



## LA MUJER QUE NO ES SÓLO METÁFORA DE LA NACIÓN. LECTURAS DE LAS VIUDAS DE VIVOS DE ROSALÍA DE CASTRO<sup>1</sup>

HELENA GONZÁLEZ FERNÁNDEZ  
**Universitat de Barcelona**

---

En este artículo se ofrece una lectura de las viudas de vivos de Rosalía de Castro como una metáfora compleja de la nación y nada complaciente con los relatos nacionales estereotipados del XIX. Frente a lecturas que han confinado a la viuda en el estereotipo de nación sufriente por la emigración, siguiendo la lectura del libro completo la viuda de vivo se muestra una representación femenina no prevista ni en los discursos de la nación ni de la vindicación del XIX.

---

PALABRAS CLAVE: género, nación, Rosalía de Castro, viuda de vivo, Penélope, Ofelia.

---

La figura de la viuda de vivo como representación penelopiana de Galicia en cuanto nación subalterna sometida a grandes deficiencias económicas y sociales hasta el punto de obligarla a la emigración masiva hacia América, constituye una de las figuraciones fundamentales de la obra rosaliana y quizás la representación femenina más reconocible y singular del imaginario gallego. Desde la publicación de *Cantares gallegos* (1863), Rosalía, la voz inaugural de la literatura gallega contemporánea, se convierte en presencia recurrente en los momentos fundamentales de redefinición del discurso nacional<sup>2</sup>, por esa razón Catherine Davies, en su *Spanish Women's Writing*

---

<sup>1</sup> Este artículo forma parte de proyecto de investigación financiado por el Instituto de la Mujer, exp. nº 091/07 (2008-2010).

<sup>2</sup> En 1917 la inauguración de un monumento en homenaje a Rosalía en Compostela constituye un acto de afirmación nacionalista de gran repercusión que acompaña el nuevo rumbo de los nacionalismos en el Estado español. En 1952, años de lenta rearticulación del tejido galleguista bajo el atento control de la dictadura franquista, se publica el libro colectivo *7 ensayos sobre Rosalía*, concebido no sólo como una colectánea de estudios sobre su obra sino como un instrumento para redefinir la diferencia esencial de Galicia. En esa misma década se instituye la

1849-1996 (1998: 59), defiende que Rosalía de Castro está más próxima al poeta nacional escocés Robert Burns, en tanto que creadora de una poética periférica subversiva enfrentada a la centralidad hegemónica del imaginario español coetáneo, que a las escritoras del XIX, incluidas aquellas contemporáneas que, como Cecilia Böhl de Faber, mayor que Rosalía, o Emilia Pardo Bazán, algo más joven, se interesaron por retratar las mujeres de clases populares.

Rosalía le confiere cuerpo literario al oxímoron “viudas de vivos” en el libro V del poemario *Follas novas* (1880), titulado precisamente *As viúdas dos vivos e as viúdas dos mortos* y que, según defiende Diana Conchado (1991: 178), era un libro de especial relevancia para su autora ya que es el único que cita expresamente en el prólogo de *Follas novas*. Con él pretendía retratar el drama y la injusticia de la emigración que en su presente sufría Galicia, y que, leído con ojos de hoy sigue vigente como relato de la emigración. El libro se ha interpretado en numerosas ocasiones y se ha leído como la odisea de los gallegos forzados a emigrar a Cuba a causa de la hambruna de mediados de siglo y la necesidad de mano de obra casi esclava en la isla después de la abolición de la esclavitud (Davies, 2005: 175-176). Por su parte, Pilar García Negro lo califica como “a epopeia do pobo galego declinado en feminino” (2006: 123), porque buena parte de los poemas se centran en la vivencia de la emigración por parte de las que quedan, de las mujeres solas, o, en clave metafórica, de la nación de origen. Aunque es en *Follas novas* donde toma cuerpo esta representación de las mujeres y de la nación, ya en el poema 19 de *Cantares gallegos* (Castro, 1995: 216-818), aparecía esta figuración penelopiana glosando una copla popular con enunciación femenina que aborda la ausencia del amado por causa de la emigración y el deseo de la amada de ir a verlo si le fuese posible: “Si o mar tivera varandas,/ fórate ver ao Brasil”<sup>3</sup>. En sus inicios, pues, el motivo de la viuda de vivo continúa la línea de cantigas de desamor que se documenta desde Meendiño, pero gana en complejidad como motivo literario y como figuración política en *Follas novas*. En nuestra interpretación partimos, como

---

celebración de la misa a Rosalía, que tenía lugar el 25 de julio, Día de Galicia, y servía de excusa para la conmemoración anual galleguista; a partir de 1965, un año en el que se está en pleno debate sobre el uso de la lengua vernácula en la Iglesia, esta simbólica misa se celebra en gallego. Así mismo, desde 1963, año del centenario de *Cantares gallegos*, el 17 de mayo, fecha de publicación de este libro, se celebra el Día das Letras Galegas. En 1985, momento en que se abre la posibilidad de articular un espacio de reconocimiento institucional y público para el gallego y los presupuestos nacionalistas con el nuevo mapa autonómico, se celebra el I Congreso Internacional sobre Rosalía de Castro y su tiempo, que será también el punto de partida para visibilizar las lecturas feministas, que reivindican la mujer y la escritora frente al mito mistificado por el galleguismo y nacionalismo. Y recientemente, coincidiendo con la llegada al gobierno de Galicia de un partido nacionalista, el BNG, entre 2005 y 2009, Rosalía se convierte en bandera de la proyección exterior de la cultura gallega; de forma paralela se procede a una reactualización de la figura, con el proyecto de revisión musical, literaria y crítica, *Rosalía 21* (2008), que coincide con la popularización de un nuevo retrato de la autora gracias al icono pop creado por el equipo de diseñadores Rei Zentolo de Compostela.

<sup>3</sup> Completando la característica representación dual de la mujer viuda en Rosalía (de vivo y de muerto) el poema 26 de *Cantares gallegos* (Castro, 1995: 246-263) retrata el dolor de la mujer cuyo hombre ha fallecido.

defiende Catherine Davies en sus trabajos rosalianos (1987 o 2005), de la consideración de la obra gallega de Rosalía de Castro como textos con expresa voluntad política, en los que se reivindica la nación subalterna (o colonizada) y se denuncian las injusticias que sufre<sup>4</sup>, a lo que yo añadiría que se construye de manera singular una subjetividad femenina imprevista. Así pues, como ha defendido Davies (1998), las fórmulas populares de su poesía no son simples prolongaciones poéticas costumbristas sino que la forma popular sirve para expresar ideas revolucionarias. Coincide con ella María López Sánchez (2008: 98-116; 2009: 25-35) cuando afirma que estos primeros clásicos del canon literario gallego, el costumbrismo y el paisajismo, que leídos desde nuestro presente podrían parecer un inventario de los tópicos que construyen la nación desde sus inicios, en tanto que escritos inaugurales de la nación emergente, leídos en su contemporaneidad representan un posicionamiento ideológico fuerte, subversivo y reivindicativo<sup>5</sup>.

### La viuda de vivo y la nación sexuada del celtismo

Diana Conchado (1991) en su interesante artículo sobre la otredad y la ausencia en las viudas rosalianas, hace hincapié en la doble carencia del hombre (para la viuda) y del bienestar que merecía disfrutar esa nación “edénica” (para sus gentes), citando los versos rosalianos: “pequeno paraíso, est’ é un remedo/ do que perdeu Adán” (FN 342)<sup>6</sup>. Con el plural, “viudas”, se pone en evidencia que esta forma de soledad, marcada por la carencia y la espera, es una situación encarnada en cada una de las mujeres anónimas que retrata, y al mismo tiempo todas estas experiencias se pueden abstraer como un único relato de la viuda de vivo y de la nación. De esta manera, estudiando la viuda de vivo entre la metáfora nacional y el retrato de género, se puede ahondar en el retrato de un sujeto, la mujer de nación subalterna y clase baja, hasta entonces inexistente que, en su espera, no sólo muestra su dolor sino también su deseo, que es un aspecto poco analizado en los estudios. En mi opinión, la arquitectura narrativa subyacente al libro V resulta muy esclarecedora. Se abre con la despedida de los emigrantes, y en ella se evidencia la injusticia infringida contra la nación y su población, que se ve obligada a sufrir el desgarramiento de la separación. La soledad de

<sup>4</sup> En sus primeros trabajos esta investigadora inglesa intenta demostrar la singularidad ideológica de Rosalía acudiendo a información biográfica entonces disponible: una vida alejada de las comodidades y convenciones de la familia burguesa convencional y una educación próxima a los círculos liberales. La documentación exhumada posteriormente por Victoria Álvarez Ruíz de Ojeda (1999; 2000; 2002) corrigen lo que ha denominado versión *vulgata* de la biografía de Rosalía y, por lo tanto, obliga a matizar algunos de los argumentos de Davies.

<sup>5</sup> En un trabajo reciente, “La musa popular i l’escriptura. Maria-Antònia Salvà llegida des de Rosalía de Castro” (González, 2009), he analizado la utilización de lo popular como máscara de la intencionalidad autorial, del compromiso de las escritoras con la nación subalterna, de su voluntad de tener una recepción amplia y popular, así como las relaciones intertextuales existentes entre ambas.

<sup>6</sup> En adelante las citas del libro se indicarán con la abreviatura FN seguida de las páginas que correspondan en la edición de Monteagudo y Vilavedra (Castro, 1993).

las viudas se va acentuado y, de vez en cuando, para recordar la causa de esta espera, se intercalan poemas centrados en las vivencias de los hombres que emigran, y así se recuerda que es la injusticia la que los obliga a marchar (FN 338-344, 350, 359, 380), o bien se señala el abandono definitivo del marido, que se niega a regresar de América (FN 348-349). Los poemas que cierran el libro hablan de mujeres solas que deciden emigrar también, renunciando pues a ser metáfora de la patria original.

En el XIX la nación se representa singularmente a través de las clases populares, aquellas que, según el nacionalismo romántico, custodiaron el idioma, la memoria y el espíritu de la nación, una definición de nación/clase que marcará profundamente la construcción del discurso de la nación en Galicia en los siglos XIX y XX. Pero la ausencia de hombres hace emerger esta figuración imprevista, las viudas de vivos y muertos, que sufren la experiencia dolorosa del desgarramiento y constituyen la encarnación de la pobreza, la injusticia y la espera. La figura relevante y más compleja de este libro es la viuda de vivo, la mujer que espera sin esperanza. Se combinan poemas en primera y en tercera persona, pero dotándolas de voz propia, hablando en primera persona, se evita la tentación del estereotipo costumbrista y que la viuda acabe por convertirse en uno de aquellos retratos de tipos populares habituales en el XIX. Por encima de todo, las viudas ponen palabras a su dolor y a su deseo, un deseo que se formula en clave sentimental, por la ausencia del amado, pero que acaba por mostrar la soledad más absoluta de la mujer que no encuentra remedio a la espera ni siquiera en el suicidio. Algo hay de Ofelia en esta singular Penélope.

El libro V se abre con un poema que hace explícita la lectura nacional. "Pra A Habana!" se escribe en forma de muiñeira, con versos de gaita gallega, que subrayan el carácter popular y colectivo de la despedida de este Odiseo. Este poema narrativo en cinco partes explica las causas de la emigración a América, la pobreza, acudiendo a la fórmula de la despedida amorosa: el labrador se despide de su amada y de la Tierra. La despedida, que aparece en otros poemas de Rosalía, cuenta con muchas fórmulas disponibles en el acervo literario popular tradicional y es un recurso que se repite en la narración literaria de la emigración. "¡Adiós, adiós prendas/ do meu corazón!" (FN 331), le dice el anónimo Odiseo a su María (ella sí que tiene nombre). Aparecen otras viudas con nombre propio, un nombre que, de tan popular, resulta anónimo, ya que lo que se persigue es ofrecer retratos verosímiles de las verdaderas protagonistas, las mujeres solas: Rosa d'Anido (FN 357-358), Antona (FN 370), Rosa (FN 370, 382). En este primer poema la fórmula de despedida del hombre emigrante, sirve para expresar los temores ante la travesía trasatlántica, para denunciar la injusticia de la emigración obligada y para hacer el recuento de las certezas que pierden: la tierra, la casa y la amada. Los hombres que se disponen a afrontar el reto de la navegación sufren por tener que abandonar la patria y, cuando no lo ven, muestran su temor al abismo del océano. Surge una voz de ánimo que no aplaca el miedo. La amenaza de la soledad de quienes quedan, las Penélopes, y la muerte probable en quienes embarcan, los Odiseos, ocupan

buena parte de este primer poema que acaba con una referencia a la figuración central del libro v: “viúdas de vivos e mortos/ que ninguén consolará” (FN 334). Los poemas siguientes retratan a la viuda de muerto y, de nuevo, las angustias del hombre obligado a abandonar el paraíso edénico por la extrema pobreza. Leído sobre el paspartú de la *Odisea*, este primer poema rosaliano gana en significación. En la reescritura de *Follas novas* el emigrante no es un héroe afortunado y valiente a la búsqueda de Itaca, y por ello la Penélope rosaliana resulta más trágica que la homérica, porque sus condiciones de vida y espera, su soledad, son más radicales.

Esta Penélope campesina que ha estudiado con acierto Carmen Blanco en el poema “Tecín soia a miña tea/ sembrei soia o meu nabal” (FN 345), continúa con los trabajos cotidianos, necesarios para asegurar la supervivencia, siempre en absoluta soledad. Los trabajos rutinarios se convierten en una metáfora fácilmente decodificable de la espera como monótono paso del tiempo, y en este caso, como corresponde a los retratos de las campesinas gallegas del XIX, tiene lugar en la casa y en el campo, según constata la literatura sobre tipos populares gallegos, una fórmula que pretendía definir el estereotipo de mujer según su origen o su oficio.

En mi país, Galicia, se ve a la mujer encinta o criando, cavar la tierra, segar el maíz y el trigo, pisar el tojo [...]. Tan duras labores no levantan protesta alguna entre los profundos teóricos de la escuela de monsieur Proudhomme [...] llenos de consternación y santo celo “que la mujer no debe salir del hogar, pues su única misión es cumplir los deberes de madre y esposa”. El pobre hogar de la mísera aldeana, escaso de pan y fuego, abierto a la intemperie y al agua y al frío, casi siempre está solo. A su dueña la emancipó una emancipadora eterna, sorda e inclemente: la necesidad. (Pardo Bazán, 1996: 45).

Murguía, como los románticos, consideraba con Tasso que la tierra “si-mile a se gli habitator produce” y que la suave orografía galega, tan ensalzada por Rosalía y por él mismo, producía mujeres dulces. En su descripción de “La mujer de Orense” afirma que en ella habían dejado su huella diversas razas: los judíos, los árabes y sobre todo, los celtas, “verdadero poblador de las gallegas comarcas” (Murguía 1996: 118). En esta confluencia entre paisaje y mujer fundamenta Murguía el carácter “naturalmente” sexuado de la nación. En su introducción al *Diccionario de escritores gallegos*, Murguía (1999: xxv) defiende que en Galicia, posiblemente desde los celtas, el hombre gallego ha delegado en la mujer y el sacerdote el cultivo de la sabiduría, de la “viril poesía”. Quizás interpretaba de manera interesada un espíritu esencial que autorizase dos poéticas complementarias que inauguran la literatura gallega y responden a su proyecto de construcción nacional: la de su mujer y compañera Rosalía de Castro y la de su amigo, el poeta Eduardo

Pondal. Pero lo cierto es que su defensa de la nación femenina como rasgo identitario diferenciador, seguía el proyecto celtista de un pensador bretón muy influyente en su contemporaneidad, Ernest Renan. En su *Diccionario de escritores*, parafrasea un fragmento de "Poésie des races celtiques". Contrástense ambos textos:

A nuestra raza puede aplicarse con igual verdad que á la bretona, aquella acertada observación de Renan, respecto á que "si es posible asignar un sexo á las naciones como á los individuos, será necesario decir, sin dudar un momento, que la raza céltica, sobre todo en la raza kymrica ó bretona, es una raza esencialmente femenina". Éslo también la gallega.<sup>7</sup> (Murguía, 1999: xxix)

S'il était permis d'assigner un sexe aux nations comme aux individus, il faudrait dire sans hésiter que la race celtique, surtout envisagée dans sa branche kymrique ou bretonne, est une race essentiellement féminine. Aucune famille humaine, je crois, n'a porté dans l'amour autant de mystère. Nulle autre n'a conçu avec plus de délicatesse l'idéal de la femme et n'en a été plus dominée. (Renan, 1859: 385)

En "La mujer de Orense" Murguía fuerza un retrato idealizado, y por ello irreal, en defensa de la mujer gallega, que vendría a encarnar perfectamente los valores positivos de la nación emergente. Visto el papel relevante y público de las campesinas gallegas, a las cualidades naturales (emanadas de la naturaleza) de fragilidad y belleza femenina que responden al canon de lo femenino en el patriarcado, le añade un talante varonil que le permite asumir la rudeza del trabajo.

Por dicha acaso, Dios, que da tanta hermosura, vistió estos campos, no quiso que la mujer que los habita, fuese menos bella que la naturaleza que la rodea. Hízola fuerte como la encina, prudente como la ancianidad, buena como los corderos y pura y sin mancha como ellos. Dotola de gran imaginación y de no escasa inteligencia: y como si la destinase a soportar toda clase de trabajos, aun los más duros y penosos, le dio ánimo y aliento varonil. En esta parte es todavía la descendiente de aquéllas a quienes el celta pedía consejo y de quienes era acompañado en los combates. (Murguía, 1996: 119)

---

<sup>7</sup> Su razonamiento continúa argumentando un carácter común con el norte del Portugal.

Esta interpretación naturalizada de la nación sexuada del celtismo se convierte en un marco adecuado para la escritura política de aquella poeta indómita, libre y formada en las ideas de la vindicación que, al año siguiente de que se hubiese publicado este texto de su marido, editaba sus *Cantares gallegos*. En *Cantares gallegos* la feminización de la nación es la clave que enmascara una escritura política muy combativa hecha desde los márgenes extremos. Situándose como niña campesina (una suma de posiciones de inocencia por edad, clase social, género), la contundencia política se diluye, en apariencia, y su discurso resulta aún más subversivo porque, como en el cuento *El traje nuevo del emperador*, la “meniña gaiteira” de *Cantares gallegos*, o la viuda de vivo de *Follas novas*, pueden decir la verdad sin tapujos, amparadas en su marginalidad, en su inocencia, en la insignificancia de su estatus, en su voz sin autoridad. Por eso, como han defendido los últimos estudios de la obra rosaliana, la lectura recta de su obra como costumbrista y demasiado apegada a los prólogos, ignorando la retórica de la *captatio*, orillan un complejo entramado de discursos que permiten, por una parte, inaugurar una escritura y un imaginario endógeno, alejado del discurso hegemónico de lo español, y por otra, permiten articular un repertorio que va más allá de la simple queja y el panfleto.

En *Follas novas* será otra mujer al margen, la viuda, quien actúe como metáfora de la nación. Alonso Montero afirmaba: “Sus protagonistas son, a veces, las mujeres campesinas que ya no volverán a ver a sus maridos porque morirán en América o porque no podrán retornar. Centrarse en esta dimensión del drama —el dolor del que se queda, no el desgarrón del que se va— era nuevo por entonces en nuestra poesía” (1985: 84). Y Claude Poullain, que hace una interpretación sentimental y social de la lectura canónica de la viuda de vivo, defiende que esta figuración responde al concepto de la fragilidad femenina defendida por Rosalía en el prólogo de *Follas novas* como “pobres mártires” (FN 113), como mujeres delicadas y abnegadas. En estas lecturas, las viudas, en tanto que representación de la nación, serían las víctimas más indefensas ante la injusticia de la emigración que obliga a los hombres a partir, y serían precisamente estas mujeres abandonadas y resignadas las que sufrirían las peores consecuencias por su vulnerabilidad, deviniendo en metáfora de la nación doliente: “a dor destas mulleres é unha das formas das desgracias de Galicia” (Poullain, 1989: 170)<sup>8</sup>. Esta concepción pasiva respondería perfectamente a la mujer sin agencia y sin deseo de las metáforas nacionales del XIX, sin embargo una lectura atenta al libro V, especialmente si se lee como una arquitectura de la espera, nos muestra viudas que desean e intentan cambiar su situación, eso sí, sin los recursos del héroe. Las viudas buscan soluciones dolorosas a su espera: el suicidio y la emigración, ambas resueltas como fracaso.

---

<sup>8</sup> Además Poullain pone en relación la ausencia del hombre de estos poemas con otros personajes femeninos de las novelas de Rosalía, a las que les es imposible gozar del amor y la felicidad.

## La mujer que no había pensado la vindicación

La ausencia del hombre emigrante configura la Penélope rosaliana dentro del tópico de la fragilidad femenina, que, como defiende María López Sánchez, “forma parte del mecanismo que posibilitaría enunciar ideas fuertemente antidiscursivas e hacer ese acto de enunciación minimamente aceptable” (2008: 113). Así pues esta Penélope no constituye sólo una figuración de la injusticia de la emigración sino una metáfora femenina de la nación subalterna. Ahora bien, para analizarla como una representación de la carencia, es necesario situarnos entre la metáfora y el retrato, entre la identidad nacional y la de género.

La viuda de vivo es la mujer que no había pensado la vindicación, esa a la que había “emancipado la necesidad”, como afirmó Pardo Bazán con ironía. En el siglo XIX, desde Mary Woollstonecraft, el decorrer de la vindicación se basa en la fundamentación de una subjetividad femenina, esencialista y uniforme que debía contestar la estrecha educación prescrita para las mujeres en los manuales de educación. El sujeto emancipado y teóricamente universal que defiende en sus inicios la vindicación conforma un retrato de clase: la mujer burguesa, confinada en la privacidad del hogar, con formación desigual, que debe elegir entre el sometimiento a la belleza o la libertad que confiere el cultivo de la inteligencia, y que quizás ha adquirido un papel social decisivo como madre educadora de nuevos ciudadanos. Flora Tristán y Concepción Arenal, por ejemplo, amplían la posición de la mujer como sujeto, la primera incluyendo la mujer obrera y la segunda hablando de las condiciones de la prostituta o defendiendo la función social de la mujer soltera como cuidadora<sup>9</sup>.

En aquel siglo XIX fuertemente conmovido por las revoluciones, la independencia de las colonias y la abolición de la esclavitud, la vindicación de las mujeres había centrado su discurso en rebatir las preceptivas de género sancionadas por el contrato social, la Ilustración y la revolución, reivindicando así el papel de las mujeres como sujeto político autónomo. Sin embargo, la experiencia femenina que retrata Rosalía no tenía cabida en el horizonte de la emancipación, por eso resulta aún más interesante que Rosalía de Castro la construya como sujeto autónomo, aunque limitado por la ausencia del hombre, y confinada en una sociedad pre-moderna y agraria. Este retrato de clase le resulta más eficaz para ofrecer ese retrato realista, subversivo y político de la nación emergente. A Rosalía le interesa hacer retratos de “gallegas” y “gallegos”, siempre con indicador de nación y clase social. Conviene recordar que uno de los fundamentos discursivos de los nacionalismos románticos radica en la idealización del mundo rural como Arcadia, y, por lo tanto de sus gentes, así pues no es gratuito el protagonismo de los tipos populares (del pueblo) en los libros fundacionales del repertorio nacional, pero a diferencia de las habituales tipologías que llenaban almanagues

---

<sup>9</sup> Su defensa de la soltera como cuidadora social resultó polémica ya que legitimaba un estatus para la mujer fuera del marco de la privacidad, del control de la familia o de la reclusión en el convento.



y libros, el objetivo de la escritora no era crear estereotipos sino ahondar en estas figuraciones<sup>10</sup>. Si en la primera obra gallega de Rosalía las campesinas pasan de la inexistencia a ser representadas, con sus fiestas y sus *coítas*, en el libro V, la viuda de vivo, en tanto que mujer sola, manifiesta la soledad y la injusticia del dolor cotidiano de la espera y articula su deseo.

Catherine Davies (1998: 69) hace hincapié en las diferencias con Böhl de Faber, a quien homenajea en *Cantares gallegos*, o Pardo Bazán, que menospreció a Rosalía calificándola de escritora básicamente costumbrista (probablemente intentando asegurarse un espacio en el canon español). “Rosalía’s attitude to popular culture is quite different from the more patronizing perspectives of Böhl de Faber and Pardo Bazán who probed, sympathetically or otherwise, the peasant’s world from the outside. Even more subversive was the way she inscribed in these songs what were then considered revolutionary ideas” (Davies, 1998: 63). Estas autoras, que comparten la defensa de las clases populares, disienten en la posición ideológica. En su opinión, para Böhl de Faber la injusticia cometida por la nueva sociedad burguesa española contra las clases rurales pone en evidencia un deseo de recuperación de las estructuras socioeconómicas del Antiguo Régimen (premodernas), mientras que Rosalía concibe su denuncia de la injusticia infringida contra el campesinado desde una posición liberal, de defensa de la justicia social. “In *Follas novas*, the section “Of the Land” and “The Widows of the Living and the Widows of the Dead” are mailing concerned with the problems of the Galician women: emigration, loneliness, disillusion, crop failure, rising prices, hunger, and old age” (Davies, 1998: 71).

Rosalía de Castro era una escritora formada en el espíritu de la vindicación. En su juventud, Rosalía de Castro, que tenía ansia de reconocimiento, proclamaba en *Lieders* (1858):

mi corazón es bueno; pero 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.

Yo soy libre. Nada puede contener la marcha de mis pensamientos, y ellos son la ley que rige mi destino.

---

<sup>10</sup> Resulta significativo que, en una publicación coetánea a *Follas Novas*, titulada *Las Mujeres Españolas, Americanas y Lusitanas pintadas por sí mismas. Estudio completo de la mujer en todas las esferas sociales...* [1883], coordinado por Faustina Sáez de Melgar, la tipología de la mujer gallega se limita a pintar las clases populares o a la entonces relevante tipología geográfica (Pardo Bazán escribe sobre la gallega y la cigarrera, Filomena Dato sobre la costurera de aldea y Ángela R. de B. y B. sobre la pontevedresa), mientras que en la parte catalana nos encontramos con una mayor presencia de mujeres con profesión o relevancia histórica (María Mendoza de Vives escribe sobre la dida, Concepción Gimeno Flaquer sobre las heroínas catalanas y Dolors Montcerdà sobre la maestra).

¡Oh, mujer! ¿Por qué siendo tan pura vienen a proyectarse sobre los blancos rayos que despiden tu frente las impías sombras de los vicios de la tierra? (Castro, 2006: 502)

Poco más tarde desarrolla, sin duda en diálogo con Manuel Murguía, un desafío poético/político, *Cantares gallegos*, en el que las figuras populares, en un marco aparentemente costumbrista, sirven para articular su defensa de Galicia y la denuncia de la colonización española, que ha analizado con lucidez Catherine Davies. Sin embargo, cuando años más tarde aborda la creación de las viudas de vivos su conciencia feminista va más allá de las proclamas y la exaltación romántica de los tipos populares. Con las viudas de vivos construye un espacio femenino en el que la nación, por boca de esa mujer sola, se queja, y dota de voz a la espera, sin proclamas ni utopías. Esto explicaría, creo, su interés por hacer retratos íntimos de sus viudas de vivos, aquellas mujeres solas, invisibles para las convenciones sociales que ocupaban buena parte del paisaje gallego, y que desde Rosalía se convierten en la representación femenina de la injusticia pero, como definiendo, dotadas de deseo. Esta mujer sola por condición familiar, social, nacional y de clase es la mujer que no había pensado la vindicación ni había sido pensada aún por el discurso de la vindicación.

### **El dolor de la espera y el deseo de muerte**

La espera de Penélope constituye la representación opuesta a la figuración de la heroicidad pero Rosalía de Castro reivindica para ellas un singular estatus heroico para dotar de subjetividad a las que define en el prólogo como “esas oscuras e valerosas heroínas que viven e morren levando a cabo feitos maravillosos por sempre ñorados, pero cheos de milagres d’amor e abismos de perdón” (FN 113). Contraviniendo de manera consciente el estatus del héroe, será la carencia lo que dota a estas mujeres de subjetividad, lo que las sitúa como mujeres y trabajadoras (la doble penalidad).

Rosalía conocía el significado simbólico de la heroicidad romántica y lo evidencia en su poema a Sir John Moore, sin embargo, ampliando la singularidad del héroe, también atribuye heroicidad en clave realista a los marineros gallegos en la serie de artículos publicados en *Los Lunes del Imparcial* (1981), “Costumbres gallegas”:

Allí en donde la lucha ha sido más encarnizada, en donde la muerte ha segado las más preciosas vidas, allí supieron probar en todo tiempo su heroico valor y denodado arrojo los marinos gallegos, así como su prudencia y serenidad en el peligro vienen siendo desde muy antiguo proverbiales entre cuantos han sabido arrostrar el furor de las olas y el de los cañones enemigos. (Castro, 1993: 654)

Por extensión, esa heroicidad de quienes han sabido batirse con el mar se le puede atribuir a los hombres que, atravesando el océano, van a la emigración. Es el sufrimiento y la incertidumbre del mar una frontera que marca el reconocimiento, tanto de quienes se adentran en él forzosamente como de quienes quedan a la espera. En la Penélope homérica el agobiante tiempo de la espera se marcaban con el incesante tejer y destejer, la clausura en la casa y el aislamiento en sus dependencias a salvo de los pretendientes. Las viudas rosalianas “tejen” a la manera de las campesinas que se retratan en el siglo XIX, trabajando fuera y dentro de la casa, pero completamente solas, como subrayan el ya citado “Tecín soia a miña tea” (FN 345). Solas pero no emancipadas, como subraya Rosalía en el prólogo: “Soias o máis do tempo, tendo que traballar de sol a sol, e sin axuda pra mal manter-se, pra manter aos seus fillos, e quisais o pai valetuodinario, parecen condenadas a non atoparen nunca repouso senón na tomba” (FN 112). Contradice así aquel estereotipo heroico de mujer viril y fuerte, de raíz celta, que defendía Murguía, porque, en su retrato forzosamente positivo, el historiador apelaba a la emancipación de las mujeres para justificar la abundancia de madres solteras:

la gallega no teme la falta del hombre, pues sabe vivir sola y llevar por entero sobre sí el peso diario del trabajo. No se extraña, pues, que allí donde la mujer no necesita del apoyo del hombre para vivir, ésta sea independiente, y no sólo tenga hijos naturales, sino que este hecho vaya acompañado de un valor no muy común en la que no tiene manera de vivir, ni conocido, ni fácil: el de criarlos a su lado. Si en otras partes la mujer lo es todo por su marido, aquí lo es por sí misma; y pues los hombres abandonan la tierra y emigran, ellas toman sobre sí el pesado trabajo del campo, y viven de él. Un día llega en que se ven solas, se ven dueñas, se ven libres y en posición de no consultar más que los movimientos de su corazón o, si se quiere, de sus caprichos. ¿Cómo extrañar que en tal situación la mujer no tema consecuencia alguna, y si tiene un hijo natural le de su nombre y lo críe a su lado y a la faz del mundo? La Lucrecia Floriani de Jorge Sand pasa muchas veces a nuestro lado en Galicia. (Murguía, 1996: 125)

Rosalía rehúye ese estereotipo forzado e idealizado y prefiere indagar en la mujer que hay en cada viuda, por eso en los poemas construye una mujer absolutamente sola (en la que se subraya su fragilidad) y condenada al dolor de la espera. Hay algunas diferencias entre la viuda que describe en el prólogo, con una apelación a la compasión cargada de denuncia política, y la viuda que, desde la fragilidad, se va construyendo en los poemas: mujeres carentes de red social y familiar, sin hijos, sin parentela, sin amigas que las ayuden. Aunque hay varios poemas dialogados no sirven para dar consuelo. En uno encontramos una viuda de vivo que se dirige a su madre para

decirle que su dolor no tiene remedio (FN 362), en otro se dan noticias del amante que ha traicionado la fiel y dolorosa espera de la viuda (FN 348-349) y, curiosamente, en un tercero aparece una voz masculina que relata su desdicha a Rosa porque su amada Anxela se había ido fuera y a la vuelta ya no era la misma (FN 382-384). La misma intención tiene la cantiga dialogada “¿Qué lle digo?” (FN 370-371) en la que el emigrante Antón de Riaño le dice a un vecino que va a regresar que no le dé noticias a su mujer, Antona, porque él ya tiene otra mujer. Este poema encuentra su réplica en el poema siguiente en el que la viuda de vivo habla, en la soledad de su casa, a su Xaquín (FN 372-374). En una declaración de espera y felicidad le dice, se dice, que su única compañía son los “tolos pensamentos”. El motivo central de *As viudas dos vivos e as viudas dos mortos* es el dolor que causa la espera de la viuda se repite bajo diversas fórmulas: “eu levo unha pena/garda no peito” (FN 352), “meus pensamentos cal voás tolos...” (FN 354), “infirmidás da alma” (FN 361). No hay palabras para calmar esta pena, como se defiende en “Dor alleo n’é meu dor” (FN 347). La intención de este libro no es una plasmación realista de la viuda en la sociedad gallega, sino la construcción de la mujer (y la nación) completamente abandonada. Si los trabajos rutinarios marcan la espera, la tierra descuidada y otoñiza evidencian en el paisaje sus consecuencias (FN 346) e incluso la renuncia a vivir (FN 351). La naturaleza produce un efecto corpóreo, es el cuerpo que no tiene la mujer sola, porque de la viuda siempre definida por la carencia, sólo se mencionan algunas partes: los cabellos ya blancos, los pies que conducen a la muerte, el pecho como lugar donde se localiza el dolor o el espíritu. El envejecimiento y el comportamiento anoréxico evidencian el abandono de lo corpóreo y el tránsito hacia la muerte.

Sólo hay tres poemas en los que, con un contrapunto irónico y humorístico, tres mujeres entradas en años le reprochan a sus hombres las falsas promesas de regreso y, por tanto, la inutilidad de la espera (FN 355-356, 357-358; 360). Retoman la voz femenina del desafío (*retranca*) que con tanta vitalidad se muestra en la literatura popular gallega, que tan bien conocía Rosalía. Así la viuda desengañada consigue reescribir el dolor con ironía y humor, con la distancia que le da al sujeto verse desde fuera. Por un momento la fragilidad y la desprotección de la mujer absolutamente sola se encubre con la *retranca* como única defensa. Se hace explícito con el ritmo de muiñeira (FN 356) o con la referencia a un símbolo recurrente en la literatura popular, la mujer joven como rosa (FN 360).

La imposibilidad de desasirse del corsé de la espera se pone en evidencia. El sentimiento de carencia es irremediable y causa un dolor tan profundo como el del clavo o la negra sombra que aparece en el libro I de *Follas novas, Do íntimo*. Estas Penélopes sienten esta espera como forma de dolor y esto las lleva a materializar su deseo de huida, cayendo en la tentación de Ofelia, buscando el suicidio en las aguas. La viuda deja de ser una metáfora estereotipada de la nación y la emigración para convertirse en sujeto deseante. En su clásico *Rosalía de Castro*, Alonso Montero afirma que el poema

que trata el motivo del *camiño branco* (FN 363) se aleja de la viuda de vivo como denuncia de la emigración.

Es cierto que en este libro, quinta y última parte de *Follas novas*, no siempre Rosalía se enfrenta con las preocupaciones concretas de los emigrantes o de sus viudas, ya que en algún pasaje se alude a otro tipo de emigración. En un poema, por ejemplo, la protagonista, una y otra vez invitada a abandonar su lugar por un camino de destino incierto, se percata que no hay sendero o meta que satisfaga sus preguntas y sus ambiciones. [...] En efecto, Curros Enríquez no andaba por esas metafísicas. (Alonso Montero, 1985: 84-85)

Sin embargo si leemos el texto entre la metáfora nacional y el retrato la mujer, veremos que este es uno de los textos en los que la viuda de vivo muestra su deseo, un deseo de huida del lugar de dolor, de la tierra natal. Se sitúa en el umbral que marca la diferencia entre mantener la espera o buscarle un remedio emprendiendo el camino, aunque al final el poema consigna la fatalidad de su dolor.

Mas ti vas indo, vas indo,  
sempre para donde vas,  
i eu quedo encravada en donde  
arraigo ten o meu mal.  
Nin fuxo, non, que anque fuxa,  
dun lugar a outro lugar,  
de min mesma, naide, naide,  
me libertará. (FN 364)

Una fatalidad que marca, en el poema siguiente, "No crausto" (FN 365-366), tan del gusto de aquellos poemas de espectros que se encuentran en Rosalía. La burla del trasno de un convento que le recuerda, la mofa de la negra sombra. Y a partir del poema siguiente, "Como lle doi a alma" (FN 367), parece que escriba versiones del conocido tema del cravo: la imprecación pidiendo la muerte y el silencio de Dios (FN 367), la transformación de la viuda de vivo en un ser casi espectral (FN 368) o la voz de alguien que pide la muerte: "Soio é remedio a morte/ para curar a vida" (FN 369).

El dolor de la espera se acentúa y en la medida en que la Penélope campesina se convierte en un espectro se parece cada vez más a Ofelia. La mujer sola no encuentra remedio a su dolor, el caso de Antón de Riaño confirma que aún en el caso de que estuviese vivo posiblemente no quisiera regresar, los espíritus del convento y el aullido de los perros y la Santa Compañía auguran la muerte (FN 374). Hay varias Ofelias. En el poema "Torres d'Oeste" busca la muerte caminando de Laiño a las Torres do Oeste, del río

a la ría (FN 375-379) y en cierto sentido recuerda a la enigmática *Ofelia* (1851-1852) que retrata Millais en su cuadro, ahogada en el río entre una profusión vegetal. También en este poema, con sus hierbas, las rosas que crecen en otra época, los mimbres y la vegetación nos encontramos ante una búsqueda de la mujer enloquecida por la ausencia que siente el impulso de tirarse al agua en un espacio de tránsito, justo al pie de las torres y delante de las cruces que recuerdan los marineros ahogados. Se hace un silencio dramático de tres versos, que se marca con puntos suspensivos, y vuelve a hablar con rabia y dolor la mujer (FN 379).

La Ofelia que encarna Rosa, la viuda de vivo, se siente extranjera, y ascendiendo a una loma contempla el horizonte y toma la decisión firme de marcharse. Esta soledad absoluta de la mujer que asciende a la montaña y allí puede ver mejor sus conflictos internos, es una figuración recurrente de la introspección. La viuda de vivo va ganando en perspectiva y en subjetividad. Un amigo le cuenta también sus penas y parece que se empieza a operar una transformación. En el poema "Ca pena ó lombo" vuelve a recrearse la idea de internarse en el mar acudiendo a los mismos recursos: la referencia a la vegetación, la naturaleza primaveral, el paraíso edénico a que había hecho referencia en claro contraste con el dolor de la mujer que no puede soportar por más tiempo la ausencia. En una interesante revisión de Penélope y Ofelia esta viuda de vivo que parece caminar hacia el suicidio da un paso adelante y manifiesta su deseo de superar, a pesar de los obstáculos, la espera y el deseo de muerte. Dirigiéndose al mar, en lo que parece una nueva estampa de suicidio, decide emprender el mismo camino que habían seguido antes los hombres: embarcar cargando con el mismo miedo a la muerte, la ansiada muerte que será el único remedio para su pena.

marmura saloucando: –¡Quérom'ire!  
porque agonizo aquí desconsolada...  
Millor que acá antre rosas  
¡ai! ¡quero ir a morrer adond'el vaia!  
E no fondo do barco  
soíña, abandonada,  
tras seu amor i a morte, para América  
para morrer de dor, ó mar se lanza. (FN 386)

## La nación no es patria

El libro se cierra con un intrigante poema a modo de epitafio puesto en boca de Penélope-Ofelia. El emigrante y la viuda de vivo, errantes por el mundo, van a encontrar la muerte. Pero la voz femenina aún señala una diferencia fundamental: el emigrante solo tiene *saudade* del origen, la viuda de vivo tiene *saudade* de la tierra y de su amado que, leída con *La hija del mar* de fondo vendría a ser, en palabras de Carmen Blanc: "unha chamada de so-

corro das mulleres afogadas no mar do poder patriarcal” (2006: 111). Pero eso sí, una mujer que no es madre, que no participa en la perpetuación de la estirpe, y se define por su relación con un igual (el marido), no con sus ascendientes (patriarcas) o su prole. Así pues, a partir de la queja femenina por la carencia y la espera del hombre emigrado, se construye una concepción de la viuda/nación: la mujer sola como doliente compañera fiel, incapacitada para cualquier acción, y la nación como víctima de la injusticia incapacitada para formular una denuncia política, cosa que sí había hecho Rosalía *Cantares gallegos*. La viuda de vivo se define por la dolorosa espera a que obliga la emigración forzada del hombre. La carencia de compañero y el dolor de la ausencia son los mimbres que componen su retrato diferente: el de la mujer sola y doliente. Con ella no sólo se trata de recoger una experiencia de su contemporaneidad, sino que se trata de retratar la injusticia de la manera más sentida posible y, al mismo tiempo, señalar el desconcierto ante una situación a la que no se le ve remedio. La viuda de vivo, situada fuera de la dialéctica revolución/emancipación es el retrato de la herida abierta, del dolor que no tiene remedio. Leída como metáfora de la nación la viuda de vivo representa la llaga abierta de la emigración para la que no se conoce solución. En cualquier caso el libro se cierra con la doble soledad de la viuda, que también decide emigrar, y cae así en la doble pena: la ausencia del marido y de la tierra.

### Tan soio

Os dous da terra lonxe  
andamos e sufrimos ¡ai de min!  
mais ti tan soio te recordas dela,  
i eu, dela e mais de ti.

Ambos errantes polo mundo andamos  
i as nosas forzas acabando van;  
mais ¡ai! ti nela atoparás descanso  
i eu tan soio na morte o hei d'atopar. (FN 387)

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alonso Montero, Xesús (1985), *Rosalía de Castro*, Madrid, Júcar. [1ª. ed. 1972]

Álvarez Ruíz de Ojeda, Victoria (1999), “Sobre as orixes de Rosalía de Castro: a incluida de Santiago de Compostela e o caso de Josefa Laureana de Castro”, *A Trabe de Ouro*, 39: 325-351.

— (2000), “Documento para a biografía de Rosalía de Castro, testamento de José Martínez Viojo, presbítero”, *Grial*, 146: 169-172.

- (2002), “Un novo documento rosaliano: venda outorgada por Rosalía de Castro en 1866”, *Revista de Estudos Rosalianos*, 2: 93-11.
- Blanco, Carmen (2006), *Sexo e lugar*, Vigo, Xerais
- Castro, Rosalía de (1993), *Follas novas*, Henrique Monteagudo y Dolores Vilavedra (eds.), Vigo, Galaxia. [1ª ed. 1880]
- (1993), *Obras completas II*, Marina Mayoral (ed.), Madrid, Biblioteca Castro: 646-661.
- (1995), *Cantares gallegos*, M. Xesús Lama (ed.), Vigo, Galaxia. [1ª ed. 1863]
- (2006), *El caballero de las botas azules. Lieders. Carta a Eduarda*, Celia Armas García (ed.), Compostela, Sotelo Blanco.
- Conchado, Diana (1991), “O que perdéu Adán: ausencia y otredad en *As viudas dos vivos e as viudas dos mortos*”, *Actas do Segundo Congreso de Estudos Gallegos. Homenaxe a José Amor y Vázquez*, Vigo, Galaxia: 177-186.
- Davies, Catherine (1998), *Spanish Women’s Writing 1849-1996*, London, Athlone: 59-77.
- Davies, Catherine (1987), *Rosalía no seu tempo*, Vigo, Galaxia.
- (2005), “Rosalía de Castro: aislamiento cultural en un contexto colonial”, *Literatura y feminismo en España (ss. xv-xxi)*, Lisa Wollendorf (ed.), Barcelona, Icaria: 171-186.
- García Negro, Pilar (2006), “Estudo introdutorio”, in Rosalía de Castro, *El caballero de las botas azules. Lieders. Las literatas*, Celia Armas García (ed.), Compostela, Sotelo Blanco: 13-144.
- González Fernández, Helena (2009), “La musa popular i l’escriptura. Maria-Antònia Salvà llegida des de Rosalía de Castro”, *Escriure sense context. Jornades d’estudi de Maria-Antònia Salvà*, Isabel Graña et al., Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat: 91-105.
- López Sández, María (2008), *Paisaxe e nación. A creación discursiva do territorio*, Vigo, Galaxia.
- (2009), “Rosalía e a paisaxe galega”, *Rosalía 21*. Anxo Angueira (ed.), Vigo, Xerais–Xunta de Galicia: 25-36.
- Murguía, Manuel (1996), “La mujer de Orense”, *Os galegos pintados por si mesmos. A muller tradicional*, Ricardo Polín (ed.), Vigo, Xerais: 116-130. [1ª ed. 1883]
- (1999), *Diccionario de escritores gallegos*, Compostela, Xunta de Galicia. [Ed. facs. de la de 1862]
- Poullain, Claude (1989), *Rosalía de Castro e a súa obra literaria*, Vigo, Galaxia.



**Lectora 15 (2009)**

**(d)**

Pardo Bazán, Emilia (1996), "La gallega", *Os galegos pintados por si mesmos. A muller tradicional*, Ricardo Polín (ed.), Vigo, Xerais: 130-146. [1ª ed. del artículo, 1883]

Renan, Ernest (1859), *Essais de morale et de critique*, Paris, Michel Lévy Frères.