

LA POESÍA DE ROSALÍA DE CASTRO COMO RUPTURA DEL CAMPO "TÉTICO"

JORGE H. VALDIVIESO
A.G.S.I.M., Glendale, Arizona

La obra de Rosalía de Castro, rica en registros poéticos, ha sido objeto de estudio desde muy diversas perspectivas críticas: la del impresionista sentimental, dominado por el poder afectivo de los versos llenos de saudosas reminiscencias; la del psicólogo que considera los poemas como el historial de un paciente al que se retro-sicoanaliza; la del biógrafo, para quien cada poema es la página de un diario que reproduce las vivencias de quien lo escribió; la del bibliógrafo que lista obras hasta conseguir un inventario ordenado y completo de lo que escribió la autora, de lo que se escribió sobre la autora y de lo que se escribió acerca de lo que los críticos escribieron sobre la autora (1).

Indiscutiblemente Rosalía de Castro fue poetisa exquisita, pero supo ser también una artífice del verso. Sus poemas, juzgados objetivamente, sin estremecimientos románticos, desde cierta distancia estética, permiten al crítico aplicar los instrumentos del análisis literario con penetración científica y posibilidades de comprobación *a posteriori* (2). Sin embargo, aun adoptando esta posición crítica objetivista, hay que reconocer que escribir sobre Rosalía sin emoción sería poco menos que imposible, ya que su obra poética es un canto de exquisita sensibilidad, una búsqueda de significaciones íntimas, un viaje a ese centro donde se agitan sus anhelos, desilusiones, añoranzas y desengaños; todos los dolores y las amarguras, las sonrisas y alegrías que constituyeron sus vivencias íntimas.

En el presente estudio se parte del supuesto de que la obra poética de Rosalía de Castro presenta un doble sistema de signos: el signo lingüístico, en el que los elementos alcanzan una dimensión referencial, verificable y objetiva; y el literario, en el que los signos adquieren su autonomía significativa por las interrelaciones que producen en el universo literario al que pertenecen —el poema—.

El primer obstáculo con que tropezamos, o mejor dicho, el primer reto al que nos enfrentamos al enjuiciar críticamente la poesía rosaliana es que, siendo la palabra un *signo*, su función primordial es la de *querer-decir*, la de *conceder un "sentido"*. Por lo tanto, su obra, sin dejar de ser *poema*, se convierte en *discurso cognoscitivo*,

(1) Para un estudio metacrítico sobre los estudios rosalianos en los Estados Unidos véase el artículo aún inédito de L. Teresa Valdivieso, "En los confines de la crítica sobre Rosalía de Castro".

(2) Martha LaFollette, "Aspects of Perspective in Rosalía de Castro's *En las orillas del Sar*", *Kentucky Romance Quarterly* 29 (1982), pp. 273-282.

en cadena comunicativa, teniendo pues que dilucidar primero el problema de la génesis de la significación, para comprender que lo que se lee no es, en el fondo, sino el nivel retórico (la superficie manifiesta, comunicativa) del sentido del signo —la palabra—.

No abordaremos aquí el estudio de las relaciones sintácticas —de signo a signo—; tampoco discutiremos las relaciones semánticas —signo-realidad—. Admitimos *a priori* que la autora elige (de acuerdo a su propia competencia lingüística) el acerbo léxico y las combinaciones gramaticales que, según ella, cumplen mejor la finalidad artística que persigue. Lo que estudiaremos es *el porqué* Rosalía de Castro escogió esos signos lingüísticos y no otros para componer sus poemas. Es decir, nuestro análisis será un estudio de la pragmática de su obra poética: un estudio de las relaciones existentes entre el signo y el sujeto.

¿Qué es escribir? ¿Con qué finalidad se escribe? He aquí dos preguntas para las cuales la respuesta sería: *compromiso*; una especie de *compromiso estético*. Existe un discurso poético, como existe un discurso político. Poesía es comunicación, es decir, discurso cognoscitivo, lúdico, o ideológico. Por consiguiente, *comunicación* implica compartir, co-crear, re-crear o convencer.

Platón considera que la naturaleza (*φύσις*) no ha dado nombre a ninguna cosa, sino la convención (*θέσις*). Eso implica que todos los nombres se deben a una ley, a una disposición, a una intención (3). Julia Kristeva, por su parte, corrobora este aserto diciendo que toda comunicación proviene de un campo tético ("*tético*" como derivado de *tesis* (*θέσις*): disposición, intención); y que en el inconsciente de cada individuo se descubre un momento tético, en el cual se organiza el proceso de la significación, valiéndose de significantes que no provienen de la *φύσις*, sino de la *θέσις* (4).

Si se tiene en cuenta que el signo es "(...) an entity generated by the connexion between an expression and a content" (5), se podría generalizar diciendo que no hay signo que no sea tético, y que como todo signo es un enunciado en germen, fácil es ver la complicidad que existe entre el enunciado y el signo, porque detrás de aquél está el *yo* del poeta que moldea el objeto de su creación —el poema— haciendo de él un objeto cargado de significados.

En el caso de Rosalía de Castro, en ese *yo* se agitan multitud de vivencias familiares, sociales, políticas, emocionales y aun folklóricas. Esos contenidos, fecundados por un chispazo sico-intelectual, engendran el poema y en él no mueren, sino que se entregan para renacer cada vez que se ponen en contacto con un lector, quien los re-crea y se recrea con ellos.

Parece que los poemas de Rosalía nacieran de un acto tan recóndito e intenso como el de la procreación. Su poesía es como un palpito, como una descarga emotiva

(3) Platón, "Cratilo o de la propiedad de los nombres", *Diálogos*, Editorial Porrúa, México, 1962, p. 162.

(4) Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Editions du Seuil, Paris, 1974, p. 41.

(5) Louis Hjelmslev, *Prolegomena to a Theory of Language*, University of Wisconsin Press, Madison, 1961, p. 47.

que, irrumpiendo en su campo tético, produce una ruptura de la que brota el engendro del poema:

Palpita el corazón enfermo y triste,
languidece el espíritu; he aquí todo;
después, se rompe el frágil vaso
y la esencia elevase a lo ignoto. (6)

En la obra poética de Rosalía de Castro, mejor que en la de muchos otros poetas, se observa el fenómeno de la ruptura del campo tético. Siguiendo a Carlos Bousoño en su *Teoría de la expresión poética*, se puede definir el campo tético como una serie integrada por enunciados de una base determinada. Suponiendo que esa base es α , la serie que constituye ese campo tético correspondería a la fórmula $[\Sigma(\alpha)]$. La ecuación que representaría ese campo tético sería:

$$\Sigma(\alpha) = \alpha + \alpha_1 + \alpha_2 + \dots + \alpha_{n-2} + \alpha_{n-1} + \alpha_n$$

Si en esta serie irrumpiera un elemento atípico $-\beta$, por ejemplo— procedente de otro campo tético, se produciría una desgarradura que, según Bousoño, "si no conduce al chiste o al absurdo, conducirá indefectiblemente a la poesía" (7).

La vida de la poetisa, aparentemente, transcurrió sin aparatosas actividades —infante ilegítima, nacida en el secreto de la noche; niña solitaria entregada al cuidado de ajenas almas generosas; adolescente desorientada que lucha por encontrar un orden para el rompecabezas de sus progenitores; doncella de feminidad precoz; madre prolífica. La vida de Rosalía no es acción; su vida es pasión. Y ese *pathos* que se retrotrae desde el presente hacia el ayer, se proyecta hacia el mañana, hacia el fin del mañana —la muerte— y aun más allá de la muerte, es lo que da forma y sentido a su obra.

Las vivencias presentes y las pretéritas (revividas en su presente poético) no son escollos en donde la memoria, el corazón y el intelecto encallan improductivos. Esas desgarraduras vivenciales o rupturas del campo tético no son traumas síquicos o hitos biográficos que la conducen al absurdo del que habla Bousoño; son germen, punto de partida que se transmutan en un nuevo ser —la poesía— al que Rosalía busca y busca, ansiosa de encontrar una *θεός* perenne:

Yo no sé lo que busco eternamente
en la tierra, en el aire y en el cielo;
yo no sé lo que busco, pero es algo
que perdí no sé cuándo y que no encuentro,
aun cuando sueña que invisible habita
en todo cuanto toco y cuanto veo. (8)

(6) Rosalía de Castro, *Obras Completas*, Victoriano García Martí, ed., Aguilar, Madrid, 1972, p. 641.

(7) Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, Editorial Gredos, Madrid, 1966, pp. 264-308.

(8) Rosalía de Castro, *op. cit.*, p. 621.

Rosalía escribe versos transparentes que dejan al descubierto todos sus estados anímicos. Ya sean sus sentimientos de amor por su tierra gallega:

Probe Galicia, non debes
chamarte nunca española
qu' España de ti s' olvida
cando eres, ¡ay!, tan hermosa. (9)

Ya sea el dolor por la partida de los emigrantes que buscan en otras tierras cómo acallar el hambre y huir de la pobreza:

¡Pobre Galicia! ... Tus hijos
huyen de ti o te los roban,
llenando de íntima pena
tus entrañas amorosas.
Y como a parias malditos,
y como a tribus de ilotas
que llevasen en el rostro
sello de infamia y deshonra,
¡ay!, la patria los olvida,
la patria los abandona,
y la miseria y la muerte
en su hogar desierto moran. (10)

Ya sea su tragedia íntima que se trasluce de una manera tenue, pero por tenue más penetrante, en el poema VI de la colección *A mi madre*, cuyo texto servirá para iluminar con más intensidad el mecanismo de la ruptura de los campos téticos a la que se ha venido haciendo referencia:

Donde el ciprés erguido se levanta,
allá en lejana habitación sombría,
que al más osado de la tierra espanta,
sola duerme la dulce madre mía.
Más helado es su lecho que la nieve,
más negro y hondo que caverna oscura,
y el auro altivo que sus antros mueve,
sacia su furia en él con saña dura.
¡Ah! De dolientes sauces rodeada,
de dura hierba y ásperas ortigas,
¿cuál serás, madre, en tu dormir turbada
por vagarosas sombras enemigas? (11)

Creo que en este poema hay un sintagma clave: me refiero a *sola duerme*. Si or-

(9) Rosalía de Castro, *op. cit.*, p. 355.

(10) Rosalía de Castro, *op. cit.*, p. 352.

(11) Rosalía de Castro, *op. cit.*, p. 248.

ganizamos la deixis positiva del texto, nos daremos cuenta de que el sema *sola* evoca verticalmente, en cadena paradigmática, otros contenidos, todos ellos relacionados con la idea de un cementerio: un lugar donde el ciprés se levanta; donde crecen los sauces, la hierba y las ortigas.

Pero no es un lugar, no es una habitación cualquiera. Detengámonos a examinar los sintagmas adjetivales: la "habitación" es "*sombria*"; el término "lecho" está reforzado por dos símiles: "*más helado*" (...) "*que la nieve*" y "*más negro y hondo que caverna oscura*"; los "sauces" son "*dolientes*"; la "hierba" es "*dura*", y las "ortigas" son "*ásperas*". Es decir, todos los contenidos reflejan la misma función eufórica: lo que se considera normal para referirse a la muerte (12).

Así estructurada la isotopía de la significación, uno no vería ningún motivo para imaginar que lo que Rosalía está haciendo fuera algo más que evocar el dolor producido por la madre muerta. Pero el semiólogo, acostumbrado a interrogar a los signos, se pregunta si ese sintagma *sola duerme* no implicará una ruptura en la deixis eufórica. Si fuese así, se derrumbaría todo el edificio de la significación que habíamos construido anteriormente, o para ser más exactos, se enriquecería el contenido del poema al comprobar su innegable polisemia.

En efecto, el sintagma *sola duerme* cumple una función disfórica. Ya no es sólo evocación de la *muerte*, sino de la vida; la vida de la madre de Rosalía en ese hogar, no ya deshecho, sino que nunca se hizo; ese hogar donde la madre duerme sola en lecho helado y sombrío y oscuro porque falta la luz y el calor del amor; porque falta la presencia del padre —sombra casi inexistente, a la que quizá nunca conoció—.

La poetisa ha creado así un espacio disfórico que la lleva forzosamente a la interrogación que aparece en los dos últimos versos: "¿cuál serás, madre, en tu dormir turbada / por vagarosas sombras enemigas?". Y aquí está la respuesta: son las "sombras odiadas", "los verdugos del espíritu" que no perdonaron a la madre su caída, y que la llevaron al aislamiento del mundo y de la vida. Precisamente por ese aislamiento no nos habla Rosalía de "seres", sino de "sombras"; sombras que no abandonan nunca y que no son meros contenidos imaginativos y elegíacos, sino huella indeleble en el espíritu de la poetisa.

En conclusión, la poesía de Rosalía de Castro vibra en un espacio temporal del que no se la puede desarraigar sin destruirla. Ella no escribe para suministrarnos datos de su vida, de su pasado oscuro, de la nostalgia de su tierra, ni de sus anhelos imposibles; no es eso lo que quiere comunicarnos en sus poemas. Ella no piensa que está escribiendo versos; los versos se escriben solos. Lo que nos ofrece la poesía de Rosalía son las transmutaciones poéticas de esa realidad cósmica que yace en el campo de su conocimiento y de su afectividad y que, al producirse esa ruptura, afloran en la eterna presencia de sus poemas.

(12) Cabe advertir que el término "eufórico" en un contexto semiótico significa "lo normal según el texto analizado".