

## LA TRANSGRESIÓN EN ROSALÍA DE CASTRO. APUNTES SOBRE EL SUJETO FEMENINO Y LA COMUNIDAD

*Margarita García Candeira*  
*Universidad de Huelva*

Resumen: Este artículo propone una revisión de la figura de Rosalía de Castro que matice algunos rasgos de la percepción simbólica más generalizada. Parte de la noción foucaultiana de transgresión y presta especial atención a su prosa para identificar actitudes vitales y literarias de Rosalía que revelan una perspectiva feminista profundamente libertaria y una concepción de la comunidad igualmente heterodoxa.

Palabras clave: Rosalía de Castro, transgresión, prosa, feminismo, comunidad.

Abstract: This article proposes a revision of Rosalía de Castro's figure in order to modify some features of her most known symbolic perception. Departing from Foucault's notion of transgression and paying attention to her prose, it intends to identify Rosalía's vital and literary stances that display a widely libertarian feminist position and an approach to community in terms of heterodoxy.

Keywords: Rosalía de Castro, transgression, prose, feminism, community.

El cumplimiento de los ciento cincuenta años de la publicación de *Cantares gallegos*, una de las obras más señeras no solo de Rosalía de Castro y de la literatura gallega, sino también del una vertiente fundamental del romanticismo español, brinda una oportunidad inmejorable para realizar una revisión de la figura de Rosalía de Castro que matice algunos rasgos de la percepción simbólica más generalizada. Partiendo de la noción teórica de “transgresión” y prestando especial atención a su prosa, este artículo se propone repasar algunas actitudes vitales y literarias de la autora que revelan una posición feminista profundamente libertaria y una concepción de la comunidad igualmente heterodoxa.

En su ensayo clásico “A Preface to Transgression” (1963), el pensador francés Michel Foucault definía esta noción, tan propia de la modernidad, como un acto

de constante traspaso de fronteras o límites que definían las categorías de lo establecido desde un punto de vista moral, sexual, social y político (Foucault 1977: 34). El acto transgresor tomaba la forma de una espiral permanente que viajaba entre lo apropiado y lo inapropiado y que estaba dotada de un gran poder desestabilizador. Desde una perspectiva más actual y parcialmente similar, el pensador neomarxista Jacques Rancière dice, en *El desacuerdo* (1995), que la verdadera acción política es aquella que rompe con la jerarquía esperable, estipulada, de espacios y cuerpos. Hay un lugar simbólico previsto para cada sujeto y la auténtica actividad política lo altera (Rancière 1996:44-46). Estas ideas sobre la transgresión y la política son muy útiles para enmarcar la rebeldía y el peculiar malditismo de Rosalía de Castro, porque su vida y su obra supone un desafío constante a toda categoría establecida: este juicio es válido tanto para su contexto histórico como para la actualidad, en que la autora sigue siendo campo de batalla de muchas guerras, especialmente en Galicia, tal y como ha explicado Rábade Villar (2011). Su encuadre en la categoría progresista convencional no es del todo apropiado: el *izquierdismo* rosaliano no puede verse como una filiación ideológica programática y exenta de fisuras sino como una vocación de defensa y alineamiento con cualquier situación de subalternidad o marginalidad, en ocasiones problemática incluso para nuestra visión de mundo. La profunda osadía rosaliana se manifiesta en un ensamblaje de posiciones no necesariamente coherentes entre sí, pero que informan de un sujeto crítico en perpetuo análisis de la realidad y de sus numerosas injusticias.

Parece importante repasar la vida y la obra de Rosalía, para proporcionar una panorámica que reequilibre algunos lugares comunes que se han transmitido sobre la autora gallega. La imagen simbólica rosaliana más extendida en el territorio estatal nos presenta a una mujer de mediana edad, enfermiza y mediatubunda, que compone unos versos preñados de la melancolía propia de un pueblo, el gallego, condenado a la pobreza y al desangre migratorio. En esta versión tan popular, la figura rosaliana sirve de soporte a una concepción esencialista de la identidad gallega en torno al tan familiar sentimiento de *morriña* o *saudade*, que partía de la lectura heideggeriana hecha por el intelectual gallego Ramón Piñeiro y el grupo Galaxia (Piñeiro 1952). Esta lectura ha generado críticas muy lógicas, puesto que la dimensión nostálgica implicaba una posición pasiva, ligada al lamento y al conformismo, y resultaba en una interpretación que neutralizaba el inmenso

potencial subversivo de un personaje lleno de valentía y furia y de una obra extensa e intensamente audaz. En línea con esta, otra lectura literalmente canonizadora, cargada de idénticos efectos desactivadores, es la que ha presentado a Rosalía como una mujer beatífica, portadora de los valores católicos emblemáticos, y que ha cuajado en el sobrenombre de “A Santiña”.

Sin embargo, Rosalía no fue en absoluto una poeta regional enferma de melancolías, tal como la quiso presentar su contemporánea Pardo Bazán en “La poesía regional gallega”, un texto de 1885 (Pardo Bazán 1973). O fue mucho más que eso. Su vida y su obra poseen rasgos de una hibridez enriquecedora y profundamente desafiante. Nace en Padrón en 1837, con una genealogía especial: hija de una hidalga y de un cura humilde, esta posición de clase fronteriza la acompañará toda su vida. Crece entre el campo padronés y Santiago de Compostela, donde estudió y donde participó activamente en los círculos intelectuales y artísticos de la ciudad, tradicionalmente reservados a los hombres. Allí conoce a Manuel Murguía, escritor, historiador y uno de los principales líderes del incipiente nacionalismo gallego, conocido con el nombre de “rexionalismo”. Se casan en 1858, y la vida de ambos transcurre entre Madrid y Galicia. Implicados en posiciones políticas progresistas, sufrirán la inestabilidad económica y social derivada del fracaso de la revolución de 1868, en la que el matrimonio había participado con entusiasmo. Rosalía muere en 1885; Murguía la sobrevive hasta 1921, y se convierte en el primer y principal filtro crítico en la recepción de la obra de su mujer.

Deben recordarse también algunos puntos básicos de su obra. Hay que subrayar el hecho de que esta obra no es solo poética, como a veces tiende a pensarse; y no solo está escrita en gallego. La trayectoria creativa rosaliana posee una enorme complejidad y está igualmente caracterizada por la variedad. Como poeta, escribe en castellano la colección *La flor* en 1856 y *A mi madre* en 1863. Pero será sobre todo *Cantares gallegos*, publicado en 1863, la que catapulte a la fama a la autora. Como es sabido, la colección, de cuya publicación se cumplen ahora 150 años, constituye la primera obra escrita en gallego en la época moderna (no hay que olvidar la riqueza de la lírica medieval) y cumple a la perfección la función romántica del poeta como portavoz del alma popular: está compuesta por cantares populares glosados con maestría, gracia y musicalidad. Pero también, como se verá, Rosalía lo hará exacerbando el potencial subversivo y transgresor

propio de la cultura popular gallega. Tras este poemario, el giro hacia una poética de corte fuertemente emocional y con acerada carga social se consuma en *Follas novas* (1880). Por último, *En las orillas del Sar* (1884), escrita de nuevo en castellano, supone una última vuelta de tuerca reflexiva y existencial. Pero, además, Rosalía fue autora de una producción en prosa igualmente rica, escrita en su mayoría en castellano: es muy interesante que esta se inicie con un auténtico manifiesto feminista, *Lieders*, en 1857. A él le seguirán las novelas *La hija del mar* en 1859; *Flavio*, en 1861; y *El caballero de las botas azules*, editado en 1867. Pero también cultivó la novela breve, como *Ruinas* (publicada en 1866), *El primer loco* (1881) y una serie de artículos periodísticos alrededor de las costumbres gallegas y otras cuestiones como, significativamente, los obstáculos a los que se enfrentaban las mujeres a la hora de escribir (“Las literatas”, de 1865).

La variedad y el traspaso de fronteras genológicas y lingüísticas ha suscitado el interés de la crítica en los últimos tiempos. Quizás no fue del todo no así antes, cuando la faceta poética (especialmente las colecciones *Cantares gallegos*, *Follas Novas* y *En las orillas del Sar*) solía concentrar toda la atención de los investigadores. Quizás la mejor manera de explicar esa trayectoria de mezclas y viajes de ida y vuelta entre formatos y lenguas esté en la fuerte vocación de autonomía y que caracteriza al proyecto creativo rosaliano y en su resistencia a condicionantes de todo tipo. En este sentido, Rosalía entronca con una problemática común a la escritura femenina europea de la época. Es sabido que, en *La loca en el desván* (1979), el estudio clásico sobre la obra literaria de escritoras inglesas del siglo XIX, sus autoras Sandra Gilbert y Susan Gubar identificaban en ellas una “ansiedad de la autoría” (Gilbert y Gubar 1998: 62-63) que sería el particular correlato de la famosa “ansiedad de las influencias” que una tradición eminentemente masculina ejercía sobre los autores, según la famosa teoría del crítico estadounidense Harold Bloom. Desprovistas de una tradición propia, escritoras como las Brönte o Jane Austen debían enfrentarse a unos códigos creativos patriarcales en los que la mujer solo había tenido cabida hasta entonces como objeto y donde solo podía encontrarse en forma de reflejo de un *espejo* supuestamente realista sostenido por un autor varón. Pues bien, Rosalía se enfrentó a esa supuesta ansiedad defendiendo un proyecto creativo en el que la transgresión vino dada por su inquebrantable fidelidad a su libertad y autonomía.

En *Lieders*, el manifiesto ya mencionado y escrito cuando tenía solamente veinte años, Rosalía afirmaba que

Solo cantos de independencia y libertad han balbucido mis labios, aunque alrededor hubiese sentido, desde la cuna ya, el ruido de las cadenas que debían aprisionarme para siempre, porque el patrimonio de la mujer son los grillos de la esclavitud.

Yo, sin embargo, soy libre, libre como los pájaros, como las brisas, como los árboles en el desierto y el pirata en la mar. Libre es mi corazón, libre mi alma, y libre mi pensamiento, que se alza hasta el cielo y desciende hasta la tierra, soberbio como el Luzbel y dulce como una esperanza (Castro 1983c: 285)

Los costes del mantenimiento pertinaz de esa consigna de libertad hicieron que la escritura se asemejase, en ocasiones, a una tarea casi maldita, algo que se hace ya patente en la referencia a Luzbel del texto recién mencionado, y que subyace en otras afirmaciones de la escritora acerca de la carrera literaria como una auténtica “senda de perdición” (Castro 1990: 20). Las mencionadas Gilbert y Gubar explicaban que, en una primera e imprescindible fase en su despertar literario, estas primeras escritoras se verán obligadas a emplear, casi siempre con afán revisionista y crítico, las imágenes que los autores habían creado para ellas y, mediante estas, exhibir la inexistencia de un lugar creativo propio mediante escenas de encierro, enfermedad o locura. Aunque estos rasgos se dan en la obra rosaliana, esta, no obstante, va más allá e invierte el papel de la mujer en la literatura, despojándola de su condición de objeto para postularla como sujeto de deseo sexual y afán creativo propios. En primer lugar, voy a exponer algunos ejemplos en que la poesía rosaliana muestra esta subversión de roles atribuidos a la mujer. En segundo lugar, ahondaré en las figuras femeninas que aparecen en la prosa rosaliana para mostrar cómo en ellas se aúna la lucha por la autonomía con la postulación de una tarea creativa propia, y cómo en ocasiones el mantenimiento de la independencia pasa por la destrucción de la propia obra. En tercer lugar, trataré de explicar cómo esta postura determinante en cuanto al género enlaza con otros rasgos de heterodoxia manifiestos de los que emana un proyecto comunitario y político transgresor, sin duda incómodo para las formulaciones identitarias más formalizadas tanto en la época de Rosalía como en la actualidad.

En las obras rosalianas, la mujer arrebató al hombre su condición exclusiva de sujeto deseante: un ejemplo muy claro se halla sin duda en algunas composiciones de *Cantares gallegos* en las que el atrevimiento y el desenfado propios del tono

popular amparan una posición enunciativa caracterizada por el deseo erótico. Además, este va unido a la transgresión religiosa. En el Cantar 9, la lógica inquietante e insistente del deseo es empleada para desautorizar la prohibición religiosa de caer en la tentación del sexo. El poema comienza con la advertencia: “Dixome nantronte o cura / que é pecado...”. / Máis aquel de tal fondura / ¿como o facer desbotado?” (Castro 1983a: 143). Sin embargo, la insistencia en que la caer en la tentación de la satisfacción sexual es un pecado no hace más que intensificar el atractivo de lo prohibido y exacerbar la comezón erótica: “Canto máis digo: “¡Arrenegado! / ¡Demo fóra!”, / máis o demo endemoncrado, /me atenta dempois i agora. / Máis ansias teño, máis sinto, /¡rematada!, /que non me queira Jacinto / nin solteira nin casada.” (Castro 1983a: 143). Y acaba con una conclusión acerca de lo que es lógica que parece ceder a una tentación agradable y, sobre todo, natural: “¡Que é pecado..., miña almiña! / Mais que sea, / ¿Cal non vai, si é rapaciña, / buscando o que ben desea?” (Castro 1983a: 144).

Es muy interesante también el Cantar 13, que toma la forma de un rezo a San Antonio. La unión de sexo y violencia (“aunque me mate, aunque me esfole”) estaba ya presente en el modelo popular: “San Antonio bendito, / dádeme un home, / aunque me mate, / aunque me esfole” (Castro 1983a: 155). Pero, si, tradicionalmente, las muchachas casaderas solicitaban al santo un marido para casarse y solucionar su soltería, la voz femenina del cantar rosaliano deja claro que solo quiere satisfacer su deseo sexual. Así, dice que: “Mais en tendo un homiño, ¡Virxe do Carme!, non hai mundo que chegue / para un folgarse. / que, zambo ou trencó, / sempre é bo ter un home / para un remedio” (Castro 1983a: 154-155).

En la prosa de Rosalía, se pone de manifiesto cómo el deseo sexual va unido al deseo creativo, a la lucha por conformar una vida vivida según un guion propio y autónomo, intransferible. La introspección psicológica que permite la narrativa larga ayuda a desarrollar con maestría un repertorio de mujeres independientes que unen la búsqueda vital de la autonomía con una tarea creativa relacionada, implícita o explícitamente, con la literatura. La independencia llevada hasta las últimas consecuencias a menudo lleva consigo un precio de destrucción. Podemos centrarnos en dos novelas, *La hija del mar* y *Flavio*, que son especialmente representativas, para tratar de ilustrar a partir de ellas otras cuestiones que tiene que ver con la ideología no solo de género sino también de clase.

*La hija del mar*, publicada cuando Rosalía tenía 22 años y probablemente escrita unos años antes, se abre con un prólogo que hermana a la perfección la tarea creativa con la *hybris*: la falsa modestia y la ironía tiñen la disculpa por lo que se define como “un pecado inmenso y indigno de perdón” (Castro 1990: 17): el constituido por “mi atrevimiento al publicar este libro” (Castro 1990: 20) en una época en que “todavía no les es permitido a las mujeres escribir lo que sienten y lo que saben” (Castro 1990: 20). La novela trata sobre la vida de una mujer soltera, Teresa, y su hija Esperanza, en las afueras de una villa pesquera situada en el norte de Galicia, en un territorio hostil, agreste y rudo. El marido que un día la abandonó regresa y las recluye a ella y a Esperanza en un palacete frondoso, donde las maltrata psicológicamente, cercenando su libertad y dignidad. En medio de la descripción de tal estado de cosas, la voz narrativa toma partido con una apelación fuertemente enfática, tras la que podemos reconocer la furia rosaliana. Ya se ha comentado la simpatía de la autora por la revolución Gloriosa, y numerosos estudiosos han destacado la influencia en la autora del socialismo utópico de Proudhon y, en general de la filosofía política derivada de la Revolución Francesa<sup>1</sup>. Sin embargo, la diatriba de la voz autorial contra esta situación que sufre Teresa pone de manifiesto la conciencia rosaliana acerca de las disfunciones y limitaciones de la herencia ilustrada y revolucionaria, que dejan entre sus cuestiones pendientes la igualdad de la mujer. Una misma crítica a la posesión sirve para vehicular una sátira de género y de clase que pone de manifiesto el descontento de ciertos sectores con el orden derivado de la Revolución Francesa. Dice la instancia narrativa:

¡Oh Señor de justicia! [...], ¿por qué no te alzas contra el rico y el poderoso que así oprimen a la mujer, que la cargan de grillos, mucho más pesados que los de los calabozos [...]? Infelices criaturas, seres desheredados que moráis en las desoladas montañas de mi país; mujeres hermosas y desdichadas que no conocéis más vida que la servidumbre, abandonad vuestras costumbres queridas, en donde se conservan perennes los usos del feudalismo [...] Hombre, que gastáis vuestra vida al fuego devorador de la política [...], no pronunciéis esas huecas palabras «¡civilización, libertad!» [...], mirad a Esperanza y decidme después qué es vuestra civilización, qué es vuestra libertad. [...] No seáis egoístas como los hombres que pasaron! [...], acordaos de Esperanza...; es decir: ¡de la mujer débil, pobre, ignorante!» (Castro 1990: 120).

La trayectoria de emancipación de Teresa del yugo de su opresor supone un acto de creación de la propia libertad según patrones no previstos. De Teresa se

nos dice varias veces que “era poeta, pero sin saberlo” (Castro 1990: 76): por ello, y en línea con la idea moderna de la existencia como obra de arte, su vida es y habla por su obra. Y este proceso de liberación es interesante también porque es elocuente respecto a la censura de la cosmovisión burguesa basada en la propiedad y el materialismo por parte de Rosalía. Sucede por medio de un proceso de despojamiento, que tiene como episodio central la escena en que Teresa se despoja de sus ropas lujosas y, recuperando sus harapos de pescadora, recupera la agencialidad y la dignidad. Con la rebeldía propia de un ángel caído –nuevamente se la compara con Luzbel-, Teresa es sujeto de una enunciación enfática que hace de su condición desposeída el núcleo mismo de su personalidad:

Aquí me tienes otra vez, la misma de otros días... Soy Teresa la expósita, Teresa la pescadora, que desceñida de la ropa de infamia que le has cubierto no quiere sufrir no ya los golpes de tus criados, ni aun la más pequeña insolencia tuya... Silencio por un instante... ¡Silencio!— añadió con un acento que indicaba una fuerza de voluntad indomable, pues el soberbio espíritu de aquella mujer se revelaba ahora en toda la nobleza y con todo el orgullo de sus instintos (Castro 1990: 142-143)

Por su parte, *Flavio* describe las aventuras de un joven procedente del campo y su transformación en un personaje cínico y cruel; presenta un paradigma invertido del buen salvaje rousseauiano y ha sido definida por Rábade Villar como una “novela de contraaprendizaje” (Rábade Villar 2012a: 480). Flavio se enamora de Mara, habitante compostelana caracterizada por la independencia y la preocupación por el orden y el comportamiento social. Gran parte del argumento de la novela gira en torno a los desencuentros provocados por la reticencia de Mara a convertirse en un títere en manos de Flavio, que no respeta su autonomía. En una ocasión, consulta a Luis, un médico amigo de ambos, sus problemas de pareja. Es muy interesante cómo Mara define su posición resistente empleando una simbología literaria: negándose a convertirse en “una dama de novela” (Castro 1983b: 362). Pero, al igual que en la obra anterior, el pasaje muestra la conciencia lúcida de Rosalía acerca de la gestión acrítica de la formulación rousseauiana del buen salvaje. Más que como paradigma de lo natural, Flavio aparece como lo naturalizado por una sociedad patriarcal: su amor es una forma de opresión clara, solo que romantizada y escondida tras un aura de inocencia y autenticidad. Explica Mara al médico, que defiende a Flavio:



Vos no podéis imaginaros todo lo feliz que he sido cuando conocía que era la primera que poseía los afectos de aquel corazón virgen, el cariño de aquella alma inocente y llena de pasión...; desde el instante en que conocí que era amada, creí en la felicidad, Luis... ¡Esperé!...; pero luego empecé a temer por ambos al ver su carácter irascible, y traté de conducirlo al buen camino; quise acostumbrarle a los usos de la sociedad y enseñarle a vivir con los hombres...; todo fue en vano... ¿Qué queráis, pues? ¿Que abandonase de un golpe mis antiguos hábitos, que me retirase del mundo..., que fuese, en fin, una dama de novela? Creí más aceptable usar alguna severidad con él para corregirle que doblegarme a los caprichos de un hombre cuyo proceder para conmigo era ni más ni menos que el de un niño terco y caprichoso en demasía. ¿Soy tan culpable como me creéis? (Castro 1983b: 362).

La defensa que el médico emprende del comportamiento de Flavio también muestra el avisamiento que Rosalía poseía acerca de la complicidad de cierto discurso científico con el poder patriarcal. Esto sucedía en especial con las teorías de Darwin acerca de la ley natural que sancionaba la supervivencia del más fuerte y mejor preparado. Es obvio que pronto estas teorías fueron empleadas para justificar la idea de la mujer como sexo naturalmente débil. Rosalía se muestra consciente de este uso profundamente ideológico y sexista del darwinismo. Las palabras del médico exponen precisamente esta idea, pues le dice a Mara: “os veo profesar principios que están en oposición con la misma naturaleza, que os ha hecho débiles...” (Castro 1983b: 364). Mara responde, enérgica:

¡Egoístas! (...) ¿Pueden consistir la razón y el entendimiento en la fuerza? ¿No llamáis bárbara la costumbre de los antiguos griegos, que premiaban la belleza y la fuerza física? Si la fuerza moral y el talento son las únicas cosas por que el hombre debe ser alabado y respetado; si el hombre más raquítico y horrible debe ser acatado y venerado cuando su frente cobija pensamientos gigantes, nosotras podemos ser en esto tanto como vosotros (Castro 1983b: 364)

Si Teresa era poeta sin saberlo, y su vida constituye su obra, Mara escribe a escondidas recluida en su habitación. Pero es fundamental prestar atención al hecho de que ambas rompen lo creado, o parte de lo creado. Como parte de su proceso de despojamiento, Teresa prende fuego al palacete de su marido. En una escena que recuerda el pasaje similar de *Jane Eyre*, la protagonista destruye el hogar patriarcal y burgués que forma parte de su pasado vital. Mara, en cambio, destruye sus escritos poco después de componerlos, en la íntima conciencia del precio demasiado elevado que supone la tarea creativa para la mujer:

-¡Si alguien pudiese ver esto!... -exclamó ruborizándose-. ¡Dios mío!... -añadió-. Una mujer que se atreve a trasladar al papel sus sentimientos más

ocultos, aquellos sentimientos que nadie debe penetrar..., aquéllos de que ella misma debiera tal vez ruborizarse... ¡Locura! [...]Si mi mano imprudente graba en el papel un nombre querido, que mi mano le rompa luego... Si mi pluma traza desiguales renglones..., que nadie sepa que aquellos renglones son versos... Los que creen que el universo ha creado tan sólo para ellos sus bellezas, dicen que suenan mal en boca de una mujer los consonantes armoniosos; que la pluma en su mano no sienta mejor que una rueca en los brazos de un atleta..., y tal vez no les falte razón... (Castro 1983b: 239).

De hecho, un año antes de publicar *Flavio*, Rosalía había dado a la prensa “Carta a Eduarda” o “Las literatas”, un texto en el que empleaba el recurso, tan cervantino, del manuscrito encontrado en la calle para disuadir a una amiga y escritora primeriza de que emprendiera una carrera literaria: “No, mil veces no, Eduarda; aleja de ti tan fatal tentación, no publiques nada y guarda para ti sola tus versos y tu prosa, tus novelas y tus dramas: que ése sea un secreto entre el cielo, tú y yo” (Castro 1983c: 289). Es resaltable el hecho de que no le aconseje renunciar a la escritura, pero sí a la publicación. Los riesgos de malinterpretación, crítica exagerada y manipulación justifican su terminante recomendación.

De alguna manera, ambas actitudes prefiguran un episodio fundamental de la vida de Rosalía: quizás como precaución ante la posibilidad de su manipulación póstuma, Rosalía ordena a su hija que quemara todos los manuscritos inéditos existentes: eran cartas, traducciones y algunas obras no publicadas. Este acto, por muy lastimoso que resulte para nosotros, constituye una reclamación radical del derecho a disponer de la propia obra, pero también es un símbolo de la resistencia de esta a encajar plenamente en todas las causas a las que la han adscrito, entonces y ahora. De alguna manera, el vínculo, ineludible, entre Rosalía y los miembros del proyecto político regionalista, capitaneados por el propio Murguía, tuvieron como una de sus consecuencias la recepción sesgada e incompleta de la obra rosaliana. Murguía, que le sobrevive en casi 40 años, será el primer canonizador de esta, principalmente a través de un texto, incluido en *Los precursores*, en el que subraya la importancia de la obra poética escrita en gallego en detrimento de la faceta narrativa escrita en castellano. Este hecho, unido a la prevalencia del canon realista-naturalista que excluía las obras de índole fantástica o alegórica (a la que se adscribe la mayor parte de la narrativa rosaliana) o a su querencia por problematizar los géneros literarios (ninguna de sus obras narrativas puede etiquetarse según un modelo textual puro) puede ayudar a explicar la posición anómala de Rosalía en la historiografía literaria española, que la trata de

‘romántica rezagada’ o poeta regional popular. Los mismos rasgos que se han estado mostrando (la preocupación por la creación y la condición femenina, o la profundización sentimental) han encumbrado a autoras como Austen o las Brönte como autoras genuinamente modernas y pioneras en una modalidad novelística determinada.

Si esto ha ocurrido en el ámbito estatal, en Galicia, la recepción de su obra corrió pareja a la recepción de las tesis regionalistas y, en la actualidad, sigue estando ligada a la búsqueda de legitimación política del nacionalismo. En este sentido, hay que tener en cuenta que la obra rosaliana contiene múltiples trazos que transgreden o fuerzan los límites de cualquier concepción identitaria formalizada y homogénea o monolítica. Un repaso, a la fuerza breve, por la profunda heterodoxia de algunos permite acabar de configurar el papel incómodo que para muchos supuso Rosalía.

Tomada en su conjunto, la obra de Rosalía establece un programa implícito para una comunidad caracterizada no por la clausura sino por la fisura, por la apertura: por la conciencia de la falta y la inclusión constante que ella genera. Varios hechos lo demuestran: el propio empleo del gallego oral, que exhibe en su escritura las heridas de una historia poco grata, testimonia la conciencia de precariedad inherente al poemario fundacional de la literatura gallega. No en vano dice Rosalía en el prólogo de *Cantares gallegos* que está escrito “sin gramática nin regras de ningunha clas” e que “o lector topará moitas veces faltas de ortografía, xiros que [y esto es significativo] disoarán ós oídos dun purista” (Castro 1983a: 108). Por otra parte, es persistente la crítica a la idea de origen, sustancial para los nacionalismos decimonónicos que buscaban un pasado común, por lo general prestigioso, que sostuviese los límites de la pertenencia a una comunidad determinada. Rosalía critica la obsesión por el uso de la memoria en *La hija del mar*, y promueve en muchas ocasiones terrenos áridos, caracterizados por la falta de raíces y de troncos comunes: ambos hechos parecen ser una refutación *avant la lettre* de las lecturas que han definido la identidad gallega en clave de nostalgia o morriña (García Candeira 2012). No hay que olvidar la destrucción del pasado que ejecutan Teresa y Mara, a la que ya nos hemos referido.

Esta apertura problematiza asimismo los vínculos entre comunidad y territorio, atendiendo a fenómenos de movilidad y dispersión: no en vano estamos ante un

pueblo, el gallego, que ha tenido en la emigración una de sus constantes históricas. Precisamente la defensa de una hospitalidad radical ante lo foráneo o lo excluido provoca la desubicación de Rosalía, su incomodidad para dos proyectos políticos nacionalistas enfrentados: el estatal y el gallego. Es conocida la beligerancia con que algunos poemas de *Cantares gallegos* tratan a los castellanos, como en el famoso “Castellanos de Castilla”. Pero lo que se critica es precisamente la acogida hostil que sufren los gallegos: “Castellanos de Castilla, / tratade ben ós gallegos; / cando van, / van como rosas; / cando vén, / vén como negros ... Foi a Castilla por pan, / e saramagos lle deron; / déronlle fel por bebida, / peniñas por alimento” (Castro 1983a: 218). Varias secciones de *Follas novas*, en especial “As viúvas dos vivos e as viúvas dos mortos”, tratan precisamente del drama migratorio.

Pero Rosalía previó una apertura idénticamente radical para la comunidad gallega que, en ocasiones, resultó molesta para el propio programa regionalista al que había contribuido con *Cantares gallegos*. No en vano se definirá, en *Follas novas*, como “estranxeira na súa patria” (Castro 1983a: 333). La transgresión de las fronteras nacionales se unió a la transgresión de los bordes de la moral sexual convencional en un episodio que es especialmente significativo a la hora de acabar de perfilar la condición maldita, heterodoxa, incómoda, de nuestra autora. En 1881 Rosalía escribe, como parte de una serie de piezas sobre la idiosincrasia del pueblo gallego, un artículo para la prensa madrileña titulado “Costumbres gallegas”. En él, narra la costumbre existente en pueblos del norte de Galicia según la que, si un marinero o forastero llegaba después de mucho tiempo a tierra, la familia que lo hospedaba le daba no solamente comida y cama, sino que también le permitía dormir con la mujer que viviese en esa casa (Castro 1983a: 462-463). Esta hospitalidad sin límites que ha estudiado Rábade Villar (2012b: 87) resulta llamativa incluso ahora, pero resultó especialmente polémica en los círculos intelectuales gallegos. El rechazo y las críticas suscitadas hicieron que Rosalía reaccionase con lo que se ha dado en llamar su “dimisión”: dejar de escribir en gallego. En una carta a Murguía, explica que “ni por tres, ni por seis, ni por nueve mil reales volveré a escribir nada en nuestro dialecto, ni acaso tampoco a ocuparme de nada que a nuestro país concierna. [...] Se atreven a decir que es fuerza que me rehabilite ante Galicia. ¿Rehabilitarme de qué? ¿De haber hecho todo lo que en mí cupo por su engrandecimiento?” (Castro 1983c: 504). Estas

palabras son un perfecto testimonio de la independencia inquebrantable que impulsaba aquellas tempranas afirmaciones de libertad de *Lieders* y, por supuesto, las cumplió. Solo volvió a publicar, tres años después, *En las orillas del Sar*. Un año después, en 1885, moría.

La vida y la obra de Rosalía de Castro sigue despertando interés crítico e ideológico, algo que se hace patente en las numerosas celebraciones y actos académicos que jalonan la celebración del ciento cincuenta aniversario de la publicación de *Cantares gallegos*, en la existencia de debates en torno a su figura, y de foros de análisis académicos dedicados a estudiar su trayectoria, como el Grupo de Investigación Rosalía de Castro de la Universidad de Santiago. La viveza y sensibilidad que rodea muchas de estas actividades es síntoma de salud y de diálogo, pero sobre todo es otra manifestación, quizá la más elocuente, de la complejidad y riqueza de la obra rosaliana, que renuncia a cualquier solución unívoca, a cualquier síntesis o conciliación conclusiva. En estas breves líneas, quisiera haber perfilado grosso modo los rasgos más marcados de una fisonomía auténticamente transgresora. Por otra parte, la capacidad de generar lecturas testimonia otra resistencia radical: la que impide la clausura hermenéutica, las versiones terminantes acerca del sentido de su obra. En la desobediencia a cualquier corsé interpretativo radica, sin duda, su brillantez y su última y más certera incomodidad.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Castro, R. de, *Obra completa I. La hija del mar, Flavio, El primer loco*. Ed. Ángel Abuín, A Coruña, Patronato Rosalía de Castro, 1990.
- , *Obras completas. Tomo I*, Santiago de Compostela, Sálvora, 1983a.
- , *Obras completas. Tomo III*, Santiago de Compostela, Sálvora, 1983b.
- , *Obras completas. Tomo II*, Santiago de Compostela, Sálvora, 1983c.
- Davies, C., *Rosalía de Castro no seu tempo*, Vigo, Ed. Galaxia, 1987.
- Foucault, M., "A Preface to Transgression", *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews* (ed. Donald F. Bouchard), NY, Cornell UP, 1977, pp. 29-52.
- García Candeira, M., "Más allá de la ansiedad de la influencia. Poética del desierto e imaginación femenina en *La hija del mar*, de Rosalía de Castro", *Canon*

y subversión. *La obra narrativa de Rosalía de Castro*, (Ed. Helena González Fernández y María do Cebreiro Rábade Villar), Barcelona, Icaria, 2012, pp. 99-119.

Gilbert, S. y Gubar, S., *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1998.

Miguélez-Carballeira, H., “¿Por qué Rosalía de Castro tenía razón? *El caballero de las botas azules* como texto antisistema”, *Canon y subversión. La obra narrativa de Rosalía de Castro*, (Ed. Helena González Fernández y María do Cebreiro Rábade Villar), Barcelona, Icaria, 2012, pp. 121-137.

Pardo Bazán, E., “La poesía regional gallega”. *Obras completas III. Cuentos. Crítica literaria*, Madrid, Aguilar, 1973, pp. 671-689.

Piñeiro, R., “A saudade en Rosalía”. *Siete ensayos sobre Rosalía de Castro*, Vigo, Galaxia, 1952, pp. 97-109.

Rábade Villar, M. do C., “Rosalía de Castro sen consenso. A crítica como campo de batalla”, *Protexa. Revista de libros*, 18 (2011), pp. 18-19.

---, “Spleen, tedio y ennui. El valor indiciario de las emociones en la literatura del siglo XIX”, *Revista de literatura*, v. 74., n. 148, 2012a, pp. 473-496.

---, “Rosalía de Castro y el mito del progreso. Elementos para una nueva política del tiempo”, *Canon y subversión. La obra narrativa de Rosalía de Castro*, (Ed. Helena González Fernández y María do Cebreiro Rábade Villar), Barcelona, Icaria, 2012b, pp. 79-97.

Rancière, J., *El desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1996.

Rodríguez, F., *Rosalía de Castro, estranxeira na súa patria (a persoa e a obra de onte a hoxe)*, A Coruña, Asociación Socio-Pedagóxica Galega, 2011.

---

<sup>i</sup> Así lo han hecho Davies (1987: 55-56), Rodríguez (2011: 206) o Miguélez (2012).