

HISTERIA Y CREACIÓN: HACIA UNA PO/ÉTICA DE LA SENSIBILIDAD EN LA NARRATIVA DE ROSALÍA DE CASTRO

Mirta Suquet Martínez

College of Staten Island (CUNY)

doi:10.17075/rcsxxi.2014.005



I.

Una de las preguntas recurrentes en las intervenciones intelectuales de los nacientes feminismos de principios del siglo XIX giraba en torno a la interpelación acerca de la complicidad y/o la distancia supuestamente asépticas que las Ciencias —ya entendidas como pivote del entramado ideológico de la sociedad— mantenían con la construcción de *lo femenino*, tanto desde el punto de vista biológico como social. Estas sospechas se leen tempranamente en un texto crítico de George Sand (1836) en el que convoca a la ciencia positiva, específicamente a la Frenología, a que asuma el papel de mediadora imparcial con respecto a la capacidad intelectual femenina: «C'est un problème qui est peut-être du ressort de la phrénologie plutôt que de celui de la philosophie» (54). Convocar a la moderna Frenología era, en cierta medida, un acto de fe en la Ciencia —aun cuando el propio discurso de Sand fuese reticente o distante¹. Más adelante afirma la escritora: «L'examen et l'expérience resoudront la question, dès que cette vitale pour la société future, sera devenu l'objet d'une attention impartiale et consciencieuse [...]. Tous les essais hasardés sur les routes qui conduisent à la découverte du vrai doivent être encouragés pour la société présente» (54).

El descubrimiento de la *verdad* del sexo/género femenino, que permitiría el acceso de las mujeres a los cotos cerrados de las ciencias, se plantea más como un desafío social que como un problema científico: Sand sostiene, de manera estratégicamente cautelosa, que en definitiva el despliegue de recursos ingentes para controlar el acceso femenino al saber dejaba entrever, en realidad, la inseguridad de los hombres a perder su supremacía, ello respaldado por un saber ejercido, precisamente, por hombres.

1 La Frenología, sin embargo, ofrecerá signos fallidos para una interpretación ya producida de antemano, como advierte el español Severo Catalina en *La mujer. Apuntes para un libro* (1857). Dice Catalina: «Es inútil fijarse en los signos frenológicos. La cabeza de Madam Staël era menor en proporciones que la cabeza de una mujer regular. Y fue una de las *mayores* cabezas de su siglo» (266).

Como es sabido, la anatomía y la fisiología, la biología evolutiva, la antropología física, la psicología y la sociología, todos estos espacios conceptuales que se iban instituyendo en disciplinas de gran impacto político, fundamentaron sus hallazgos en teorías de la diferencia sexual que construyeron un consenso difícil, casi imposible, de contestar. Como advierte Eagle Russett (1991): «These theories were utilized and adapted to explain how and why men and women differed from each other and, often enough, what these differences signified for social policy and conclusions drawn from them display such a remarkable degree of uniformity that it is fair to say that a genuine scientific consensus emerged by the turn of the century» (10).

La demanda del feminismo decimonónico a la Ciencia se ha transmutado en las últimas décadas en otra pregunta que anima los discursos presentes: «¿Es posible utilizar con fines emancipadores unas ciencias que están tan íntima y manifiestamente inmersas en los proyectos occidentales, burgueses y masculinos?», indaga Sandra Harding (11) en su clásico *Ciencia y Feminismo* (*The Science Question in Feminism*, 1986). En otras palabras, ¿es posible rediseñar un lenguaje ético/político que socave los métodos de producción del conocimiento y que no implique una perspectiva sexista, sobre todo si este conocimiento, como sabemos, está constituido por una definición de la cultura y de la naturaleza esencialmente marcadas por el género? Esto ha sido largamente debatido por diferentes posturas críticas e ideologías, entre las que se incluyen el posestructuralismo, el marxismo y el poshumanismo (i.e., Sontag 1978; Lauretis 1987; Harding 1996; Donna Haraway 1991).

La crítica literaria, la semiótica y el psicoanálisis han redirigido sus esfuerzos a «leer la ciencia como un texto» para hacer emerger los enunciados latentes que desvelan la imposibilidad de una proposición neutral, despojada de metáforas y argumentos en complicidad con las ideologías dominantes (Sontag 1978; Harding 1996). En tal sentido, me interesa centrarme en la literatura para visibilizar un campo de negociaciones pasadas e identificar cómo determinadas escritoras decimonónicas —entre ellas Rosalía de Castro— intentan reapropiarse de los ecos de los discursos científicos, fundamentalmente médicos, y lo hacen desde la «inocencia» más subversiva, es decir, desde el «atrevimiento» que otorga el «no saber» y que posibilita la tergiversación y la puesta en ridículo de este saber médico que involucra y recrea el propio cuerpo femenino.

II. ALEGORÍA DE UN MUNDO POSIBLE

Tomando como punto de partida la propuesta de Sandra Harding de leer en las obras narrativas contemporáneas, fundamentalmente en las de «ciencia ficción», una «visión intuitiva mejor de la teoría [de la ciencia]» que permita proyectar futuros posibles (19), me gustaría comenzar este ejercicio de relectura de la narrativa de Rosalía de Castro (1837-1885) con el «cuento extraño» *El caballero de las botas azules* (1867), fantasía alegórica que hace evidente las reticencias de la autora con respecto a determinados lenguajes y prácticas sociales en un sector de la sociedad madrileña de mediados del XIX que sufre una profunda crisis de identidad como parte de los cambios políticos y socioeconómicos de impronta liberal. *El caballero* no sólo vehicula una acerba crítica a los discursos del progreso y a las derivas de la sociedad moderna hacia lo insustancial o epidérmico —disvalores sostenidos por la complicidad de un circuito institucionalizado de producción y trivialización del saber del que la institución literaria será pieza indispensable—, sino que, además, proyecta un mundo posible o modelo alternativo que puede leerse en el reverso paródico de la novela; algo que De Castro repetirá en su última obra narrativa, *El primer loco*, también subtitulada «cuento extraño».

En esta última, ese mundo *otro*, indisociable de la experiencia subjetiva que late en el pliegue secreto de la cordura, tiene acceso a «lo real» a través de la palabra del «loco», quien asume el control del discurso sin que una autoridad extradiegética relativice sus enunciados. Los dos textos revelan cierto desencuentro de De Castro con los modelos de saber y de verdad, en donde entran también aquéllos de administración de las emociones y sentimientos heredados de la Ilustración —a tono con el posromanticismo que se vuelca hacia una diagnosis del nuevo orden industrial (Novalis, Keats, Baudelaire)—; sólo que, para la autora, estos modelos conducen a la negación de la libertad individual y, en definitiva, al dolor de la exclusión².

2 Rosalía de Castro manifiesta una voluntad por desestabilizar las nociones consensuadas de verdad y veracidad. Para ello apela a la extravagancia o excentricidad de sus personajes, a su no-identificación con el *sentido común*. Se trata, por lo general, de individuos marginales cuyas torpezas para desenvolverse en los repertorios consensuados los convierten en extraños, extranjeros, seres que hablan *otro* lenguaje ajeno a las comunidades representadas. En el plano estilístico, De Castro se vale de lo alegórico, lo fantástico e incluso lo gótico propio de ciertas zonas del «posromanticismo» (Hoffmann, Poe).

Ese mundo *alternativo* que se propone a contraluz del discurso paródico en *El caballero* se presenta como posibilidad factible en la dinámica revolucionaria narrada al final de la historia (posible referencia a la efervescencia política de esos años anteriores al estallido de 1868). Como sintetiza el ensayista francés Sarane Alexandrian, en los relatos romántico-utópicos, contaminados con la retórica optimista de modernidad «el porvenir es la página en blanco donde el hombre proyectará sus sueños; el mundo es un poema épico cuyas palabras son los individuos, las estrofas los pueblos y su siglo, el de los profetas de la era industrial» (11).

En el último capítulo de *El caballero* la afirmación de Alexandrian se refleja casi literalmente: el pueblo toma las calles de Madrid y se dirige al Palacio del filósofo sibarita, el Duque de Albuérniga. Allí, la muchedumbre escuchará «por medio de una bocina» que puede acceder de manera gratuita y sin restricciones a la sabiduría. Se trata de una «toma del saber» por parte de las masas en donde se consume de manera simbólica el ideal liberal de instrucción pública y educación del *pueblo* para el correcto ejercicio de la ciudadanía. Vale decir, que dicho acto se mostraba, en la España de la década de los sesenta, como utopía e incluso como debate incómodo dados los altos índices de analfabetismo, a pesar de la Ley Moyano (1857) y de los posteriores avances cívicos durante el Sexenio Democrático (Delgado 1994). Como se lee en la novela: «He ahí el libro de la sabiduría... recójalo el que quiera... el libro de los libros, helo ahí... ¡A él, a él! Así les decía una voz por medio de una bocina, y la muchedumbre cogía y cogía sin parar y sin que la edición se agotase... ¡Como que eran tan lindos y se daban de balde!» (1992a: 565).

Este ‘pregón’ en pos de la democratización del saber y de la revalorización del Libro como objeto sublimado que contrarreste, como anota Walter Benjamin en 1935, la «pérdida del aura en la era de la reproductibilidad técnica» se encara, lógicamente, con el tipo de lector popular y con las prácticas de lectura que había impuesto el auge del mercado editorial a partir de los años treinta, tras la progresiva consolidación de modalidades editoriales como las «colecciones» o «bibliotecas», o, posteriormente, hacia 1840, con la modalidad del *folletín* —«novelas que, para explotar al pobre, se publican por entregas de a dos cuartos», en palabras de un personaje de De Castro (1992a: 352).

Al «Pozo de la Moderna Ciencia», que construye el duque de la Gloria y que se convierte en la alegoría fundamental de la novela, va a parar toda la producción

literaria y científica de la época, porque una vez liberada de ella, «[l]a humanidad se [verá] libre de un peso inútil» y la verdadera ciencia «ya no tropezará con escorias en el camino de la sabiduría» (1992a: 556). ¿Cuál es la *verdadera ciencia*, el *libro de los libros* que deja como legado el duque de la Gloria al final de *El caballero*? Su contenido, sin ser explícito, es, sin embargo, inequívoco: la *babel* resultante de todos los libros deviene vacío mismo y supone la necesidad de empezar a pensar de nuevo. En la alegoría de un libro «del tamaño de tres pulgadas», en el que queda reducido el núcleo sustancial del saber («el libro de la sabiduría», «el libro de los libros»), Rosalía de Castro resume su idea medular del conocimiento, más cercana, quizás, a la filosofía oriental que a la ansiedad moderna europea por cercar la verdad a través del circunloquio especulativo/investigativo de las ciencias y la proliferación de disciplinas, instituciones y prácticas discursivas.

La reticencia en torno al saber como acumulación hueca y la sospecha de que los anhelos «fáusticos» conllevan una elevada dosis de fatuidad son síntomas que recorren la Modernidad a modo de relatos tecnofóbicos de autores diversos. En ese juego entre lo esencial —una gloria reducida a su médula— y la falsa gloria, inflada y anodina, que redobla las cadenas de la opresión, se coloca la alegoría de *El caballero*³. Pero habría que precisar que, si bien en los posrománticos la tiranía de la razón remite a la pérdida de una esencia que debería ser recuperada por vía estética (a la manera de Novalis: «Quedó la naturaleza inerte y solitaria. El número árido y la estricta medida la ataron con férreas cadenas» [49]), en Rosalía de Castro los nuevos paradigmas tienen un efecto más inmediato desde el punto de vista intersubjetivo, es decir, repercuten en la sociabilidad y armonía comunitarias, fundamentalmente en las relaciones entre los géneros y en la condición subalterna femenina.

En efecto, como ha sido advertido por críticos de la Modernidad, ésta se caracteriza

3 El tópic de la *vanitas* se establece como uno de los centros irradiadores de las críticas de *El caballero*. «Hoy toda la gloria es nuestra», subraya el cenáculo cortesano, llamado irónicamente «las glorias de España», a inicios de la novela (1992a: 329). La reflexión en torno al valor y sentido de la fama va de la mano del cuestionamiento de ideologemas y tecnologías sociales que hacen posible que el cultivo de la notoriedad se convierta en el reverso de una ética de la autenticidad.

[P]or el valor positivo otorgado al cambio, pero también por las relaciones de incertidumbre que éste induce en su realización y difusión. En todas partes aparece como generadora de contradicciones. Por una parte, impone su lógica, su racionalidad; produce representaciones de un mundo más transparente por efecto del progreso científico acelerado, por una naturaleza mejor gobernada, ya que mejor sometida en razón de desarrollos técnicos acumulativos y rápidos, una sociedad cada vez más programable gracias a la tecnificación de los agentes de gestión y de las organizaciones (Balandier 240).

Las novelas de la autora gallega, fundamentalmente *Ruinas*, *El caballero* y *El primer loco* (pero también *La hija del mar* y *Flavio*) traslucen este impacto contradictorio de la Modernidad toda vez que se ubican en el umbral problemático de emergencia de los nuevos paradigmas. En *Ruinas*, De Castro tantea este impacto en el ámbito local, donde las «anacronías» se hacen más evidentes en ese tiempo-espacio *in between* que se genera en las modernidades periféricas en el tránsito del *Ancien Régime* a los modelos burgueses. Esto será claramente representado a través de las «tres ruinas vivientes» que los nuevos tiempos no logran barrer del entramado social. En *La hija* y en *Flavio* ya había intentado presentar lo local premoderno —tanto la sociedad marinera de *La Hija*, como la agraria de donde proviene Flavio— como cifra de comunidad y comunión que, sin embargo, cede a la presión de los nuevos tiempos (con la desvalorización de lo agrario y del trabajo manual, la migración campo-ciudad, la «llegada», como en *La hija*, del confort burgués representado por el traficante Alberto Ansot...), creándose nuevos espacios de conflicto y de presión que repercuten, sobre todo, en las identidades de género. Todas estas problemáticas ensayadas por De Castro en microhistorias regionales se trasladan a la capital con *El caballero* para extender la reflexión hacia el centro modelador de nuevos hábitos derivados de los cambios de ritmo y pensar sociales.

Para De Castro, la aceleración desarrollista, aun cuando sea inevitable, descuida verdades de tipo ontológico que retrotraen a lo animal (como le sucede a los «hipopótamos» de *Ruinas*); e incluso llega a afectar, en el plano pragmático, lo que Bernard Williams define como «verdades cotidianas», cuyo descuido repercute en el funcionamiento de la comunidad (Williams 2006), esto es, la práctica cotidiana de las «virtudes de la verdad» —la precisión y la sinceridad—, que hacen que la verdad sea esencialmente compatible con la veracidad. La falta de estas virtudes, «en el siglo de las caricaturas», unida al afán de gloria del hombre moderno serán

tematizados en el sugestivo «Prólogo» de *El caballero*. No en balde la Musa se dirige por primera vez al Hombre en estos términos: «Habla, y que tu lenguaje sea el de la sinceridad. Mi vista es de lince» (1992a: 245).

Ese mundo *posible* que, como advertimos, late en el reverso ideológico de *El caballero* demanda que el cultivo del conocimiento no sea asumido como aspiración mediocre de figuras ególatras o fraudulentas, guiadas por el afán de notoriedad. Se conmina a preservar los orígenes —el «modesto puchero» que alimentó al sabio— y a que el beneficio del saber repercuta en las clases bajas. El duque de la Gloria lo sentencia con resolución:

[S]i un médico, un abogado o un empleado cualquiera desplegase en su casa tan fastuoso boato, podría decirse de él que hacía pagar demasiado caro a la Hacienda, a sus clientes o a los enfermos lo que los unos llaman *¡mi trabajo!*, y lo que los otros dicen ridícula y pomposamente *¡mi ciencia!*, palabras con las cuales, mientras se toleren los abusos, seguirán saqueando y vaciando la bolsa ajena muchos hombres que se dicen honrados (1992a: 481).

De igual forma, se reclama un mundo en el que se cuestionen las distancias entre el desarrollo científico-técnico y la relativa fijeza de los paradigmas que modelan las relaciones sociales —fundamentalmente las de género/sexo—, los cuales parecen mantenerse en un limbo ajeno a las dinámicas desarrollistas. Rosalía de Castro sospecha de la retórica masculina del progreso que reactiva estrategias de subordinación sobre la base de registros eróticos y roles familiares inamovibles, como se discute en la novela a través de los personajes de las «independientes» (pero demasiado pendientes de la moda y de la aceptación masculina). En un pasaje con un trasfondo erótico sadomasoquista de por sí significativo, las mujeres de la Corte son obligadas por el Duque a besar sus botas azules —en la novela, símbolo de la modernidad ante la que se pliegan las mujeres, pero también, no hay que olvidarlo, de la hegemonía masculina, inalterable a pesar de esos «nuevos tiempos». En esta escena se enmarca una de las frases programáticas de la obra que invita a la mujer a la resistencia contra cualquier forma de esclavitud: «[A] sí en Oriente come en Occidente, así en la civilizada Europa como en los países salvajes, la mujer sólo podrá vencer sabiendo resistir» (1992a: 553). En tal sentido, Progreso y Libertad vendrían a ser nociones interconectadas que De Castro pone en cuestión: si el uno —el Progreso— deviene resultado de la intervención masculina, la otra —la Libertad (o liberación de género)— demanda una actitud defensiva, de resistencia por parte de las mujeres.

El Progreso se convierte en Saturno que devora a sus hijos —o a sus hijas—, toda vez que deja incólumes las posiciones de productividad social y simbólicas vinculadas a los roles de género. El duque de la Gloria ironiza así en un diálogo con la condesa Vinca-Rúa: «Tantas criaturas devoradas por la miseria y el trabajo, tantas otras devoradas también por el fastidio y el ocio..., es una terrible calamidad y en vano se habla de adelantos, de progreso; las mujeres siguen atormentadas, las unas teniendo que hacerlo todo, que trabajar para sí y para los demás; las otras haciéndose vestir y desnudar la mitad del día, teniendo el deber de asistir al baile, a la visita, viéndose obligadas a aprender la equitación y las lenguas extranjeras» (1992a: 440). Para salvar esta brecha de clase se evoca al pasado preindustrial y a una ética del trabajo que borre las desigualdades entre las mujeres: el duque de la Gloria apela a la «mujer hacendosa como la hormiga, aquella que era condesa e hilaba en medio de sus doncellas» (1992a: 441). Aunque la evocación de la tejedora (Ariadna/Penélope) remite a una postura conservadora, conviene advertir que, en este caso, se ponderan las redes de relaciones femeninas como base de una (sub)cultura de la *resistencia*. Así, el oficio de la tejedora deviene símbolo de una intervención femenina que trama activamente el progreso. Esta figura se opone a la «figura de cartón» que vendría a representar la mujer objeto —mujer de clase alta encarnada en la Condesa Vinca-Rúa—, quien «por más que sepa asimismo la equitación, las lenguas extranjeras y vestirse a la moda, nunca será para mí otra cosa que un ser inútil» (1992a: 440).

Años más tarde, en el poema «Desde los cuatro puntos cardinales...», del libro *En las orillas del Sar* (1884), De Castro volverá sobre la figura de la mujer tejedora como símbolo de un hacer cotidiano que se contrapone al saber intelectual masculino. En el poema, el sujeto lírico femenino hace evidente su desconfianza con el «Progreso» en tanto éste se convierte en una especie de «nueva religión» (i) racionalista que demanda sus propios holocaustos. Con suspicacia se nos advierte que la razón y la sinrazón se tocan en el punto en el que la dimensión pragmática e incluso la afectiva pasan a un segundo plano en beneficio de la dimensión cognoscitiva. De esta forma, la expansión y radicalización de los paradigmas científicos —que rigen en los «cuatro puntos cardinales»— conducen paradójicamente al sinsentido: «[...] los campos de la ciencia, / tan vastos ya que la razón se pierde / en sus frondas inmensas» (*Poesía* 897). La autenticidad ontológica («del destino humano / la incesante tarea»), inalcanzable por medio de la producción de

conocimiento, sólo parece emerger en el hacer y rehacer cotidiano representado con el acto de tejer y destejer de una mujer (Penélope). El sujeto lírico, desde su posición marginal en tanto mujer, también secundaria desde el punto de vista geocultural, se desentiende del impulso desarrollista que viene de manos masculinas y exógenas: no se sienta a esperar al Ulises que, como los hombres que se han aventurado a la emigración americana, parece haber fracasado en el intento de traer prosperidad a la familia/región: «Pero yo en el rincón más escondido / y también más hermoso de la Tierra, / sin esperar a Ulises/ (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» (*Poesía* 897).

Si releemos la obra narrativa de Rosalía de Castro, descubriremos la legitimación de un saber alternativo más cercano a los lenguajes de la intuición y de la experiencia, a los recursos del *no-saber* (falsas inferencias, supersticiones...) «propios» de las mujeres, de los niños o, en general, de las clases populares. Habría que leer con mayor atención *El primer loco*, novela de 1880 en la que De Castro enfocará centralmente los conflictos entre objetividad/subjetividad y los problemas de la inadecuación del lenguaje con relación a los sentimientos y emociones de la modernidad (Del Vecchio 62), para entender mejor lo que, como hemos advertido, será una de las líneas de indagación de la autora en obras precedentes. En *El primer loco* —pero también en *La hija del mar* y en *Ruinas*—, De Castro tantea la pertinencia de otras certezas que no necesariamente son verdades familiares o reconocibles sino que, por el contrario, son verdades que ponen la cotidianidad bajo sospecha a partir de la virtualidad de la experiencia de proyectar *necesidades* de veracidad, contingentes o transitorias. Verdades que vienen de la mano de la sensibilidad, de las emociones y la puesta en escena de su descontrol; también de la capacidad creativa y utópica, pero sobre todo —y ello hay que enfatizarlo para no traicionar la obra rosaliana— verdades que conducen al fracaso, toda vez que producen y son producidas por sujetos dislocados, física y psicológicamente.

Si Rosalía había lanzado una aguda crítica a las supersticiones populares en su primera novela (*La hija del mar*)⁴, en esta última obra parece entender que, en la brecha entre la ignorancia y la injusticia, la superstición se acomoda como una

4 «Triste es el hálito de superstición que como un soplo envenenado rueda sobre todas las playas y sobre todos los campos de este pueblo, triste, muy triste» (1992d: 159), sentencia la narradora de la novela.

posibilidad de acceso a la autoexpresión o la libertad desde la dimensión emotiva. Como se lee en la obra:

Si el médico siente alguna alteración en su organismo, algún desarreglado latido en su corazón, puede decir casi con seguridad si es causa de semejantes trastornos un exceso de crasitud en la sangre [...] mientras el campesino, por ejemplo, completamente ajeno a la ciencia, achacaría los mismos síntomas a bien diversas causas. Por eso, todo lo que para ti es pura fantasía, es para mí realidad, que mi alma concibe y siente (1992b: 400).

En *El primer loco* se personaliza esta posibilidad de conocimiento precisamente en la figura de una madre, paradigma de un tipo de saber afectivo que le conduce a buscar las respuestas «no en lo convencional, sino en lo extraordinario, y hasta en lo imposible también» (1992b: 377). Se trata no sólo de defender la pertinencia de las supersticiones cuando la ciencia se vuelve inoperante, sino de afirmar un modelo de intelección más libre, apoyado en el *exceso* que escapa al control y sistematización de la ciencia y que, por ello mismo, actúa como indispensable agente civilizatorio. Como aclara el «loco» sublime: «Existe algo en el hombre de todas las edades, que no se educa ni ciñe por completo a las exigencias de la razón ni de la ciencia, así como suele sobreponerse también a todas las ignorancias y barbaries que han afligido y pueden afligir a la humanidad entera. Y este algo, es el exceso de sensibilidad y de sentimiento de que ciertos individuos se hallan dotados (1992b: 377).

En una frase que vale la pena citar por su belleza, el personaje de Luis explica las fuentes de su conocimiento, surcadas por intensidades a punto de colapsar que, en la fugacidad de lo limítrofe, se pleitean con los lenguajes positivistas. Lo inaudible e invisible, e incluso lo impensable, se convierten en alternativas de comunicación y conocimiento. Esas otras vidas y mundos que para Luis remiten a experiencias metafísicas involucran también —si lo extendemos a toda la narrativa de De Castro— otros posibles, situados en lo liminar, lo inest(im)able e incoherente.

Lee un día alguna de las hermosas tradiciones de nuestro país (que tengo guardadas como santa reliquia por hallarse impregnadas de los sentimientos y creencias que animan a nuestro pueblo), péntrate de su espíritu reconcentrándote en ti mismo, y llegarás a

comprender en parte lo que te digo; no apelando a la ciencia ni a la fría razón, que son para el caso ciegas y sordas, y como quien dice su antítesis, sino únicamente al sentimiento, que es el único que tiene el poder de comunicarnos con lo que ni se mide ni se palpa y es invisible a los mortales ojos. El incierto reflejo de la lámpara que arde envuelta en la sombra ante el altar; la última mirada de un moribundo; las palabras incoherentes de un loco; el rayo de la luna que hace brillar un arma en el fango, o el canto de un pájaro en la soledad, nos hablan mejor algunas veces de las otras vidas y mundos, en donde se nos espera, que cuanto han escrito todos los filósofos, moralistas y sabios de la tierra (1992b: 430).

III. HISTERIA Y POESÍA; HACIA UNA AUTOPOIESIS DEL SUJETO FEMENINO

Como hemos venido comentando, la representación de la locura como sintomatología de subjetividades incómodas que irrumpen en los ámbitos locales y desencajan lo preestablecido será uno de los temas fundamentales de las novelas de Rosalía de Castro. Los conflictos relacionados con la locura se convierten en estrategias para analizar cuestiones en torno a la función o disfunción social, la productividad de los individuos, las problemáticas de adaptación a roles de género y clase, y, sobre todo, las limitaciones de los sujetos entrampados en dinámicas comunitarias de las que no se sienten parte.

Me gustaría, sin embargo, ceñir mi análisis a la importancia en la obra rosaliana de la representación de la sensibilidad *femenina* desbordada, excesiva, histriónica (histeria, hiperestesia, delirios, éxtasis e, incluso, enajenación), que permite a la autora conectar con una reflexión en torno a la emotividad femenina como patología y discutir intrínsecamente con los saberes médicos de la época y con los imaginarios establecidos, además de repensar la funcionalidad y efectividad de las emociones para el desarrollo de una *autopoiesis* individual —aunque problemática o precaria— en los estrechos marcos subjetivos que la sociedad ofrece a la mujer. Por esta razón, De Castro también enfocará la relación conflictiva entre sensibilidad *femenina* y aquellos modelos de expresividad y de expresión literarios a ella asociados. Tales problemáticas preocupan a De Castro desde su primera novela, *La hija del mar* (1859), en la que a continuación nos detendremos.

En el ámbito literario de la península, la representación del clímax histérico se convierte en un recurso común del drama romántico español, de tal manera que el modelo de la histérica se tipifica y se torna fácilmente reconocible por el espectador —una mujer joven vestida de blanco que aparece en escena como si fuese un espectro, con el cabello suelto y enmarañado, y presa de sus delirios (Ribao 1999)⁵. Esta imagen estereotipada será utilizada por Rosalía de Castro para representar los «éxtasis» de Teresa frente a la Costa de la Muerte. Como se lee en la novela: «Su imaginación vagaba eternamente por desconocidas regiones, de las cuales descendía fatigado su espíritu, el altanero y el loco. [...] [hablaba] en voz alta un lenguaje comprensible sólo para ella. Su voz salía vibrante, su mirada despedía el brillo ardiente de la locura, sus labios pronunciaban convulsivos las palabras tembladoras, y su pecho anhelante podría apenas contener aquel torrente impetuoso de suspiros, de exclamaciones y de quejas que iban a turbar la soledad de aquellos retiros. [...] Corrió largo tiempo y como una verdadera poseída de un lado al otro de la playa, y después jadeante y casi sin aliento, arrodillóse a orillas del mar» (1992d: 73).

Por su parte, la crisis de Esperanza —la hija adoptiva de Teresa— se expresará como «sonambulismo» en la escena en que la niña escapa de su casa y atraviesa la playa como una figura fantasmagórica: «Esperanza se deslizó como una blanca y tímida sombra [...]. Estaba oscura la noche y la pobre niña, al cruzar vestida de blanco las sombras que envolvían la campiña, semejaba vaporoso fantasma, alma errante, ser sutil como el viento» (1992d: 146-47). En *Historia de la histeria*, Diane Chauvelot comenta cómo el tándem histeria-sonambulismo va a dominar durante la primera mitad del siglo XIX la caracterización de la enfermedad (150). El sonambulismo acentúa la mediación *diabólica* del drama histérico, su interpretación como *posesión*. De Castro utiliza la imagen convencional de la representación histérica para, a continuación, pasar a desacreditar las supersticiones populares que estigmatizan al *otro* en tanto diferente sin entender las microhistorias individuales. A su vez, vislumbra la función de las supersticiones como mecanismos reguladores que, como en el caso del representado, vendrían a controlar

5 Algunas obras analizadas por Montserrat Ribao son *La conjuración de Venecia* de Francisco Martínez de la Rosa (1834) y *El trovador* de Antonio García Gutiérrez (1836), así como *Doña Mencía* de Juan Eugenio Hartzenbusch (1838), *Pedrarias Dávila* de Pedro Gorostiza (1838), *El rey monje* de Antonio García Gutiérrez (1839) y *Laura o la venganza de un esclavo* de José María Díaz (1839).

el foco de infección que personifica Esperanza —ese que no se dice, pero que se teme en tanto ejemplo de alcance epidémico— y que habría ‘contaminado’ a Fausto, el joven marinero que muere presa también del «exceso» de sensibilidad⁶.

—Esta muchacha debe estar endemoniada; ¿de dónde vino, pues, habiendo pasado tanto tiempo ya desde su misteriosa desaparición? [...]

—Huyamos que si echa *el aliento de los difuntos* a alguna de nosotras, tiene ésta que hacer lo mismo con otra, y así irá pasando como herencia maldita de unas en otras [...] (1992d: 160).

Sin embargo, a diferencia de las obras dramáticas peninsulares analizadas por Ribao Pereira, en las que la histeria se convierte en causa o desencadenante de los desórdenes domésticos o sociales, las crisis nerviosas de los personajes femeninos de *La hija* serán la respuesta activa ante la subyugación despótica y erótica a la que el personaje masculino de la historia (Alberto Ansot) intenta reducir a los tres personajes femeninos a él vinculados. Rosalía de Castro muestra la articulación problemática entre feminidad y patología mental: las expresiones histéricas, las pasiones desbordadas e, incluso, la alienación se vuelven piezas claves para arremeter contra la moral de las estructuras comunitarias que asfixian a la mujer llevándola a somatizar sus frustraciones. Como explica Diane Chauvelot (86) en lo que vendría a ser una versión simplificada de la definición freudiana de la histeria de conversión: «cuando la expresión espontánea de la cólera ante un sufrimiento, una frustración, una agresión —momento donde lo inconsciente puede liberarse de sus constricciones— no llega a producirse, la estructura histérica elige una sintomatología o una enfermedad para hablar». En tal sentido, la histeria ha sido leída como un lenguaje alternativo de desobediencia dentro de los

6 Fausto, el «marinerillo» que se enamora de Esperanza y que interviene en la historia para librar a su amada del asedio amoroso que sufre, morirá a causa del desequilibrio nervioso que le provocarán los acontecimientos (creyéndose culpable de la muerte de Alberto Ansot). En la escena que comentamos, Fausto, presa del delirio, se convierte en un sonámbulo espectral que atraviesa la playa tras las huellas de Esperanza para luego morir como «endemoniado» (sin los sacramentos). Como las «locas» de *La hija* (Esperanza, Candora y Teresa), que no logran integrarse a la comunidad, Fausto tampoco encaja en la sociedad masculina de marineros en la que ha crecido. De Castro se encarga de «feminizar» progresivamente al niño al mismo tiempo que su sensibilidad se acentúa a causa de su «locura» amorosa, como en el pasaje de la subida al Peñón de la Cruz.

limitados espacios de expresión y toma de decisiones ofrecidos a la mujer por las instituciones patriarcales, ya sea educacionales, médicas, jurídicas y, en general, culturales (Nouzeilles 175).

Como advierte Michel Foucault, la histeria y la hipocondría se construyen como un espacio corpóreo, ético y orgánico que dará contenido fundamentalmente a las llamadas *enfermedades nerviosas* en el XIX, patologías del «exceso» en las que el sujeto pasa a ser responsable de su estado. Mientras las enfermedades nerviosas estuvieron asociadas a los movimientos orgánicos del cuerpo —en el caso de la histeria, al útero errante—, remitían a la esencialidad patológica del cuerpo femenino. Sin embargo, explica Michael Foucault (87), cuando comienza a enraizarse la idea de que uno se enferma «por sentir demasiado [...] por una solidaridad excesiva con todos los seres que rodean a uno», se abre en los ámbitos de la fisiología y la patología un cambio perceptivo que enlazará a la locura con la idea de culpabilidad propia de la experiencia moderna.

Valdría la pena referir brevemente el artículo del alienista gallego Dr. Juan Ramón Barcia: «La medicina moral empleada en el tratamiento del histerismo periódico», publicado en la *Revista Médica de Galicia* en 1848. Se trata, probablemente, del primer texto sobre la histeria femenina publicado en Galicia (Saura 2001: 246). Barcia se afilia, como advierte Angosto Saura (247), a la tendencia terapéutica que toma en consideración el papel patogénico de las emociones y, por consiguiente, valora la readecuación de estas emociones para devolver al curso de la normalidad a sus pacientes (las «histéricas» a las que dedica el artículo)⁷.

Si, por un lado, el personaje de ficción que De Castro hace hablar como alienista en *La hija* recomienda la expresión desbordada de las emociones para la cura de la locura («¡Llore usted, hija mía, llore usted! Ese llanto le ha de hacer a usted mucho bien...») e, incluso, conminará a la cuidadora de Esperanza a que le cuente «historias tristes» a la enferma, el médico gallego Juan R. Barcia, en cambio, encamina su terapéutica hacia el control de las emociones o sentimientos (de esos

7 El tratamiento moral, como explica Foucault (1998), es fundado por Tuke y continuado por Pinel, quien lo convierte en la base de su filosofía terapéutica; esta medicina moral se centra y multiplica los medios de intervención sobre el psiquismo de los enfermos en contraste con el tratamiento físico; hace valer la autoridad del médico y la habilidad de éste para controlar al enfermo a través de argucias reeducativas de diferentes tipos.

«impulsos del corazón»), de los que la mujer sigue sin tomar distancia reflexiva. A través de la metáfora del intelecto femenino como un espejo que reproduce el mundo como imagen plana —sin profundidad y complejidad—, el alienista insiste en la inconstancia o volubilidad de las sensaciones femeninas, que, en definitiva, se canalizan a través de una entidad patológica —la histeria— que escapa a la precisión del control médico, en virtud de su inestable semiosis:

La delicadeza y movimiento de su organización y su educación poco favorable para su desarrollo, convierten á la muger [*sic*] en un espejo propio para recibir todos los objetos, representarlos vivamente y no conservar ninguno. Capaz de variadas sensaciones, é inhábil para profundizar ninguna, sigue decididamente todos los impulsos de su corazón (Barcia 1848: 375).

Veamos, a continuación, el modelo terapéutico que propone el alienista a fin de «reprogramar» el pensamiento y cuerpo femeninos:

Dirijámos el pensamiento de la enferma á contemplaciones profundas, á meditaciones abstractas, con el objeto de reconcentrar la acción inervadora, de fijarla en un punto, evitando así sensaciones de otra naturaleza. Encaminemos su atención á lo sublime, hagamos penetrar su espíritu en un mundo intelectual, elevémosle sobre la materia, emancipémosle, en cierto modo, de la organización y subyuguemos las demás sensaciones orgánicas (Barcia 1848: 375, *sic*).

Emancipar y subyugar, dos acciones contradictorias referidas al cuerpo y la psiquis femeninos, constituyen el programa terapéutico de Barcia. Si bien el médico se apropia de la retórica pro-feminista de la época (apelando a la emancipación a través de la educación), el blanco se desplaza a la patologización de *lo femenino* y a la contención de las formas de expresividad que involucran al cuerpo y a los sentimientos, lo cual reproduce la estructura burguesa y sus valores de sujeción a través de la relación familiar basada en la autoridad paterna, ahora en manos de la figura del médico.

Contrariamente a lo que piensa el doctor Barcia, De Castro muestra en primera instancia que el cuerpo femenino se «emancipa» aunque sea precaria o transitoriamente gracias a esas fugas de intensidades emotivas que actúan no sólo como

bálsamo o curas directas del espíritu, sino también como tácticas en las que las relaciones de poder pueden llegar a trastocarse (como en el pasaje en el que Teresa se enfrenta directamente a Ansot y termina prendiendo fuego a la casa familiar). Como advierte el narrador de *La hija*: «[m]uchas veces el débil cuenta con sus flacas fuerzas para vencer al fuerte». Con Teresa, la joven Rosalía parece apostar por una «vida» emocional femenina que se oponga a la tranquilidad-muerte, la cual remite, evidentemente, al rol del «ángel del hogar»: «Teresa [...] sólo podía vivir de emociones violentas que debían conmovérla hasta la exageración. La tranquilidad era para ella la muerte» (1992d: 72).

Justamente lo que conforma la singularidad subjetiva de Teresa en relación con las demás mujeres de su colectividad —singularidad que se marca desde la primera entrada del personaje en la historia— será su condición de desarraigo de todo vínculo familiar, en tanto huérfana primero y «viuda» después⁸. Esta ‘limitación’ que la lleva a llorar sus consecutivas pérdidas, le posibilita practicar una libertad al margen de las normas colectivas y construirse una subjetividad *des-sujetada* que se pone en escena de manera paralela a la espectacularidad de lo sublime marítimo (las tormentas, los peñascos, las olas...), indomeñable por el hombre. Un cuerpo natural desorganizado que, evidentemente, será interpelado desde la niñez como locura⁹. Sin embargo, esta libertad se verá interrumpida cuando el esposo marino, después de doce años de abandono, regrese a la Costa de la Muerte. El retorno de Ansot impondrá una nueva economía del deseo en los cuerpos insumisos de Teresa y Esperanza (su hija adoptiva), desgajados de las estructuras familiares tradicionales. En tal sentido, la etapa de «clausura» en la casa familiar, que se narra a partir del capítulo XI (en una «pequeña casa de campo», alejada del mar y protegida por una «alta tapia»), funcionaría como la reeducación carcelaria-manicomial de ambas mujeres. Una reeducación, observa

8 De Castro da cuentas de la problematicidad de una subjetividad como la de Teresa, esposa del marino que se embarca para no volver, la cual vendría a ser la antesala de lo que luego llamará en *Follas novas* «viudas de los vivos».

9 «Cuando era niña —prosiguió— y cruzaba, huérfana y abandonada, las montañas en donde los pinos se mueven armoniosos [...]. Mi pensamiento se lanzaba con los alegres pájaros por aquel espacio inmenso, que yo deseaba cruzar ligera como ellos, pobre paloma inocente y solitaria que, careciendo de abrigo en la tierra, quería hacer su nido en el aire [...]. ¡Aquellos éxtasis eran largos..., los campesinos que iban al molino o a labrar sus tierras y que me dirigían la palabra al pasar murmuraban de mí al ver que no contestaba a sus preguntas, y me llamaban la loca... ¡La loca!...» (1992d: 64).

magistralmente De Castro, en función de los deseos masculinos, aun cuando éstos acomoden la moral a una laxa permisividad que, como en el caso narrado, provoque el caos de las relaciones de parentesco, a puerta cerrada.

Por este motivo, la esperanza de evasión será el *leitmotiv* de los personajes femeninos de *La hija*; sujetos nómadas que desean, incluso, una evasión radical: la evanescencia. No se trata de romper el círculo opresivo familiar sino de ir *más allá* (un más allá que, como sabe De Castro, conduce a la enajenación o al suicidio). El mar vendrá a sintetizar esa comunidad imposible donde los personajes femeninos sueñan soltar amarras definitivamente. Ningún espacio será reconocido como «propio» para ellos salvo el mar, impropiedad pura. Deseos *volátiles* (de fluir, de vagar y divagar: volar como los pájaros, «hermanarse» a las olas) que entran en disonancia con las políticas de lo territorial (identidad, sujeto, nación...) y con la productividad comunitaria¹⁰.

Por otra parte, conviene apuntar que el personaje de Teresa está construido sobre el modelo romántico masculino representado por Byron en *Manfred* (Cabo 2011). Ello es así sobre todo si tenemos en cuenta que De Castro usufructúa el tópico de lo sublime paisajístico (marítimo) y lo readecua a la Costa de la Muerte, en la que situará a su heroína dramática. No olvidemos, a propósito, que el programa terapéutico que propusiera el alienista gallego, Dr. Barcia, para la cura de las nerviosas, suponía la «atención a lo sublime», las «contemplaciones profundas», las «meditaciones abstractas» como pasos indispensables para emancipar a la mujer de la materia (defectuosa), algo que, releído en el contexto de las historias de vida narradas por De Castro en *La hija*, resulta cuando menos irónico.

Si tenemos en cuenta que lo «sublime» aparece conectado directamente con lo masculino desde el resurgimiento del concepto en el Romanticismo (con *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) de Edmund Burke), podemos entender cómo cualquier representación que suplante a este sujeto romántico y coloque en su lugar a una mujer, por

10 Teresa y Esperanza verbalizan sus deseos de des-terrarse, de zarpar. El único personaje que efectúa, en cambio, un viaje transoceánico será Candora, la amante americana de Ansot. El personaje, sin embargo, escapa de una experiencia familiar opresiva para arribar a otra peor, que la conducirá a la locura. De esta forma, De Castro parece mostrar una visión pesimista en torno a la posibilidad de realización de la mujer en los marcos reales de cualquier comunidad patriarcal. Por este motivo, Teresa y Esperanza desean la «extensión sin límites» del océano.

demás aldeana e iletrada, que llora sus pérdidas familiares y sus escasas expectativas de realización, resulta problemática y, en cualquier caso, favorece una lectura pragmática del personaje que lo asocia directamente a la desmesura pasional del histerismo o de la locura. En esta *dislocación* del héroe romántico radica uno de los mayores aciertos de *La hija del mar*. Cabría añadir que el sujeto paradigmático de la escena sublime, que contempla este espectáculo inenarrable, como en el poema byroniano, se afirma en el acto de desafiar la grandeza y de controlar, en el abismo de lo irracional, sus temores y pasiones —tal y como define «lo sublime» Edmund Burke. La aldeana de *La hija*, por el contrario, expande su desequilibrio emocional, desencadenado de toda sintaxis e inteligibilidad, gracias a la fuerza ingente de lo natural.

De esta forma, Teresa será presentada como «poeta» (y no «poetisa»), porque participa de una sensibilidad que encuentra sus cauces de inspiración e identificación, aún sin materializarse en la escritura, en referentes asociados con lo masculino. Podríamos decir que se trata de una *autopoiesis* de su subjetividad que se mantiene resistente —al precio de la locura— a estereotipos de género. Como se nos dice en la novela, Teresa será incapaz, por tanto, de identificarse con la «poesía de la mujeres» (con las «mariposas y las flores», «los perfumes» y los «colores»...). Este será el verdadero *agón* del personaje que le llevará a padecer y a somatizar su excentricidad:

[S]entía siempre, en el fondo de su alma una terrible lucha que la martirizaba [...].
[L]anzando una mirada en torno suyo y encontrando sólo el inmenso vacío que la rodeaba, su dolor se convertía en locura y por eso iba a la playa a hablar con los vientos y con las olas, y a escuchar el eco de sus mismos lamentos en la soledad de la ribera (1992d: 71).

Por ende, Rosalía se debate entre la afirmación de la fuerza pasional femenina como estrategia de usurpación del lugar de enunciación masculino y, por otra parte, da cuentas de la patologización que sufre el sujeto creador femenino cuando éste se deshace de las «marcas de género» previstas. Suponemos detrás de esta representación literaria la intensa negociación de la propia Rosalía entre apropiarse de los registros de una literatura legitimada (cuyos referentes fundamentales son Byron, Hoffmann, Goethe, entre otros) o decantarse por otro tipo de poesía «menor» (poesía de lo intrascendente, femenina y rural). Tal negociación hace

evidente, en definitiva, el papel precario de la mujer escritora atrapada en moldes creativos marcados por el género y las expectativas sociales que, de obviarse, supondrían un riesgo de incomprensión o ininteligibilidad.

Otro personaje femenino, Mara, la «sin corazón» de la novela *Flavio*, otra poeta histérica —y no poetisa— que a diferencia de Teresa sí escribe versos, será la que mejor sintetice las inconsistencias de los argumentos biologicistas que, por un lado, identifican lo *femenino* con lo hiperestésico y, por otro, coartan la posibilidad de expresión femenina. Como advierte el personaje sin cortapisas, ningún cuerpo sería más idóneo para la creación que el de la mujer con útero: «¿quién más que las mujeres tendrían condiciones de verdaderos poetas? ¡Los hombres no pueden decir siquiera que tienen histérico, y es ésa una musa tan fecunda!...».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEXANDRIAN, Sarane (1979): *Le Socialisme Romantique*, París, Seuil.
- ANGOSTO SAURA, Tiburcio (2001): «El concepto de histeria en algunos médicos gallegos», en *Setenta y cinco años de historia de la psiquiatría, 1924-1999*, [Madrid], Asociación Española de Neuropsiquiatría / [Santiago de Compostela], Asociación Galega de Saúde Mental, 245-260.
- BALANDIER, Georges (1988): *Modernidad y poder: el desvío antropológico*, Madrid, Júcar.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando (2011): «Exotopía y emergencia. Sobre *La hija del mar* de Rosalía de Castro», en António Apolinário Lourenço / Osvaldo Manuel Silvestre (eds.), *Literatura, espaço, cartografias*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa (Universidade de Coimbra), 17-38.
- CASTRO, Rosalía de (1992a): «El caballero de las botas azules», en *Obra Completa II*. [Ed. Mauro Armiño]. Madrid, Akal.
- CASTRO, Rosalía de (1992b): «El primer loco», en *Obra completa III*. [Ed. Mauro Armiño]. Madrid, Akal.
- CASTRO, Rosalía de (1992c): «Flavio», en *Obra completa III*. [Ed. Mauro Armiño]. Madrid, Akal.
- CASTRO, Rosalía de (1992d): «La hija del mar», en *Obra completa II*. [Ed. Mauro Armiño]. Madrid, Akal.
- CASTRO, Rosalía de (1992e): «Ruinas», en *Obra completa III*. [Ed. Mauro Armiño]. Madrid, Akal.
- CASTRO, Rosalía de (2009): *Poesía completa*. [Ed. Juan Barja]. Madrid, Abada Editores.
- CATALINA, Severo (1857): *La mujer. Apuntes* (<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-mujer-apuntes-para-un-libro/>).
- DELGADO, Buenaventura (1994): *Historia de la educación en España y América: La educación en la España contemporánea (1789-1975)*, Madrid, Ediciones Morata.
- CHAUVELOT, Diane (2001): *Historia de la histeria*, Madrid, Alianza Editorial.
- FOUCAULT, Michel (1998): *Historia de la locura*, vol. 2. [Trad. Juan José Utrillo]. Colombia, FCE. Consultado en versión digital (<http://biblioteca.d2g.com>).
- HARDING, Sandra (1996): *Ciencia y Feminismo*, Madrid, Ediciones Morata.
- HARAWAY, Donna (1991): *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York, Routledge / London, Free Associations Books.
- LAURETIS, Teresa de (1987): *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington, Indiana University Press.
- NOUZEILLES, Gabriela (2000): «Histeria, semiosis corporal y disciplina», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 26, núm. 52, 173-191.
- NOVALIS, *Himnos a la noche y Cánticos espirituales*. [Trad. Américo Ferrari]. Barcelona, Barral, 1975.
- RIBAO PEREIRA, Montserrat (1999-2000): «La locura femenina como resorte espectacular: Obnubilación, delirio y demencia en el drama romántico», *Letras Peninsulares* 12:2-3, 185-199.
- RUSSETT, Eagle (1991): *Sexual Science : The Victorian Constuction of Womanhood*, Harvard, Harvard University Press.
- SAND, George (1878) «Souvenirs de Madame Merlin», en *Questions d'art et de littérature*, París, C. Lévy, 13-20.
- SONTAG, Susan (1978): *Illness as Metaphor*, N.Y., Farrar, Straus and Giroux.
- VECCHIO, Eugene F. del (1988): «A ironía romántica en “El primer loco” de Rosalía de Castro», *Grial*, 99, 62-66.
- WILLIAMS, Bernard (2006): *Verdad y veracidad*, Barcelona, Tusquets.