
MARIA ROSSO ROSALÍA DE CASTRO Y LAS VOCES LÍRICAS DE *EN LAS ORILLAS DEL SAR*

Università degli Studi di Milano

Resumen

En este artículo, se analizan algunos poemas de *En las orillas del Sar*, con el objetivo de destacar las estrategias discursivas que escenifican la lucha interior de un sujeto problemático. Se demuestra que gracias al manejo de algunos recursos —como el multiperspectivismo, la ironía y el diálogo—, la voz lírica, respirando la atmósfera y las influencias literarias de la época, representa el curso conflictivo de los pensamientos de un yo alimentado por la duda, que se cuestiona críticamente, se debate entre verdades opuestas y se enfrenta con la palabra ajena.

palabras clave: Rosalía de Castro - enunciación lírica - subjetividad - multiperspectivismo - ironía

Abstract

In this paper, we analyze some poems of En las orillas del Sar, in order to highlight the resources which dramatize the inner struggle of a problematic subject. We show that through some devices (such as multiperspectivism, irony and dialogue), the lyrical voice—floating through the literary atmosphere and influences of the time—represents the conflicting thoughts of a poetic "I" harassed by doubts, critically questioning and struggling between contrasting truths and dealing with the words of others.

keywords: Rosalía de Castro - lyrical enunciation - subjectivity - multiperspectivism - irony

Según buena parte de la crítica, *En las orillas del Sar*¹ representa la culminación de la subjetividad, cerrando una trayectoria en que la voz cantora de “a epopeia do pobo galego declinado en feminino” (según la define García Negro 2006: 123) deja un espacio preponderante a la voz íntima que brota de las vivencias personales². Ya en 1885, poco después de la publicación del poemario, Barcia Caballero (en Castro 1909: 185) había definido a Rosalía “poeta propiamente subjetivo que no necesita para cantar inspirarse en el mundo exterior, sino que le basta recogerse y contemplar el mundo de su alma”. Y Manuel Murguía, en el “Prólogo” a la segunda edición de la obra (1909), había destacado los “acentos tan apasionados”, la “sinceridad” y la “vehemencia y verdad de los afectos”, como rasgos esenciales de toda la producción rosaliana:

Poeta moderno, fruto del dolor de su tiempo, [...] ni en una sola de sus poesías dejó de ser la viva expresión de la emoción que la embargaba. [...]

[...] quien pretenda penetrar en lo íntimo de aquel vaso de elección, si se permite decirlo así, puede leer sus versos. En ellos se refleja su alma y el alma colectiva de su país. (Castro 1909: XIII, XIX)³

Se delineaba así una práctica de escritura fundada en la expresión de sentimientos auténticos y vinculada a la “sinceridad” y “verdad de la vida”, en consonancia con una concepción romántica de la lírica, en que –según la formulación de Combe (1999: 129)– “el sujeto poético, que es a la vez el sujeto real, es en primer lugar un sujeto ético, plenamente responsable de sus actos y palabras”. El supuesto valor confesional de los poemas de Rosalía justificaba las investigaciones destinadas “a aclarar aquellos puntos erróneos u oscuros de su biografía” (Mayoral 1969: 486) y las lecturas basadas en la supuesta influencia textual de algunos factores vivenciales, como la “angustia sexual” (Machado da Rosa 1954: 222), o el nacimiento ilegítimo (Havard 1974: 394). Se creó una serie de estereotipos, en parte refutados por la crítica más reciente⁴, que ha abordado la producción rosaliana desde enfoques sociológicos e ideológicos, reconociendo el compromiso político de la escritora (Davies 2012: 17) y su capacidad de elevar “a nuevos niveles del discurso literario la conciencia del destino social opresivo de las mujeres, la solidaridad con

1 En adelante usaré la abreviatura *OS*.

2 Cfr. Kulp (1968: 120-35), Carballo Calero (1981: 180-2), Mayoral (1974: 556-7) y Davies (1987: 193).

3 Sobre la estrategia político-cultural de este prólogo, cfr. Nogueira 1999.

4 Cfr. Álvarez Ruíz de Ojeda (1997 y 1999), Lama López (2007) y Davies (2012).

los marginados y la aspiración a la libertad de autoexpresión y de autodeterminación” (Kirkpatrick 1991: 275). A pesar del indiscutible valor de muchos de estos estudios, parecen justamente motivados los reparos frente a algunos aspectos de la interpretación socio-crítica, en particular “la coincidencia de la ideología de la obra con la ideología de la autora, lo cual implica la creencia en una concepción de la creación literaria como reflejo inmediato de la conciencia del artista, la cual resulta ser, a su vez, reflejo mimético de una ideología epocal”, como denuncia Loureiro (1991: 199).

No se trata, desde luego, de aislar la obra en un espacio aséptico, impermeable al contexto histórico-cultural y a las experiencias vitales de la autora (que inspiran de manera evidente algunos poemas), pero tampoco deben ignorarse los recursos que depuran los estímulos autobiográficos, sometidos a una elaboración literaria. En efecto, si en *OS* emerge la manifestación subjetiva del yo, no hay que olvidar que la “subjetividad, en el sentido de los estéticos modernos, es una ilusión”, como escribía Nietzsche (2007¹⁰: 66-70), observando que “Arquíloco, en cuanto criatura que quiere y desea subjetivamente, no puede ni podrá jamás ser poeta”, sino que tiene que emanciparse “de la tiranía del yo” y pasar por un proceso de reflejos o espejismos, porque precisamente el “renunciamiento a la individualidad y el estado de identificación” explican la vigencia de quien “siempre dice *yo* y vocaliza ante nosotros toda la gama cromática de sus pasiones y sus deseos”.

Pozuelo, por su parte, observa que “ningún acto enunciativo diferente al de la poesía lírica permite el intercambio de roles por el cual el Yo incluye en sí mismo, al *otro*” (1998: 41) y, desarrollando algunas ideas de Ortega, define al “yo lírico” como un “yo ejecutivo”, esto es, el “yo que se piensa” (62), en la “presentez” del espacio de enunciación peculiar de la lírica, que es “un mirar las cosas, los objetos, las situaciones, los sucesos pasados o imaginados, un mirar desde el yo como vivencia que se ejecuta en el instante de la mirada” (63). Añadiremos que este “yo pensante” tiene que constituirse a través del lenguaje, porque “le poète est poète non par ce qu’il a pensé ou senti, mais parce qu’il a dit” (Cohen 1966: 42); y, de hecho, “el yo no puede ser definido más que en términos de locución”, o sea, “*yo* significa la persona que enuncia la presente instancia del discurso que contiene *yo*” (Benveniste: 176). El “yo pensante”, pues, se manifiesta como “voz lírica” que, en el “aquí” y “ahora” del espacio enunciativo, plasma al sujeto poemático —el yo enunciado—, o representa al “otro” (*tú, él*, el mundo exterior), adoptando determinadas actitudes frente a lo que está expresando.

En los umbrales de *OS*, el poema “Orillas del Sar” (Castro 1993: 23-8)⁵, arti-

5 En adelante, citaré de esta edición, indicando sucesivamente el número del poema, de los versos y la página.

culado en siete partes, sitúa el momento de la enunciación poética en un espacio geográfico concreto (“Trabanca”, “la Presa”, “Fondóns”, “Padrón”, etc.), cuyos elementos (sendas, arroyos, montes, luces y sombras) trascienden inmediatamente los confines reales, para adquirir una marcada dimensión simbólico-existencial, relacionada con la conciencia de la acción destructora del tiempo. Es éste un poema del tipo que Kayser (1961³: 446) define “simple autoexpresión del estado de ánimo o de la interioridad anímica”, en que la voz enunciativa parece fundirse completamente con el yo representado. El sujeto poemático -inicialmente colocado en el marco de la ventana, que establece un contacto entre el mundo interior y el exterior⁶- se presenta en actitud contempladora y el discurso se desarrolla al compás de un itinerario físico y anímico por el paisaje, desde el primer contacto visual al desplazamiento por el “camino / antiguo”, (vv. 61-62), que se cierra con la involución del “alma en su desierto”, (v. 149). A lo largo de este recorrido, el yo intenta superar su aislamiento solipsista mediante la proyección en imágenes arquetípicas generalizadoras (por ejemplo, la figura del “viajero errante”, v. 15), o con el uso de la primera persona plural que, según el contexto, es indicio de la reduplicación del sujeto en el soliloquio (“Bajemos, pues, que el camino / antiguo nos saldrá al paso / [...] / y cual nosotros cambiado”, vv. 61-66), o bien manifiesta la identificación con la propia tierra bajo el signo de la fatalidad, existencial e histórico-social (“... cuán triste brilla nuestra fatal estrella”, v. 123). Pero el rasgo dominante son las antítesis semánticas que tensionan el discurso, manifestando los sentimientos conflictivos de la protagonista debatida entre el “rencor adusto”(v. 11) y el “amor” (v. 12), “el odio y el cariño” (v. 136), y atrapada en la “cárcel estrecha y sombría”(v. 27) del mundo interior, fuera de la armonía de la naturaleza, donde se irradian “las ondas / de luz que el espacio llenan”(vv. 29-30).

Así emerge un sujeto problemático, que encaja en el arquetipo del “yo solitario”, construido en el espacio vacío entre el deseo y su objeto (Kirkpatrick 1991: 24-27). Gómez-Montero, abordando desde un punto de vista temático el problema de la identidad en la producción lírica de nuestra autora, sintetiza la “autofiguración agonizante do suxeito” en la acertada imagen del “vaso quebrado” y nota “a precariedade que caracteriza a voz poética de Rosalía” (1997: 13 y 16). En el plano discursivo, este yo “agónico” se refleja en recursos a través de los que la voz lírica

6 Desde una perspectiva de género, Ramos Collado (1998: 713-713) nota que “el sujeto poético femenino se ubica frente a una ventana [...] en el lugar desde el cual tantas heroínas observaron el mundo, siempre espectadoras y nunca participes, ubicadas fuera de la acción en un mundo que les era completamente ajeno. [...]. Pugnando en este sujeto dos voces, una femenina y otra masculina [...]. El poema, balbuciente, se erige en el espacio de la página como acta fiel de una psicomaquia entre lo masculino y lo femenino”.

escenifica la lucha interior del sujeto y que forman parte de los “procedimientos lingüísticos [...] con los cuales el locutor imprime su marca al enunciado, se inscribe en el mensaje (implícita o explícitamente) y se sitúa en relación a él (problema de la “distancia enunciativa)””, según la formulación de Kerbrat-Orecchioni (1997³: 43). Entre éstos, destacaré, en primer lugar, las modalidades dubitativas y las expresiones que limitan el alcance epistémico del emisor, evidentes ya en el texto inicial del poemario, donde las explícitas referencias a la duda (“no sé”, v. 8, “dudo si”, v. 11) están reforzadas por el signo gráfico de los puntos suspensivos y la repetición con quiasmo (vv. 6-7), que marcan el tiempo de la incertidumbre emotiva, ulteriormente amplificada por el eco fónico (“DUDO”: “RUDO”, “ADUSTO”, “UNIDO”):

desde mis ventanas veo
el templo que quise tanto.

El templo que tanto quise...,
pues *no sé* decir ya si le quiero,
que en el rudo vaivén que sin tregua
se agitan mis pensamientos,
dudo si el rencor adusto
vive unido al amor en mi pecho.
(1, I, 5-12, Castro 1993: 23)⁷

En *OS*, al lado de la recurrencia del término “duda”⁸ y otros “modalizadores de no omnisciencia” –como los llama Dehennin (1989)– (*quizá, acaso, parece*, etc.)⁹, hay que señalar la peculiar función de los nexos adversativos (*mas, pero, ...*), que –según el contexto– destacan el sentimiento de alienación o reflejan el curso conflictivo de los pensamientos de un yo que se cuestiona críticamente, se debate entre verdades opuestas y se enfrenta con la palabra ajena. El primer caso se verifica cuando el sujeto poemático nota la perfección y la permanencia de los elementos cósmicos, pero la contemplación de la naturaleza agudiza la conciencia de la alie-

7 Aquí, como en las sucesivas citas de los poemas, las cursivas son mías.

8 Por ejemplo, “de la duda el frío” (1, 117: 27), “la duda que nos lanza / de un abismo de horror en otro abismo” (4, 37-8: 32), “torvas visiones, / negras hijas de la duda” (11, 19-20: 36), “Cuando de un alma atea, / [...] / brilla un rayo de fe, viene la duda / y sobre él tiende su gigante sombra” (13, 37-40: 40), “En el alma llevaba un pensamiento, / una duda, un pesar” (42, 1-2: 67), etc.

9 “Todo acabó quizás, menos mi pena” (4, 35: 32), “Pero ¿quién sabe...? Acaso luzca un día” (12, 9: 38), “cosas de la vida / nos parecen quizás vanas y fútiles” (22, 123-4: 52), “agradable a los ojos pareces” (29, 19: 60) “Pero llegará un tiempo quizás” (37, 5: 63).

nación producida por el paso del tiempo:

Yo veía entre nubes de incienso,

visiones con alas de oro

[...]

Ese sol es el mismo, *mas* ellas

no acuden a mi conjuro;

[...]

¡ay!, ya en vano las llamo y las busco. (1, 45-54: 25)

¡Cuán hermosa es tu vega, oh Padrón, oh Iria Flavia!

Mas el calor, la vida juvenil y la savia

que extraje de tu seno,

[...]

pasaron [...]. (1, 98-104: 26)

En otros poemas, la adversativa destaca la antítesis entre los “dichosos” y los “tristes”:

Hermosas son las estaciones todas

para el mortal que en sí guarda la dicha;

mas para el alma desolada y huérfana

no hay estación risueña ni propicia. (6, 27-30: 34)

Más sintomática aún es la función de un nexo adversativo que, situado tras las reflexiones iniciales, produce una inversión del pensamiento, hasta la negación de lo afirmado anteriormente. Este fenómeno está relacionado con el multiperspectivismo, contribuyendo a dramatizar las tensiones conflictivas mediante el enfrentamiento de dos o más voces. LaFollette Miller, analizando la “sutil manipulación de perspectivas” en los poemas rosalianos, destaca que “sudden changes in point of view, ambiguous perspectives and vague personae” permiten a la poeta “to universalize emotion and thus to transcend the limits of her own situation”, produciendo “a strangely complicated effect on their reader” (1982: 273-4). Creo, sin embargo, que la focalización múltiple no tiene la función exclusiva de “universalizar una emoción”, sino que, en primera instancia, escenifica la duda y la lucha interior del sujeto, que contrasta sus vivencias y sus reacciones con los axiomas generalizados. Este aspecto puede notarse, precisamente, en uno de los poemas citados por LaFollette Miller como ejemplo de desarrollo de un asunto desde

diferentes perspectivas, marcadas por los cambios métricos. Se trata de “Era apacible el día” (3: 29-30), en que Rosalía elabora una experiencia autobiográfica, la muerte del hijo. En el exordio, la evocación se sitúa en un momento pasado, cuya duración resulta detenida y amplificadas por el efecto iterativo del tiempo verbal en imperfecto y la repetición de “llovía”:

Era apacible el día
y templado el ambiente,
y llovía, llovía
callada y mansamente;
y mientras silenciosa
lloraba yo y gemía,
mi niño, tierna rosa,
durmiendo se moría. (vv. 1-8)

En un gradual acercamiento a la escena, se intensifica la reacción emotiva (expresada por las exclamaciones), hasta que la reevocación sitúa en primer plano el detalle “tierra”, objeto obsesivo vinculado al motivo del *pulvis eris et in pulverem reverteris* y subrayado por la epanadiplosis:

Al huir de este mundo, ¡qué sosiego en su frente!
Al verle yo alejarse, ¡qué borrasca en la mía!
Tierra sobre el cadáver insepulto
antes que empiece a corromperse... ¡tierra! (vv. 9-12)

La autoridad sentenciosa de una nueva voz –dirigida en segunda persona plural a un indefinido destinatario colectivo– intenta mitigar el impacto traumático de la muerte, apelando a lo ineludible de una ley universal (vss. 13-20); pero la voz lírica del yo sufriente, después de sopesar interrogativamente la validez de la verdad propuesta (“¡Jamás! ¿Es verdad que todo / para siempre acabó ya?”), enuncia un pensamiento más consolador, repetido en los vss. 23-24 y 35-36: “No, no puede acabar lo que es eterno, / ni puede tener fin la inmensidad”. Este dístico es el marco en que se inserta el fragmento alocutivo dirigido al hijo muerto (vss. 25-34), en un diálogo sustentado por la esperanza en la eternidad y en la justicia de Dios; sin embargo, la fe no tiene suficiente solidez y la última estrofa, siguiendo el hilo de una reflexión controvertida, se abre con un “mas...” adversativo, que vuelve a poner en tela de juicio la precaria alternativa consolatoria. La voz sentenciosa, orientada por una nueva conciencia epistémica, remata el poema con el desenga-

ñado reconocimiento de lo efímero de la vida humana (vss. 37-42):

Mas... es verdad, ha partido
para nunca más tornar.
Nada hay eterno para el hombre, huésped
de un día en este mundo terrenal
en donde nace, vive y al fin muere,
cual todo nace, vive y muere acá.

En el desarrollo de este texto se manifiesta, sí, un proceso que “universaliza una emoción” y “transciende los límites de la situación personal” —como acertadamente nota LaFollette Miller (1982)—, pero hay que destacar que la alternancia de varias perspectivas está relacionada con la precariedad de un yo conflictivo que, buscando un apoyo estable, se debate entre diferentes verdades y ensaya diferentes voces.

La lucha interior puede escenificarse en el desdoblamiento dialógico del sujeto en dos partes, una pesimista y la otra esperanzada, como ocurre en el siguiente poema (15: 46-7), en que un “mas” adversativo introduce la desengañada reflexión final:

Alma que vas huyendo de ti misma,
¿qué buscas, insensata, en las demás?
Si secó en ti la fuente del consuelo,
secas todas las fuentes has de hallar.

¡Que hay en el cielo estrellas todavía,
y hay en la tierra flores perfumadas!
¡Sí!... *Mas* no son ya aquellas
que tú amaste y te amaron, desdichada.

El yo agónico se mueve entre los polos antitéticos de la realidad y del deseo, observando el mundo desde diferentes focalizaciones. Así, en “Adivínase el dulce y perfumado” (Castro 1976: 79)¹⁰, el emisor lírico, aplicando una estrategia de distanciamiento, comienza con un verbo impersonal y se sitúa en la perspectiva del observador omnisciente, para describir las manifestaciones invisibles del fermento

¹⁰ Sigo aquí el texto de la edición de Mayoral. Del Vecchio (5: 32-3), aceptando la lección de la *Ilustración Cantábrica* (1882), introduce una variante en el v. 15 (“¡Pero qué aprisa en este mundo loco”, en lugar de “m. triste”) y, seguramente por una errata, suprime el artículo en el verso final (“[el] calor estival”).

primaveral. En esta posición privilegiada, aparece dotado de un amplio alcance epistémico y axiológico, que le permite expresar un juicio valorativo sobre las ilusiones juveniles y formular una sentencia aforística que legitima la condición provechosa del soñador (vv. 11-14):

No importa que los sueños sean mentira,
ya que al cabo es verdad
que es venturoso el que soñando muere,
infeliz el que vive sin soñar.

Después de la voz conciliadora, capaz de admitir una “verdad” (v. 12) desprovista de los requisitos canónicos, el nexa adversativo “pero” –en un contexto connotado emotivamente por las oraciones exclamativas– introduce la voz desengañadora, enraizada en la experiencia real e imposibilitada a gozar de la dulce ilusión de los sueños, y ésta ratifica la validez del topos de “la brevedad de la vida” (vv. 15-20):

¡Pero qué aprisa en este mundo triste
todas las cosas van!
¡Que las domina el vértigo creyérase!
La que ayer fue capullo, es rosa ya,
y pronto agostará rosas y plantas
el calor estival.

Si en estos textos la inversión adversativa coincide con una visión desencantada de la realidad, no falta algún ejemplo en que el discurso sigue una evolución positiva, desplazándose hacia el polo de la esperanza, como ocurre en “Sedientas las arenas, en la playa” (12: 38) y en “Ya no mana la fuente, se agotó el manantial” (25: 55), dos poemas relacionados con el motivo de la “sed”, metáfora del deseo, y estructurados simétricamente en dos partes antitéticas, donde la visión de un mundo desolado se contrapone a la alentadora proyección en un futuro o un lugar más propicios. En la primera composición, se manifiesta la sensibilidad analógica del yo que se dirige alocutivamente a las arenas y se identifica con ellas (“Pobres arenas, de mi suerte imagen”, v. 5, “pues como yo sufrís”, v. 7), fundándose en el destino común a compartir el “suplicio sin término de Tántalo” (v. 8). En el centro del poema, marcado por el nexa “pero”, la voz lírica, mezclando la modalidad dubitativa con la optativa, adopta una perspectiva esperanzadora y vislumbra una posible mejoría futura:

Pero ¿quién sabe...? Acaso luzca un día
en que, salvando misteriosos límites,
avance el mar y hasta vosotras llegue
a apagar vuestra sed inextinguible.

¡Y *quién sabe* también si tras de tantos
siglos de ansias y anhelos imposibles,
saciará al fin su sed el alma ardiente
donde beben su amor los serafines!

Análogamente, en “Ya no mana la fuente”, después de la descripción de un paisaje connotado por semas privativos, donde el “sediento” percibe “el horror de la muerte” (v. 6), el sintagma exclamativo “¡Mas no importa!” (v. 7) abre la visión de un *locus amoenus* “a lo lejos”, que dirige “el camino” del “viajero” (v. 11) hacia el “arroyo” (v. 12) que placa la sed del deseo.

Sin embargo, las evasiones hacia un futuro o un espacio utópicos conceden tan sólo una breve tregua y lo que prevalece es el sentimiento de alienación. El sujeto pensante se confronta con las opiniones generalizadas y la fórmula “dicen que...” introduce las palabras ajenas, eso es, las máximas o creencias divulgadas por una autoridad colectiva, que con frecuencia no resultan confirmadas por la experiencia individual. Es sintomático al respecto el siguiente poema (37: 63), que se desarrolla apoyándose en conjunciones adversativas y expresiones dubitativas:

Nos dicen que se adoran la aurora y el crepúsculo,
mas entre el sol que nace y el que triste declina,
medió siempre el abismo que media entre la cuna
y el sepulcro en la vida.

Pero llegará un tiempo *quizás*, cuando los siglos
no se cuenten y el mundo por siempre haya pasado,
en el que nunca tornen tras de la noche el alba
ni se hunda entre las sombras del sol el tibio rayo.

Si de lo eterno entonces en el mar infinito
todo aquello que ha sido ha de vivir más tarde,
acaso alba y crepúsculo, *si* en lo inmenso se encuentran,
en uno se confundan para no separarse.
Para no separarse... ¡Ilusión bienhechora
de inmortal esperanza, cual las que el hombre inventa!

*Mas ¿quién sabe si en tanto hacia su fin caminan,
como el hombre, los astros con ser eternos sueñan?*

En la primera estrofa —donde las resonancias barrocas de las antítesis semánticas (“alba”/“ocaso”-“nacimiento”/“muerte”) revitalizan la tópica identificación de la existencia humana con el ciclo temporal del día— se plantea el conflicto originado por el intento de conciliar los extremos opuestos, colmando “el abismo” que los separa. Se pone inmediatamente en entredicho la cosmovisión armonizadora enunciada en el v. 1 (que tiene el valor de una opinión consoladora “entrecomillada”, en cuanto cita de palabras ajenas) y el “mas” adversativo introduce la amarga constatación de una insalvable fractura. “Pero... quizás...” marcan el nuevo giro del pensamiento, que se resiste a aceptar la lección nihilista y se proyecta en un hipotético tiempo futuro, cuando “el mundo por siempre haya pasado” y ya no existan las leyes contingentes de la realidad conocida, porque tan sólo fuera de la dimensión temporal (“cuando los siglos / no se cuenten”) es posible neutralizar “el abismo”. El tercer cuarteto elabora esta prefiguración, concibiendo la hipótesis de una regeneración de la vida en la total unidad, “para no separarse”, frase que se repite en la estrofa conclusiva, donde la anadiplosis y los puntos suspensivos reflejan temporalmente la actividad meditativa del sujeto pensante, que se demora en ponderar esta posibilidad y, finalmente, expresa su juicio, rechazando la mistificación de la “ilusión bienhechora”. Prevalece, una vez más, la concepción desengañada de un yo que irremediamente ha perdido “la venda celeste / de la fe” (como se dice en otro poema, 1, 3: 25) y, al borde del abismo, no deja de desafiar el vacío con actitud interrogante, buscando correspondencias cósmicas y, a veces, manejando de manera peculiar la ironía como postura crítica y defensiva, “to demonstrate the strength and resilience of her writing self”, como demuestra Small (2011: 291). Precisamente en la pregunta que remata el texto (“¿Mas, quién sabe...?”) aflora la dualidad entre la analogía y la ironía, binomio que Octavio Paz considera esencial en la evolución poética desde el romanticismo a la modernidad, ya que “la poesía es la palabra del tiempo sin fechas. [...] Pero también palabra de desintegración: ruptura de la analogía por la ironía, por la conciencia de la historia que es conciencia de la muerte” (Paz 1974: 85). Ahora bien, en los dos versos conclusivos del poema, la voz lírica, después de rechazar las supercherías consoladoras, parece atenuar el nihilismo refugiándose en el vínculo analógico entre el mundo humano y el sideral, ambos unidos por el fatal caminar hacia la muerte y, supuestamente, por la venda benéfica de los sueños. El “tiempo lineal, sucesivo e irrepetible” parece abolirse en la recuperación del “tiempo cíclico” de la analogía (Paz 1974: 109), que restaura el mito de la unidad originaria. Pero, en el contexto

que denuncia la ceguera humana por su quimérica fantasía de inmortalidad, la pregunta suena retórica y teñida de amarga ironía.

En “Dicen que no hablan las plantas...” (58: 83-4), vuelve a escenificarse el enfrentamiento con la palabra ajena, que niega el lenguaje de los elementos de la naturaleza. Frente a la opinión basada en el sentido común, el emisor lírico propone su “verdad”, fundada en la experiencia directa, y la comprueba citando las “murmuraciones” de plantas, flores y pájaros, testigos de su enajenación, la consciente locura de quien reivindica el derecho a soñar, a pesar de la acción destructiva del tiempo. Mayoral (1974: 470) nota la “demasiado irónica conmisericordia de sí misma en el verse como pobre, incurable sonámbula”, en un contexto en que el “desdoblamiento de una personalidad que sueña y se ve soñar” permite “acceder a una verdad profunda”. Y Loureiro (1991: 200-2) afirma que “el poema consiste precisamente [...] en hacer hablar el silencio que se interpone entre el yo y el mundo”. Además, al lado de la alternancia de voces que dramatiza el tema de la locura creativa del poeta, existe también un diálogo implícito con la tradición literaria, en el doble juego de revitalización y desautomatización de los *topoi*. Así, la manida correspondencia entre las estaciones y las etapas de la vida humana (“soñando / con la eterna primavera de la vida y de los campos”, v. 5, “Hay canas en mi cabeza, hay en los prados escarcha”, v. 8) adquiere matices inéditos, ya que ostenta el filtro cultural (la elaboración de la fantasía soñadora) en que se funda la analogía entre el yo y el cosmos.

El procedimiento de la cita puede remitir a una fuente concreta, como en “Los muertos van de prisa” (77: 100), que se abre con un verso de la *Balada de Leonora* de Bürger y se estructura alrededor de dos núcleos estrófico-conceptuales: en el primero, después de la aserción “el poeta lo ha dicho” (v. 2), se elaboran las palabras acreditadas por la autoridad de un poeta influyente en aquella época¹¹, lo cual implica una transcodificación desde el contexto legendario-fantástico al nuevo ámbito de la meditación existencial. En el segundo, la proposición “mas yo creo”(v.7) amplía la reflexión, contraponiendo en tono sentencioso el mundo de los vivos al de los muertos. En este caso, el emisor, después de admitir la parcial verdad de la frase citada, enriquece su potencialidad semántica y la utiliza como vehículo crítico, dirigido contra la ceguera humana.

El discurso adquiere matices más polémicos, cuando la cita de palabras ajenas se refiere al opinable sistema de valores de “los otros”, “la gente”, incluyendo al amplio público que rechaza la verdad del poeta y, fundándose en hipócritas aforismos, impone el “silencio”:

11 Sobre la recepción de Bürger en el Romanticismo español, cfr. Escobar 1989.

–Cada cual en silencio devore
 sus penas y sus afanes
 –dicen–, que es de animosos y fuertes
 el callar, y es la queja cobarde.

Estos versos pertenecen a “Los que a través de sus lágrimas” (63, 17-20: 87), poema articulado en seis partes, en que se desarrolla “unha dilatada reflexión sobre o proceso textual” (Gómez-Montero 1997: 31), partiendo de la antítesis entre los “tristes” y “los dichosos”. El emisor, después de la introducción general (I) en que se hace portavoz de los desventurados, se manifiesta en primera persona (II-VI) precisamente en su función de poeta, cuyo éxito comunicativo implica una alternativa tajante: o adecuarse a las expectativas de lectores hostiles al “lúgubre vaticinio” (v. 25) y deseosos de “fáciles versos” (v. 33), o bien privilegiar la autenticidad del contenido. La trayectoria del yo protagonista empieza con una fase que subordina la escritura a los gustos de un público superficial, obteniendo aplausos y glorias, hasta que las implicaciones éticas del oficio literario se presentan críticamente en la conciencia del poeta y le imponen otro rumbo, dirigiendo su voz hacia el “corazón”, donde “el manantial rebosa del amor y el sentimiento” (v. 130).

En esta reflexión metapoética, Rosalía no sólo justifica sus opciones personales, sino que describe la evolución general de su época hacia las tendencias intimistas, que Poullain (1974: 63) ha sintetizado así:

en vez de dirigirse a la humanidad en voz alta, el poeta se encierra en sí mismo, cultivando su propia tristeza; canta para sí mismo, o para aquellos que tienen la misma sensibilidad que él. Se siente sólo e ignorado en medio de un mundo prosaico e indiferente, pero en vez de proclamar el desprecio que le inspira la humanidad [...] se resigna a su oscuridad.

En *OS*, la atmósfera de su tiempo se matiza con la sensibilidad individual de Rosalía, que manifiesta su propio idiolecto plasmando la “voz del corazón” en el espacio enunciativo a través de peculiares recursos del lenguaje. He analizado algunos rasgos discursivos que contribuyen a forjar la identidad de un yo agónico: los nexos adversativos, las modalidades dubitativas, la fórmula “dicen que...”, combinándose con la focalización múltiple o una sutil ironía, expresan la actitud crítica de un sujeto reacio a conformarse con las opiniones codificadas y en tensión conflictiva con las apariencias. En la permanente búsqueda de la verdad, el alcance epistémico del emisor oscila entre las declaraciones de ignorancia y la sabiduría sentenciosa, lo cual es indicio de un movimiento pendular entre las vaci-

laciones emotivas –que acompañan al intento de reconstruir su propia identidad en el espejo alterado por la fugacidad del tiempo– y la referencia de un sistema de valores que se va formando precisamente a través de la duda, la actitud dialogante y la desengañada observación del mundo exterior.

Bibliografía citada

- ALONSO NOGUEIRA, ALEJANDRO (1999), “A invención do escritor nacional. Rosalía de Castro: a poeta e a súa patria”, *Cinguidos por unha arela común: Homenaxe ó profesor Xesús Alonso Montero*, eds. Rosario Álvarez; Dolores Vilavedra. Santiago de Compostela: Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio científico, II: 41-64.
- ÁLVAREZ RUÍZ DE OJEDA, VICTORIA (1997), “Un importante documento para a biografía de Rosalía de Castro”, *Grial*, 136: 479-501.
- , (1999), “Sobre as orixes de Rosalía de Castro”, *A Trabe de Ouro*, 39: 325-51.
- BENVENISTE, ÉMILE (1971), *Problemas de lingüística general*, México, Siglo XXI.
- CARBALLO CALERO, RICARDO (1981), *Historia da literatura galega contemporánea. 1808-1936*, Vigo, Galaxia.
- CASTRO, ROSALÍA DE (1909), *Obras completas*, I. *En las orillas del Sar*, ed. Manuel Murguía. Madrid, Librería de los Sucesores de Hernando.
- , (1976), *En las orillas del Sar*, ed. Marina Mayoral. Madrid, Castalia.
- , (1993), *En las orillas del Sar*, ed. Eugene F. del Vecchio. Madrid, Akal.
- COHEN, JEAN (1966), *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion.
- COMBE, DOMINIQUE (1999), “La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía”, *Teoría sobre la Lírica*, ed. Fernando Cabo Aseguinolaza. Madrid, Arco/Libros: 127-53.
- DAVIES, CATHERINE (1987), *Rosalía de Castro no seu tempo*, Vigo, Galaxia.
- , (2012), “Rosalía de Castro e a antropóloga feminista inglesa Annette Meakin”, *GRIAL*, 194: 16-23.
- DEHENNIN, ELSA (1989), “Los discursos del relato. Esbozo de una narratología discursiva”, *Actas del IX Congreso de la AIH*, Frankfurt am Main, ed. Sebastian Neumeister, Vervuert, vol. I: 21-44.
- ESCOBAR, JOSÉ (1989), “La literatura alemana en el Romanticismo español: la balada “Lenore” de G. A. Bürger”, *Actas del IX Congreso de la AIH*, Frankfurt am Main, Vervuert, vol. II, 41-8.

- GARCÍA NEGRO, PILAR (2006), “Estudo introdutorio”, en Rosalía de Castro, *El caballero de las botas azules. Lieders. Las literatas*, ed. Celia Armas García, Compostela, Sotelo Blanco: 13-144.
- GÓMEZ-MONTERO, JAVIER (1997), “O vaso quebrado. Imaxes da identidade na poesía de Rosalía de Castro”, *Anuario de estudos literarios galegos*, 6: 11-46.
- HAVARD, ROBERT G. (1974), “Image and Persona in Rosalía de Castro's *En las Orillas del Sar*”, *Hispanic Review*, 42/4: 393-411.
- KAYSER, WOLFGANG (1961³), *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Gredos, Madrid.
- KERBRAT-ORECCHIONI, CATHERINE (1997³), *La enunciación de la subjetividad en el lenguaje*, Buenos Aires, Edicial.
- KIRKPATRICK, SUSAN (1991), *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Madrid, Cátedra - Universitat de Valencia - Instituto de la Mujer.
- KULP, KATHLEEN K. (1968), *Manner and Mood in Rosalía de Castro. A Study of Themes and Style*, Madrid, Porrúa.
- LAFOLLETTE MILLER, MARTHA (1982), “Aspects of Perspective in Rosalía de Castro's *En las orillas del Sar*”, *Kentucky Romance Quarterly*, 29/3: 273-82.
- LAMA LÓPEZ, MARÍA XESÚS (2007), “Apuntes arrededor dunha biografía de Rosalía de Castro: “Tras dun olvido, otro olvido””, *Actas do VII Congreso Internacional de Estudos Galegos: Mulleres en Galicia. Galicia e os outros pobos da península*, eds. Helena González Fernández; María Xesús Lama López. Barcelona, Universitat, vol. II: 171-80.
- LOUREIRO ÁNGEL G. (1991), “Sombras y (des)velos de Rosalía”, *Actas Do Segundo Congreso de Estudos Galegos. Homenaxe a José Amor y Vázquez*, ed. Antonio Carreño, Vigo, Galaxia: 197-205.
- MACHADO DA ROSA, ALBERTO (1954), “Rosalía de Castro, poeta incomprendido”, *Revista Hispánica Moderna*, 20: 181-223.
- MAYORAL, MARINA (1969), “Sobre el amor en Rosalía de Castro y sobre la destrucción de ciertas cartas”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 233: 486-502.
- , (1974), *La poesía de Rosalía de Castro*, Madrid, Gredos.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH (2007¹⁰), *El origen de la tragedia*, introducción Carlos García Gual, Madrid, Espasa-Calpe.
- PAZ, OCTAVIO (1974), *Los Hijos del Limo*, Barcelona, Seix Barral.
- POULLAIN, CLAUDE (1974), *Rosalía Castro de Murguía y su obra literaria (1836-1885)*, Madrid, Editora Nacional.
- POZUELO YVANCOS, JOSÉ MARÍA (1998), “¿Enunciación lírica?”, *Teoría del poema: la enunciación lírica*, ed. Fernando Cabo Aseguinolaza. Amsterdam-Atlanta, Rodopi: 41-75.
- RAMOS COLLADO, LILLIANA (1998), “De espaldas al deseo en las orillas del Sar. Una lectura de Rosalía de Castro”, *La Torre*, III/10: 712-22.
- SMALL, ELIZABETH (2011), “Irony in the Poetry of Rosalía de Castro”, *Modern Language Notes*, 126/2: 289-302.

