

**ROSALÍA: LA VOZ
INCONSCIENTE DE SU TIEMPO**
RÉPLICA A LA PONENCIA DE
JAVIER GÓMEZ-MONTERO

Arturo Leyte

Universidade de Vigo

doi:10.17075/rcsxxi.2014.029



¿Rosalía periférica? ¿Dónde estaría entonces el centro? Si de lo que se trata es del contexto europeo, ¿qué sentido tiene diferenciar entre centro y periferia, como si existiera un lugar privilegiado? Poéticamente no debería existir más lugar que el propio poema, con independencia de geografías y culturas. Sin embargo, sabemos que no es así: mientras que Rosalía tiene que esforzarse por encontrar su lugar «europeo», Goethe y Schiller lo tienen ganado de antemano, definiéndose incluso a partir de ellos qué significa «lugar poético». Ellos (y otros como ellos) son los modelos, mientras que algunos solo pueden ser reconocidos si se asemejan y siguen el modelo. Pero quizás Rosalía (1837) pertenezca a una época que ya ha puesto en cuestión la relación entre modelo y caso concreto, lugares señalados (¿acaso Compostela no lo es?) y desconocidos, a la vez que entre lenguas mayores y menores. Quizás la suya sea una época en la que la originalidad no tiene que ser ya modélica, los lugares desconocidos hayan cobrado un protagonismo decisivo y las lenguas «menores» dejen de serlo. Quizás..., porque mientras tanto esa transformación, que se llama «romanticismo», no tenga más valor que una proclama que viene del tiempo europeo posterior precisamente a Goethe y Schiller, una proclama que por otra parte se formulaba en alemán, francés e italiano, pero no en gallego. Por eso Rosalía tiene el valor añadido de su propio intento, que es el de escribir en gallego y castellano en los márgenes del espacio geográfico europeo, pero no fuera de su cultura, más bien al contrario, constituyendo una voz privilegiada de la que iba a transformar la literatura no identificándola exclusivamente con sus modelos intocables: Cervantes, Goethe, Shakespeare debían volver a ser poetas y escritores supremos bajándolos del monumental pedestal al que les había elevado la cultura oficial, ocultando de paso justo aquello que los hacía poetas de su propia cultura europea.

Con su ponencia «Referentes europeos do discurso literario de Rosalía de Castro», Javier Gómez-Montero acierta a reconocer el punto de partida que puede dar sentido a la búsqueda del contexto y el modelo estético: Rosalía es una poeta europea. Fuera de este presupuesto, es difícil siquiera introducirse en el estudio de su obra, aunque sí en su lectura, porque ésta aparece bajo la

forma poética más genuina posible: independizada de cualquier agencia cultural, innecesaria para leer unos versos que digan: «Campanas de Bastavales / cando vos oio tocar / mórrome de soidades». Habrá que considerar por qué Rosalía guarda esa relación privilegiada con una ingenuidad pre-cultural, que exime al lector de la erudición literaria para leer lo que se dice de los ríos, las flores, las casas... o la soledad. Quizás Rosalía proceda de *su* tiempo europeo precisamente por haber rescatado un nuevo sentido para lo de la ingenuidad, un sentido que, por otra parte, no tiene nada de ingenuo, porque parte de una propuesta consciente: volver al mundo de las cosas después de un sofisticado rodeo por el mundo de los nombres, tal vez porque entretanto la época haya descubierto que el espíritu más genuino resulta inseparable de las cosas que lo rodean y lo constituyen, aunque éstas hayan comenzado a desaparecer. Rosalía es una poeta europea porque comienza a dar cuenta, como otras voces de su tiempo, de una pérdida. Desde ese sentimiento, eleva su localidad (periférica) a lugar principal, hasta los límites de categoría poética: «local» tiene que volver a significar lugar, la proximidad habitada por las cosas que hay que decir... Otra cuestión, que tiene que ver con el fondo del asunto, es si ese lugar puede ser recuperado o se encuentra ya irremisiblemente perdido y solo cabe cantarlo.

Tanto la ponencia de Javier Gómez-Montero como esta réplica comparten un mismo propósito: que con Rosalía no ocurra lo mismo que con aquellas figuras maestras elevadas a la categoría de monumentos en detrimento de su propio valor documental y textual. Este propósito se resume programáticamente así: ¿cómo hacer que «Rosalía» no sea ni se vuelva un nombre inerte, utilizado solo oficialmente, pero no usado en el medio que le corresponde, que es el de la lectura directa? Si los poetas han dejado de ser aquellos acompañantes inmediatos, conocidos en la comunidad del espíritu (que a la postre no es otra que la comunidad de los lectores), en parte se debe a esa extremada apropiación oficial que devora todo lo propio (nacional) y destruye así el único sentido (espiritual) que le cabe. Pero tal vez Rosalía, como otros de su tiempo en la lejana Alemania, presienta que el sentido mismo de lo nacional no puede ser ya ingenuo y se debata entre aquella inconsciente pertenencia a un ser que nos precede y una consciente voluntad política que pretende construir de nuevo el espíritu. Lo que en parte se juega en la poética de Rosalía es la posibilidad de esa ingenuidad identificada con el «ser propio» (*Cantares gallegos*) enfrentada al reflexivo ser de

la conciencia que va emergiendo en su obra posterior. Esa poética vuelve a poner en cuestión de forma dramática qué significa propiamente el «aquí» del que se parte, amenazado ya permanentemente por un «allá» que no tiene nombre. Lo «nacional» no podrá dejar de ser considerado a la luz de esta división interna.

La ponencia del profesor Javier Gómez-Montero resume en cuatro puntos la relación de Rosalía con su contexto y modelos europeos:

1. La desconfianza de la poesía de Rosalía en el potencial comunicativo del lenguaje.
2. Rosalía como poeta de la subjetividad, vivida al hilo de su tiempo como drama agónico y escisión.
3. La discontinuidad poética (y argumental) como recurso expresivo —y yo diría: como respuesta— inherente a la fragmentación de la experiencia y de los procesos de conciencia.
4. Un cuarto punto, relativo al reconocimiento de su ADN poético en los modelos femeninos de su época, encarnados sobre todo en dos escritoras alemanas: Annette von Droste-Hülshoff y Karoline von Gröndlerode.

El acierto al identificar en la ponencia lo que Rosalía comparte con su tiempo europeo presenta también sus límites, que señalo:

Si los tres primeros puntos reflejan la posición de Rosalía en el contexto europeo, falta por dilucidar que los tres son en realidad caras del mismo fenómeno, que habrá que identificar. En lo relativo al punto cuarto, cuestiono si esas influencias «femeninas», en cuyo rastreo filológico yo ni siquiera entro, no constituyen simplemente las reconocibles y obvias (todas son mujeres), pero también oportunistas, pues el peso de la relación no procede de que Karoline von Gröndlerode, por ejemplo, sea una mujer, sino de lo que dice, que igualmente podría haberlo dicho Heinrich von Kleist, Novalis o incluso Hölderlin. Mi crítica no se dirige a la elección de esas figuras, sino a su distinguida identificación femenina, cuando lo relevante procede de cierto reconocimiento común a la época (otro asunto es que se quiera señalar que esas reflexiones también proceden de mujeres): cuando Karoline se dirige por carta a Gunda Brentano (según se cita en la ponencia) señalándole que no tenemos otra conciencia que no sea la de la percepción de los efectos, pero no de las causas, y que esa ignorancia (no tener conocimiento de las causas) resulta insoportable, reproduce una cuestión decisiva del tiempo posterior al Clasicismo y la Ilustración, una que, como se ha

dicho, bien podría haber formulado también Kleist o Novalis, que se refiere a los límites absolutos de nuestro conocimiento, que impiden, o al menos limitan, la constitución de un conocimiento verdadero y completo. Lo que se pronuncia en estas «voces del tiempo», femeninas o masculinas (cuántos poemas del joven Hölderlin no poseen una naturaleza femenina), es una señal de identidad del romanticismo que surge a finales del xvii y no abandonará ya la nueva mentalidad histórica, a saber, la limitación del conocimiento humano, incapaz de captar una realidad inapresable e incompleta que se resiste a aparecer encerrada en una idea (como la de la causalidad). Es en el marco de sospecha e incertidumbre de su tiempo en el que nace la poesía de Rosalía, pero ella no recoge esa concepción de sus modelos alemanes femeninos, sino de su propia época, de la que es intérprete privilegiada. En efecto, más allá de las influencias, y antes de ellas, Rosalía es importante porque escucha por sí misma el inconsciente de su tiempo.

Javier Gómez-Montero se introduce en el núcleo de ese tiempo y lo caracteriza, sin vislumbrar si acaso la relación íntima de los factores señalados: la desconfianza en el lenguaje, la escisión de la conciencia y la discontinuidad poética responden, como se ha dicho, al mismo fenómeno. Si la primera característica en realidad ha sido propia de toda la tradición poética (recuérdese al Dante del Canto XXVIII del «Paradiso»: «quanto é corto el dire»), constituyendo casi un lamento perpetuo, pero por otra parte necesario (ciertamente la poesía no es una ciencia que se pueda comunicar, precisamente porque lo que comunica es paradójicamente lo inefable), adquiere en el momento del que hablamos (principios del xviii) carta de programa poético y político: es precisamente el reconocimiento de esa incapacidad comunicativa lo que hace o puede hacer potente a la poesía, pero justamente porque el otro lenguaje, el de la ciencia, resulta no menos limitado e improbable para expresar la realidad. La quiebra en la confianza comunicativa del lenguaje es solidaria de una ruptura que no afecta solo, como apunta la ponencia, a la conciencia, sino a la misma realidad objetiva: el lenguaje poético no resulta limitado solo porque sea pobre de medios sino porque la realidad no se deja capturar, en parte porque la hemos perdido. Este es, a mis ojos, el aspecto decisivo de esa escisión agónica señalada: el abismo entre el hombre y el mundo aparece ahora, en ese momento que históricamente podemos reconocer como «romántico», en toda su crudeza y verdad, que Hölderlin expresa como a veces, seguramente sin leerlo, lo hace Rosalía: «Tenemos que

guardar silencio, faltan los nombres sagrados». Porque ella sabe que los nombres sagrados ya no podrán volver nunca a referirse a los dioses, tal vez porque lo divino haya comenzado a habitar en otra parte, en una que Rosalía vislumbra originalmente en la proximidad de las cosas, los lugares, las gentes que su canto, hasta un momento determinado, todavía presiente ingenuas.

Pero la escisión dramática de la conciencia es solo el reflejo de una escisión anterior, más profunda e irreparable (objetiva), la que se da entre la conciencia (el espíritu) y la naturaleza. El romanticismo, de cuyo horizonte Rosalía parte y al que su propia obra poética llegará a determinar originalmente, viene a reconocer que el esquema básico que acompañó a la cultura clásica europea desde Descartes —la diferencia entre una conciencia cierta de sí misma y un objeto fijado y dispuesto para ser conocido— no tiene consistencia y es impostado: lejos de encontrarse determinado, fijado y disponible geoméricamente para el conocimiento, el objeto responde más bien a otros caracteres más inquietantes: es inacabable, inaprensible, incierto e irreducible; en definitiva, es «vivo», como viva es la naturaleza en su conjunto, y no solo la orgánica. Y la vida, como se sabe, esconde un movimiento intrínseco, que integra por igual a la luz que a la oscuridad, a la salud como a la enfermedad, a la vida como a la muerte; un movimiento perpetuo que, lejos de poderse caracterizar como sustancia fija, tiene que serlo como devenir permanente. El romanticismo descubre que la conciencia o el sujeto no puede estar reconciliado consigo mismo porque se encuentra constituido por dos fuerzas extrañas entre sí, la sensibilidad y el entendimiento, de las que resulta. En realidad ese sujeto está estructuralmente escindido y no tiene reconciliación posible. Su ser es su movimiento, que en el caso del sujeto (espíritu) tiene un nombre: historia. El sujeto no es una cosa, sino su propia historia en lucha, pero como toda historia tiene un «de dónde» y un «a dónde». En la concepción romántica de la época, esa historia tiene su origen precisamente en su aparente opuesto, la naturaleza, que en el fondo no es tal opuesto, porque cohabita con él, como sensibilidad: la naturaleza, en efecto, no es aquel ser perdido del que en un pasado día mítico nos separamos, sino el que nos acompaña permanentemente, constituyendo la otra cara de la conciencia. Rosalía acabará nombrando a esa cara como «sombra», que no deja de ser la naturaleza que nos habita, que nos conmueve y, también, que nos mata. El mito mismo forma parte del espíritu porque nunca hemos abandonado a la naturaleza, o mejor, porque

ella nunca nos ha abandonado a nosotros, a pesar de que un día (moderno) vivimos el espejismo de sentirnos liberados de ella. ¿Y cómo no va a fracasar el lenguaje a la hora de comunicar el devenir de uno mismo (de la conciencia) y de lo otro, de la naturaleza? Cuando quiero decir algo, eso ya ha mutado y se ha vuelto otra cosa. Además, ¿cómo decir la sombra? Rosalía sabe que, pese a todo, la poesía, más allá de esa incomunicación e incertidumbre, sigue siendo el instrumento más apropiado para traspasar esa sombra que constituye nuestra tragedia, pero también nuestra condición. Esa ambigüedad es la que hay que cantar, aunque haya que hacerlo discontinua y fragmentariamente. La forma no se elige sino que viene impuesta.

Los factores que configuran la poética de Rosalía, según la ponencia, tienen que ser revisados a partir de esa nueva determinación del sujeto —el sujeto como escisión entre la sensibilidad y el concepto— y del objeto —como naturaleza cuya realidad está compuesta por fuerzas antagónicas y escindidas. Este es el punto de partida moderno-romántico de una Rosalía que a su vez caracterizará particularmente *su* tiempo histórico y *su* lugar geográfico: si algo no puede ser la poesía romántica es abstracta, lo que obliga justamente a entender material y concretamente toda esa concepción filosófica aludida. A mis propios ojos, la lúcida comprensión sostenida en la ponencia y la vinculación entre aquellos factores reconocida en esta réplica se dejan comprender más específicamente a partir de tres aspectos clave que sugieren una reinterpretación de Rosalía a la luz de su propia opción: a) los temas, o su ausencia, de su poética; b) la determinación de la escisión bajo pares específicos de oposiciones; y c) el tono unificador del carácter fragmentario:

a. Si hay un aspecto que mejor identifica a Rosalía con su tiempo es precisamente la ausencia de temas canónicos y normativos, precisamente porque «tema» en este nuevo marco lo puede ser cualquier cosa. En realidad, los temas son precisamente esas cosas que aparecen en el mismo medio inmediato, o mejor, esas «cousiñas» que configuran nuestra frágil realidad: los riachuelos, los arroyos, las florecitas, las casitas, los prados, los arbolitos, las montañas... porque todas ellas por separado no constituyen tema importante alguno, pero por eso mismo adquieren en su conjunto una importancia decisiva: Rosalía consigue transmutar lo irrelevante en relevante, al punto de convertir en tema justamente aquel carácter irrelevante, confiriéndole una

dignidad absoluta. De la misma manera que décadas después, quizás ya en un marco post-romántico, Mahler rescatará los cancioncillas del ciclo «Del cuerno maravilloso del muchacho», en las que integra la cultura popular inmediata en la alta cultura musical, Rosalía convierte poéticamente en importante lo que hasta el momento pasó desapercibido o simplemente fue considerado inferior y bajo. Rosalía es aquí voz privilegiada de su tiempo, y hasta predecesora consciente de un movimiento que ya no tendrá retorno: no hay temas privilegiados de la poesía, porque ésta tiene como tarea principal hacer que aparezca la voz de las cosas y no meramente la del poeta que las nombra.

b. Si el sujeto se encuentra escindido, al punto de que es esa condición la que responde a su constitución, en Rosalía la escisión aparece materializada poéticamente bajo términos opuestos. Es difícil encontrar un caso en el que esas oposiciones aparezcan tan nítidamente, aunque todas ellas obedezcan al carácter de agonía que Javier Gómez-Montero señala en su ponencia. Seguramente se podrían rastrear más, pero yo presento indagatoriamente las siguientes: en el plano social y geográfico, la oposición rural-urbano; en el lingüístico, la oposición gallego-castellano; en el poético, la diferencia y alternancia entre lírica y épica; en el emocional, igualmente la oscilación entre alegría y tristeza; en el existencial, la coexistencia problemática y agónica entre la vida y la muerte y, finalmente, en el ontológico, como englobándolas a todas, la oposición entre la luz y la sombra, o mejor, entre las luces y las sombras, pues el plural da mejor cuenta de todos esos matices que iluminan su realidad poética. Pero la característica principal del juego de oposiciones reside en que éstas no son rígidas y no guardan correspondencia: los primeros términos no se presentan sólidamente frente a los segundos. A veces la alegría es la luz, pero a veces lo es la oscuridad, de la misma manera que a veces la sombra no es la muerte, sino la triste vida. La oposición tiene un valor en sí mismo, absoluto, por encima de cómo se encarne en cada momento y/o etapa. Verdaderamente la escisión constituye la estructura y adquiere caras diferentes: los opuestos no son en sí mismos ni negativos ni positivos, ni buenos ni malos, pues tanto lo uno como lo otro dependen de la misma escisión, que es la única señal común a la existencia, a la lengua y al ser.

c. Entre tanta escisión, de todos modos, ¿cabe hablar de algo que unifique, más allá del propio sentido de la diferencia? No puede serlo un tema, tam-

co una de las oposiciones, porque una privilegiada desvirtuaría el significado fuerte de la escisión. Ha de ser un aspecto que de alguna manera no dejará de tener un carácter intangible y, en ese sentido, también improbable. Pero más que de un aspecto, aquí cabría hablar de un «tono» que unificara por encima de los temas. ¿Se puede vislumbrar uno que recorra la poética de Rosalía? De nuevo, aventuro a señalar la despedida y el adiós como esa música que, envolviendo a las propias oposiciones, casi reconciliándolas, permite entrever a una Rosalía permanente a lo largo de todas sus oposiciones. En realidad, Rosalía eleva la despedida a categoría poética (y existencial), pero no lo hace convirtiéndola en un tema, sino como el tono que corresponde a la realidad en su conjunto, y no solo al sujeto. En efecto, no es solo (que también) la conciencia quien se despide, sino que a la par lo hacen las mismas cosas, que de alguna manera están dejando de ser. Se da un triple adiós en su poesía: a la naturaleza («Adiós ríos, adiós fontes, / adiós regatos pequeños...»); a la casa («Miña casiña, meu lar...»), ejemplificado también en la salida a la emigración, a la búsqueda de un mundo que ya nunca más será como el natal, definitivamente abandonado; por último, un adiós, terrible, a la existencia, cuyo ser consiste justamente en esa incontenible despedida. Pero el rango superior de la despedida que anticipa Rosalía se vislumbra no como el adiós del que se va, sino como puro adiós a las cosas. Como anticipándose a su tiempo y presintiendo un destino universal, en la poesía de Rosalía se despide a las cosas y a la naturaleza que no volverá. Si la última forma de nombrarla, como queriendo no romperla, fue mediante el uso del diminutivo protector («*airiños, froliñas, cariñas, meniñas, campaniñas, mañanciñas*»), definitivamente se atisba que ni esa forma de referirse a ella será suficiente para impedir una despedida definitiva. El adiós se vuelve en Rosalía una categoría poética, a la vez que un destino.

El destino humano, que desaparecida la naturaleza y el hogar, solo se enfrenta a esa despedida diferida que es la muerte. Mientras tanto, el destierro y la peregrinación, mientras se espera:

¿Quién nos dio pues la vuelta, de tal modo
que, hagamos lo que hagamos, estamos en la actitud

de uno que se marcha? Como quien,
en la última colina que le muestra una vez más
del todo el valle, se da la vuelta, se detiene, permanece un rato,
así vivimos, siempre despidiéndonos¹.

Si Rosalía es una poeta periférica, lo es en la medida en que hace de esa periferia un problema y, en esa misma medida, la convierte en centro.

1 Wer hat uns also umgedreht, dass wir,
was wir auch tun, in jener Haltung sind
von einem, welcher fortgeht? Wie era uf
dem letzten Hügel, der ihm ganz sein Tal
noch einmal zeigt, sich wendet, anhält, weilt,
so leben wir und nehmen immer Abschied.

Rainer Maria Rilke, *Elegías de Duino*, Elegía VIII, trad. de E. Barjau y J. Parra, Barcelona, Círculo de Lectores, 2000, 150-151.

