

ACERCA DE LA SOMBRA DE ROSALÍA

AGUSTÍN GARCÍA CALVO

Mala costumbre es de la crítica la de tomar las sucesivas obras o canciones de un poeta como siendo todas de uno mismo, de manera que se traten de explicar las obras por el alma (o séase la historia, carácter o personalidad) de donde supuestamente han nacido, hasta el punto de que no se sepa ya si se trata de interpretar las poesías por el poeta o si más bien se están usando las poesías como pruebas o documentos de una encuesta policíaca sobre la persona del poeta, que es al fin lo único que parece que interesa. Y eso que, si al poeta mismo se le hubiera dado a elegir manera de inmortalidad, cuál habría tan miserable que no hubiera preferido la de sus poesías, la pervivencia de una sola de sus canciones en la voz del pueblo (que es al fin como se sabe, la del cielo), aunque fuera a costa del olvido de su nombre, borrado para siempre del libro de la historia y de las conciencias.

Y sin embargo, al parecer, en contra de esta condenación metódica, voy a dedicarme aquí a estudiar a través de varios poemas de Rosalía de Castro la significación de la sombra o fantasma que en varios de ellos aparece, como dando por supuesto que en los varios se trata de lo mismo. Una cierta disculpa me brindará, con todo, la naturaleza misma de mi objeto, que no sólo se repite en los diversos lugares con los mismos nombres o con iguales rasgos, sino que tiene –y ésta es la primera nota que nos puede guiar a averiguar quién es– el carácter de aquello que la Patología reconoce como «reiteración obsesiva» o como «idea fija».

De todos modos, me centraré para mayor prudencia sobre uno de los libros, *Follas novas*, publicado en 1880 y prologado por Don Emilio Castelar, el libro que en la historia del arte de la poetisa se sitúa entre aquel modo gozoso y a menudo acertado, aunque tal vez un tanto sistemático, de imitar y glosar las canciones anónimas o populares que tenemos en los *Cantares gallegos* y la desgraciada cesión a la Literatura (que incluye entre otras cosas la rendición a la lengua nacional y a las modas retóricas de sus tiempos), la cual, habiéndose apuntado en los versos primerizos de *La Flor* y otros, se cumple con el libro *En las orillas del Sar*, evolución que, promovida también por su propio temor de quedar como iletrada, no deja de tenerse que poner de algún modo en relación con la evolución desde una cierta «alegría de vivir» de la mozuela que fue cuna de la poetisa hasta la rendición de la poetisa como mujer formada (y por tanto, como hombre) a la desdicha y a la muerte. Pero no estamos aquí haciendo historia de Rosalía de Castro ni de la Literatura. Y desde aquí voy a emplear la sigla ROS. para referirme, no a la mujer, ni aun propiamente a la poetisa, sino más bien al «yo» de los poemas.

Para la identificación pues de eso que investigamos tenemos que valernos sucesivamente de los diferentes recursos gramaticales con que lo tratan las canciones, a saber: primero, que lo mencionan con algunos nombres, también usados en vocativo cuando habla con ello la poetisa; segundo, que de ello se preguntan ciertas cosas; tercero, que ello provoca ciertas formas modales y exclamaciones de ROS. misma; en fin, que acerca de ello se dicen algunas cosas, sea que se cuenten o que se describan o que lleguen a tentativas de definición.

Mencionársele pues se le menciona como «o fantasma» (en II p. 435 v. 3; y «ese fantasma» en III p. 462) Y como a «¡fantasma!» se le apela (en III p. 456 v. 8). Como «sombra» por dos veces se le apela (en II p. 436 vv. 2 y 16). Y «esa sombra» se le llama en III p. 461. Estas dos menciones no tienen mucho de predicativas, no dicen propiamente nada acerca de ello: son como los nombres propios que para ello se le han antojado más propios a la que canta. Pero ya en esa elección habremos de pararnos un momento.

«Fantasma» sugiere ante todo la aparición ante los ojos: son las visiones para el vidente y los aparecidos para los supersticiosos: la presencia, en suma, de algo que en las normas de la vida corriente y regulada no tiene en cierto modo derecho a aparecer, sencillamente porque su imagen no está corroborada por el tacto, y así la contradicción entre la falta de peso y masa y el hecho de moverse y el de estar mismo producen una perturbación lo mismo de las leyes que del alma de quien lo ve. Hay que precisar no obstante que el fantasma de ROS. no es de los nocturnos, familia vulgar de fantasmas, como la estadea o las procesiones de ánimas de la Santa Compañía, que simplemente traducen en blanco los terrores de la noche, sino que pertenece más bien o igualmente a los *incubi meridiani*, y parece obstinarse en aparecer lo mismo al sol y en pleno día: «n' o mesmo sol te m' amostras» le dice ROS. en p. 436 v. 6 (compárese lo que en III p. 456 v. 3 declara de que «A luz d' o dia asómbreme»), y cuando alguien le pregunta en I 13 v. 7 «¿Qué ves n' ese fondo oscuro?», corrige ROS. (vv. 9 s.) «¡Non vexo! Miro cal mira / un cego â luz d' o sol crara»: esto último nos ayuda a entender mejor que en otro lugar (I 6 v. 4) se niegue ROS. a llamar propiamente ver a tal modo de visión y que intente apelar para ello a otro sentido o percepción directa de lo viviente: «un-ha cousa / que vive e quo non se ve» (y cfr. en III 460: «n' a ven, anque a mirada tendan / arrededor [...] n' a atopan / n' o espaço»): claro que, cuando un poeta dice «no», no borra con el «no» lo que detrás ha dicho y ese ver que no es un ver o que es un mirar de un ciego al sol sería justamente el modo de respuesta de los ojos de ROS. ante el fantasma.

En cuanto a «sombra», lo primero que nos asalta es la ambigüedad semántica de la palabra en nuestras lenguas, donde alude al mismo tiempo a la sombra de un cuerpo y a una sombra sin cuerpo. Ya es sabido que uno se asusta a veces de su propia sombra, pero con más razón de una sombra que no es de nadie, y que por ende amenaza con ser ella misma alguien. Que la sombra de ROS. es alguien parece sugerirse por el hecho de que se le aparece a ROS. independientemente de su voluntad y cuando menos ella lo piensa (II p. 436), aunque por otro lado su inseparabilidad de ROS. y el que se obstine en acompañarla «sempre» (*ib.*, v. 16; «non m' abandonarás nunca» en v. 15) y en todas partes («En todo estás», v. 13), siempre y en todas partes –se entiende– donde la propia ROS. esté, parece sugerir que no por ello deja de ser su propia sombra. Pero hay todavía un tercer aspecto, y es que la sombra parece aludir también a la sombra del interior de ROS. misma, lugar sombrío no sólo por su interioridad, sino porque (II p. 439) «Dios puso un velo enriba / d' os nosos corazóns, / velo qu' oculta

abismos / qu' El pode ollar tan sô»; y en efecto a ella se le dice en II p. 436 v. 14 que «pra min y en min mesma moras», y de esa sombra interior se habla en II p. 429 vv. 16-19 como lugar solo y solitario de verdadera noche: «Sô en min mesma buscando n' oscuro/ y entrando n' a sombra, / vin a noite que nunca s' acaba / n' a miña alma soya»; y a lo mismo se alude sin duda, en III p. 456 v. 5 con «o que dentro levo de min», para enseguida identificarse con el fantasma (*ib.* vv. 7 s.): «mais non dentro te levo, / ¡fantasma!»).

Pero cada vez que se mencionan los nombres del fantasma o de la sombra es tocándolos con algún epíteto referente al miedo que les es, al parecer, esencial: «o fantasma que m' aterra» (II p. 435 v. 3), «fantasma pavoroso» (III p. 456 v. 8), «fantasma horrible» (III p. 462); y «sombra de horron» (III p. 461), «negra sombra que m'asombras» (II p. 436 v. 2) o «sombra que sempre m' asombras» (*ib.*, v. 8): con la advertencia de que «asombran» no significa, como en esp. oficial, «causar asombro y admiración», sino más bien «espantar», «asustar» o «pasmán» (como puede a una caballería «asombrarla» y hacerle dar un respingo un moscardón que pase), aparte de la intención que haya de que «asombran», jugando con el nombre mismo de la sombra, tome además una significación segunda de «ensombrecen». Y en fin, con esa adhesión epítetica del miedo a la sombra, compárense aquellos versos (I 6 vv. 3-4) en que de nuestro objeto, llamado aquí con la máxima efectividad «un-ha causa», se dice «Teño medo d' un-ha causa / que vive e que non se ve».

Pero apenas tenemos nada con los nombres (sombra de una sombra) para la identificación que perseguimos: ¿quién es pues ese fantasma? o ¿qué es ello? –seguimos preguntándonos. Pero he aquí que es la propia ROS. la que una y otra vez se para en los versos a preguntarlo, con preguntas sin respuesta, pero no interrogaciones retóricas en modo alguno: «¿Qué pasa ô redor de min? / ¿Qué me pasa qu' eu non sei?» se pregunta en I 6 vv. 1-2, para no responderse sino que «Teño medo d' un-ha causa»; y en I 13 vv. 7-8 hace que alguien le pregunte «¿Qué ves n' ese fondo escuro? / ¿Qué ves que tembras e calas?», a lo que sólo sabe responder «¡Non vexo! Miro cal mira / un cego», Y con estas preguntas no se puede menos de poner en relación aquellas otras con que se abre el poema que termina con la apóstrofe al «fantasma pavoroso»: «¿Adónde irei conmigo? ¿Dónde me esconderei, / que xa ninguén me vexa y eu non vexa a ninguén?»; y aquellas otras con que en III pp. 460 S., aunque bajo título de «A Dísgracia», parecen en el mismo sentido dirigirse: «¿Por qu' existe? ¿Quién és? [...] ¿de dónde ven? ¿Qué quer?» (cfr. en I 6 «que nunca se sabe ónde ven»), Si no pueden dar las preguntas propiamente una respuesta válida para nuestra encuesta, por lo menos de algo nos informan por su presencia sola: de que Ello es para ROS. misma propiamente desconocido, que ni sabe quién es ni lo que quiere, ni de dónde ni por qué, ni qué es lo que pasa con Ello en ella, ni cómo verlo ni no verlo, ni cómo escapar o esconderse de él. No deja, por cierto, la ansiedad de sus preguntas sobre Ello de hacernos recordar aquella otra, más dulce, con que una ROS. mozuela se quejaba (en *Canto Gall. II*) del amado que la atormentaba en vano «con ese teu pedir tolo / que non sei qué quer de min».

Pasemos pues ahora a considerar, como síntomas del enfermo que puedan revelar algo sobre la esencia de la enfermedad, cuáles son las reacciones modales, lingüísticamente activas, que la Cosa provoca en los versos de ROS. La vemos varias veces cómo ante Ello invoca o conjura a ciertas potencias para suplicarles (pero aparentemente en vano) que de Ello la guarden o la liberen: a los ríos y al aire en I 13 vv. 5-6: «Ríos d' a vida, ¿ónde estades? / ¡Aire, qu' o aire me falta»; al mar y al cielo en II p. 435

vv. 1-2: «¡Mar!, c' as tuas auguas sin fondo, / ¡ceo!, e' a tua inmesidá, / o fantasma que m' aterra / axudádeme a enterran»; y finalmente, a Dios, a un Dios poderoso y sin embargo piadoso, en III pp. 461 s.: «Ah. piedade, Señor! Barre esa sombra [...] Sombra d' horron»; y más adelante: «Dios de bondá, c' o teu potente sopro /de nós aparta ese fantasma horrible». Otras veces, en cambio, presentándose Ello bajo un aspecto interior, la liberación se ansía como un echarlo fuera: así, con el voto que en III 456 formula para que Ello le salga a la cara: «¡Houbera e que saira!», voto irreal, como enseguida anota («mais non, dentro te levo»); y así, cuando (en III p. 491), habiendo identificado su mal y su sufrimiento con su propio corazón, invita sarcásticamente a los médicos a que se lo quiten: «¡quitaimo sin compasión! / Despois, ¡faceme vivir!». Sea pues Ello lo que sea, esté fuera o esté dentro, parece que nunca la reacción de ROS., de la que canta, es ambigua ni vacilante: es una repulsa, tan violenta como desesperada: a la cirugía del corazón, a la exposición a la vergüenza pública está presta para arrojarLo, a las potencias de las aguas y los cielos acude, y al propio Dios que barre todo con su potente soplo, y se diría que habría de acudir a la misma muerte, si ella pudiera hacerLo desaparecer, en el sentido en que en los últimos poemas del libro confiaba en ella: «sovo é remedio amarte / para curar d' a vida» (V p. 541); sólo que acerca de Ello ella misma había profetizado (II p. 436) «nin m' abandonarás nunca», y había dicho (II p. 435) «amenaza perseguirme / hastr' a mesma eternidá».

Pero escuchemos ya directamente a ROS. misma en aquello que sus versos, en frases más discursivas, tengan que contarnos o describirnos a propósito de la Cosa. Como información de Su comportamiento. el documento más preciso y completo es aquella misma canción «Cando penso que te fuches» (II 436) que justamente ha resultado ser seguramente la más viva de las de Rosalía, puesto que, habiéndole puesto alguien una música no desafortunada, la siguen hoy cantando las gentes de Galicia. Reléala mi lector y note en ella los siguientes puntos: la «negra sombra» parece tener la costumbre de aparecerse sobre todo cuando la imaginación o la razón de ROS. la han dado por desaparecida («Cando maximo qu' es ida», «Cando penso que te fuches»: adecuadamente, con el Pf. «ês ida» para la imaginación que se solaza con la idea, con el Indf. de fuches» para la simple idea que se le ocurre), y por otra parte, sus maneras de aparición están en dos actitudes ejemplificadas: una, que «ô pé dos meus cabezales / tornas», otra, que «n' o mesmo sol te m' amostras»: al pie de la cabecera se presentan los ensueños de la noche, en especial la pesadilla que derrota al sueño y le hace abrir al durmiente los ojos aterrados; a pleno sol puede mostrársele a uno (aparte de los espejismos y el espectro del mundo mismo) la sombra del propio cuerpo, cuando el sol está a la espalda, y en ese sentido hay que recordar lo que del fantasma se dice en II p. 435, «diante de min sempre vay»: delante de uno pues, ante sus ojos, y no escondido a espaldas de uno o refugiándose en su sueño, sino más bien como evidencia de que ahí está y de que así es la Cosa.

Es precisamente de la ilusión de ROS. de que Ello haya desaparecido de lo que se mofa Ello («tornas facéndome mofa»), así como en II 435 se registra también el gesto de burla («Impracabre burlón e sañado»), rasgos de humor que no son incompatibles (lejos de ello) con el terror que Le acompaña y la implacable saña con que persigue. No es en modo alguno comportamiento inhabitual en trasgos, duendes o pesadillas el de reírse de aquéllos a quienes visitan, o por lo menos de reírse ante ellos, lo que ellos no pueden menos de interpretar como un reírse de ellos: una risa en presencia, pero de alguien que no habla contigo (y nunca hablará con Uno la sombra), es de un lado la risa a plenos dientes del simbólico esqueleto que desnuda la esencia de uno mismo,

sin que por ello deje al mismo tiempo de ser la risa de los extraños, del público, de los que pasan junto a uno por la calle, que ha dejado en nosotros desde la primera niñez el terror de ser objeto de una risa, de quedar, al hacer el tonto o ser irrisión de los vecinos, condenado por la Sociedad a no ser, a no ser nunca nada en serio. Muerte y condena social son las dos caras de la misma risa.

Pero en la canción Ello parece ser capaz de tomar una multitud de formas para manifestarse: «a estrela que brila», «o vento que zoa», «o murmuro d' o río», y –nuevamente mostrando en Ello la confusión de la antítesis entre oscuro y claro– «a noite» y «a auro-ra». Y así es que en II p. 435 el fantasma se alarga en una estatura que va más allá de todas las dimensiones, cuando al mar y al cielo se les dice (É máis grande que vos todos / e que todos pode máis [...] C' un pé posto onde brillan os astros / e outro ond' a coba me fán) (cfr. en «A disgracia», III p. 462, «Sombra d' horror que os astros brilladores / escurece d' os ceos»). Pero al mismo tiempo Ello habita igualmente en los bocas de los hombres y se identifica asimismo con sus cantos y sus lloros: «Si cantan, ês ti que cantas; / si choran, ês ti que choras»; del mismo modo que en III 456 el pasmo de ROS. viene igualmente de los cielos y de los ojos de los hombres: «A luz d' o día asómbreme, pásmame a das estrelas, / y as olladas d' os homes n' a yalma me penetran». No sólo pues es que Ello sea la Cosa de las cosas, sino que al mismo tiempo es el Él de «ellos». En efecto, «en todo estás e ti ês todo» (cfr. «A disgracia», III 460, «ela en todo está»), pero ello es a pesar de que y justamente porque «pra min y en min mesma moras»; o, dicho en otro sitio (III p. 491), es «un mal que naceu conmigo», «é o meu propio corazón». Es pues, por un lado, la aparición de lo infinito, y, por otro, la de mí mismo; y nada más congruente entonces que esa representación (II p. 435) en que, para abarcar a un tiempo sus dos modos de aparición, aparece tan inmensamente espatarracado, «con un pie plantado donde brillan las estrellas / y el otro donde me cavan la tumba»; salvo que las estrellas y mi fondo se confunden, y se juntan en uno los pies de lo Aparecido.

No faltan en los varios poemas otros rasgos que pueden enriquecer la descripción de Eso que investigamos. Pero no olvidemos sobre todo el de I 6. donde se apunta que es «un-ha cousa / que vive» (el temblor especial que esta locución produce se ha conseguido al ligar el «que vive» con el «una cosa», que se dice normalmente de las cosas que no viven); y en ese rasgo de ser vivo se insiste en «A disgracia» (III pp. 460 s.), cuando se habla de «o seu bafo pestifero», y se la presenta como una «Loba que nunca / farta se ve, que o seu furor redobra / d' a fonda frida â vista ensangrentada», un animal, por más que, en contra del comportamiento habitual de los animales, no se harte nunca. Sin que, por otra parte, su naturaleza animal la prive (en el mismo poema) de su entidad social, puesto que es ella la que hace el «hueco» o soledad de uno en medio de las gentes («¡E qué oco tan profundo fai en torno / d' aquel a quen persigue! ¡Cómo fuxen / as xentes d' él!»), de modo que el sujeto del terror se vuelve también él mismo objeto de terror: en efecto, no sólo los hombres, sino que «o mesmo sol non laxe ond' él habita». Pues ello es que el ser una cosa animal y el constituir un hueco de persona o una persona en hueco en la Sociedad no son rasgos incompatibles, sino probablemente complementarios, con el tercero de ser también algo como un Dios, y no ya sólo por la especie de infinitud y de ubicuidad de que arriba hemos hecho mérito, sino también por lo que en ese poema de «A disgracia» (donde se intenta hablar en cambio confiadamente con un «Dios de bondad») se dice de Ello, que, por el procedimiento de apagar las estrellas, ha llegado a hacer en este mundo, con un nuevo infierno, un mundo nuevo: «Sombra d' horror que os astros brilladores / escurece d' os ceos, que un novo inferno / n' este mundo formou, e un mundo novo»; un mundo

nuevo, que es, por cierto, contrario al mundo del Dios piadoso y donde se borran los caminos de luz que a Él guían, si bien, en esa visión teológica de la Cosa, sería más difícil de concebir en qué sentido el nuevo infierno sería diferente del Infierno anterior, el del Dios a quien ahí trata ROS. de apelar.

Pero no se encuentran sólo rasgos descriptivos en los poemas, sino que también ha querido a veces la poetisa llegar a una vaga definición de Ello. El intentar definirlo, por más desesperado que el intento sea (pues al fin la misma ROS. reconoce en III p. 462 que «ese fantasma horrible [...] a desesperaçón da por remate»), debe de ser el movimiento principal del combate en contra de Ello: identificarlo con algo más conocido, por espantable que ello fuera, pero al menos de algún modo denominable, podría parecer el medio de acabar con la amenaza de su falta de esencia, que era acaso lo esencial de Ello. Y es también seguramente en el sentido de continuar el desesperado intento y de ayudar en ello a ROS. como está prosiguiendo nuestro estudio la busca de una identificación.

Pues las tentativas de identificación en los poemas son escasas y confusas: la que hace cuando dice (III p. 491) que ese «mal que non ten cura», ese «mal que naceu conmigo», «é o meu propio corazón», resulta demasiado metafórica (pues «corazón», hablando como ahí habla con los médicos, parece referirse al corazón, pero por otro lado «corazón» quiere decir en nuestro mundo el centro, aquí el centro de ROS. misma, el corazón, por así decirlo, de lo que ella es), y además todo el poema es un desafío irónico a los doctores a que, una vez practicada la ablación de esa víscera, la hagan vivir a ella, como si se reconociera que Ello es inseparable de mí, al mismo tiempo que todo mi deseo es vivir sin ello, y se desafiara, no ya a la ciencia médica, sino a la Ciencia en general (aunque en cierto modo toda ella está fundada en la intención de ser médica), a que practique la separación de aquello que reconoce inseparable, que son, por decirlo brevemente, el *mi* y el *vida* de la locución «mi vida». De manera que no parece que tales ironías puedan ayudarnos mucho en punto a identificar lo que es la Cosa. Ni siquiera tampoco aquel poema (I 10) del «Un-ha vez tiven un cravo / cravado n' o corazón / y eu non m' acordo xa s' era aquel cravo / d' aura, de ferro ou d' amon», que luego ya arrancado, «soupon sô que non sei qué me faltaba / en donde o cravo faltou»: de modo que parece (como en la más clara y diestra canción con que el tópico vuelve a resonar en el libro de Machado) que el corazón se identifica más bien con el vacío o la falta misma.

Algo más precisa y literal parece aquella otra identificación que se intenta cuando, al final de III p. 456, se determina (con un Genitivo evidentemente epexegetico) al fantasma como «fantasma pavoroso d' os meus remordementos». El remordimiento de conciencia, que solemos ahora llamar «mala conciencia», como dando por supuesto que hay una buena (pese a que nadie a la buena la llama ni «conciencia» tan siquiera, sino lo más «conciencia tranquila», e.e. sin remordimientos, e.e. inactiva, e.e. no sentida como tal conciencia, y se reconoce implícitamente que «conciencia moral» y «mal» son cosas coextensivas por lo menos), podría pasar, como noción moral que es, bastante científica por ende y nada metafórica, para llegar a alguna definición de Ello; y de la presencia y la inmensidad de la mala conciencia en la conciencia de ROS. nos informa debidamente el poema de III p. 488, donde incluso de personajes tan puros como las «Branças virxes» y demás se dice «n' a concencia ¿quén sabe, a escondidas, / as manchas que levan?», y de lo inseparable o más bien inlavable de la conciencia se habla de modos que recuerdan los que hemos visto de la adhesión obsesiva del fantasma: «d' este mundo n' os ámbitos todos / n' hay auguas que laven / man-

chadas concencias», si bien se añada, acaso sólo por exterior presión de la ortodoxia, «¡Soyo as lavan as bágoas abondas / d' a penitencia!». Y espero que nadie en este punto entrometa la confusión de ROS. con la Rosalía histórica, para extrañarse de cómo podía sentir tan desmesuradamente la obsesión del mal una mujer tan santa como aquélla de quien su marido hilvana tan encarecidas alabanzas (póstumas, como suelen serlo) en el prólogo de *En las orillas del Sar*, tan amante de los suyos y piadosa para con los ajenos, y que, si resignada no puede decirse, parece que ni siquiera pecó, en su dolencia y desventura (fuera ella la que fuese, que eso no conozco tampoco documentos que lo precisen), del pecado de acrimonia y de desahogo de sus penas sobre los que la rodeaban. Pues justamente, cuanto menos pecadora fuese Rosalía, menos peligro hay de que esté históricamente motivada su visión del Remordimiento de Conciencia y más probable sería que en ella se descubriera algo tan común a todos como esencial a ROS. misma: esa conciencia del mal que está, como suele decirse, más allá del bien y del mal, donde se percibe que los malos y los buenos son igualmente malos en cuanto obligados o a ser malos o a ser buenos. Y así podría el Remordimiento de Conciencia ayudarnos a localizar la sombra de ROS. y a identificarla. Habría de ser, por cierto, un Remordimiento que, lejos de deshacerse en las «bágoas abondas / d' a penitencia», fuese él la Penitencia misma, y que así la Sombra de ROS. se pareciese a las Erinias vengadoras que persiguen por doquiera a Orestes como recuerdo de la muerte de la madre. Sólo que, de todos modos, y más una vez que, redimido legalmente Orestes por el voto del Areópago, se ha producido en nosotros modernos como resultado la interiorización de la culpa y por ende la invención misma del interior o alma, esa identificación del fantasma de ROS. sólo muy torpemente daría cuenta de algunos de sus rasgos que hemos visto, sin cuadrar en modo alguno con otros muchos de su exterioridad, como la espontaneidad de su aparición, su burla de ROS., su estar más allá de los astros y de la tumba, y sobre todo su infinitud, vaguedad y anonimato, bien ajenos al Remordimiento de Conciencia, que para serlo propiamente, tiene que saber harto bien y aun obsesivamente el nombre del pecado. Así que, al identificar el fantasma de ROS. con algo que, lo más, puede ser una de sus máscaras ocasionales, nos estaríamos acaso alejando más aún de averiguar quién es Él mismo.

Otra definición o denominación intenta más ahincadamente ROS. con algo que ella llama «a disgracia», por dos veces, una, cuando en l 6, tras declarar el «medo d' un-ha cousa / que vive», cierra el poema, cambiando el metro a los anapésticos, con ésta que parece una aclaración: «Teño medo â disgracia traidora / que ven, e que nunca se sabe ónde ven»; la otra, con aquel alegato (III pp. 460-62) contra lo que ya desde el título se denomina «a disgracia», y a lo que por dos veces (vv. 14 y 38) se refiere con ese nombre. Pero a su vez, ¿qué significa «a disgracia»? Algo, al parecer, que no cabe desde luego en el significado con que de ordinario se usa la palabra: ya el hecho de que en el primer verso pregunte ROS. misma «¿Quén e?» y que, apenas adelantadas algunas descripciones, diga (vv. 8 s.) que los desgraciados «no la ven» y aunque miren alrededor, «no dan con ella en el espacio ni en la tierra ni en el mar, aunque ella en todo está» son cosas propias para sembrar la incertidumbre sobre aquello a lo que el nombre alude; pero sobre todo, cuando al final, al suplicarle al «Dios de bondad» que aparte con su soplo potente ese fantasma que da por remate la desesperación, le razona «pues ya es bastante con los dolores, con la miseria de la carne flaca y con la infalible muerte para tormento y castigo [...]», se pierde «a disgracia» en la más desalentada perplejidad: pues una disgracia que no sólo no se reduce a los dolores, la miseria y lo infalible de la muerte, sino que *ni* siquiera los abarca como manifestaciones tuyas (pues dolores, miseria y muerte, reconocidos como castigo de los pecadores

desterrados, no se pide al «Dios de bondad» que los aparte, sino solamente «a disgracia»), resulta en verdad una desgracia que es mucho menos claro qué es y que es por tanto mucho más de lo que esperábamos. Lo más que podríamos hacer era, por un lado, recordar la gracia de cuya falta bastante graciosamente se quejaba otra ROS. en los *Cantares gallegos* XXXV, glosando la copla «Eu cantar, cantar, cantei, / a gracia non era moita», declarando cosas de sí misma como «Que nunca (delo me pesa) / fun eu meniña graciosa», y «mais donde a gracia me falta / o sentimento me sobra», con una antítesis de «gracia» y «sentimiento» que pudiera resultar útil a nuestro propósito. Y en fin, «¡mais qué facer, desdichada, / si non nacín máis graciosa!», o, por otro lado, propasarnos a traer a colación la gracia de la Teología, cuya pérdida, falta o hueco pudo haberse venido a encarnar en esa Sombra que estudiamos y a la que ROS, llamaba aquí «disgracia»: la falta, en suma, del don, de lo gratuito, de los dones preternaturales del Paraíso, que es, por la otra cara, la condena al trabajo y a la penitencia o paga de los pecados. Pero bien me temo que tampoco por este camino de identificación lleguen mis lectores a persuadirse de que hemos dado con otra cosa que, en el mejor de los casos, algunos otros rasgos del fantasma de ROS., y en modo alguno con una respuesta a la pregunta de quién es el fantasma o qué es la Cosa.

Mas en tanto, a falta de una respuesta sobre lo que sea, lo que si nos permiten adelantar los documentos de los poemas son algunas precisiones sobre lo que no es, sobre otras cosas que tampoco es la Sombra. No es tampoco desde luego el Mal mismo y en general, como podíamos sospechar llegados a este punto: pues, entre otras cosas que podrían desanimarnos de pensarlo (como el hecho mismo de que en III p. 491 se hable de Ello como de «un mal»), por fortuna unos versos de «A Disgracia» lo excluyen expresamente, cuando dice ROS.: «O mal d' o inferno é fillo: o ben, d' o ceo; / a disgracia, ¿de quién?»; donde parecen quedar en claro dos cosas: una, que Ello no es ni el bien ni el mal; otra, que, en vista de que el bien es del cielo y el mal del infierno, la otra Cosa, no siendo de ninguno de los dos, debería en todo caso pertenecer a eso tercero, intermedio o punto de intersección o síntesis de los dos extremos, a lo que solemos aludir más o menos metafóricamente como «tierra». Y que Ello es desde luego algo terreno ya se lo han sugerido bien a los lectores algunos de los versos que he traído a cuento; y aun aquellos nombres mismos de «Sombra» (que sólo en la contradicción de la pura luz y la pura masa surge) y de «Fantasma» (que puede subir de los Avernos o descender del Empíreo, pero que tiene toda su esencia en aparecer aquí) vienen ya bastante bien a sugerirnos esa condición terrena.

Ni es tampoco Ello la muerte, como acaso muchos de mis lectores, si no de mis lectoras, hayan venido sospechando en algún momento. Es cierto que Ello tiene uno de sus pies, como hemos visto (II p. 435) «ond' a coba me fán», pero sólo uno; y cierto que por ese verLo, que es un no ver (I 13), «vou caer ali en onde / nunca o que cai se levanta», y que «ese mal» (III p. 491) «levarám' â sepultura»: pero el que Ello pueda llevar, entre otras cosas, a la muerte no implica –bien al contrario– que Ello sea la muerte misma. Y es verdad que ROS. manifiesta una noción bien precisa y no biológica, sino metafísica, de la muerte, como propia sólo de los mortales (también llamados hombres), cuando en II p. 431, después de invitar a las rosas y claveles a que se abran y a que vuelva a cubrirse de pampanos la parra, sigue «Natureza fermosa, / a mesma, eternamente, / dill' ôs mortais, de novo ôs loucos dille / ¡qu' eles non máis perecen!», así como en V p. 540 la hemos oído proclamar que «soyo é remedio a morte / para curar d' a vida». Y verdad que al final del libro (V p. 540), al tratar de explicarse ROS. cómo es que el sol le da escalofríos y el son de la gaita le pone los pelos de punta, concluye que «se non é

feitizo, / é que amarte quêrme / para o seu exido»: aunque ni siquiera en esa flébil rendición de ROS. enferma se excluye que no se trate de muerte, sino de «feitizo». Y, con todo, algunos versos explícitamente excluyen que Ello pueda identificarse con la muerte: primero, porque ya en II p. 435 «amenaza perseguirme / hastr' â mesma eternídá»: pero más claramente cuando en «A Disgracia» (vv. 43- 47), después de encarecer la vanidad del suicidio para el tocado por «a disgracia», que, si quisiera ahogarse en el mar, el mar sin fondo en un momento se quedaría para él enjuto, se añade así: «e n' os brazos d' a morte que aborrece, / a mesma morte o deixa abandonado!»; y lo paradójico de la situación de que, estando en los brazos de la muerte (a la que busca y aborrece al mismo tiempo), también la muerte lo abandone, como todos, no empece para que se vea que la muerte lo abandona a él con Ello, y que por tanto la muerte no era Ello. Y es acaso más evidente aún la refutación en el final de aquel poema (II p. 442] del «Qué pracidamente brillan [...] para min, non. Cál cantan os paxariños [...] para min, nom, etcétera, donde acaba preguntándose «E ben!... Xa qu' aquí n' atopo / aire, luz, terra nin sol, / ¿para min n' habrá un-ha tomba?», y en contra de nuestra expectativa, o de la suya, se contesta o le contestan: «Para min, non». No es pues ROS. algo que pueda resolverse con una tumba, ni con una identificación con la muerte se resuelve nuestra investigación sobre lo que es su Sombra.

Se diría pues que, al cabo del recorrido tendríamos que quedarnos sin encontrar para el fantasma de ROS. ni identificación ni paradero cierto, contentándonos con recordar los rasgos que más nos hayan quedado prendidos de los que ella nos cuenta de él, y al fin, sobre todos, el de que es objeto del miedo de ROS. Pero ¿por que en este punto, al descubrir de nuevo la palabra miedo, se me ocurre pensar en la feminidad de ROS., con el peligro de que ello se me confunda con el hecho de que históricamente sé que era una mujer la que escribía esas canciones? ¿O es que también ROS., también el yo lírico, tiene sexo? Pero sí que ha de tenerlo, aunque solo fuera por fuerza de la gramática (en la que también el sexo ha acabado por introducirse), que obliga a los adjetivos a concertar de una manera o de otra, con -o o con -a. Y por cierto que Rosalía, que en los *Cantares Gallegos* (¿también por fuerza de la juventud?) gustaba a menudo de saltar del uno al otro genero de su yo y de poner en voz masculina muchas de sus canciones, en los versos de las *Follas Novas* parece ya más bien hablar con un yo femenino siempre; como se ve sobre todo un par de veces que dice «en min mesma», en II p. 429. «Sô en min mesma buscando n' oscuro», y en II p. 436, «pra min y en min mesma moras». Lo que pasa probablemente es que me he dado cuenta ahora de que ese fantasma de ROS. debe de tener un aire en algún modo femenino, no ciertamente en el sentido de que sea femenino Ello (bien por el contrario en todo caso), sino de ser femeninos los ojos y el corazón a quien se aparece, de ser un fantasma-para-mujer.

Pues parece cierto, por más pesaroso que resulte reconocer que tan hondo llega la diferencia, que hasta el miedo mismo, el miedo de Eso, sea ello lo que sea, no lo sienten de la misma manera los hombres y las mujeres, que así ni siquiera, al parecer, en el miedo común tendrían la ocasión de volver a ser hermanos y ante Ello, como niña y niño perdidos en el bosque, abrazarse una con otro; no, sino que, en tanto que un poeta masculino, como don Miguel de Unamuno, por ejemplo, o como Abel Martín (a cuya cabecera he aquí, por contraste, la aparición que se presenta: «Y vio a la Musa esquiva / de pie junto a su lecho, la enlutada, / la dama de sus calles fugitiva, / la imposible al amor y siempre amada»), tenderían fácilmente a identificar el objeto de su miedo con la muerte misma (por cierto, curiosamente femenina), o si no, con

Dios o con lo Infinito por lo menos, en cambio debe de ser propio de los corazones femeninos que el objeto del miedo, al no contentarse con esas abstracciones que el lenguaje de los hombres ha denominado, se pierda perpetuamente en una vaguedad («Vaguedás» se llama el primer libro de *Follas Novas*), que si Lo hace acaso, cuanto más vagoroso, más pasmoso y perturbador, lo vuelve al mismo tiempo inasequible a la definición y a la pesquisa que por su identificación habíamos emprendido. Y aun estoy de buen grado presto a confesar que, sin darme entonces cuenta de ello, fue el percibir ese aire femenino de la sombra (que inevitablemente había de recordarme las maneras con que a veces había oído hablar de la Cosa o aludir a ella a las mujeres de mi familia o a las de mi pueblo) lo que en buena parte me movía a emprender esta investigación, tan cuidadosa como –mucho me lo temo– vana.

Pero –no se todavía bien a que propósito– se me ha ocurrido también ahora sacar a colación unos versos de otra poetisa, de aquella que, al otro cabo de nuestro mundo, en una isla de la que se cuenta, como un poco de Galicia entre nosotros, que florecía en una relativa independencia y desmandamiento de las mujeres, se nos aparece como la que abrió el camino a esta costumbre de que de vez en cuando alguna mujer inventara canciones y aun llegara a dejarlas por escrito. Reaigo con esto, por cierto, en la Historia de la Literatura, y se diría que quiero así escurrirme del problema y abandonar una investigación que tan desesperada se me aparecía. Ya veremos. Pero aún a riesgo de que así sea, no sé cómo librarme del hechizo de la comparación.

En fin, los versos de Safó son el fr. 16 de la ed. de Lobel-Page, los cuales por cierto no pudo Rosalía haber leído, habiéndose publicado el papiro en 1914 (salvo una cita del final de la primera estrofa en Apolonio Díscolo) y completado en 1927 y 1941. Y me voy dando cuenta de que lo que me ha invitado a traerlos a parangón es, en principio, una razón formal o rítmica: la sorprendente semejanza de la ordenación y movimiento de las frases con los de otros versos de Rosalía. Pongo aquí, a todo evento, en una columna, traduciéndolos con alguna laxitud, pero en su ritmo, los versos de Safó, y en otra los de Rosalía:

Saf. fr. 16 L. -P.

Unos que una tropa
de caballeros,
otros que un ejército,
dicen otros
que las naves es
en la negra tierra
lo más hermoso:
yo, que cualquier cosa
de lo que uno
esté enamorado.

[y sigue probándolo con el ejemplo de Hélena, para quien lo más hermoso fue Paris, ruina de su pueblo].

Algúns dín: imiña terra!
Din outros: ¡meu cariño!
Y este: ¡miñas lembranzas!
Y aquel: ios meus amigos!
Todos sospiran, todos
por algún ben perdido.
Eu sô non digo nada,
eu sô nunca sospiro,
qu' o meu corpo de terra
y o meu cansado esprito,
adondequier qu' eu vaya,
van conmigo.

Siendo tan nítidas las correspondencias gramaticales («Din» / «dicen», «Algúns, outros, este, aquel» / «Unos, otros, otros», «Eu sô» / «yo», «adondequier que» / «cualquier cosa de lo que»), tanto más hacedero resulta poner de relieve los contrastes semánticos o las cosas que Safó y Rosalía dicen: a este respecto, la canción de Rosalía, siendo paralela en la estructura sintáctica (y ante todo, en el paso de los decires de las gentes a lo que yo digo o siento), es en los términos semánticos más bien respuesta o continuación de la de Safó: en ésta se pasaba de las opiniones o ideas de hermosura a una pérdida o reducción de las ideas al enamoramiento de cada unos Rosalía parte ya, si no de los enamo-ramientos, de las añoranzas de cada uno (que son cosas bien hermanas, añoranza y enamoramiento), y de ahí pasa a otra cosa, que no es ya de cada uno, sino precisamente de mí misma, a lo que ella llama «o meu corpo de terra / y o meu cansado esprito».

Pero lo más notable es tal vez la flagrante contradicción que salta Rosalía al dar ese paso despreocupadamente: todos suspiran por algún bien perdido: yo no tengo nada por lo que suspirar, porque aquello por lo que podía suspirar lo tengo aquí conmigo; y he aquí que justamente por lo que de hecho suspira (o se queja amargamente) en la canción es, no porque le falte, sino por tener, adondequiera que vaya, eso, y por no poder, al tenerlo, tener añoranza de otra cosa alguna de éstas que los demás añoran (sin que haga falta recordar además que en tantas otras de sus canciones lo que hace Rosalía es suspirar también por «miña terra», «meu cariño», «miñas lembranzas» y «os meus amigos»): es aquella contradicción la que puede acaso alumbrarnos algo en la pesquisa que proseguíamos.

Pues es ello, que, si ROS. se contrapone a las gentes en no quejarse de haber perdido, sino quejarse de tener, ello solo puede concebirse (pues que ROS. sabe bien que ella es al mismo tiempo también como las gentes) entendiendo que esto que tiene es a su modo una falta, que el «corpo de terra» es la ausencia de «miña terra» y el «cansado esprito» el vacío de «lebranzas» y «cariño»: añoranza de añoranzas es lo que, al parecer, en la canción se dice. Esto que tengo, que, mas allá de las dos mitades que la ideología vigente impone, viene simplemente a ser yo misma, es una especie de en-

carnación de la añoranza: es una pura soledad, y la pura soledad no siente «soidades», pues ella está hecha por la pérdida o vacío de todas las cosas que antes vivía al menos como «soidades» y enamoramientos de ellas. En el enamoramiento de otras cosas acaso yo vivía al olvidarme de mí misma: en la desaparición de las otras cosas aparezco yo misma como la sola Cosa y la Cosa sola.

Cuando trataba la Ciencia de ver en qué notas consistía la diferencia entre hombres y mujeres, o entre lo masculino y lo femenino, solía descubrirse entre ellas (así notoriamente el furibundo Otto Weininger *Geschlecht und Charakter*, Viena 1903, que comenta fielmente Viola Klein *The feminine Character*, Londres 1946, 2ª ed. 1971, pp. 62-63 y 165) la falta de interés en las mujeres por la inmortalidad. Por cierto que no van a ser ni Safó ni Rosalía las que ofrezcan un buen testimonio de tal cosa, visto como a alguna de sus amigas le dice Safó, encareciendo el poder de la poesía (fr. 55 Lobel-Page). «Muerta allí yacerás / y ni de ti / otra memoria habrá // ni añoranza, que a ti / no te tocó / hálito del rosal // de Pieria, y así, / sin que se den / cuenta, te irás a errar // entre muertos sin luz / por la mansión / del soterraño rey»), y en cuanto a Rosalía, tristemente desconfiada, si no desesperada, de la promesa de inmortalidad personal que su religión le hacía para luego de su muerte personal, baste con oír lo que dejó escrito de la inmortalidad de su poesía para poner al frente de su libro póstumo *En las orillas del Sar*: «son fáciles y breves mis canciones, / y acaso alcancen mi anhelado sueño. / Pues bien puede guardarlas la memoria, / tal como, pese al tiempo y la distancia, / y al ruego asolador de las pasiones, / sabe guardar las que aprendió en la infancia / cortas, pero fervientes, oraciones».

Pero en fin, sea lo femenino en general y distintivo de las mujeres en algún modo una cierta despreocupación por la inmortalidad llamada personal o por la cuestión de la inmortalidad sin más: ello no querrá decir, en todo caso (bien por el contrario, si un cómputo a bulto de las experiencias de uno puede aquí valer provisionalmente por una comprobación estadística rigurosa), que vivan ellas más despreocupadas de la cuestión de la salvación personal, de la salvación del alma, como antaño se decía. Lo más que ello querría decir sería que parecen sentir o pensar la muerte de otro modo, esto es, vivirla de otro modo durante la vida (que lo que es en lo que toca a pasar su trance, quien haya asistido a agonías de los dos estará más bien dispuesto a reconocer en el último temblor al menos la igualdad de sexos), simplemente pues que la manera de recibir la condena a muerte depende de algún modo del sexo del sujeto.

Lo que desde luego no creo que debamos permitirnos es (como suele ser la tendencia de los estudiosos, y no sólo masculinos, de la diferencia femenina: irse derechos a la madre) poner en relación inmediata esa relativa indiferencia por la inmortalidad de tipo masculino con el destino a la maternidad. Mas tal vez habría razones numerosas para ponerlo en relación con ese centro del modo de salvación personal femenino que suele llamarse Amor.

¿Sería oportuno –me pregunto– traer aquí a cuento las innumerables declaraciones y quejas sobre el Amor y los amores que aparecen en los versos de Rosalía? (aunque no tantos en *Follas Novas*, donde ella misma dice «¿Por qué no cantas cantares de amor?»). Ya los más viejos que se nos conservan, los de *La Flor* (1857), los versos de los veinte años, que fueron, al parecer, los que le ganaron, en un prendado crítico, un marido, son versos de amor casi todos ellos, aunque mejor diríamos que versos ya del «desengaño mayon» de amor, por más que mucho en ellos haya de la retórica oficial de la tristeza (pero ¿cómo no ver tras la máscara de tristeza la tristeza también de los

ojos mismos?): así, en boca de «Argelina», «¿Por qué tan sola me deja, / cuando yo le amaba tanto?» (p. 214), Y el «nadie pensó que moría / de un desengaño de amor» (p. 215), Y las «Dos Palomas», por siempre juntas (pp. 215 s.), y «¡Cuán presentes están en mi memoria / un nombre y un suspiro!.. » (p. 216), que sigue con cosas como «¡Era la voz de un hombre!» y «Dicha sin fin, que se acercó temprana, [...] rosa que nace al saludar el día [...] imagen fiel de esa esperanza vana / que en nada se convierte; / que dice al hombre en su ilusión "mañana", / y mañana es la muerte» (p. 217), o también «Y buscando un apoyo, una caricia, / el eco "Soledad" me respondió» (p. 219), soledad que es ya un «fantasma aterrador» (p. 220) Y «este miedo aterrador que siento» (p. 221), a propósito de lo cual se añade «¿Quién ése fue que me robó, violento, / cándida paz» y «¿Por qué si "os amo" alguna vez les digo, / mis placeres sin fin [...] se llenarán de lágrimas mis ojos?» (*ib.*) o más adelante «¿Por qué en su amor me creí?» (p. 229), y en fin toda esa misma no por romántica menos extraña historia de «La Rosa del Campo Santo» (pp. 228-42). Y luego los *Cantares Gallegos* (1863) tan llenos están, no sólo de amor, sino de «amoriños», que me paro solo, al hojearlos, en algunos puntos que pudieran ser más pertinentes a nuestro asunto: el n.º II, con aquello de «Des que te quixen, ingrato, / tod' acabou para min, / qu' eras ti para min todo, / miña gloria e meu vivin» y «dinche canto dar pueden / avariciosa de tí», donde el dar todo y la avaricia «de tí» se enrevesan graciosamente de una manera que no puede menos de prenderme la atención; o aquello del n.º IX de que, aun después de que «Díxome mantronte o cura / qu' é pecado», lo desafía aún el amor de la rapaciña y dice «Mais ansias teño, mais sinto, / ¡rematada!, / que non me queira Xacinto / nin solteira nin casada. // Porque d' este ou d' outro modo, / verdá digo, / quixera atentalo e todo, / como m' atenta o nemigo. // ¡Que é pecado... , miña almiña! / Mais que sea, / ¿cál non vay, s' é rapaciña, / buscando o que ben desea?»: o también cuando, en el n.º XXVII le dice al «mociño» alguna «En non podo entender, meu amore, / qu' airiños te levan, qu' airiños te trân»: o cuando en el XXX glosa la copla de «Ahi téis o meu coraçón, / si o queres matar ben podes; / pero como estás ti dentro, / tamén ti, si o matas, morres», quejándose así del otro sexo «¡Y en recompensa ti olvidâsme! / Dásmeme fel e dásmeme morte... / ¡Qu' est' é o pago, desdichada, / qu' a quen ben quer dan os homes!». Pero voy ya a pararme sólo, porque en ella aparecen miedo, amor y pecado juntos, aunque en una canción todavía gaya y juvenilmente supersticiosa, en aquélla del mochuelo (n.º XVI), que glosa la copla en que se desafía el miedo del agorero pájaro aparecido: «Eu ben vin estar o moucho / enriba d' aquel penedo: / ¡non che teño medo, moucho, / moucho, non che teño medo!»: lo ve ROS., «dempois de sentir un sopro / que me deixou sin alento», y mientras él a su vez «fito a fito me miraba / c' os seus ollos rapiñeiros», en el brillo de sus ojos ve ROS. que «en él remorsos había / d' amorriñas pecadentos... / ¡Ay, quen ten d' eses amores / non pod' achar bon sosego!».

También *En las orillas del Sar* (1884) vuelve algunas veces sobre el amor, aunque sea para maldecirlo como ilusión perdida: así, en pp. 604-5, donde, tras hacer surgir unos ojos azules y unas negras pupilas, se dice con una sintaxis o puntuación cuya torpeza espero que no impida la visión del «reflejo» o «espejismo» de amor y de las «sombras» que de él perdido quedan: «Del amor espejismos traidores, / risueños, fugaces / cuando vuestro fulgor sobrehumano / se disipa... ¡qué densas!... ¡qué grandes / son las sombras que envuelven las almas / que con vuestro reflejo cegasteis!»; y en p. 605, donde el «secreto más triste y misterioso del alma» se formula como «—Me odias, porque te amo; / te amo, porque me odias», sirviendo bien la aparente conexión causal para indicar el odio del amor y el amor del odio, o séase el monstruo verdadero de la confusión de ambos nombres (pues no se olvide que «Pensaban que estaba solo, / y no lo

estuvo jamás, / el forjador de fantasmas, / que ve siempre lo real / lo falso, y en sus visiones, / la imagen de la verdad»); pero más aún a nuestro propósito cuando en p. 635 se nos dice cómo de las blancas ilusiones (de amor –se entiende: ¿ de qué, si no?) se levanta una imagen irónica y sombría, como la Sombra que perseguimos: «Al oír las canciones / que en otro tiempo oía, / del fondo donde duermen mis pasiones / el sueño de la nada, / pienso que se alza, irónica y sombría, / la imagen ya enterrada / de mis blancas y hermosas ilusiones». Y cerca ya del final del libro, pp. 651 ss., como hablando con otra, después de evocar el tiempo en que «murmurabais los dos / “Es el amor la esencia de la vida, / no hay vida sin amor”», la despedida del amor se canta así: «¿Aún late, / mujer, tu corazón? / No es tiempo ya de delirar: no torna / lo que por siempre huyó. [...] Amor, llama inmortal, rey de la Tierra, / ya para siempre ¡adiós!».

Y en cambio, en *Follas Novas*, el libro por el que rastreábamos las señas de identidad del fantasma o sombra de ROS., el Amor parece estar casi siempre ausente; y me apercibo ahora de cuánto podría ser acaso esa ausencia misma una huella para mi pesquisa. Aparece allí –eso sí– la soledad, como en la historia de la muchacha a la que el mar, aun después de ahogada, deja sola en la playa (pp. 447 s.), y aparecen, sobre todo en dos puntos del libro, las alusiones a una gran felicidad sentida, que se declara demasiada, y por ende objeto de pesar y miedo: en I 11, «Cand' un é moi dichoso, moi dichoso, casi-que –n' é mentira an-qu' o parezca– / ll' a un pesa d' o ser tanto. // Que n' o fondo ben fondo das entrañas / hay un deserto páramo [...]», y en II p. 436 s., «Tempra a qu' un-ha inmensa dicha / n' este mundo te sorprenda; [...] ¡hay infernos n' a memoria / cando n' os hay n' a conciencia! [...] Sí; tempra cando n' o mundo / sintas un-ha dicha inmensa; / val máis qu' a tua vida corra / cal corre a yau-gua serena». Tal vez así entendamos mejor aquellos escalofríos que el sol le da a ROS. cerca ya de la muerte y del fin del libro (V p. 540: «O sol fun quentarme, / doum escalofríos»), y también aquello de que acerca de aquel clavo, cuya falta parecía ser su corazón mismo, diga ROS. (p. 418) «eu non m'acordo xa s' era aquel cravo / d' aura, de ferro ou d' amor» (en Machado es tan sólo «dorada» la espina por virtud de que se la añora). Pero tal vez los versos en que más claramente se nos muestra esa metamorfosis del hueco o falta del amor, a través de su condición de reflejo, en una sombra negra, sean éstos (p. 437): «Lévame a aquela fonte cristaiña / ande xuntos bebemos / as purísimas aguas qu' apagaban / sede d'amor e llama de deseyos. / Lévame pol-a man cal n' outros días... / Mais non, que teño medo / de ver n' o cristal líquido / a sombra d'aquel negro / desengano sin cura nin consolo / qu' antr' os dous puxo o tempo».

Pero me detengo en este punto a considerar cómo es que el amor y por qué caminos se nos ha venido a enredar en la averiguación de la identidad de la Sombra de ROS., y sintiéndome a punto de lanzarme a revelar indiscretamente, en alguna pretenciosa retórica analítica, Aquello que se oculta entre las frondas del alma de ROS. y de la propia retórica romántica de sus versos, me entra una grave desconfianza de que vaya a trazar demasiado claras líneas de relaciones y de que pueda impunemente usar el término «amor» como un útil adecuado para la pesquisa de identificación. Más vale que cedamos a la desconfianza y la vergüenza. Cuáles sean pues las relaciones que pueda haber entre lo uno y lo otro, o qué pueda tener que ver el Amor, y su placer y su pecado, o más bien la falta o hueco del Amor, con el íntimo, infinito y obsesivo fantasma de Rosalía, no voy aquí a tratar de averiguarlo más ni de ayudarles más a averiguarlo a los lectores.

Quédese ahí la Cosa, apareciéndonos un poco acaso como a ella se le aparecía, sin decir su nombre. De todos modos, ni íbamos nosotros probablemente a curarnos de nuestro miedo ni tampoco a curar del suyo a Rosalía.