

ROSALÍA: TEJEDORA DE LA PLENITUD

ADRIANA LEWIS GALANES

Temple University

La complejidad de la obra de Rosalía de Castro prohíbe el desmembramiento de su discurso poético al interpretar la temática que en él fluye y la voz lírica que lo anima. De ahí que, en este ensayo limitado al estudio de cómo se configura el mito de Penélope en la expresión rosalense, procedamos con sumo cuidado y sin la intención de asentar conclusiones totalizantes. Se propone aquí el señalamiento de la presencia y la función de simbolizaciones antiquísimas en la obra poética de Rosalía para llegar, en cierta medida, a conclusiones parciales que expliquen lo que se ha designado “ambigüedad religiosa” y “pesimismo” en el pensamiento de la creatriz (1).

Central al estudio es un texto de *En las orillas del Sar* (Madrid, 1884):

Desde los cuatro puntos cardinales
de nuestro buen planeta
joven pese a sus múltiples arrugas,
miles de inteligencias
poderosas y activas, 5
para ensanchar los campos de la ciencia,
tan vastos ya que la razón se pierde
en sus frondas inmensas,
acuden a la cita que el progreso
les da desde su templo de cien puertas. 10

(1) Al aproximarnos a esta expresión, nos apoyamos en los estudios de Carl G. Jung, en particular las obras *Arquetipos e inconsciente colectivo*, *Energética psíquica y esencia del sueño*, *Psicología y religión* y *Símbolos de transformación*, y los de su discípulo Erich Neumann, *La madre primigenia*, *Los orígenes y la historia del consciente* y *El arte y lo inconsciente creador*; en ambos casos he utilizado las traducciones al inglés, del alemán, publicadas por Princeton University Press en su *Bollingen Series*. Esas exposiciones del símbolo como método de conocimiento se modifican, en cuanto a las variantes manifiestas en los sistemas de fantasía de la mujer, en: Erich Neumann, “On the Moon and Matriarchal Consciousness”, *Dynamic Aspects of the Psyche* (The Analytical Psychology Club, New York, 1956) y “The Psychological Stages of Feminine Development”, *Spring* (1959), pp. 63-97; Toni Wolff, *Structural Forms of the Feminine Psyche* (C.G. Jung Institute, Zurich, 1956); y Ann Belford Ulanov, *The Feminine in Jungian Psychology and in Christian Theology* (Northwestern University Press, Evanston, Ill., 1971). Muy valiosos han sido, por Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (Yale University Press, New Haven, 1979) y, por Marta Weigle, *Spiders and Spinners: Women and Mythology* (University of New Mexico Press, Albuquerque, 1982; con una excelente bibliografía, pp. 299-330).

Obreros incansables, ¡yo os saludo!
 llena de asombro y de respeto llena
 viendo cómo la Fe que guió un día
 hacia el desierto al santo anacoreta,
 hoy con la misma venda transparente 15
 hasta el umbral de lo imposible os lleva.

¡Esperad y creed!: “crea” el que cree,
 y ama con doble ardor aquél que espera.

Pero yo en el rincón más escondido
 y también más hermoso de la tierra, 20
 sin esperar a Ulyses,
 que el nuestro ha naufragado en la tormenta,
 semejante a Penélope
 tejo y destejo sin cesar mi tela,
 pensando que ésta es del destino humano 25
 la incansable tarea,
 y que ahora subiendo, ahora bajando,
 unas veces con luz, y otras a ciegas,
 cumplimos nuestros días y llegamos
 más tarde o más temprano a la ribera. (2) 30

Se articula aquí, mediante un sistema de signos personales, una combinación de estructuras simbólicas remitentes a algo más allá que la entonación de un himno al Progreso y la ubicación del yo poético en el quehacer que ese Progreso entraña (3). Las formas de pensamiento arcaicas que dinamizan la fantasía consciente creadora del discurso poético se remiten a la intimidad de Rosalía, al flujo de su acontecer síquico.

Los primeros diez versos narran el movimiento cruciforme de “miles de inteligencias” hacia un centro, el centro del progreso. El énfasis recae en las actividades objetivas del intelecto mediante los signos “inteligencias”, “ciencia”, “razón” y “pro-

(2) Por conveniencia, para las citas textuales usamos la recopilación por Victoriano García Martí, *Rosalía de Castro. Obras completas* (Aguilar, Madrid, 1972), señalada en nuestro ensayo como OC, salvo en la transcripción del texto-eje, donde seguimos la primera edición de *En las orillas del Sar* (Establecimiento Tipográfico de Ricardo Fe, Madrid, 1884), 155-156.

(3) El poema, en general, se interpreta así; sirva de ejemplo, por Claude Henri Poullain: “En efecto, en un poema *En las orillas del Sar*, que es muy diferente de los demás, Rosalía, después de *saludar* a los *obreros incansables* que trabajan sin cesar por mejorar la condición humana —himno al progreso muy típico de la segunda mitad del siglo XIX—, concluye aludiendo a su propia obra: [se citan los vv. 19-30]. El sentido del poema es claro: Rosalía, aislada en su Galicia, se entrega a su creación poética, sin renunciar nunca, a pesar de las dificultades que se presentan; tiene conciencia de los límites de su obra —que son los de toda creación humana—, pero se da cuenta también de que participa en los progresos de la humanidad; de donde su satisfacción moral, cuando comprende que su vida no ha sido inútil, y que ha cumplido con su deber” (*Rosalía Castro de Murguía y su obra literaria*, Editora Nacional, Madrid, 1974, pp. 169-170). No estamos en total desacuerdo con Poullain, ni con otros enfoques culturales de la obra rosalense, sino con la doctrina de la primacía de los hechos sociales que tal vía crítica entraña.

greso”: indicadores del reformismo de base *positivista* adelantado por los propulsores de la restauración cultural gallega —al igual que en otras promociones localistas/regionalistas europeas— desde aproximadamente el 1841 en adelante (4). Rosalía habla de un *ellos* excluyente de su propia actividad poética/renovadora, tal como si la imagen construída fuese observada desde un punto paralelo al centro de ésa y encumbreado pero inconexo. Sólo en la alusión a las “frondas inmensas”, descripción subjetiva de un espacio cognitivo, puede verse una proyección del artista contemplante, manifestando *mi razón* en “la razón” asentada. Los versos 11 a 16, apóstrofe a los comprometidos con el movimiento progresista, hacen hincapié en la separación, el desligamiento de Rosalía del suceso simbólico que revela. Las imágenes del “santo anacoreta”, seguidor del ideal ascético y estudioso de textos antiguos, y de la “venta transparente”, la Fe no ciega, ensanchan los límites de la avanzada, se extienden al ámbito ético, y templan la fría ciencia con la humildad intelectual. Los versos 17 y 18, mandamiento comentado cuya voz imperativa deja fuera al hablante, completan la configuración de un esfuerzo colectivo —“obreros” atentos tanto al conocimiento como a la acción— complementado por la religación procedente de la dinamización de las tres virtudes teologales, Fe-Esperanza-Caridad, y de un don causativo, la creatividad. Rosalía construye en dieciocho versos un *mandala* (5): círculo y cuaternidad conjugados en expresión de la plenitud, pero la constelación queda separada de quien la verbaliza, de la creatriz que se reconoce creante en otra onda síquica que la delineada.

El “Pero yo” del verso 19 intensifica el alejamiento de la conciencia poetizante, de aquello otro, de la imagen comunal previamente confrontada: vivencia concentrada en la imagen del “rincón más escondido”, de la acogedora cavidad que place y protege. El conjunto figurativo “sin esperar a Ulyses..., semejante a Penélope” (vv. 21 y

(4) Véase: Allison Peers, *Historia del movimiento romántico español* (Gredos, Madrid, 1954), José Luis Varela, *Poesía y restauración cultural de Galicia* (Gredos, Madrid, 1958), Ricardo Landeira, *La saudade en el renacimiento de la literatura gallega* (Editorial Galaxia, Vigo, 1970) y estudios varios en *Cuadernos de estudios gallegos* (Universidad de Santiago de Compostela). El cientificismo y el regionalismo se conjugan en el Progresismo gallego. Rosalía de Castro, individualista y subjetiva, escribe: “Luz e progreso en todas partes..., pero / as duas n'os corazóns, / e bagoas qu'un non sabe por qué corren, / e dóres qu'un non sabe por qué son” (*Follas novas*, OC 431).

(5) Jung llama al *mandala* “símbolo del sí-mismo” (el *self*). Enrique Butelman, anotador de la edición revisada y aumentada de *Transformaciones y símbolos de la libido* de Jung, explica: “El término sanscrito *mandala* designa el círculo ritual o mágico que se emplea, particularmente en el lamaísmo, y también en el yoga tántrico, como *Yantra*, como instrumento de contemplación. Consiste en una serie de figuras redondas o cuadradas, dispuestas concéntricamente en torno a un centro, e inscritas en un cuadrado. ... Según Jung, los lamas explican el *mandala* como una imagen mental que se construye mediante la imaginación, no existiendo nunca dos iguales. ... Psicológicamente es el *mandala* una representación simbólica de la totalidad psíquica. Constituye un símbolo de conjunción, es decir un símbolo que representa *los sistemas parciales de la psique integrados en el sí-mismo, en un plano superior, trascendente, o, con otras palabras, la unificación de los diferentes pares de contrarios en una síntesis superior*. Según M. Eliade (*Images et symboles*, París, 1952, pp. 66-67), *el mandala representa ... una imago mundi, siendo sobre todo un instrumento de iniciación que ayuda al neófito a encontrar su propio centro*”. (Jung, *Símbolos de transformación*, Paidós, Barcelona, p. 221, nota 3).

23) designa el acaecer en ese lugar retirado: discrepante con el mito clásico fijado en la *Odisea*, la formulación rosalense revierte la representación de Penélope a un estadio de simbolización pre-homérico (6). Ya no es ésa la figura subordinada al principio masculino —objetivación social del pensamiento dirigido en una sociedad patriarcal donde al *pudor* femenino y la *fidelidad conyugal* por parte de la mujer son desiderata y exigencias— sino el sí-mismo (7) de Rosalía-poeta, quien al introvertirse en el “rincón más escondido” —espacio ahistórico ulterior al mero ocultamiento— se constela en una forma simbólica arcaica, en la tejedora del tiempo-no-tiempo cíclico situado en la transcendencia misma. No debe interpretarse esta configuración como un rechazo de su circunstancia sociohistórica, hija-esposa-madre, pues aflora de un más allá del horizonte de la temporalidad, no como problematización de la existencia sino como experiencia interior desvinculada de la vida consciente: es autocomunicación exteriorizada. El aparte “que el nuestro ha naufragado en la tormenta” (v. 22) manifiesta la desprogramación del mito convencionalmente evocado —Odysseus/Ulises por mar de regreso a Ithaca—Penélope en peligro—: se suprime la dependencia de un salvador, de un héroe colectivo (“el nuestro”, cuyo referente puede ser la humanidad, la comunidad cultural gallega o el agregado genérico femenino) o individual, pues el ser humano, ya pasada las etapas inestables en el desarrollo de la personalidad, integra lo inconsciente en la consciencia y se despoja del complejo de redentor o de necesitado-de-redención (8). La Penélope homérica operaba dentro de una situación arquetipal representativa de un canon cultural patriarcal; la Penélope en Rosalía es autónoma, y teje y desteje *sin cesar* su tela, creando y recreando ya dueña de su yo-mismo.

La Penélope primigenia a quien se autoasemeja Rosalía pasa de ser máscara verbal, la *persona*, a su hipóstasis conceptual en los versos 25-30: “pensando” llega al

(6) Significo aquí pre-literario, antes de que Penélope —o como se llamase— fuese socialmente objetivada. La Penélope en la *Odisea*, en Pausanias (3, 20), en el *Epítome* de Apollodoros y en *Fabulae* de Hyginus, y en cierta medida en la *Telegonea*, funciona como componente de una estructura familiar, con responsabilidades y sin derechos, y por ello las diversas leyendas que surgieron alrededor de esa figura se centran en la condición de fiel-a-Odysseus o infiel-a-Odysseus. No es ésta ya una estructura simbólica individual. Las variantes de esa figura femenina en la literatura contemporánea obedecen los imperativos ideológicos del artista transformador del mito de Odysseus (véase, por W.B. Stanford, *The Ulysses Theme*, University of Michigan Press, 1968) y/o de su propia contracara sexual (véase, por Luis Iglesias Feijoo, las páginas introductorias a la edición de *La tejedora de sueños* de Antonio Buero Vallejo, Cátedra, Madrid, 1976, pp. 38-62, con abundantes notas bibliográficas). Todavía queda mucho que decir de esto...

(7) Por el sí-mismo, siguiendo a Carl Jung, significó el centro de la totalidad, no la suma, del ego y lo inconsciente. Es la total experiencia del arquetipo del sí-mismo lo que se traduce como experiencia de la plenitud.

(8) Recordemos que, antes que *héroe* existía *Hera*: disquisición filológica que, impulsada por Robert Eisler, en *Man into Wolf* (Spring Books, London, 1949), un tanto enrevesada por la feminista Elizabeth Gould Davis en *The First Sex* (Penguin Books, Baltimore, Md., 1972), continúa fundamentando investigaciones serias (véase *op. cit.*, en la nota 1, de Marta Weigle). Philip E. Slater, en *The Glory of Hera* (Beacon Press, Boston, 1968), estudia cómo el mito de Hera y Hércules configura los cimientos, y la problemática que de éstos fluye, de la sociedad patriarcal durante la Grecia clásica.

fondo de lo representado, a la imagen dinámica del incesante-incansable quehacer subiendo-bajando, sabiendo-nosabiendo, dentro de un espacio síquico ahistórico, carente de programación cronológica —temprano y tarde equivalen—, donde se cumple con la función autoasignada —el “nuestros días” colectivo enlaza particularidades sin fundirlas en un esfuerzo concertado— hasta llegar al noexistir individual, a la inmersión en el indeterminado/acuático reino de la muerte. Rosalía, al transformarse expresivamente de *semejante-a-Penélope* a una simbolización más fundamental —reducción de lo fundamentado a su fundamentación—, boceta el mitologema de la tejedora primordial, de la araña en continua creación y re-creación (9). Si bien los versos 19-24 adelantan la figura de la creatriz mítica frente al telar conteniente del flujo y reflujo creador —imagen lunar que Rosalía, moradora en las cercanías de las rías gallegas, conscientemente tenía que haber hecho suya a la misma vez que la experimentaba marcando sus ciclos reproductivos fisiológicos en ritmo acorde—, desde el verso 25 en adelante la figura se incorpora al telar, se convierte en creatriz-creación en movimiento integrador de la conciencia y lo inconsciente. Es en la unión con su creación que Rosalía configura su *mandala*, pues, al formarse un todo, se autosacrifica y trasciende. los deseos/aspiraciones/frustraciones/angustias/miedos, llegando a la individuación, a la ataraxia —el gobierno de sí mismo— y al desplazamiento del centro de grandeza/importancia de lo fuera a lo dentro.

No nos debe extrañar que, camino a la plenitud, Rosalía se identifique con la araña —*gestalt*, no suma, del telar, la tela y la tejedora—, pues aunque este arácnido se evidencia en fantasías y sueños, particularmente referidos por hombres, como figura temible, asfixiante/devorante —y de ahí que, en comunidades decididamente patriarcales, se reaccione negativamente ante ésa— (10), comunmente aparece en los mitos y en la tradición como figura numinosa, sabia y creadora. Artemis, resplandeciente divinidad lunar, enseñó el arte de tejer redes para pescar y cazar, mientras su contracara oscura, Hecate, es maga tejedora y el zumo de su yerba (¿?), vertido por Pallas sobre Arachne, le sirve a ésa para transformar la bella humana/mortal en *tótem* y por lo tanto tejedora eterna: Athena misma, la gran civilizadora, es quien enseña el arte de tejer en su ciudad. La aversión a la araña es, en lengua común y corriente, un asunto de perspectiva: desde el punto de vista de la mosca, otro insecto, o el consorte pasajero, infunde un bien merecido temor, pero desde el válido punto de vista

(9) Es grande la tentación de llamar *Arachne* a este mitologema, pero entonces tendríamos que hablar de una Arachne pre-ovidiana y la complicación nos llevaría fuera de los límites del comentario de un texto rosalense. El mito, como se presenta en las *Metamorphoses*, todavía retiene ciertas formas arcaicas, a pesar de la mano de Ovidio, y debería estudiarse.

(10) La antropología moderna documenta estas posturas vitales ante la araña —exaltación, miedo, a veces deificación—; véanse, entre muchos, por Vance Randolph, *Ozark Superstitions* (Columbia University Press, New York, 1947), G.M. Mullet, *Legends of the Hopi Indians: Spider Woman Stories* (University of Arizona Press, 1979) y Helen M. Bannan, “Spider Woman’s Web: Mothers and Daughters in Southwestern Native American Literature” (en *The Lost Tradition: Mothers and Daughters in Literature*, edición por E.M. Broner y C.N. Davidson, F. Ungar, New York, 1980, pp. 268-79).

de la araña es un *soy-yo-y-mí-misma-creadora-en-mí-rincón* sin angustias existenciales o problemas de relaciones sociales.

Concluida la lectura del poema, nos llama la atención que, aunque los versos 1-16 se refieren a un *ustedes* separado del hablante y los versos 19-30 se remiten al *yo* aislado, en ambos conjuntos expresivos se duplican ciertos mensajes:

USTEDES

planeta
ensanchar los campos de la Ciencia
acuden a la cita [con] el Progreso
Obreros incansables
la Fe
[al] umbral de lo imposible os lleva

YO

Tierra
tejo y destejo ... mi tela
subiendo... ...con luz
la incansable tarea
bajando... ...a ciegas
llegamos ... a la ribera

Empero..., los referentes operan en procesos vitales distintos: *ustedes* obra dentro de un programa de alcance sociocultural —el saber particular—, mientras *yo* funciona acientíficamente —la creación de intuiciones poéticas—. Asimismo, el *mandala* dibujado por el primer conjunto, de valor colectivo, parece incongruo de el *mandala* bocetado por el segundo conjunto, de valor intrasíquico. Pero si hacemos visuales ambos *mandalas*, símbolos de integración, tanto en sus procesos de construcción como en la ubicación interrelacional de los dos, paradójicamente hallamos que lo igual que no es equivalente y lo disimilar que comparte la misma forma se complementan, se enlazan manteniéndose desligados, creando un tercer *mandala* que es el poema rosalense en sí. Se nos da así:

vv. 1-16

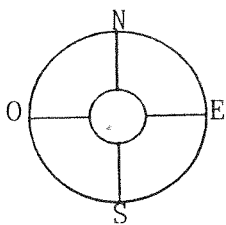


Fig. 1.1

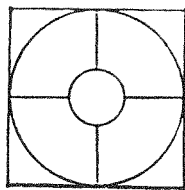


Fig. 1.2

vv. 19-20

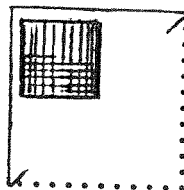


Fig. 2.1

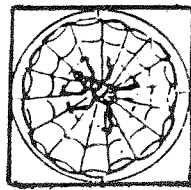


Fig. 2.2

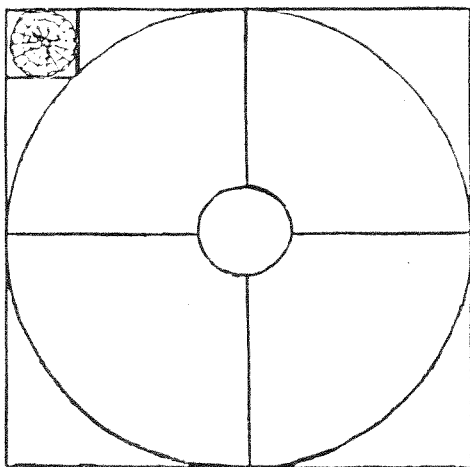


Fig. 1 + 2

Queda Rosalía, “com unha triste araña...” (*Cantares gallegos*, OC 319), al margen de la actividad territorial, pero afianzada en la tierra, en el “rincón más escondido” de la cuaternidad magna, y centrada en su propia circularidad en la cuaternidad minúscula –pero no por eso menos perfecta– del telar: es la creatriz que teje la Plenitud en la soledad, la *triste araña* –entiéndase “triste” como *malpocada*, desdichada– que encuentra en la Poesía la dicha ausente en la historia.

Los versos 17 y 18, el mandato explicado, aparecen como punto de empalme de las dos configuraciones simbólicas que se acoplan en el espacio verbal del poema. Rosalía afirma “*crea*” *el que cree* y, aunque acertadamente la crítica ha apuntado que gran parte de la expresión rosalense indica angustia, desconfianza, pesimismo, una crisis de *creencia* que la desliga –en oposición a la religación resultante de la Fe compartida–, debe entenderse como Acto de Fe de la creatriz que *cree* mientras *crea*, no dentro de un programa doctrinal sino dentro de la vivencia del acto poético que la lleva a exclamar “¡Hay arte! ¡Hay poesía!... Debe haber cielo; ¡hay Dios!” (verso último de “Santa Escolástica”, *En las orillas del Sar*, OC 626). En fin, la fórmula de Rosalía-yo es *cree el que crea*, o *re-crea* al hacer suyo lo creado presente: formulación que, yuxtapuesta al segundo hemistiquio del verso 17, crea una argumentación circular, una serpiente que se muerde su propia cola y atestigua lo que conscientemente no puede aseverarse (11). El verso 18 y *ama con doble ardor aquel que espera* se contra-

(11) Carl Jung, en la sección “Símbolos del sí mismo” de *Dreams* (Bollingen Series XX, Princeton University Press, 1972, p. 291), incluye una ilustración donde una araña teje en el centro mientras el *Uroboros*, arquetipo de lo inconsciente, circunvala la tela, y apunta que la imagen dinamizada permite la integración de la consciencia y lo inconsciente en consecución del equilibrio mental, mientras que la imagen estáticamente constelada indica miedo de los procesos de lo inconsciente.

pone a la simbolización *Penélope ... sin esperar a Ulyses* y tal parece indicar una carencia en Rosalía, la que no espera y consecuentemente ama menos, pero, si se examina su poesía desde *La Flor* (1857) hasta *En las orillas del Sar* (1884), se hace patente que el esperar-a-alguien, intensificador del amor, lleva al dolor, al desengaño, mientras el esperar-sin-esperar, vivencia cercana a la resignación —a veces cristiana, a veces impregnada de un atávico fatalismo, y las más de las veces una síncretis de las anteriores— conlleva un amar-sin-guerra-ni-paz aunque es victoria. La configuración *Penélope/araña* inserta en el poema aquí estudiado resuelve la problemática del esperar histórico, el “¿Dime dónde’estás, en dónde, / que t’aspero e nunca chegas, / que te chamo e non respondes?” (*Cantares gallegos*, OC 361), mediante el

Ninguén torce ò poder d’os seus destinos,
 infaustos ou beninos;
 nin a ninguén ll’é dado
 renegar d’o seu fado.
 Sô vence quen espera...

Volve a vivir e espera resinado. (*Follas novas*, OC 482).

Es un proceso continuo, un subir y bajar manifiesto en todo el tejer poético.

Lógico es que, al interpretar la expresión literaria de Rosalía de Castro, esa se considere pesimista y ambigua en cuanto a sus componentes de sentido religioso, ya que la misma terminología utilizada para juzgar, optimismo/pesimismo y religiosidad/irreligiosidad, obliga el encuadramiento. Empero, si nos acercamos a esa voz lírica como macrosema incategorizable, como lenguaje manifestante de ritos misticos intrapersonales cuya expresión difícilmente alcanza el signo —como nos dice Rosalía: “Desventurada y muda, / de tan hondos, tan íntimos secretos, / la lengua humana, torpe, no traduce / el velado misterio”. (*En las orillas del Sar*, OC 641)—, entonces, e.g., la llamada “pesimista” estrofa

la cándida abubilla bebe en el agua mansa,
 donde un tiempo he creído de la esperanza hermosa
 beber el néctar sano, y hoy bebiera anhelosa
 las aguas del olvido, que es de la muerte hermano;
 donde de los vencejos que vuelan en la altura
 la sombra se refleja,

y en cuya linfa pura, blanco el nenúfar brilla
 por entre la verdura de la frondosa orilla. (*En las orillas del Sar*, OC 573-574)

se leería como objetivación de un proceso anímico que no concluye en y con el poema, pues es éste y toda su obra una participación mística de Rosalía con su sí-mismo, cuyo sentido oculto gran parte de las veces —es inevitable— se nos escapa. La poesía rosalense es sueño-en-vigilia que ella misma reconoce incomprendible en el ámbito de las coordenadas físicas/naturales:

Dicen que no hablan las plantas, ni las fuentes, ni los pájaros,
 ni el onda con sus rumores, ni con su brillo los astros;

lo dicen, pero no es cierto, pues siempre cuando yo paso de mí murmuran y exclaman:

—Ahí va la loca soñando
con la eterna primavera de la vida y de los campos,
y ya bien pronto, bien pronto, tendrá los cabellos canos,
y ve temblando, aterida, que cubre la escarcha el prado.

—Hay canas en mi cabeza; hay en los prados escarcha;
mas yo prosigo soñando, pobre, incurable sonámbula,
con la eterna primavera de la vida que se apaga
y la perenne frescura de los campos y las almas,
aunque los unos se agostan y aunque las otras se abrasan.

Astros y fuentes y flores, no murmuréis de mis sueños;
sin ellos, ¿cómo admiraros, ni cómo vivir sin ellos? (*En las orillas del Sar*, OC 626-7)

Sueños de invierno —¿pesimistas?—, sueños de primavera —¿optimistas?—: sueños en el telar de Penélope donde éste se teje y se desteje a sí misma en función de lunar araña.

La primera estrofa del primer poema de la primera publicación de Rosalía de Castro pone en movimiento elementos simbólicos que se repiten, duplican y transforman en toda su obra:

En las riberas vagando
de la mar, las verdes olas
mira Argelina, y contando
las horas que van pasando
vierte lágrimas a solas. (*La flor*, OC 213)

Espera aquí, en la ribera, el/lo que no llega ni llegará —muere Argelina “de un desengaño de amor”—, y proseguirá soñando esperas de un/lo otro resultantes en ansiedad, desilusión, dolor, hasta que la visionaria descubre que el/lo otro se encuentra en sí misma. Será Rosalía, entonces, la que llegará “más tarde o más temprano a la ribera” (verso final del texto-eje del presente ensayo). Si, como postula el sicólogo/siquiatra C. Jung, el símbolo posee un poder curativo (12), el incesante tejer de la creación poé-

(12) Escribe Jung: “Crea [el alma] símbolos cuya base es el arquetipo inconsciente, y cuya figura aparente proviene de las representaciones adquiridas por la conciencia. Los arquetipos son elementos estructurales numinosos de la psique y poseen cierta autonomía y energía específica en virtud de la cual pueden atraerse los contenidos de la conciencia que le convengan. Los símbolos funcionan como *transformadores*, puesto que transfieren la libido de una forma *inferior* a otra superior. Esta función es tan importante que el sentimiento le atribuye los máximos valores. El símbolo actúa sugestivamente, es decir, convincentemente, y expresa al propio tiempo el contenido de la convicción. Actúa convincentemente en virtud del numen, o sea, de la energía específica propia del arquetipo. La vivencia del último es, no sólo impresionante, sino francamente *emocionante*. Produce naturalmente una *fe*”. (*Símbolos de transformación*, p. 245). Rosalía muestra en su obra estar consciente de que sólo ella puede anímicamente curarse: e.g., “Nin fuxo, non, que anque fuxa / d’un lugar a outro lugar / de min mesma, naide, naide / naide me libertará” (*Follas novas*, OC 538). En cuanto a la validez de este enfoque crítico, véase, por Jung, “On the Relation of Analytical Psychology to Poetry”, en *The Spirit of Man, Art, and Literature* (Bollingen XVI, 1966).

tica es lo que le entrega la salud a esa soñadora despierta, "incurable sonámbula" —a quien el cuerpo, poseedor de un cáncer voraz, le negó lo que le ofrecía su alma: ¡desgarradora ironía! Sería salud síquica inestable, como de humana que era, y no ocasionadora de la felicidad, como para buscadora de otras realidades que era, pero salud al fin: plenitud tejida en el autodiálogo hecho poema, pues, como escribe,

Y a mi corazón le dije: "Si no es vano tu ardimiento
y en ti el manantial rebosa del amor y el sentimiento,
fuentes en donde el poeta apaga su sed divina,
sé tú mi musa, y cantemos sin preguntarle a las gentes
si aman las alegres trovas o los suspiros dolientes,
si gustan del sol que nace o buscan al que declina." (*En las orillas del
Sar*, OC 633).

En las orillas del Sar. Poesías de Rosalía Castro de Murguía (Establecimiento Tipográfico de Ricardo Fe, Madrid, 1884), pp. 155-156.

TEXTO (*textus* = tejido):

Desde los cuatro puntos cardinales
de nuestro buen planeta
joven pese a las múltiples arrugas,
miles de inteligencias
poderosas y activas,
para ensanchar los campos de la ciencia,
tan vastos ya que la razón se pierde
en sus frondas inmensas,
acuden a la cita que el progreso
les da desde su templo de cien puertas.

Obreros incansables, ¡yo os saludo!
llena de asombro y de respeto llena
viendo como la Fe que guió un día
hacia el desierto al santo anacoreta,
hoy con la misma venda transparente
hasta el umbral de lo imposible os lleva.
¡Esperad y creed! *crea* el que cree,
y ama con doble ardor aquél que espera.

Pero yo en el rincón más escondido
y también más hermoso de la tierra,
sin esperar a Ulyses,
que el nuestro ha naufragado en la tormenta,
semejante a Penélope
tejo y destejo sin cesar mi tela,
pensando que ésta es del destino humano,
la incansable tarea,
y que ahora subiendo, ahora bajando,
unas veces con luz, y otras a ciegas,
cumplimos nuestros días y llegamos
más tarde o más temprano a la ribera.

[Variantes: v.13, “viendo como la Fe que siguió un día” (ed. Anaya, 1967), y v. 26, “la incesante tarea” (ed. Aguilar, 1972).]

$(1.1 > 1.2) + (2.1 > 2.2) = 1 + 2 = \text{TEJIDO}$.
vv. 1-16 + vv. 19-20 (+ vv. 17-18 y 21-30) =
POEMA/TEXTO.

5

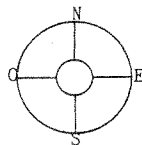


fig. 1.1

10

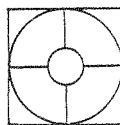


fig. 1.2

15

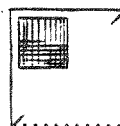


fig. 2.1

20

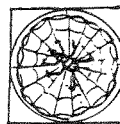


fig. 2.2

25

30

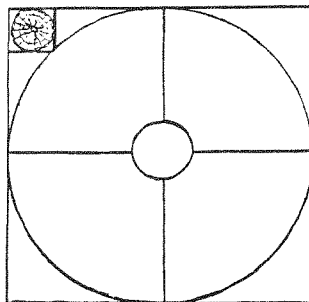


fig. 1+2