmente trabados de cara a unha intensa revelación expresiva. Para simplificar tal complexo cadro, atenderemos entón a estes puntos básicos:

1) Ó longo de catro estrofas –vv. 1-16– movílízase unha cadea –pulo, pois, acumulativo– de signos doutra volta converxentes: todos remiten ó poderoso espectáculo –beleza, vida– dunha Natureza ricaz. Véxanse os versos claves:

– ¡Qué prácidamente brilan
 o río, a fonte i o sol!
 – ¡Cál medran herbas e arbustos,
 cál brota na árbor a frol!
 – ¡Cál cantan os paxariños
 enamoradas canciós!
 – ¡Cál a Natureza hermosa
 sorrí a maio que a mimóu!

2) Esta vaga de elementos –signos indiciais ou de suxestión da mesma base– péchase intesivamente na estrofa cinco (a modo de síntese):

Sí..., para todos un pouco
 de aire, de luz de calor...

3) Toda a vaga de caída –o pulo que chamamos acumulativo– vaise axustando a un sinxelo esquema paralelístico, co que habería, entón, catro conxuntos de dous elementos e mailo indicador anafórico (“cál”), todo iso reforzado pola modulación exclamativa. Os dous elementos serían, pois:

(A) → verbos: *brilan-medran-brota-cantan-sorrí*

(B) → sustantivos (signos da Natureza): *río-fonte-sol, herbas-arbustos-frol-paxariños*

4) O que pechaba a modo de síntese (estrofa quinta) parece amosar unha intención reiterativo-recolectiva (isto é, con maior ou menor precisión quere reiterar termos da cadea anterior. Son os elementos *aire, luz, calor*).

5) Hai logo —mecanismo de contraste, intensificación, pois, dos contrarios— unha negatividade (frente a ese esplendor da estampa natural) que corresponde ó *eu* lírico, no senso de que o protagonista poemático expresa —voltamos ás privacións— o seu non disfrute dese xermolar da vida (“para min, non”).

6) Esta negatividade que dramaticamente vive o *eu* maniféstase en cada unha das estrofas ou conxuntos a modo de refrán que consta dun verso —o terceiro— sinal da variante (“brilan..., mais non brilan”, “non medran nin frorecen”, “aunque cantan, non cantan”, etc.) e máis, logo, —v. 4— un índice epifórico fixo explicitador —curto e intenso pentasílabo— da privación sufrida.

Segundo, entón, o que levamos visto, o poema ata o de agora amosa estes pulos organizativos:

- a) Cadea de elementos —positividade, esplendor vital— sometidos á razón paralelística cohesionadora (proceso de acumulación e intensificación).
- b) Contraste —negatividade, privación no *eu* lírico— expresado a xeito de estribo (verso ca variante e a epífora).
- c) Estrofa quinta —penúltima— que pecha como cima con intención reiterativa (e mantendo, dende logo, o mesmo contraste).

Se a virtualidade simbólica dos elementos —alusión, xa que logo, á ledicia (“canciós”, “sorri”), beleza (“frol”) e plenitude vital (conxunto do cadro)— estaba movilizada mediante as suliñadas pautas de recorrencia (reforzo aí do paralelismo) e contraste (reforzo tamén do refrán e a epífora), toda esa poderosa vaga de expresividade vai inda culminar na estrofa final —a sexta— mesmo ó aparecer (v. 23) a dramática pregunta “para min n’habrá unha tomba?”, establecendo así non só o que funciona como unha *ruptura de sistema do psicolóxicamente esperado*, senón, e sobre diso, unha polaridade radical entre todo o bloque anterior, todo o seu movemento, e esa referencia á “tomba” —i.e., *morte*— que xorde como arelada. Mercede a tal confrontación acó no límite poemático, esa *interrogación-desexo de morte* o que fai é visualizar de cara atrás toda a vaga positiva —a plenitude vital, a ledicia— e axudar en último termo á actualización dos significados simbólicos (e, claro, de todo o fondo dramático que suliña o poema).

Outra nova ramalla —nivel segundo, tipo ou xeito distinto de simbolización— atoparémolo no poema de *Orillas* “Ya no mana la fuente, se agotó el manantial”. Copiamo-lo texto (15):

Ya no mana la fuente, se agotó el manantial;
ya el viajero allí nunca va su sed a apagar.

Ya no brota la hierba, ni florece el narciso,
ni en los aires esparcen su fragancia los lirios.

(15) *Ibid.*, pp. 342-343.

- 5 Sólo el cauce arenoso de la seca corriente
le recuerda al sediento el horror de la muerte.
- ¡Más no importa!; a lo lejos otro arroyo murmura
donde humildes violetas el espacio perfuman.
- 10 Y de un sauce el ramaje, al mirarse en las ondas,
tiende en torno del agua su fresquísima sombra.
- El sediento viajero que el camino atraviesa,
humedece los labios en la linfa serena
del arroyo que el árbol con sus ramas sombrea,
y dichoso se olvida de la fuente ya seca.

O poema, en principio, está vencellado a estas tres características:

- a) Presencia dunha *imaxe-eixo* dominante;
- b) simbolización subordinada sobre composición contrastiva;
- c) apoio emblemático (polo tanto, símbolos de distinta orde).

Esa *imaxe-eixo* do citado punto a) é nesta composición a de “el viajero”, imaxe –dito sexa de paso– que Rosalía recolle da tradición romántica (o suxeito lírico, presente xa en Hölderlin, movido polo *eros da lonxanía*) pero que ela revitaliza con novas motivacións expresivas (para dicilo en poucas palabras, acentúa a carga existencial dese simbolizador, e relembra á vez o parello e recorrente “caminante” de Machado). Teríamos, entón, o que conviría chamar un *símbolo de protagonización*, é dicir, un *il* –esfera da terceira persoa– mais que está como proxección encubridora do *eu* (xa que logo tamén, un modo ou “máscara” dentro das técnicas do pudor afectivo que citabamos ó comezo) (16).

Baixo ese eixo de “el viajero” aparecen logo no poema dous símbolos de explicación –e xa temo-lo reparto en contraste– que funcionan en binarismo opositivo. Aquí, o soporte semántico */auga/* cristaliza nas lexías “fuente” e “arroyo”, a primeira marcada negativamente, a segunda positivamente. Ámbalas dúas, en razón do seu soporte, aluden en efecto ó mesmo contido simbólico –sexa negado, sexa afirmado– en canto *auga* significa nese nivel *pulo anímico, enerxía espiritoal, íntima forza vivificadora*. Mailo importante é, ademais, que o tal binarismo opositivo entre “fuente” (que “ya no mana”) e “arroyo” (que sí “murmura”) está artellado dende a liña compositiva por un reparto do poema en dúas masas ou bloques semellantes (vv. 1-6, o negativo; vv. 7-14, o positivo), co que se acada un axustado e axeitado molde –esquema formal– de simetría contrastiva.

Complementariamente (punto c) que establecemos) hai inda en orde de xerarquización simbólica o apoio –caso de “fuente”– de tres elementos emblemáticos (“hierba-narciso-lirios”), dende logo para evidenciar notas matizadoras dese pulo ou forza vivificadora negada. Teríamos entón, de remate, que “el viajero”, no seu ven-

(16) Sigo a sistematización de *actitudes líricas* que establecín en *Poesía y novela* (Teoría, método de análisis y práctica textual), Ed. Bello, Valencia, 1982. Sobre a “enunciación encubridora”, pp. 187 e ss.

cemento existencial (“ya el viajero allí nunca va su sed a apagar”), séntese privado —e doutra vez o golpe da *privación*— de *saúde espiritoal* (“no brota la hierba”), da *beleza e os goces máis turbadores* (“ni florece el narciso”), mesmo da *pureza* ou *inocencia* ou acaso *arela ilusionada* (“ni en los aires esparcen su fragancia los lirios”).

Un último e ben interesante exemplo pode se-lo poema “Estranxeira na súa patria”, que nos volve ó libro II *¡Do íntimo!* de *Follas novas* (17):

Na xa vella baranda
entapizada de hedras e de lirios
foise a sentar calada e tristemente
frente do tempo antigo.

5 Interminable procesión de mortos,
uns en corpo nomáis, outros no esprito,
veu pouco a pouco aparecer na altura
do dereito camiño,
que monótono e branco relumbraba,
10 tal como un lenzo nun herbal tendido.

Contempróu cál pasaban e pasaban
collendo hacia o infinito,
sin que ó fixaren nela
os ollos apagados e afundidos
15 deran sinal nin moestra
de habela nalgún tempo conocido.

I uns eran seus amantes noutros días,
deudos eran os máis i outros amigos,
compañeiros da infancia,
20 sirventes e veciños.

Mais pasando e pasando diante dela,
fono os mortos aqueles prosiguindo
a indiferente marcha
camiño do infinito,
25 mentras cerraba a noite silenciosa
os seus loitos tristísimos
en torno da estranxeira na súa patria,
qué, sin lar nin arrimo,
sentada na baranda contempraba
30 cál brillaban os lumes fuxitivos.

Esta composición amosaranos, agora, un nivel terceiro ou rama máis de proliferación simbólica. De primeiras, e coincidindo co que tamén acontecía en “Ya no mana la fuente...”, ora o suxeito lírico é esa muller —*ela*— marcada contextualmente (o título) coma “estranxeira na súa patria”, identificador existencial que se repite no v. 27 do texto. Xa que logo, estamos doutra volta cun “xesto sintáctico” que serve

(17) *Op. cit.*, p. 195.

para distanciar, obxetivar ou impersoalizar ó *eu* lírico do falante (proxeción do autor implícito Rosalía), de modo que seguimos nos rexistros do pudor afectivo: o *eu* rosalián escóndese tras desa muller sentada —chea de silencio e tristura— na vella baranda do templo antigo (vv. 1-4).

Logo, a meirande parte do poema (vv. 5-24) está ocupada polo que sería un elemental proceso visionario, unha *visión que se apoia nun mito* (en sentido amplo, naturalmente), e que corresponde aquí a esa visualización que a protagonista vive da Santa Compañía (aparecida —suliño— “na altura / do dereito camiño, / que monótono e *branco* relumbraba”). A *visión*, de certo, rompe os lindeiros entre o real e o trans-real, entre a vida de aquí e a ultratumba, á vez que suscita aberta soidade e o abismal misterio da existencia humá exemplificada nesa muller da estampa.

Pero, inda máis, nos seis versos derradeiros (vv. 25-30) a composición vaise pechar con un *símbolo*, ben claro cando escribe “mentras cerraba a *noite silenciosa* / os seus loitos tristísimos / en torno da estranxeira na súa patria”. “Noite-loitos” que, ó recibir por riba a forte carga da *visión* que comentamos —a procesión dos mortos—, sentímolo con intensa forza como simbolizadores de toda a *negrura existencial*, ou o que ven se-lo mesmo, da realidade íntima e radical desa muller “sin lar nin arrimo” (v. 28) sobre da que cae —súpeta e devoradora revelación— o *valeiro da morte*.

3. Conclusións.

Segundo deixamos dito xa no comezo, os procesos —varios, ricaces— de simbolización son a grande orixinalidade e novidade que amosa o sistema expresivo rosaliano. Convén insistir en que ese uso dos *símbolos* —uso, polo demáis, poderoso e intenso— é resultado dun decisivo cambio sobre do irracionalismo de manifestación dos románticos, que pasa a ser na súa poesía un irracionalismo *verbal* ou *da expresión*. Con iso atopa a nosa poeta un vehículo ben axeitado á forma da súa vivencia e do seu querer dicir, de maneira que o *símbolo* responde tanto ás esixencias dunha intimidade pudorosa —allea, inda na “extremosidade vivencial”, a todo efectismo sentimental— coma ás necesidades de “sutilizar as emocións” e moverse cunha palabra tremecida no temblor alusivo (a palabra do “inefable místico”, a palabra —a súa— de vibración metafísica). Con iso, e xa para rematar, Rosalía marca os fundamentos dos que terá de saír a nosa máis anovadora lírica moderna.