

LA FRAGMENTACIÓN DE LA SUBJETIVIDAD POÉTICA Y LA REPRESENTACIÓN DEL CUERPO FEMENINO EN LA POESÍA DE ROSALÍA DE CASTRO

María Xesús Lama López
Universitat de Barcelona

De la vida entre el múltiple conjunto de los seres,
no, no busqueis la imagen de la eterna belleza,
ni en el contento y hartos senos de los placeres,
ni del dolor acervo en la dura aspereza.

Ya es átomo impalpable o inmensidad que
asombra,
aspiración celeste, revelación callada;
la comprende el espíritu y el labio no la nombra,
y en sus hondos abismos la mente se anonada.

(*En las orillas del Sar*, 49)

El carácter inaprensible de la belleza, su condición a un tiempo inmaterial y esencial, la aleja de las múltiples formas de la vida y la reserva a las esferas insondables de la percepción abstracta. Para Rosalía de Castro la belleza no tiene existencia objetiva, ¿cómo podría entonces representarla o describirla? Quizás, sin que su labio la nombre, comprenda nuestro espíritu.

No menos lábil que el objeto de la poesía es la identidad del sujeto representado en la obra poética rosaliana. Diseminada en múltiples voces textuales, la autoridad autorial se relativiza al tiempo que se refuerza, desbordando los márgenes del individuo y derramándose en una colectividad con la que se identifica. El distanciamiento entre la escritora y el sujeto figurado que aparece en los poemas puestos en boca de diferentes personajes está limitado por la patente solidaridad o la proyección de experiencias personales. Pero cediendo la voz poética a las gentes del pueblo que hablan en *Cantares Gallegos*, el sujeto se vuelve supraindividual y la realidad se representa desde el marco ideológico de la comunidad.

La pérdida de esperanzas en sus ideales políticos con el fracaso de la revolución de 1868 y los enfrentamientos en el interior del galleguismo es el factor que Catherine Davies (1987: 193) considera determinante para el cambio que experimenta la poesía de Rosalía en la producción de los últimos diez años de su vida¹. Entonces, frente al sujeto social se recupera el sujeto individual que ya había aparecido en sus obras de juventud en castellano: *La Flor* y *A mi madre*. Es ese sujeto solitario, alienado de la sociedad y absorto en la introspección, propio del romanticismo

¹ C. Davies resume así el cambio de perspectivas que afecta a Rosalía en esos años como consecuencia de los enfrentamientos dentro del movimiento galleguista: "*despois de 1874 Rosalía xa non puido considerarse parte dun grupo radical e homoxéneo, precisamente porque este xa non existía. Deste xeito perdeu a súa motivación de escribir, o seu público e mailas súas canles de publicación. Así mesmo, perdeu o seu papel como escritora, como voz da colectividade galega. A escritora entusiasta e optimista deu paso a outra pesimista e resentida cando, despois de 1874 Rosalía, acosada por prolegmas persoais, se decatou de que todo o ambiente ideolóxico en que estaba inmersa e que ela aceptara de boa fe se derrubara*".

(Kirkpatrick, 1989: 9-23), el que reaparece para enfrentarse al absurdo de sus propias manifestaciones a través de la escritura en los primeros poemas de *Follas Novas*:

E ben ¿para que escribo?

E ben, porque así semos:

relox que repetimos

eternamente o mesmo.

(I, II; vv.5-8)²

La actitud autodesmitificadora hacia el acto de escribir se extiende en un profundo desarraigo vital que desemboca en la insistente llamada a la muerte, en una radical ansia de no ser que se manifiesta claramente en muchos de sus poemas.

La percepción del cuerpo femenino, el propio y el de la mujer en general, presenta aspectos diferenciados en cada una de estas dos manifestaciones del sujeto. Desde la visión social la mujer aparece como objeto y como sujeto. En su caracterización física desde perspectivas externas se manifiestan los tópicos idealizadores del canon genérico dominante: es frágil y delicada, y se identifica con elementos naturales denotadores de pureza y juventud. Pero como sujeto no sólo se erige en portavoz de la colectividad, sino que rompe con la imagen social impuesta manifestándose por momentos vital y activa en sus declaraciones como agente de deseo y en el regocijo de su propia realidad física. Por el contrario, en los textos más intimistas, cuando el sujeto se vuelve individual y agónico, la identidad se define en el mundo interior y el cuerpo se transforma únicamente en vehículo de expresión de las turbulencias del alma.

La vinculación que establece la autora en la creación de *Cantares Gallegos* con el texto social (Díez-Diocaretz, 1993) le permite presentar una visión diferente de la mujer y de su cuerpo desde la polifonía enunciativa. Resulta casi tópica en esta obra la recurrencia al personaje de la jovencita deseante que se enfrenta a la represión impuesta por las convenciones sociales y religiosas. El deseo de goce e incluso de lucimiento seductor del propio cuerpo lo encontramos en la joven costurera del cantar 5, que ruega a una santa con desenfado para que le enseñe a bailar con gracia y poder así convertirse en punto de atracción en las romerías. Ni que decir tiene que la santa la reconviene por su actitud desvergonzada y le recomienda que emplee esos ímpetus afanándose en su trabajo y cosiendo los sospechosos agujeros de su vestido. Pero, lejos de avergonzarse o aceptar la autoridad del modelo religioso, la protagonista argumenta desafiadamente que no tiene aguja, dedal ni hilo porque "un majo" se los robó de su regazo, y a las oscuras premoniciones de la santa contesta finalmente con tono irrespetuoso, insultándola por negarse a cumplir sus deseos: "*¡Ai, que Santasa/ ai, que Santona/ ollos de meiga/ cara de mora!*" (vv 145.148).

Mayor autoridad parece tener el cura que aconseja a la protagonista del cantar 9, quien, al contemplar furtivamente al joven que desea mientras duerme en medio del campo, libra una intensa lucha interior entre el miedo a pecar, y el erotismo de la unión física deseada que se manifiesta a través del ansia de identificación con la naturaleza:

¡Meu Dios! ¡Quen froliña fora

das daquelas...

quen as herbas que en tal hora

²El libro *Follas Novas* está dividido en cinco partes, dentro de las cuales los poemas aparecen marcados con números romanos. En las citas de este libro la primera cifra de números romanos corresponderá a la parte y la segunda al poema.

*o tiñan pretiño delas!
¡Quen xiada, quen orballo,
qu'o mollou;
quen aquel mesmo carballo
que cas ponlas o abrigou!*

(vv. 65-72)

Sin embargo, en la sociedad rural que dibujan los versos de Rosalía, la mujer parece encontrar espacios para disfrutar de su cuerpo de forma natural, lejos de la presión represora de la religión y de las convenciones sociales. Son los encuentros nocturnos en los molinos que se recogen en el cantar 7 ("*dond'hai meniñas/ dond'hai rapaces/ que ricamente/ saben loitare*") y las romerías, como "*a festa do Seixo na beira do mar*" del cantar 31, donde surgen "*as cóxegas brandas, as loitas alegres*".

Leves pervivencias de permisividad ancestral en una sociedad donde la imagen ideal dominante de la mujer se caracteriza por los rasgos asociables con la pureza y la inocencia. Las descripciones físicas de mujeres suelen estar en boca de personajes masculinos que representan su belleza acudiendo casi siempre a imágenes de la naturaleza en las que dominan las ideas de blancura, claridad y frescura. El amante traicionado del cantar 10 expresa así su percepción de la amada antes del desencanto:

*que para min eras lúa,
branca aurora e craro sol;
auga limpa en fresca fonte,
rosa do xardín de Díos*

(vv. 3-6)

En el cantar 12, otro amante desengañado describe la belleza de su amada en los buenos tiempos: "*e tan bonita estabas/ cal rosa no rosal/ que d'orballiño fresco/ toda cubera está*" (vv.5-8). Pero después de dejarse conquistar por otros hombres pierde los "frescos colores", su "mirar sereno" y ya no es una rosa fresca, sino una flor marchita:

*Xa non te vin fresquiña
cal rosa no rosal,
que murchadiña estabas
de tanto saloucar.*

(vv. 53-56)

De este modo el concepto típico de belleza femenina se revela como una construcción social determinada por juicios morales. Cuando el comportamiento de la mujer no respeta los deseos del hombre, o lo que es lo mismo, no se pliega a las normas morales impuestas por la sociedad androcéntrica, como en una especie de castigo divino, es desposeída de su belleza.

Ya hemos visto la autonomía e incluso la condición indómita de los sujetos femeninos creados por Rosalía. En *Cantares Gallegos* es una voz femenina, la "*meniña gaiteira*" que se nos presenta en el primer cantar y se despide en el último, la primera agente del discurso cedido por el yo autorial. Ella, como intérprete, es la transmisora de todos los pretendidos cantares del pueblo que incluye el libro; es la guardiana de la identidad colectiva a través de la memoria poética. A su vez, en los cantos que ella reproduce se expresan diferentes sujetos femeninos: la joven atrevida y seductora (c.5), la que defiende su honra ante la busca egoísta de placer del hombre (c.2), la que sueña con emigrar para reunirse con su amado (c.19), la que sufre lejos de su tierra y sus seres

queridos (c.17), la que trabaja sin descanso en el hogar y cuida los animales domésticos (c.29), etc. Como contrapunto, surge esa otra imagen de la mujer como constructo genérico, descrita desde una serie de reducciones o cualidades que responden a las fantasías masculinas (Zavala, 1993)³. En esta imagen apenas tiene cabida su realidad física, o responde a estereotipos. En el cantar 14 tenemos un nuevo ejemplo de visión masculina de la mujer donde se manifiesta el tópico de la belleza etérea e inasible ("*de branco vestida/ nubiña parece/ no monte perdida*", vv.6-8), liberada de un cuerpo de carne y hueso, casi angelical ("*inmobre cal Virxe/ de pedra se mira*"), y finalmente visión fugaz que desaparece para manifestarse sólo en la dulzura de su voz que enciende la pasión amorosa:

*na niebra s'esconde;
s'esconde outras veces
na sombra dos pinos,
e cant'escondida
cantares dulciños
qu'abrasan, que firen
ferida d'amor*
(vv. 40-46)

Sublime ideal amoroso que explota en mil pedazos en los últimos versos del poema y arrojan al inocente lector extasiado a la simple realidad donde la mujer es sólo valor de cambio masculino:

.....
*¡Ai!, si seu pai
por regalo ma dera, [...]
eu lla vestira,
eu lla calzara.*⁴
(vv. 57-58 y 63-64)

La clara conciencia de esta posición marginal de la mujer relegada al universo sentimental otorga protagonismo a la temática amorosa, más vinculada al dolor que al placer para los sujetos femeninos. Si es amada, es la mujer una reina para el hombre, pero cuando llega el desamor la ignora, mientras ella languidece aferrada a los recuerdos, prisionera de unos valores de fidelidad, entrega y sumisión que le han sido impuestos. La mujer se sitúa así en una posición de víctima propiciatoria, sujeta a los caprichos del destino o, lo que es lo mismo, de la voluntad masculina, que puede jugar con crueldad, como observamos en este poema dialogado de *Follas Novas*:

- *Como venden a carne no mercado,
vendeu'to xurafás.*
- *¡Pero que importa ó fin que me vendese,
s'eu n'o podo olvidar!*

³ Para ilustrar estas visiones diferentes de la mujer desde perspectivas contemporáneas a Rosalía, son de gran interés los artículos de Emilia Pardo Bazán y de Manuel Curros Enríquez recogidos por Ricaredo Polín (1996).

⁴ Los versos que aparecen en cursiva (aquí, en negrita) en los poemas de *Cantares Gallegos* corresponden a las coplas populares que la autora utiliza como motivo inspirador para su texto. Los valores genéricos dominantes están presentes en este cantar ya en el sociotexto utilizado por Rosalía, quien parece construir su glosa aquí en abierto contraste con el motivo temático popular.

(V, VII, vv. 1-4)

En este mercado del amor, la belleza femenina puede parecer un valor seguro. Sin embargo, los sujetos masculinos que hablan en la poesía rosaliana nos demuestran que incluso la belleza depende de su mirada más que de la naturaleza del objeto contemplado. Es el amor que él siente lo que proporciona encanto a las formas de la mujer, encanto que desaparece cuando la mirada se torna indiferente:

*i eu busca que te busca na súa cara,
e no seu xeito todo,
o encanto que nun tempo m'encantara,
e n'o poiden topar de ningún modo.
I ela era a mesma, tan lanzal e hermosa
tan fresca e colorosa
e doce coma a mel dos seus cortiços;
máis a tantos feitiços
eu estaba insensibre,
e do pasado en vano perseguía
un volubre fantasma que fuxía
libre d'amor e de cadeas libre.*

(V, XXIX, vv. 26-37)

Con frecuencia es la belleza en la mujer causa de su desdicha por engendrar amores imposibles. En relación recíproca, el cuerpo padece las consecuencias del sufrimiento amoroso. Ese proceso de deterioro físico aparece en dos poemas de *Follas Novas* anunciado premonitoriamente a través de elementos de la naturaleza que se enredan en los cabellos de las jóvenes enamoradas. En el primero, titulado "*N'hai máis meiga que unha gran pena*", la doncella enamorada por el conde confía a su madre su sufrimiento que se manifiesta en síntomas físicos y en el rechazo agresivo por parte del medio:

*que ó ferirme o sol na cara
tornouma color da cera;
que os ourizos dos castaños
nos meus cabelos s'enredan;
qu'as espiñas dos espiños
contra min se volven feras;*

(III, I, vv. 12-17)

En el segundo no son los punzantes erizos de los castaños, sino las hojas secas de los árboles. Imagen querida a Rosalía que aparece ya en su primer libro, *La Flor* ("La rosa del camposanto"), y luego en *Cantares Gallegos* (c.17), la planta seca es siempre anuncio del sufrimiento persistente que suele desembocar en la muerte. Ahora el grácil movimiento de la muchacha se identifica con el movimiento de las ramas mecidas por el viento y el color amarillo de las hojas remite de nuevo al "*color da cera*" de los muertos:

*i unha tras outra folla
de cor amarillento
vai deixando enredada
nos teus rizos cabelos,*

*triste coroa póndoche,
..... tan mucha, Dios do ceo,
com'a que na alma túa
pon o teu pensamento...*
(III, XX, vv. 7-14)

De este modo nos aproximamos a la representación del cuerpo en el sujeto individual, más directamente identificable con la autora. Lejos de cualquier valoración de la propia apariencia física, el cuerpo se percibe sólo en su transcendencia. En él se manifiestan los sufrimientos del espíritu y el doloroso paso del tiempo, y finalmente es pesada carga que rehuye el contacto social y busca el ocultamiento definitivo en las entrañas de la tierra. A esa tierra se dirige con complicidad para pedirle que borre toda huella de su presencia, incluso de su cuerpo muerto:

*A ninguén digas ond'estou... con frores
das qu'eu quería, a delatora mancha
cubre... e que nunca co meu corpo acerten
profanas mans para levarme lexos...*
(II, VI, vv. 23-26)

En un poema de *Follas Novas* que podríamos considerar una autopoética de la autora, el cuerpo adquiere claramente la condición de medio a través del cual las inquietudes del alma adquieren forma y expresión, pues es la propia sangre, la sabia de su cuerpo, lo que alimenta su pluma:

*Mollo na propia sangre a dura pruma
rompendo a vena inchada,
i escribo, escribo, ¿para que? ¡Volvede
ó máis fondo da i-alma
tempestosas imaxes!*
(I, XX, vv. 10-14)

En otras ocasiones son los ojos, refulgentes o casi siempre llorosos, y el pecho agitado, rebosante de hiel o helado, los elementos escogidos para exteriorizar el desgarramiento interno y su pesimismo radical. La fuerza arrolladora del mundo interior se impone y el cuerpo ya no se considera como valor estético, pues se erige en valor puramente expresivo, al tiempo que los sentidos configuran sus percepciones desde el profundo desencanto vital del sujeto.

La referencia selectiva a partes concretas del cuerpo que representan metonímicamente la totalidad del ser nos aproxima a una conciencia fragmentaria de la propia realidad física que desemboca en el ansia de extinción. De radical extinción, y no de simple muerte en el sentido religioso de liberación de la envoltura física, es de lo que habla con frecuencia ahora Rosalía. Ese es su objeto de deseo. Si el cuerpo se concibe sólo como vehículo de expresión del alma, el sufrimiento de ésta no cesará por la simple carencia del medio material que le permite manifestarlo. Por eso el descanso definitivo será posible solamente cuando "cuerpo y alma juntamente" dejen de existir:

*se sabes ond'a morte
ten a morada escura,
dille que corpo e alma xuntamente
me leve adonde non recorden nunca,*

nin no mundo en que estou, nin nas alturas.

(II, XXX, vv. 18-22)

Este deseo de "dormir el sueño del no ser" (III, XXIV) transforma algunos de los recursos que había utilizado antes desde el sujeto social, como la identificación con elementos de la naturaleza. Lo que antes era deseo de unión erótica es ahora manifestación de un panteísmo envidioso de la materia inerte:

*¡Quen me dera, orelas
do Miño sereno,
ser un d'aqués cómaros
qu'en vós ten asento!
Sin medo e sin penas,
de vran e de inverno,*

(V, X, vv. 27-32)

La renovación cíclica del mundo natural le confiere cierto carácter de inmutabilidad. En cambio, el efecto destructor del paso del tiempo se deja sentir claramente sobre la belleza física de la mujer. En algún poema de *Follas Novas* este efecto se describe de forma descarnada, incluso desde la exageración deformante que vuelve sutilmente a la perspectiva del sujeto social:

*Agora cabelos negros,
máis tarde cabelos brancos;
agora dentes de prata,
mañán chabellos querbados;
hoxe fazulas de rosas,
mañán de coiro enrugado.*

(III, XXXV, vv.1-6)

Pero lo más dramático del paso del tiempo es la pérdida de esperanzas e ilusiones que va parejo al deterioro físico o que en cierto modo es su causa, y este declinar lento e irremediable del espíritu cansado es lo que le hace desear el fin⁵. Un deseo que resulta reiteradamente burlado en ese juego de seducción protagonizado ahora por la muerte. El dramático destino de la mujer seducida y abandonada que puebla tantos poemas de la autora se repite en el juego tentador y sensual de este sujeto poético con el mar en el poema 62 de *En las orillas del Sar*. Las olas se le aproximan tentadoras con sus besos, lamen sus plantas apasionadas, la buscan y la llaman como el amante deseoso, pero cuando ella acude presta al encuentro, ansiosa de la entrega definitiva, es abandonada:

*Y huyen abandonándome en la playa
a la terrena, incansable lucha,
como en las tristes playas de la vida
me abandonó inconstante la fortuna.*

(vv. 13-16)

Triste y sórdida batalla de la vida, ineludible y ajena a la belleza, que sólo puede ser inmaterial, inasible, inalcanzable...

⁵ En su último poemario, *En las orillas del Sar*, este tema se repite. Véanse, por ejemplo, los poemas 2-V y 21.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CASTRO, Rosalía de (1857). *La Flor*. En *Obra Completa*. Madrid: Aguilar, 215-244, 1958⁴.
(1863a). *A mi madre*. En *Obra Completa*. Madrid: Aguilar, 245-257, 1958⁴.
(1863b). *Cantares gallegos*. Vigo: Galaxia, 1995¹.
(1880). *Follas Novas*. Vigo: Galaxia, 1993¹.
(1884). *En las orillas del Sar*. Madrid: Clásicos Castalia, 1983².
- DAVIES, Catherine (1987). *Rosalía de Castro no seu tempo*. Vigo: Galaxia.
- DÍEZ-DIOCARETZ, Myriam y ZAVALA, Iris M. (Coords.) (1993). *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana) I. Teoría feminista: Discursos y diferencia*. Madrid: Anthropos.
- KIRKPATRICK, Susan (1989). *Las Románticas. Women Writers and Subjectivity in Spain, 1835-1850*. Berkeley: University of California Press.
- POLÍN, Ricardo (ed.) (1996). *Os galegos pintados por si mesmos. A muller tradicional*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- ZAVALA, Iris M. (1993). "Las formas y funciones de una teoría crítica feminista. Feminismo dialógico" en DÍEZ-DIOCARETZ, M. y ZAVALA, I. M. (Coords.). *Op. cit.*