

**Illinois Wesleyan University**

---

**From the Selected Works of Carmela Ferradans**

---

Fall 1992

# Rosalía de Castro, Ofelia y la Subjetividad Romántica

Carmela Ferradans, *Illinois Wesleyan University*



Available at: [https://works.bepress.com/carmela\\_ferradans/7/](https://works.bepress.com/carmela_ferradans/7/)

## ROSALIA DE CASTRO, OFELIA Y LA SUBJETIVIDAD ROMANTICA

*Je veux dormir! dormir plutôt que vivre!  
Dans le sommeil aussi doux que la mort*  
Charles Baudelaire

*Simbolo del dolor y la ternura,  
del bardo inglés en el horrible drama  
la dulce Ofelia, la razón perdida,  
cogiendo fibras y cantando pasa.*  
Gustavo Adolfo Becquer

*Frailty, thy name is woman*  
Hamlet

El discurso lírico de Rosalía de Castro se construye alrededor de la posición de la subjetividad femenina dentro del canon patriarcal romántico y de la marginalidad de la cultura gallega con respecto al discurso lírico hegemónico castellano de la época. Siendo una poeta fundamental para el estudio del romanticismo en España ha estado marginada de las antologías y de la historia de la literatura española hasta que Azorín la rescató en 1913.<sup>2</sup> En los últimos diez años, con el auge de la crítica feminista y la preponderancia que han adquirido las llamadas literaturas y lenguas regionales, el interés por la obra de Rosalía ha ido en aumento, como demuestra el congreso internacional sobre la autora gallega celebrado en Santiago de Compostela en 1985.

El congreso ha hecho una labor importantísima a la hora de contextualizar la obra de Rosalía en su tiempo, destacando la vertiente de fuerte crítica social que hay en sus textos así como la denuncia de la condición social de la mujer gallega. En la Galicia finisecular, Rosalía presenta un mundo poblado de personas solas, de huérfanos, de viudas de vivos y viudas de muertos. Un mundo donde hay que emigrar para poder sobrevivir dejando atrás la tierra y la familia tan queridas. Un mundo

asolado por la pobreza y la miseria moral. Una vision de mundo tremendamente pesimista y triste, de una concepciOn de la vida como continuo sufrimiento:

**"SE sófrese tanto nesta querida terra <sup>galleg</sup>aeterno infortunio que afrixe Os  
nosos aldeáns e mariffeiros. . . as innumerables cuitas Was nosas mulleres a  
emigrazón .....(Obras Completas, 41 8)**

Es importante destacar que el congreso dedicó buena parte al estudio de la importancia que tuvo su obra para el renacimiento cultural y nacional de Galicia en el siglo XIX. En Santiago de Compostela, Rosalla frecuentaba las aulas de la Sociedad Económica de Amigos del País, donde se estudiaba música y dibujo, y también asistía al Liceo de la Juventud donde se reunían los intelectuales que más tarde formarían el grupo del *rexurdimento* de la literatura gallega: Pondal, Curros, y el que sería su esposo el historiador Manuel Murgula. Al amparo de la Gloriosa del 68 y la proclamación de la I República y con el auge que el movimiento romántico dio a lo vernacular, las literaturas llamadas regionales tuvieron la oportunidad de florecer bajo el liberalismo estatal de Madrid. Los autores gallegos del *rexurdimento* se propusieron recuperar el gallego como lengua literaria, como lo había sido en los siglos XII y XIII con el esplendor de la lírica galaico-portuguesa. Desde este contexto la obra en gallego de Rosalla, *Cantares Gallegos* (1863) y *Follas Novas* (1880), será fundamental para el posterior desarrollo de la literatura y el nacionalismo gallegos del siglo XX.

En el prólogo a *Cantares Gallegos*, Rosalia dice que tiene dos propósitos fundamentales: elevar el gallego a lengua literaria y combatir las erróneas opiniones que hay sobre Galicia, dando a conocer su belleza y sus costumbres. El libro es un conjunto de cantares y glosas populares gallegas reminiscentes en estructura y temática a las antiguas cantigas galaico-portuguesas. La emigración y la ruina psicológica que provoca, tanto en los que se van como en los que se quedan, ocupa gran parte del texto. Uno de los poemas que llama la atención por su dramatismo es "Castellanos de Castilla" en donde una hablante femenina lanza su tremenda queja contra los castellanos ante el cadáver de su esposo, muerto a causa de las terribles condiciones de la emigración en una ciudad castellana. La rabia de la hablante va dirigida no solamente hacia la gente castellana sino también hacia el paisaje chato y quemado de la meseta que se contrapone a la verde y brumosa Galicia. De este modo, juntando paisaje y paisanaje como constitutivos de la idiosincrasia de un

pueblo, Rosalía se acerca a posiciones que posteriormente mantendrán los hombres del 98.

Con *Follas Novas*, el gallego alcanza el status de lengua literaria. Galicia ya no es el objeto sino el fondo sobre el que se construyen los poemas. El libro está dividido en cinco partes<sup>5</sup> que amplían y desarrollan los temas esbozados anteriormente: emigración, condición social de la mujer, *saudade*, marginación social.<sup>6</sup> En *Follas Novas*, Rosalía expone su poética, cercana al simbolismo, y comienza a desarrollar el mundo de la *sombra típica* de su poesía de madurez. El famoso poema "Negra sombra," es uno de los más estudiados por la ambigüedad del significante "sombra" que precisamente se define en el texto por su inestabilidad semántica: es sombra, es luz, es noche y aurora, es todo y está en todo. El tema de la sombra, junto a las imágenes de ausencia que tanto abundan en este libro, se inserta y abre la problemática de la posición del sujeto femenino dentro del discurso romántico precisamente por su inestabilidad y apertura semántica.<sup>1</sup>

Tomando cuatro poemas de *Follas Novas* como ejemplos paradigmáticos de la lírica rosaliana, voy a hacer una lectura del discurso de Rosalía a través de las figuras de apóstrofe y prosopopeya tan usadas por el canon romántico. Propongo que las imágenes de ausencia, enajenación y muerte en el agua, tan comunes en sus textos, están íntimamente ligadas a la posición que ocupa el sujeto femenino dentro del discurso lírico romántico. Por una parte, a través de los tropos mencionados, el discurso lírico rosaliano se apropia de la estética romántica patriarcal dominante en un intento de representación de lo sublime, uno de los conceptos base de la sensibilidad romántica; por otra, con las imágenes de muerte y ausencia, la lírica rosaliana confirma la vaga posición del sujeto femenino dentro del romanticismo.

El sublime romántico y la enajenación-ausencia confluyen en la lectura que el romanticismo canónico hizo de la figura de Ofelia.' Según explica James M. Vest, Ofelia pasó a tener diferentes significados a lo largo de la historia desde que Shakespeare le diera vida en *Hamlet* escrita alrededor del año 1600. Su imagen misteriosa cautivó a Stendhal, Gautier, Baudelaire, Rimbaud, Laforgue, Hugo, Musset, Sand, y un largo etcétera. Estos autores velan en Ofelia la encarnación de la belleza de la muerte, el sufrimiento y la locura, partes constitutivas de la *weltanschauung* romántica. La locura y posterior muerte de Ofelia en las aguas, conformaban para estos autores el ejemplo del destino de los amantes y los sofladores en la incipiente sociedad mercantilista que les

era absolutamente hostil. La descripción que hace la reina de la muerte de Ofelia en *Hamlet*<sup>9</sup> ha servido de motivo de inspiración para artistas de diferentes medios. Las litografías que hizo Delacroix en 1843 sobre el tema de Ofelia representan la unión simbólica con la naturaleza; su entrada en la corriente, el cautivador espectro de la aniquilación (Vest, 168).

La famosa representación de Ofelia flotando en las aguas, del pintor pre-rafaelista Millais (1852), soflando, cantando todavía, con el vestido empapado en agua, hundiéndose lentamente, rodeada de flores, es absolutamente cautivadora para la sensibilidad romántica. Ofelia, como símbolo de regeneración y vagabundeo eterno, de sufrimiento romántico, de enajenación y de muerte sublime, es la figura que evocan los textos de Rosalía.

En el poema "Soya!" se nos presenta la tragedia de una mujer, que absolutamente sola, triste y abandonada de todos, se suicida en el mar:

Eran dondal' as tardes,  
 risoflas as mañáns,  
 y era a tristeza sua  
 negra corn' a orfandá.  
 Iflase a amaneceida  
 tornaba c' o a serán.  
 Mais que fora ou viflera  
*ninguén II' O ifla a esculcar.*  
 Tomóu un dfa lene  
 carniflo d' o area! .  
 como naide a esperaba  
 e!a non tornóu máis.  
 O cabo d' os tres días  
 botouna fora ó mar,  
 y all, ond' o corvo pousa,  
 soya enterrad' está. (OC, 453)

El poema se estructura en base al motivo de la ausencia: en un espacio totalmente vacío, esta mujer carente de toda nota individual, vagabundea de un sitio a otro hasta entrar en el mar. Tres días más tarde la marea la echará fuera y quedará enterrada, completamente sola, donde los cuervos se posan. Marina Mayoral lee el poema como símbolo de la soledad (396); para Mayoral la visión del mundo implícita es que la propia existencia depende de la necesidad de los demás. Esta carencia se extiende por todo el poema: ausencia de todo signo humano incluso de la propia mujer protagonista; ausencia de afecto, de paisaje, de voz

poética (el poema está en tercera persona); ausencia de una línea narrativa, se nos dan los hechos desnudos; ausencia de un tld claro. Ausencia, que construye la lírica rosaliana desde los márgenes del discurso romántico masculino tensándolo hacia el exterior donde confluye con la concepción del sublime.

La tradición estética de lo sublime en la cultura occidental arranca de un tratado sobre este tema atribuido al escritor romano Longinus en el siglo I dc<sup>o</sup> pero se afina en los textos religiosos del siglo XVII que pretendían adaptar la terminología teológica a la nueva ciencia, terminología de espacio y tiempo infinitos en donde se hace una equivalencia entre la grandeza de la naturaleza y la grandeza divina.<sup>1</sup>

Longinus define lo sublime como la imagen que refleja la grandeza interior del alma. Este concepto pasó al siglo XVIII en traducción de Boileau (1736) y de éste al siglo XIX y al romanticismo.<sup>2</sup> Para Boileau lo sublime no es un tema ni un estilo lingüístico, sino un efecto psicológico producido por una fuerza misteriosa y violenta, irreducible a algo concreto, que eleva el espíritu sin aviso previo.

Finalmente es Kant en su *Crítica del Juicio* (1790) quien organiza el sublime dentro de su sistema filosófico de la filosofía crítica del juicio estético: lo sublime es el intento de representación de un objeto sin límites visuales. Kant pone énfasis en el sujeto de la experiencia, más que en el objeto, abriendo las puertas a la filosofía romántica posterior.

El sentimiento de lo sublime surge cuando la imaginación fracasa en el intento de representación de una idea por un objeto que en principio le corresponde.<sup>3</sup> Los románticos se encuentran ante la imposibilidad de representación de la totalidad del mundo. Pueden concebir su infinitud pero no encuentran ningún objeto adecuado que haga presente esa grandeza infinita. Este sentimiento de lo sublime es una mezcla de placer y dolor. Placer por poder concebir el absoluto, y dolor por no poder llegar a representarlo. Los románticos, en su búsqueda de esa representación, llegan al deseo de fusión con la naturaleza en donde encuentran lo más cercano a esa infinitud y absoluto.<sup>4</sup>

Esa unión conlleva la muerte del sujeto como entidad cerrada y limitada para la posterior expansión ilimitada de la subjetividad en lo natural. De esta manera, la muerte es una constante en la obra de Rosalía.<sup>5</sup> La angustia vital y el vacío existencial llevan a la muerte como consuelo al dolor, como descanso a la vida.<sup>6</sup> La muerte en el agua es la imagen más común.

El agua como símbolo de vida y muerte ha sido ampliamente estudiado por el psicoanálisis. Se asocia a la vida por la imagen del feto vinculado al agua en el seno materno de modo que el sujeto hallará en el agua el símbolo constante de sus orígenes. El agua como tumba se asocia con la expresión de una fijación inconsciente en la madre, así como con el complejo de Edipo (Cueto Perez, 185-190).<sup>17</sup> En cualquier caso aparece como elemento deseado. Para Bachelard el agua está ilena de reminiscencias y sueños adivinatorios; el agua como el cosmos de la muerte, como elemento de melancolía, de disolución absoluta (122-125). El agua de Rosalía tiene esta función de disolución total del yo y es además un intento de representación de ese sublime romántico:

**Le suicide, en littérature, se prepare au contraire comme un long destin intime. C'est, littérairement, la mort la plus préparée, la plus totale. Pour un peu, le romancier voudrait que l'Univers entier participât au suicide de son héros. Le suicide littéraire est donc fort susceptible de nous donner l'imagination de la mort, il met en ordre les images de la mort. (Bachelard, ill).**

Las Torres del Oeste son unas ruinas que están en el pueblo de Catoira, cerca de Villagarcía, donde el río Ulla se ensancha formando la ría de Arosa. El poema "As tones d'Oeste" (OC, 550) de verso corto, cuenta la historia de una mujer que terriblemente apenada por la muerte de un ser querido (posiblemente el esposo) y atraída por el tenebroso paisaje, se tira en las aguas y es rescatada por un marinero. Poullain dice que el verdadero protagonista del poema es el agua que va arrastrando al yo "en pos de sí" (85). Sea el agua o la conciencia del yo que busca reflejo en el paisaje o la identificación con algo fuera de sí mismo, el poema nos llega como el desesperado relato del yo que ha cometido un acto terrible, intento de suicidio, y que advierte al lector que no vaya nunca a las Tones del Oeste con el corazón triste porque ellas invitan a la muerte.

El poema es una muestra ejemplar de *pathetic fallacy*, figura similar a la prosopopeya aunque manejada de modo menos formal dentro del texto (Abrams, 129). Ampliamente usado en el romanticismo, este tropo sugiere, como la prosopopeya y el apóstrofe, la soledad de la conciencia ante una naturaleza que jamás va a responder a la llamada del yo o que va a invitar a la disolución del yo en ella como en este caso.

En los primeros versos se produce un paralelismo entre el yo poético y las aguas

A yauga corria p0-  
 10 seu camiño y eu  
 iba ó pe d'ela preto  
 d'os Laiños sin  
 poder c'as penas que  
 moran connigo.

En estos primeros versos parece que el yo, apenado, va sin voluntad propia siguiendo el curso de las aguas. Sin rumbo fijo ni propósito, el yo errante parece que va huyendo de sí mismo

mais seica fuxindo  
 de min mesma iña.

El agua se representa como una serpiente de escamas bruflidas, el paraje está completamente solitario, no hay seflales humanas, no hay rosas, el sol sin ninguna fuerza "descolorido com'a mesma cera." El mar revuelto y oscuro deja ver las algas del fondo. Se yen las cruces de la orilla "cal n'un cimiterio." El yo se dirige a las torres

-Meu ben L ónde moras?  
 - preguntéi chorando -  
 xa que ti morreche, n'o  
 mundo, L qué fago coma  
 vos, i ou torres! soya e  
 sin amparo?

La voz poética se identifica con las torres en su soledad y completo abandono. La tentación de tirarse al agua crece; otra vez aparece la identificación del agua y el demonio (e sorreume como/ o demo sorrira) la marea atrae al yo

A marea viva  
 petaba Was Torres  
 orfas antr'a liquida  
 sabán que as envolve.

El mar es ya un lecho (sabán) donde el yo puede descansar las penas

Saltéi . . . y a corrente  
 calada levoume.



El paisaje de las tonas y el agua que las rodea, tentador, siniestro,  
desamparado, triste

que ó inferno encamiñan  
as almas loitasas

es gernelo de la conciencia atormentada del yo, invitándola a aliviarse en  
él.

La irnagen del agua seductora que invita a adentrarse en la corriente  
es poderosa en el poema siguiente:

Co seu xordo e constante marmorlo  
atrain' ó oleaxen d'ese mar bravfo,  
cal atrái d' as serenas ó cantar.  
<<N'este meu leito misterioso e frlo  
-dime- yen brandamente a descansar>>  
El namorado está de mm . . . o deflo!  
Y eu namorada d'el.  
Pois saidremos c'o empefio,  
que s'él me chama sin parar, i eu teño  
unhas ansias mortis d'apousar n'él'....(OC, 428)

En este poema tenemos una irnagen del suicidio como seducción: el mar,  
el tú del poema, actúa como seductor y el yo como seducido. El mar se  
identifica con el canto de las sirenas que posee una fuerza de atracción  
irresistible, misteriosa y demoníaca. La irnagen de Ulises atado al mástil  
de su embarcación oyendo el canto de las sirenas se ha tornado como  
símbolo del poeta que tiene acceso a lo sublime, al canto total, sin que  
ello le lleve a la muerte.<sup>18</sup> El yo del poema de Rosalla, sin embargo, ansia  
la fusión con ese absoluto que le llevará a la autoaniquilación.

La revolución romántica rompe definitivamente el frágil hilo que  
nos une al mundo, invirtiendo el orden epistemológico de la tradición  
filosofía racionalista occidental. El sujeto -masculino- ante la  
imposibilidad de aprehensión racional del mundo externo, se refugia en  
su subjetividad moldeando el mundo a través de la imaginación. Así, el  
individualismo romántico emerge nostálgicamente de las ruinas  
racionalistas cuando la certeza del yo ante el mundo se rompe, quedando  
la subjetividad confrontada consigo misma.

Las bases de la subjetividad romántica<sup>9</sup> fueron construidas sobre los  
textos económicos y políticos de los enciclopedistas del siglo XVIII: la  
individualidad romántica descansaba sobre las libertades del individuo-

masculino. Después de la Revolución francesa, la vida se dividió en dos esferas que dieron lugar a la diferencia sexual que todavía hoy arrastramos de alguna manera: lo público reservado al hombre y lo privado, el dominio del hogar, a la mujer. El modelo del "ángel del hogar," privada de deseo y dedicada al cuidado de los hijos, era la representación femenina que creó el discurso romántico masculino. Rosalla no mantuvo posturas feministas abiertamente, como hicieron sus compatriotas Emilia Pardo Bazán y Concepción Arenal, sino que más bien era conservadora en estas cuestiones. Sin embargo, sus textos muestran su disconformidad con el sistema de diferencia sexual dominante y con la explotación de las clases sociales rurales más desfavorecidas. Aunque su crítica social no descansa sobre unos presupuestos teóricos específicos, proviene de una solidaridad genuina con los que sufren. Para construir lo femenino, Rosalla se apropia del discurso romántico masculino situándose en sus márgenes a través de la representación de la ausencia y la muerte.

La expresión de la subjetividad -masculina- romántica ha sido asociada con la lírica como discurso de una conciencia ideal e integrada no situada en el mundo, de un "cogito" puro, de una conciencia sin la dimensión de ser-en-el-mundo (Rajan, 195). Esta concepción de la lírica como forma monológica, basada en una conciencia autónoma y autosuficiente, produce la ilusión de unidad de la voz poética. El hablante lírico del poema tiene la capacidad de poder comunicar su propio estado de ánimo a un lector que es un eco dentro del poema y no una voz separada. Sin embargo, como ha demostrado Derrida en su deconstrucción de la teoría de los signos de, Husserl, este supuesto monólogo de la conciencia lírica es imposible ya que aunque no necesite del circuito externo de comunicación, si necesita del interno para expresarse a sí misma, con lo que la supuesta unidad de la voz se rompe ("Meaning and Soliloquy" 32-47).

El romanticismo supone el desmantelamiento de esta supuesta univocidad de la voz lírica, los románticos se dieron cuenta de esta imposibilidad y ello aparece en los textos como en el poema de Rosalla "Corré serenas, ondas cristañías".

En este poema el yo, al contemplar las aguas del río Sar, símbolo de la vida pasada de la voz poética y de las anteriores generaciones, expresa el deseo de echarse en las aguas y quedarse allí para siempre.

El poema es un interesante juego de apóstrofe y prosopopeya. La voz poética se dirige primero a las aguas del río

Corré serenas, ondas cristaiñas,  
 pasad' en calma e maxestosas, como  
 as sombras pasan dos gloriosos feitos!

#### DESPUES A LA NATURALEZA QUE LE RODEA

Daime vosos perfumes, lindas rosas  
 d'a sede que m'abresa, craras fontes  
 apagad' o queimor. ; nubes de gasa  
 cubri cal velo de lixeiro encaxe

#### Y POR ULTIMO A LA PROPIA MUERTE

Mais correron por fin .... y 6 día chega!  
 Dame os teus bicos y os teus brazos  
 ábreme aquí donde 6 río, na espesura  
 fresca. A ningún digas ond' estou . con  
 frores d' as qu' eu quería a delatora mancha  
 crube . e que nunca c '6 meu corpo acerten  
 profanas mans para levarme lexos.  
 Quero quedar onde os meus dores foron!

La muerte aparece personificada, con brazos y besos, y se identifica con las aguas del río a las que se dirige la voz poética al principio. Jonathan Culler hace un estudio del apóstrofe y la prosopopeya como dos figuras que son la cara y cruz de la misma moneda (*The Pursuit of Signs*, 135-154). El apóstrofe se dirige a algo inanimado y la prosopopeya da voz a lo inanimado. En ello hay una amenaza latente ya que haciendo hablar a los muertos la estructura simétrica de la prosopopeya implica que los vivos están congelados en su propia muerte. Así la prosopopeya adquiere una connotación siniestra que no solo prefigura nuestra propia muerte sino nuestra entrada en el petrificado mundo de los muertos. El río Sar abriendo sus brazos al yo poético ejemplifica perfectamente esta imagen siniestra.

Por otra parte, el apóstrofe lo ve Culler como un mecanismo que usa la voz poética para constituirse a sí misma, es una acción gratuita que enfatiza y dramatiza la propia voz, ya que el otro nunca va a contestar. Así, en el poema de Rosalía la llamada a la naturaleza en busca de socorro en la primera parte del poema (versos 7-15) sirve para enfatizar el dolor y desamparo del yo poético. La llamada a la muerte (verso 21) se hace a través del imperativo, no del vocativo típico del apóstrofe, lo que da más dramatismo a la voz.

El apóstrofe y la prosopopeya son figuras ampliamente usadas por los poetas románticos, ya que ambas están en relación con la *formación* y posición del yo poético en el texto, y ejemplifican la problemática y difícil relación sujeto-objeto que está en la base de la sensibilidad romántica.

La conciencia romántica la explica G. Hartman del siguiente modo en su artículo "Romanticism and Antiseif-consciousness":

The romantic poets do not exalt consciousness per se. They have recognized it as a kind of death in life, as the product of a division in the self. The mind which acknowledges the existence or past existence of immediate life knows that its present strenght is based on a separation from that life. . Constructing what Yeats calls an anti-self, or recovering deeply buried experience, the poet seeks a return to "Unity of Being." (*Romanticism* 290)

El poema "Corré serenas, ondas cristalflas" es un buen ejemplo de esta conciencia. El Yo reconoce la existencia de su pasado en el río, y sabe que su presente está basado en la separación de ese pasado. La voz poética se propone construir un "anti-self" sumergiéndose en las aguas, con lo que supone recobrar la experiencia pasada, de algún modo enterrada en el río, y con ello la unidad del ser perdida.

Estos cuatro poemas de Rosalía son una muestra de la construcción de la lírica rosaliana a través de las figuras de prosopopeya y apóstrofe, que como hemos visto, enfatizan y dramatizan la propia voz poética del texto haciendo hincapié en la posición de la subjetividad dentro del sistema romántico. Subjetividad que, en el discurso de Rosalía, se sitúa en los márgenes del romanticismo patriarcal en su intento de representación de lo femenino a través de las imágenes de ausencia, enajenación y muerte. La muerte en el agua, motivo que se repite a lo largo de toda la obra rosaliana, es una representación del sublime romántico que toma cuerpo en la figura de Ofelia entrando en la corriente callada. Ofelia, como epitome del sujeto romántico femenino construido por el discurso crítico hegemónico, representa la ambigua posición de lo femenino en el romanticismo, posición que en los textos de Rosalía de Castro analizados más arriba revela su ausencia, enajenación y marginalidad.

## NOTAS

Es difícil poner fechas concretas para este movimiento en España. Una de las primeras manifestaciones serían las *Noches lúgubres* de Cadalso de 1798. Es generalmente aceptado que el romanticismo literario español se extiende hasta Rosalía de Castro y Gustavo Adolfo Bécquer que escriben entre los años 1860-1880, considerados ya como poetas presimbolistas o post-románticos.

Juan Valera que había reconocido la gran importancia de Rubén Darío, pasó pronto a Rosalía en su antología de poesía española del siglo XIX que preparó en 1902.

Este congreso fue celebrado con motivo del centenario de su muerte. Todas las ponencias presentadas se recogieron en tres volúmenes publicados en 1986: *Actas do congreso internacional de estudos sobre Rosalia de Castro e o seu tempo*.

De aquí en adelante me referiré a este libro, en el texto y en las notas, como OC. Los títulos de los cinco libros son: I. Vaguedades II. Do mntimo III. Vati-ia IV. Da terra V. As viudas dos vivos e as viudas dos mortos.

\* Marina Mayoral divide la obra de Rosalía en dos partes, social e íntima, no absolutamente separadas pero que conforman dos vertientes de su obra. Ver Marina Mayoral *La poesía de Rosalía de Castro* (Madrid: Gredos, 1974)

Como es de todos conocido, son muchísimos los libros y artículos publicados sobre subjetividad femenina, y muchas también las teorías que hay al respecto, con lo que sería imposible resumir las más importantes aquí. Me remito a la ya clásica edición de Elaine Showalter *The New Criticism: Essays on Women, Literature and Criticism* (NY: Pantheon Books, 1985) y al artículo de Judith Gardiner "On Female Identity and Writing by Women" en la edición de Elisabeth Abel *Writing and Sexual Difference* (Chicago UP, 1982).

Un estudio interesantísimo sobre la figura de Ofelia en la poesía contemporánea española escrita por mujeres es el de Sharon Keefe Ugalde, "The Feminization of Female Figures in Spanish Women's Poetry of the 1980's" (forthcoming).

La reina describe así la muerte de Ofelia:

there is a willow grows aslant a brook,  
that shows his hoar leaves in the glassy stream;  
there with fantastic garlands did she come,  
Of crow-flowers, nettles, daisies and long purples,  
that liberal shepherds give a grosser name,  
but our cold maids do dead men's fingers call them;  
there, on the pendent boughs her coronet weeds  
clambering to hang, an envious sliver broke;  
when down her weedy trophies and herself  
fell in the weeping brook. Her clothes spread wide,  
and, mermaid-like, awhile they bore her up;  
which time she chanted snatches of old tunes,  
as one incapable of her own distress,  
or like a creature native and indued  
unto that element; but long it could not be  
till that her garments, heavy with their drink,

pull'd the poor wretch from her melodious lay  
to muddy death. (*Hamlet* Acto IV, escena VII)

<sup>11</sup>Ver Longinus *On the Sublime* (New York: E. Mellen Press, 1985).

Ver Thomas Burnet, *The Sacred Theory of the Earth* (Berkeley: North Atlantic Books, 1986).

<sup>12</sup>Ver el clásico de Edmund Burke *An Essay on the Sublime and Beautiful* (London: Cassell, 1891).

<sup>13</sup>Para una discusión de la idea de lo sublime en Kant y cómo ello afecta a las estéticas posteriores ver Lyotard *The Postmodern Condition* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988).

<sup>14</sup>Véanse las filosofías de Fichte y Schelling en donde aparece una identificación entre lo infinito y la naturaleza. Uno de los rasgos de la filosofía romántica es el culto y exaltación del infinito, lo que tiene como contrapartida la intolerancia de lo finito, de todo aquello que tenga límites.

El tema de la muerte en Rosalía lo tratan ampliamente Mayoral, 308 y Poullain, 140 con variados ejemplos de muerte y suicidio en los poemas de *Follas Novas* y *En las orillas del Sar*.

<sup>15</sup>Véase, entre otros muchos, el poema "Meses d'o inverno fríos" en OC, 484.

<sup>17</sup>Efectivamente hay estudios psicoanalíticos que explican el discurso rosaliano desde esta fijación en la madre y desde la ausencia del padre. Véase por ejemplo, Kessel Schwartz 'Rosalía de Castro's *En las orillas del Sar*: A Psychoanalytic Interpretation en *Symposium XVI* (1972): 363-75.

<sup>18</sup>Así describe al poeta Dionisio Canas en la introducción a su libro *Poesía y percepción* (Madrid: Hiperión, 1984).

<sup>19</sup>Para un estudio en profundidad sobre la subjetividad romántica femenina en España ver el magnífico libro de Susan Kirkpatrick *Las románticas* (University of California Press, 1989).

## OBRAS CITADAS

- Actas do congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo.* Santiago: Imprenta Universitaria, 1986. 3 vols.
- Aguilar e Silva, V. M. "Para uma leitura desconstrutivista da poesia de Rosalía de Castro." *Actas do Congresso*, vol. 2.
- Bachelard, Gaston. *L'eau et les rêves*. Paris: Librairie de Jose Corti, 1942.
- Burke, Edmund. *An Essay on the Sublime and Beautiful*. London: Cassell, 1891. Burnet, Thomas. *The Sacred Theory of the Earth*. Thomas Frick, ed. Berkeley: North Atlantic Books, 1986.
- Canas, Dionisio. *Poesía y percepción*. Madrid: Hiperión, 1984.
- Castro, Rosalía de. *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1960.
- Cueto Perez, M. "Un motivo folklórico en la obra de Rosalía: el abandono en el agua" en *Actas do congreso*, vol. 1.
- Culler, Jonathan. *The Pursuit of Signs*. Ithaca: Cornell UP, 1981.
- . "Changes in the study of the lyric" en *Lyric Poetry*. Hosek y Chaviva, eds. Ithaca: Cornell UP, 1985.
- Derrida, Jacques. *Speech and Phenomena*. Evanston: Northwestern UP, 1973. Gardiner, Judith K. "On Female Identity and Writing by Women" en *Writing and Sexual Difference*. Elisabeth Abel ed. Chicago: Chicago UP, 1982.
- Hartman, Geoffrey. "Romanticism and Antiself-consciousness" en *Romanticism* Gleckner y Enscoe Eds. Detroit: Wayne State UP, 1975.
- Kirkpatrick, Susan "Gertrudis Gómez de Avellaneda, Carolina Coronado y Rosalía de Castro: estudios más recientes" en *Insula* 516: 12-13. -. *Las románticas*. U of California P. 1989.
- Longinus. *On the Sublime*. James A. Arieti and John M. Crosssett, trans. New York: E. Mellen Press, 1985.
- Mayoral, Marina. *La poesía de Rosalía de Castro*. Madrid: Gredos, 1974.
- Poullain, Claude. *Rosalía Castro de Murguía y su obra literaria*. Madrid: Editora Nacional, 1974.
- Rajan, Tilmottama "Romanticism and the Death of Lyric Consciousness" en Chaviva Hosek y Patricia Parker, edit *Lyric Poetry*. Ithaca: Cornell UP, 1985.
- Shakespeare, William. *Hamlet*. New York: Bantam Books, 1980.
- Showalter, Elaine ed. *The New Criticism: Essays on Women, Literature and Criticism*. New York: Pantheon Books, 1985.
- Vest, James M. *The French Face of Ophelia from Bellesforest to Baudelaire*. Boston: University Press of America, 1989.