

O PARADIGMA AUTORIAL DE ROSALÍA DE CASTRO: UNHA DENOMINACIÓN DE ORIXE

María Pilar García Negro

Universidade da Coruña

doi: 10.17075/rcsxxi.2014.015



CONSELLO
DA CULTURA
GALEGA

ELEMENTOS DE CONSENSO CRÍTICO NA PERCEPCIÓN PÓSTUMA DE ROSALÍA DE CASTRO COMO AUTORA SINGULAR

Comezaremos nesta ocasión polo final e por unha anécdota en aparencia banal. Joanne Rowling, a multipremiada e multimillonaria autora da serie de libros que teñen como protagonista o aprendiz de mago Harry Potter, asinou a primeira obra da heptaloxía coas iniciais do seu nome, por consello da firma editorial, que temía que o público infanto-xuvenil a quen a obra ía dedicada fose remiso a comprala se a vise encabezada por unha muller. Isto aconteceu en 1997, no Reino Unido, isto é, 140 anos despois de Rosalía de Castro publicar en Madrid o seu primeiro libro, *La flor*. Na fin do século xx e no centro do sistema cabería esperar, talvez, que a cuestión da *autoridade autorial* estivese máis que resolvida a favor dunha diacronía feminina no campo das letras, mais a anécdota teima en retrotraernos á vella prohibición da existencia de actrices no teatro clásico inglés e, xa que logo, á utilización de travestidos na representación para interpretar personaxes femininas que tanto coñeceu a dramaturxia de Shakespeare.

Na Galiza, no denominado Noroeste, na máis lonxincua e desprezada provincia do Estado español, as escritoras de máis renome que nela naceron e, por moi diferentes causas, nomes significativos da súa historia contemporánea, van asinar os seus libros e artigos e vanos publicar sob o seu nome. Tal é o caso de Concepción Arenal, de Emilia Pardo Bazán, de Fanny Garrido ou de Sofía Casanova. Tal é o caso doutras contemporáneas de Rosalía de Castro como Emilia Calé, Narcisa Pérez Reoyo, Nicolasa Añón, Clara Corral, Avelina Valladares... e, por suposto, das que a continuaron, como Valentina Lago Valladares, Filomena Dato Muruais, Ramona de la Peña Salvador ou Sarah Lorenzana. Existe pseudonimia feminina como no caso de Emilia Calé, que asinará por veces como «Esperanza», mais, por vía de regra, todas asinan co seu propio nome. No caso de Rosalía de Castro, será esta a nomenclatura principal, xunto a Rosalía Castro de Murguía, R. de Castro, Rosalía Castro e, nalgunha ocasión, R. C. En todos os casos, autoría elocuente ou transparente.

Máis un outro trazo é rechamante no panorama literario galego. Non é só que as escritoras non se camuflen baixo nomes masculinos (como fixeran na literatura francesa Aurora Dupin-George Sand ou na española Cecilia Böhl de Faber-Fernán Caballero, por citarmos os nomes máis coñecidos), senón que a pseudonimia vai funcionar en feminino para escritores que usaron dela ocasionalmente. Farao Valentín Lamas Carvajal, quen publica en *El Eco de Galicia*, da Habana, o poema «A miña nai», baixo o pseudónimo Arminda Flora Serrano, xusto seis meses antes da morte de Rosalía, o 18 de xaneiro de 1885, poema que tamén publicaría en *El Heraldo Gallego* e na *Revista Gallega* baixo o mesmo nome feminino. Máis rechamante aínda vai ser o caso de D. Amador Montenegro Saavedra, o fundador e director d' *A Monteiro*, a revista lucense de curta vida, onde publicará sob o pseudónimo Esperanza Roca once poemas, ao longo do ano 1890¹. Curiosamente, un deles, dedicado á Muralla de Lugo, de claro ton épico, relembra temas e estilo de Eduardo Pondal.

Na década de 1860-1870, non menos de vinte sinaturas femininas verán publicadas as súas colaboracións na prensa periódica galega² e, entre elas, por moi poderosas razóns, o nome de Rosalía de Castro constituirá, como tentaremos demostrar, un caso á parte. Estamos ante unha literatura *feminizada*, que dará lugar a Francisco Javier Vales Faílde a ser detractor da *feministofobia* [sic] que, segundo el, condena as literatas por non seren mulleres *comme il faut*. El reclamará, por contra, que se pode ser «boa muller», perfecta esposa e nai e, ao tempo, dedicarse á literatura de orde. É, como se sabe, á altura de 1906, o grande interesado en *perdoar* os pecados de Rosalía de Castro, afirmando a súa catolicidade expresa e (*excusatio non petita, accusatio manifesta*) querendo converter a súa heterodoxia e a súa *heteropraxe* en ortodoxia e *ortopraxe* sen fendas³.

1 Vid. para o poema de Lamas: «Arminda Flora Serrano», en Ricardo Carballo Calero (1979): *Libros e autores galegos. Dos trovadores a Valle-Inclán*, Fundación Pedro Barrié de la Maza-Real Academia Galega, pp. 193-195. Para este poema, igualmente, e para os de Esperanza Roca, vid. García Negro / Gómez Sánchez / Rodríguez Sánchez (1996): *Literatura feminina e feminista da segunda metade do século XIX*, Vigo, AS-PG/A Nosa Terra.

2 Vid. Celia María Armas García (2002): *As mulleres escritoras (1860-1870). O xenio de Rosalía*, Santiago de Compostela, Laidvento.

3 Vid. Francisco Javier Vales Faílde (1906): *Rosalía de Castro*, Madrid, Imp. de la Revista de Archivos, e García Negro (2010, pp. 113-115).

O carácter específico da muller na literatura galega vaine salientar Álvaro de las Casas nunha antoloxía da lírica galega que prepara para a Biblioteca de Estudios Gallegos, en Madrid, 1928. Na referida á literatura posterior ao remate de I Guerra Mundial, en 1918, o autor sinala como unha das tendencias existentes a das «poetisas, fieles a su ideario de feminismo: Francisca Herrera, Amelia Aller, Herminia Fariña...»⁴. Antes, no repaso do XIX nomea, en primeiro lugar, a Rosalía de Castro, de quen afirma que

es el eje verdadero de todo el movimiento renacentista de la pasada centuria; es el poeta que más fácilmente llegó al pueblo y con más fidelidad supo interpretar los motivos esenciales de su lirismo —Castilla y la emigración— en una producción fecundísima que las gentes repiten, día tras día, con la ternura de una oración; es el espíritu de nuestra tierra hecho carne, es la encarnación más espiritual de nuestra saudade, es la expresión más alta y más honda de todas las amarguras y de todas las inquietudes de la raza⁵.

Un ano despois, en 1929 e tamén en Madrid, édítase de novo, baixo a rúbrica «Los poetas», unha antoloxía da poesía galega, con textos de autores do XIX e do XX e prólogo de Wenceslao Fernández Flórez. A primeira antologada é Rosalía de Castro, e ela —afirma Wenceslao— «pertenece a una raza donde las mujeres, desde tiempos ya muy remotos, marchan en la vida no a remolque del hombre, sino junto al hombre. Ya Prisciliano franquea para la mujer gallega las puertas del sacerdocio, que se conservan herméticas para el “sexo débil” en la inmensa mayoría de las religiones»⁶. O escritor significa a nosa escritora como «el más grande de los poetas líricos de la Península» (*ibidem*). Rosalía foi, en fin, unha precursora na súa arte, e non deixa de recordar como «La vida de esta mujer genial, pródiga en dolores, no contó ni con la recompensa de esa veneración que otros pueblos tributan a sus cantores», e de lamentar (34 anos despois da súa morte) como, en vida, «Galicia [...] no le ofreció en copa demasiado grande el fuerte vino de la gloria, que hace olvidar algunas cuitas» (*ibidem*, p. 10).

Na década anterior (1916), Augusto González Besada escolle a escritora como tema do seu discurso de ingreso na Real Academia Española. Podemos afirmar,

4 Álvaro de las Casas (1928): *Antología de la lírica gallega*, Madrid, Biblioteca de Estudios Gallegos, p. 17.

5 *Ibidem*, pp. 14-15.

6 Wenceslao Fernández Flórez (1929): «Prólogo», en *Los poetas*, 18 maio, ano II, número 41, p. 6.

sen temor a equivocarnos, que, en todos estes comentaristas, un dos *topica* manexados con recorrencia visíbel vai ser a existencia dunha diacronía feminina especificamente *galaica*, tanto no que se refere ao papel protagónico das mulleres como, particularmente, ao elenco de mulleres de renome e, dentro delas, ás literatas. É, por tanto, un lugar común que se inclúa Rosalía de Castro dentro dunha tradición que continúa e, asemade, supera, ao ser capaz de expresar como ninguén o *xenio* da Galiza, isto é, a súa distintividade artística.

Recapitulemos. Nas primeiras décadas do século xx está asentada unha *marca* de prestixio co nome de Rosalía de Castro que conta cos seguintes ingredientes: a principalía do seu papel entre os escritores do xix; aínda, o carácter axial da súa obra no renacemento literario galego; a asociación da súa persoa e obra coa Galiza; a ascendencia, isto é, a pertenza a unha tradición específica galega onde as mulleres terían un relevo particular, tanto no mundo do traballo como no das artes; a existencia, en fin, dunha incompreensión para con ela e a súa obra: nin unha nin outra foron debidamente retribuídas en vida, feito máis doloroso se se ten en conta como non perseguíu a gloria nin a mundanidade, senón que deu mostras dunha «rara fortaleza» e dunha «singular modestia»⁷.

Escollemos á mantenta testemuños de personaxes alleos ao círculo nacionalista. E en todos eles subxace, con diferentes apreciacións, unha dupla evidencia: a singularidade autorial de Rosalía de Castro e a falta de recoñecemento en vida acorde á súa importancia e transcendencia. Faltaba, no seguinte paso analítico, vincular unha e outra, ligazón de que se ocuparía parte da crítica rosaliana do derradeiro cuartel do século xx.

DESDE AS ORIXES ATÉ A SOIDADE FINAL

Se xogásemos coa tan usada sigla I+D+i, mudando os seus substantivos polos seguintes: Independencia + Denuncia + Innovación, poderíamos aplicar esta tríade de atributos á nosa escritora. Falaremos, xa que logo, como trazos asociados de por vida ao seu perfil autorial, de independencia de criterio, de capacidade de denuncia valente do modelo político-social dominante no seu tempo e de intensa

7 Vid. Augusto González Besada (2004): *Rosalía Castro. Notas biográficas*, Vigo, A Nosa Terra, p. 39.

carga de innovación no repertorio e na retórica. Mais antes de documentarmos ao longo da súa obra estes atributos, trazaremos un arco imaxinario, o de maior abertura posíbel, cal é o que vai desde a publicación do seu primeiro libro até o derradeiro, vinte e oito anos por medio.

A definición do perfil autorial máis interesante que achamos após a publicación de *La flor* non é o que comunica a escritora, senón o que transmite Murguía. O futuro historiador, como se sabe, é o seu primeiro crítico. Dará a benvinda á escritora novel (apenas vinte anos) nas páxinas de *La Iberia* (artigo publicado o 12 de maio de 1857) (Carballo Calero, 1979: 24-28), e na recensión deste libro primeirizo adianta xuízos indiciarios da autora futura e da súa personalidade literaria grandemente reveladores. Decantaremos os máis significativos para este traballo. O crítico mozo define a escritora como «poeta, un verdadeiro poeta». Adianta que «ha nacido para ser algo mas que una mujer, tal vez para legar un nombre honroso á su patria». Puntualiza: «Ella es mujer en sus sentimientos, hombre en la franqueza con que los espresa; ¿por qué ha de cubrir con un velo de hipócrita silencio lo que puede decirse? ¿Acaso una mujer no puede amar y decirlo?». Este seu libro primeiro e primicial «reúne lo viril de la inspiracion á la ternura del sentimiento». En fin, as súas curtas e fermosas páxinas revelaron «un talento oculto, un talento modesto, á quien causas ajenas á este lugar, y no el deseo de acercarse al palenque literario, le obligaron á recurrir á la publicación de unos trabajos que su timidez guardaba para ella sola» (*ibidem*).

Murguía declara, no comezo da recensión, non coñecer a nova escritora, co cal reveste o seu xuízo de maior distancia ou neutralidade. Na realidade, todo apunta a que a coñecía sobradamente, quer de forma persoal e desde círculos ou amizades comúns de Santiago de Compostela, quer por referencias certas transmitidas por elas. Non doutro xeito se pode comprender por que adiviña nela un futuro prometedor vinculado á honra da súa patria ou, mesmo, que afirme, como fai, que non a levaron a Madrid ansias de gloria literaria senón outros asuntos. O xornalista e xa escritor pon o dedo na ferida cando dá conta dunha androxinia positiva que anuncia a ruptura dun código preestabelecido, o mesmo que o leva a utilizar o adxectivo «viril» para cualificar unha afortunada inspiración. Velaquí temos enunciado, cunha carga visionaria notábel, un dos eixos da composición rosaliana toda: a *fusión* dunha personalidade feminina e dunha personalidade masculina, dito sexa, claro está, dentro do esquema binario, estereotípico, que manexa Mur-

guía verbo dos patróns impostos para home e muller. No primeiro, encaixarían capacidade de innovación, sinceridade na pasaxe do sentimento íntimo á comunicación pública. No segundo, a intensidade e tenrura dos sentimentos. A novidade murguiana, aínda dentro da división sexista dos roles de xénero, consiste en que non adscribe sen máis ao capítulo do masculino o sinónimo de calidade, senón que fala claramente dunha alianza entre os estándares recoñecidos para un e outro sexo. É poeta, non «poetisa», acada a *perfección* masculina, en sendo muller e sen despoxarse da educación sentimental inherente a tal condición. Porque, con efecto, *la cumbre de toda buena fortuna* —en utilizándonos agora palabras irónicas do autor do *Lazarillo*— en materia literaria ou artística e en corpo de muller consistía en aproximarse o máis posíbel aos parámetros de calidade definidos como universais, isto é, masculinos. «Varonil» ou «viril» funcionan, nesta tipoloxía, como selos de calidade máxima. Aduzamos dous exemplos de contemporáneas —que non coetáneas— da nosa escritora, a Avellaneda e Pardo Bazán.

Será Zorrilla (1841) o introdutor de Gertrudis Gómez de Avellaneda na sociedade literaria madrileña, no Parnaso Poético, onde chega a cualificala como «la primera poetisa de España». Nos seus *Recuerdos del tiempo viejo*, escritos na fin da vida, así a evoca:

[...] la mujer era hermosa, de grande estatura, de esculturales contornos, de bien modelados brazos, su cabeza coronada de castaños y abundantes rizos, y gallardamente colocada sobre sus hombros. Su voz era dulce, suave y femenil; sus movimientos lánguidos y mesurados, y la acción de sus manos delicada y flexible; pero la mirada firme de sus serenos ojos azules, su escritura briosamente tendida sobre el papel, y los pensamientos varoniles de los vigorosos versos con que reveló su ingenio, revelaban algo viril y fuerte en el espíritu encerrado dentro de aquella voluptuosa encarnación pueril. Nada había de áspero, de anguloso, de masculino, en fin, en aquel cuerpo de mujer, y de mujer atractiva: ni la coloración subida en la piel, ni espesura excesiva en las cejas, ni bozo que sombreara su fresca boca, ni brusquedad en sus maneras: era una mujer; pero lo era sin duda por un error de la naturaleza, que había metido por distracción una alma de hombre en aquella envoltura de carne femenina⁸.

8 Carmen Bravo-Villasante (1967): *Una vida romántica.- La Avellaneda*, Barcelona, EDHASA, p. 67.

Xustificamos a extensión da cita, porque nos parece a síntese perfeita do pensamento dominante na materia a aquela altura. O ollo do escritor, en primeiro lugar, *cumpro* como home e achéganos a detallada descrición física da interfecta. A seguir, o encomio artístico disloca a muller ao campo masculino; en non se lle observando indicios de masculinidade física, virá a ser un desvío da natureza, un erro estatístico: alma de home (ou sexa, paradigma de calidade) en corpo de muller.

Para sermos xustas, convirá lembrar que os mesmos acatantes desta orde das dúas esferas, dualista e sen vasos comunicantes, están quizais a lamentar no subconsciente a dificultosa e dificultada presenza das mulleres no ámbito público, a marxe de circulación e de influencia moito máis estreita ou nula e, en fin, a súa perpetua minoría de idade civil por orde da superioridade, masculina, por suposto. O lamento ten, pois, unha parte, non recoñecida, de culpa. A transsexualización de Rosalía de Castro é practicada, así mesmo, por Unamuno, cando a define eloxiosamente como «una mujer que no se redujo a ser Laura inspiradora de un Petrarca, sino que petrarquizó ella misma; [...] una mujer que produjo, que cantó, que dio ejemplo de virilidad e independencia de espíritu»⁹.

Sobre D.^a Emilia Pardo Bazán abundan os testemuños críticos positivos que a valoran por competir directamente no case monopolio literario masculino, mais chama a atención que é ela propia a que utiliza valoracións procedentes do código sexista. Así, nos versos de Lamas Carvajal cre ver «un alma femenil, resignada y *saudosa*, por consiguiente adecuada á maravilla para comprender á nuestros campesinos y expresar sus íntimas querellas» (Pardo Bazán, 1984: 56). Sexismo e clasismo, de mans dadas, xa que a presenza literaria que admite para a lingua galega é a que cumpra o ideal dun «cerebro infantil, primitivo, un cerebro labriego, un alma en contacto con aquella tierra que tan fecundas emanaciones lanza de sus entrañas siempre vírgenes» (*ibidem*: 53). Por contraste con Curros, Lamas «domina otra cuerda: *poeta-hembra* en el buen sentido de la frase, menos correcto, pero más dulce y conmovedor, más regional» (*ibidem*: 36). Como se ve, D.^a Emilia adopta a terminoloxía imposta sen problema ningún, o que casa coa valoración que ela mesma posuía da súa obra (que, xaora, nunca cualificaría de «femenil»)

9 Vid. Miguel de Unamuno (2008): «Discurso en los Juegos Florales, celebrados en Pontevedra el 20 de agosto de 1912», *Obras completas*, IX, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, p. 885.

e, por suposto, coa que lle merece a de Rosalía de Castro, que paga a pena ter en conta para decatármonos a que *espellos* autoriais se vinculou pola reacción a obra desta escritora. Sentencia Pardo Bazán que

el alma de la mujer, acaso por su contacto con la niñez, está más cerca del alma ingenua del pueblo; que es más capaz de comprenderle, de entrar en su orden de ideas, de interesarse por las pequeñeces que le preocupan. Ese es el principal encanto de Rosalía: haber expresado como poeta lo que entendió como mujer: y no creais que es cosa tan fácil, después de penetrar en el cerebro de la moza que va á la *foliada* ó lleva la vaca al pasto, interpretar su pensamiento de forma poética, que no parezca al lector artificiosa y falsa. Cuando Rosalía habla por cuenta propia, como sucede en la mayor parte de los poemitas de *Follas novas*, pidiendo al dialecto solamente la envoltura de su sentir, es sin duda un poeta digno de estima, pero que repite quejas muy prodigadas en la enfermiza poesía lírica de medio siglo acá (*ibidem*: 32-33).

De novo xustificamos a extensión da cita, para encarecermos como a Condesa de Pardo Bazán é unha das principais responsábeis da desfiguración autorial de Rosalía de Castro. O siloxismo que tenta establecer deriva en sofisma: nin a poesía popular galega é simple e infantil nin, moito menos, a escrita, xa dentro da literatura culta, pola nosa autora. Nin o galego literario do XIX foi un instrumento xibarizado ao servizo do retrato limitado e limitativo do mundo rústico nin o repertorio temático do renacemento literario galego se constrinxen a este mundo.

Volvemos, por tanto, ao Murguía de 1857 para lle recoñecer á que sería a súa esposa no ano seguinte aquela rara calidade: fusión de muller e home, de inspiración e sentimento. Damos agora un gran salto cronolóxico, para instalármonos en 1880, ano en que se publica *Follas novas*, escrito na maior parte case unha década antes. O primeiro poema da obra en termos absolutos —isto é, o primeiro poema do I Libro, «Vaguedás»— semella responder a aquela primeira valoración murguiana: «Daquelas que cantan as pombas i as frores, / todos din que teñen alma de muller. / Pois eu que n'as canto, Virxe da Paloma, / ¡ai!, ¿de que a terei?»

Este poema, encerrado en apenas vinte e nove palabras, é, na realidade, dunha complexidade extraordinaria. Son as credenciais de presentación da autora, claro está; a man que nos guía para orientar a lectura de toda a obra que aquí se inicia. Abren a grande interrogante filosófica verbo da propia composición sexuada

da Humanidade e da División Sexual do Traballo. Interrógase sobre a natureza, temática e retórica permitidas ás escritoras e sancionadas socialmente coa rúbrica do politicamente correcto, se se nos permite o anacronismo. Interpélanos a todas e todos, os lectores do seu tempo e nós, os de hoxe, acerca do confronto entre opinión imposta e disidencia individual. Apela a unha entidade relixiosa —feminina, claro está— para formular a grave pregunta que, seica, do ceo para abaixo, ninguén ten intención de responder ou de cuestionar. Obriga a unha relectura de toda a súa produción, anterior e posterior, a partir destas claves. Escolle con toda a exactitude os dous termos, un procedente da fauna, «pombas», un outro da flora, «fros», que marcan con total simetría a metáfora da submisión feminina: paz, privacidade, domesticidade, retorno ao fogar, ornamento, beleza... e, por suposto, prescindibilidade: ambas non son imprescindíbeis para o sustento nin sinónimo de actividade pública. E todo isto nun poema con tres dodecasílabos iniciais, os que expoñen sucintamente o expediente, e un hexasílabo final, corte abrupto que contén a interrogante nuclear. O uso do demostrativo «Daquelas», que supón a marca de maior distancia a respecto do suxeito, e o do cuantificador «todos» como sinal da unanimidade socio-moral imposta, contrastan coa irrupción necesaria do «eu» explícito do terceiro verso. A fórmula, en fin, da oración interrogativa adáptase plenamente á función poética e resulta, ao cabo, moito máis contundente e turbadora que a oración afirmativa.

Velaquí temos, pois, unha elocuente definición autorial, publicada vinte e tres anos despois daquela simbiose que Murguía establecera. Semella insinuarse a necesidade dun «terceiro sexo», non en termos de acompañante dos dous existentes, senón de reformulación do pesado inventario de definicións estereotipadas dun e doutro.

Lembremos que Murguía falaba tamén de como con *La flor* se revelara «un talento oculto, un talento modesto». Deamos agora un salto de pértiga aínda maior. Un dos poemas de *En las orillas del Sar* (1884) vai confirmar aquel xuízo murguiano, cando retrata deste xeito o seu contrario:

Prodigando sonrisas
que aplausos demandaban,
apareció en la escena, alta la frente,
soberbia la mirada,

y sin ver ni pensar más que en sí misma,
entre la turba aduladora y mansa
que la aclamaba sol del universo,
como noche de horror pudo aclamarla,
pasó a mi lado y arrollarme quiso
con su triunfal carroza de oro y nácar.
Yo me aparté, y fijando mis pupilas
en las suyas airadas:
—¡Es la inmodestia!— al conocerla dije,
y sin enojo la volví la espalda.
Mas tú cree y espera, ¡alma dichosa!,
que al cabo ése es el sino
feliz de los que elige el desengaño
para llevar la palma del martirio.

O pecado que se denuncia, como se ve, aparece personificado en todo o desenvolvemento do poema. Estamos *vendo*, efectivamente, un suxeito feminino ególatra, personalista, centro do universo..., que se corresponde exactamente coa personalidade pública de D.^a Emilia Pardo Bazán. O equívoco resólvese nomeando o pecado e non o peccador, en canto se aplica ao suxeito autorial a condición de vítima martirizada. Este poema semella ser prólogo ou indicio dos tres finais do libro, nomeadamente do derradeiro, unha especie de testamento ou declaración de últimas vontades, no que a escritora amosa a súa repulsa da gloria mundana e retrátase como alma que nunca a perseguiu.

Cérrase así un círculo de identificación. Os atributos que comentamos coñecémoslos primeiro por persoa interposta, o seu primeiro crítico, e, despois, explicitamente, na súa propia obra. En se tratando de poesía lírica, o carácter confesional do declarado está presente, sen que mingüe o equívoco do dúo: eu poético-eu autorial. Resumamos: estamos ante unha escritora que non se identifica nin se constrúe conforme aos patróns xenéricos admitidos e impostos. Dentro do subconxunto «escritoras», non adopta a estratexia da adaptación, o permitido ás cultivadoras dun limitado temario repertorial. Igualmente, non se afilia a ningunha das *conquistas* mundanas, de premio social, que caracterizaron vida e obra doutras escritoras: proximidade da Corte; cultivo de amizades masculinas ben situadas;

presenza nos salóns de moda; «fotofilia»; procura dunha retribución adecuada nos ecos de sociedade de xornais e revistas; fama, en suma, no máis estrito sentido etimolóxico (o que falan de un-unha). O discurso autorial de Rosalía de Castro vai por outros camiños. É, xa que logo, *rara* (no sentido cuantitativo e mais no cualitativo) dentro do conxunto «escritores» e do subconxunto «escritoras». Se a isto engadirmos a súa condición de galega que se gaba de o ser, e de galega inconformista co papel político-económico adxudicado á súa patria, a singularidade tórnase explosiva.

AS MARCAS DA INDEPENDENCIA AUTORIAL NA OBRA DE DÚAS DÉCADAS DE ROSALÍA DE CASTRO

Acabamos de reparar nas extremas da produción toda de Rosalía de Castro, a súa obra primeira e a derradeira, coa paraxe particular no poema que vén sendo a cifra ideolóxica e identificativa do seu perfil autorial. Deterémonos agora —coa brevidade a que obriga esta exposición— en varios fitos significativos desta construción:

1. En 1858, nas páxinas dunha efémera publicación galega de Vigo, *El Miño*, publica Rosalía un discurso, de título «Lieders», que, curiosamente, chama poderosamente a atención de Salvador de Madariaga, quen non dubida en cualificalo como «una especie de manifiesto de la mujer libre que deja tamañito el famoso discurso que Marcela espeta a los compañeros de Grisóstomo en el *Quijote*. Ya no se trata de la mujer libre, sino de la mujer rebelde» (Madariaga, 1972: 295). Acrecenta o escritor como a proclamación de liberdade absoluta que encerra supón «anarquía pura», con declaración de guerra aberta «al orden que halla en torno suyo» (*ibidem*: 296), á moral social imperante. Non é coincidencia menor que o publique o ano en que casa, nunha especie de carné de identidade simbólico que se autoadxudica, face á nula capacidade xurídica que a lexislación e o funcionamento social tiñan a ben outorgar ás mulleres. Varios elementos da maior importancia contén este manifiesto: a definición como librepensadora; o desafío aos poderes, a «los señores de la tierra»; a contravención do mito bíblico: «no acato los mandatos

de mis iguales y creo que su hechura es igual a mi hechura, y que su carne es igual a mi carne»; a reconversión, en fin, do demo no anxo rebelde que se reivindicou: «Libre es mi corazón, libre mi alma y libre mi pensamiento, que se alza hasta el cielo y desciende hasta la tierra, soberbio como Luzbel y dulce como una esperanza». Nada do que a autora declama, proclama e reclama cabe no prototipo da escritora admitida. Rebenta todas as costuras do traxe que ela non estará nunca disposta a vestir.

2. A única das novelas de Rosalía encabezada por un prólogo é a primeira, *La hija del mar*, publicada en 1859. O dicionario de autoridades que compón é de absoluto predominio feminino e todos os vultos históricos citados, de épocas e profesións diversas, partillan unha común condición: todas elas, desde Madame Roland a Catalina de Rusia, desde Safo a George Sand, romperon o clixé previsto para o seu sexo e singularizaron as súas vidas coa obra e transcendencia que legaron ao futuro. A enumeración rosaliana ten a máxima importancia, pois está a compor, na práctica, un novo prototipo feminino, na antítese do dominante. As palabras finais deste paratexto dan boa conta de como o grande emblema de modernidade que coñece o século XIX non enchía aínda as aspiracións das mulleres libres: «Porque todavía no les es permitido a las mujeres escribir lo que sienten y lo que saben». Escritoras, si, *ma non troppo*: a autoría orixinal recoñecida como tal estaba lonxe da sanción social positiva.

3. A marca autorial da escritora nunha peza clave como *Cantares gallegos* (1863) vai dar contestación de vez a macroentidades de referencia indiscutida como as seguintes: o monopolio da lingua española como vehículo da literatura culta; o dominio de España sobre a Galiza; o sentido de propiedade racista que confina o pobo galego no rocho do inferior e desprezábel; a posesión da verdade técnica canto ao uso do idioma galego. O anverso desta batería de claridades vai ser a apoloxía da lingua e da patria galegas, como dignas de cultura e de futuro; a superior beleza e riqueza da terra galega; a necesidade de erguer unha obra artística non supeditada ao ditame dos Sabios (homes, claro está) «puristas». Os elementos que integran a típica *captatio benevolentiae* interpretámolos como respecto polo tamaño da empresa que se aborda, nada menos que significar a potencia estética da lingua galega e informar da capacidade cultural do pobo a que pertence. En liña con estas definicións, cómpre situar

a dedicatoria a Fernán Caballero e mais a utilización da *meniña gaiteira* como a delegada autorial.

4. Xusto no ecuador da súa vida adulta e da súa vida literaria, a escritora escribirá un texto fundamental, o ensaio en forma de carta chamado «Las literatas» ou «Carta a Eduarda». Se cualificamos o poema inicial de *Follas novas* como a chavella que une ideoloxicamente a obra anterior e posterior da escritora, tal carácter atribuímosllo tamén, sen dúbida, a este fundamental texto da súa autopoética. Advirtamos, en primeiro lugar, a rareza dos nomes da destinataria e da remitente desta epístola: Eduarda e Nicanora, en liña coa singularidade do papel de escritora á conquista dunha normalidade negada. En segundo lugar, o mesmo formato do ensaio, os límites dunha carta, fala ás claras de algo que só se pode confesar libremente a unha amiga, porque non forma parte do debate xeral nin dos asuntos considerados relevantes. En terceiro lugar, o artificio distanciador que utiliza na posdata (o achado casual desta carta que ela *transcrebe* por análogo dos seus sentimentos) dá idea, así mesmo, dunha especie de clandestinidade ou de identidade náufraga no oceano dunha habitualidade como a que ela retrata no interior do ensaio.

A maiores, o ensaio está infiltrado dunha ironía e dun humor envexábeis, lonxe de toda irritación e, asemade, certo e profundo como unha frecha ben disparada contra todos os preconceitos, discriminacións e falsos xuízos aplicados ás profesionais das letras. Seguindo unha táctica que a autora usará en máis dunha ocasión con moi eficaces resultados, a reivindicación do campo literario feminino —que inclúe a súa autodefensa— non se vai cinxir só a argumentos defensivos, nunha sorte de discurso de avogada defensora, senón que vai retratar-parodiar a fachenda masculina, no capítulo da suficiencia verbo dos propios méritos. Inclúe unha matización importantísima acerca do condicionante económico que pesa sobre aquelas que se dedican á literatura. Informa da xenoestima reinante na sociedade galega, capaz de admirar acriticamente o vido de fóra e ser indiferente ou hostil co que nace dela mesma. Non falta a crítica aos estudos, cuxa carga de ilustración non dá para valorar o que unha connacional igualmente ilustrada escribe e publica. Aparece, como non, o mito da dependencia esencial de Eva verbo do Adán humano xenético, con palabras tan claras e transparentes que, de lidas, supoñen, da súa propia man autorial, o desmentido radical do papel pigmaliónico de Murguía: «Por lo que

a mí respecta, se dice muy corrientemente que mi marido trabaja sin cesar para hacerme inmortal. Versos, prosa, bueno o malo, todo es suyo; pero sobre todo lo que les parece menos malo, y no hay principiante de poeta ni hombre sesudo que no lo afirme».

O camiño, por tanto, da escritora autodefinida non é doado nin recompensado. A soidade está servida: non hai reciprocidade no endogrupo (as mulleres de orde ou as submisas non van aprobar a diverxencia) e non hai comprensión no exogrupo (Adán-Pigmalión non está disposto a admitir o xenio feminino independente).

5. A novela central na pentaxía narrativa rosaliana, *El caballero de las botas azules* (1867), iníciase cun prólogo-diálogo teatral entre o Home e a Musa. Aquel verase sometido a unha sorte de exercicios espirituais laicos e revolucionarios, ao compás da análise implacábel e irónica dela. Deste proceso sairá el reconvertido para comezar a súa intervención na sociedade de Madrid, poñéndoa patas arriba en todas as convencións sociais e en todas as prácticas clasistas e reaccionarias dominantes. Este texto inicial constitúe en por si un tratado do papel da literatura nunha sociedade como a contemporánea española e incorpora, ademais, máis unha apertura do punto de vista xenérico-autorial. Cando o Home, arrepiado, contempla o que denomina «marimacho», a autora comprácese en describer, con trazos positivos, un ser andrógino. A nova sociedade que se postula debe incluír tamén a reformulación dos papeis de homes e de mulleres, con todas as mudanzas necesarias. Fica enteiramente redefinido o concepto de normalidade que non será tal se non se admitir o que na natureza humana existe de seu (Rodríguez, 2011: 218 e ss.).

A novela é única, no sentido completo do termo. Non hai, no XIX español, ningunha que ataque con tal contundencia e con tal liberdade humorística os alicerces dun modelo social mancado por mentiras, discriminacións, fobia ao traballo, desclasamento, adulación do poderoso, afán de ostentación, literatura banal e prensa venal. O fantástico final, coa invasión do palacio polas masas e a socialización da sabedoría, está clamando por unha mudanza radical, a que comezou a Revolución do 68 e seis anos máis tarde ficou fanada pola Restauración. A novela, que conta cunha extensa monografía na máis recente obra de Francisco Rodríguez (Rodríguez, 2011: 218-239), contén tamén un

pozo de suxestións para perfilar a particular pegada autorial, do punto de vista ideolóxico e nun momento vital aínda cheo de esperanzas.

Apontemos, finalmente, unha hipótese de influencia posíbel que falaría da descendencia desta novela rosaliana nunha das últimas de Galdós. En 1909, o escritor publicará *El caballero encantado (Cuento real... inverosímil)*, polo xeral mal conceptualizada pola crítica, que a xulga fracasada, propia da senilidade ou como último soño romántico do escritor¹⁰. O *pecado* do novelista estaría no uso do maravilloso, fantástico e surreal para endereitar un modelo social progresista, antagónico do predominante na España do momento e coincidente co desempeño do escritor como deputado republicano nas Cortes españolas. Que saibamos, ningún crítico apuntou a influencia que nós agora insinuamos. De ser certa esta hipótese, estaríamos ante un caso rechamante: 42 anos separan a novela de Rosalía de Castro e a de Galdós, distancia tanta como a que afasta o carácter revolucionario e patriótico galego da primeira do reformismo e españolismo da segunda. O que a galega ficcionaliza aos seus trinta anos cábelles ao español soñalo na súa vellez, e é sintomático que este achegamento ao fantástico-inverosímil se produza cando se trata de imaxinar un mundo novo, para o que os procedementos do realismo por el abondosamente usados non valerían. Insistimos en como a influencia, de habela, se referiría ao artificio estrutural e narrativo, o encantamento do protagonista, non ás posicións ideolóxicas dunha e outro, ben distantes e distintas.

6. Da magna *Follas novas* destacaremos só dous aspectos. O primeiro ten a ver cunha grave declaración da autora no ensaio inicial que precede e explica a obra. Trátase dunha ligazón propositada entre o eu autorial e o eu lírico, en virtude da cal fica expreso un compromiso social e político que vincula de por vida escritora e comunidade de pertenza: *sentir como propias as penas alleas* é a súa lapidaria síntese. O segundo ten a ver co seu autorretrato, en dous planos e discursos: na prosa do prólogo e no corpo poético. Non cabe dúbida de que nun e noutro se compón un universo autorreferencial, íntimo, desde unha outredade que debe sortear ademais as limitacións da censura. Deben relese, pois, con toda atención, a autopoética do discurso que encabeza a

10 Vid. Julio Rodríguez Puértolas (1979): «Edición e Introducción», en Benito Pérez Galdós, *El caballero encantado (Cuento real... inverosímil)*, Madrid, Cátedra.

obra e, dentro dela, en particular, o Libro II, «¡Do íntimo!» que, nos seus 36 poemas, debuxa un completo cadro das pulsións autorais, sexa na confesión do máis profundo e estremecido da súa psique, sexa na sensación de acoso e soidade, sexa na súa coñecida crítica do inhumano dogmatismo relixioso ou na comprensión proverbial das máis extremas decisións humanas como o suicidio. Non por casualidade, este Libro comeza e acaba con senllas despedidas: a da autora dos seus lugares queridos, previa á súa nova viaxe a Castela; a que dá conta do suicidio da solitaria, en acto de xustiza poética: é este poema a necrolóxica, o obituario que ninguén escribiría dela. Do eu biográfico inicial á solidariedade profunda coas conxéneres e, moi en particular, coas máis desgraciadas e desprezadas. Ela vai ser a súa intérprete, a directora dun filme que as fará protagonistas por vez primeira na historia.

CONCLUSIÓN

Rosalía de Castro non conta con ningún paradigma autorial que, conforme aos seus desexos e intencións, lle sirva para conxugar ou declinar. Tal aserto non leva consigo illala de todo o universo de influencias, lecturas e fontes que se poden rastrexar no conxunto da súa obra. Mais é o caso que en toda a súa obra central ela vai perfilar un eu autorial absolutamente singular, o que dá orixe ao que chamamos unha denominación de orixe intransferíbel. Varias circunstancias conspiran para que isto sexa así. En primeiro lugar, a fusión de tres excentricidades, no sentido etimolóxico do termo: como muller disidente do papel adscrito ao seu sexo e do construído historicamente como xénero; como galega patriota que pretende como tarefa urxente a rehabilitación da súa nación e a elevación das súas clases populares; a de escritora independente, non suxeita a modas nin a modos teledirixidos.

No seu tempo, a escritora admitida tiña que seguir sendo respeitosa da tríade coñecida: *Kinder, Küche, Kirche*: o círculo da maternidade, da domesticidade e da igrexa como expansión e, sobre todo, como axente de control moral. Ela, que foi nai de abundante prole e que se afanou por alimentala e por instruíla, rompeu aquel corsé para, nos seus 48 anos de vida, servir, con todas as características dun oficio experto, a súa vocación de escritora, concebida como unha profisión e un

medio de vida, non como un *hobby* ocasional: os seus dez libros publicados, varios inéditos desaparecidos e moitas outras páxinas en ensaios ou artigos acreditan tal dedicación permanente.

Non agardou a ser autorizada por ningunha autoridade masculina. Deconstruíu a asociación autoría-masculino (Macedo e Amaral, 2005: 7) e enfrontou o poder social dominante, tamén na autoridade literaria. De aí nacerá unha superespecificidade, porque, inconformista, non se adaptou ao modelo de inclusión reducida e marxinal previsto para as literatas. A transgresión é de tal calibre que desafia as clasificacións e taxonomías tradicionais, aquelas que, por exclusión, non contemplaban tal riqueza de perspectivas, de sentimentos e de pensamentos como os que alberga a súa obra. A súa produción obriga a unha redefinición do clásico aplicado á literatura galega.

Non cabe falar de «dimisión» daqueles atributos que sinalamos *supra*: mantén ergueita até o final dos seus días a bandeira do patriotismo galego, do feminismo e da independencia de criterio. Tentamos, pois, dar conta, sumariamente, dunha *sintaxe* e dunha *semántica* tan ricas canto profundas e orixinais.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ RUIZ DE OJEDA, Victoria (2000): «Rosalía de Castro, actriz: noticias e documentos», *Revista de Estudios Rosalianos*, 1, 11-43.
- ÁLVAREZ RUIZ DE OJEDA, Victoria (2011): «Victor Said Armesto, Rosalía de Castro e Manuel Murguía (con Augusto González Besada ao fondo)», *Revista de Estudios Rosalianos*, 4, 15-126.
- ARMAS GARCÍA, Celia María (2002): *As mulleres escritoras (1860-1870). O xenio de Rosalía*, Santiago de Compostela, Laiovento.
- AXEITOS, Xosé Luís / Xosé Ramón BARREIRO FERNÁNDEZ (2003): *Cartas a Murguía*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- CARBALLO CALERO, Ricardo (1975): *Historia da Literatura Galega Contemporánea*, Vigo, Galaxia, 2ª ed.
- CARBALLO CALERO, Ricardo (1979): *Estudos rosalianos*, Vigo, Galaxia.
- DAVIES, Catherine (1987): *Rosalía de Castro no seu tempo*, Vigo, Galaxia.
- GARCÍA NEGRO, María Pilar (2006): «Estudo introdutorio», en Rosalía de Castro, *El caballero de las botas azules. Lieders. Las literatas*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco, 13-141.
- GARCÍA NEGRO, María Pilar (2006): «Rosalía de Castro: una feminista en la sombra», *Arenal*, 13:2, 335-352.
- GARCÍA NEGRO, María Pilar (2010): *O clamor da rebeldía. Rosalía de Castro: ensaio e feminismo*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco.
- MACEDO, Ana Gabriela / AMARAL, A. L. (orgs.) (2005): *Dicionário da Crítica Feminista*, Porto, Edições Afrontamento.
- MADARIAGA, Salvador de (1972): *Mujeres españolas*, Madrid, Espasa-Calpe.
- MARCH, Kathleen N. (1994): *De musa a literata*, Sada (A Coruña), Edición do Castro.
- MURGUÍA, Manuel M. (1975 [1886]): *Los precursores*, A Coruña, Biblioteca Gallega-La Voz de Galicia.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1984 [1888]): *De mi tierra*, Vigo, Xerais.
- RODRÍGUEZ, Francisco (1988): *Análise sociolóxica da obra de Rosalía de Castro*, A Coruña, AS-PG.
- RODRÍGUEZ, Francisco (2011): *Rosalía de Castro, estranxeira na súa patria (a persoa e a obra de onte a hoxe)*, A Coruña, AS-PG.
- RUSOTTO, Mária (2006): *La ansiedad autorial. Formación de la autoría femenina en América Latina: los textos autobiográficos*, Caracas, Equinoccio.