

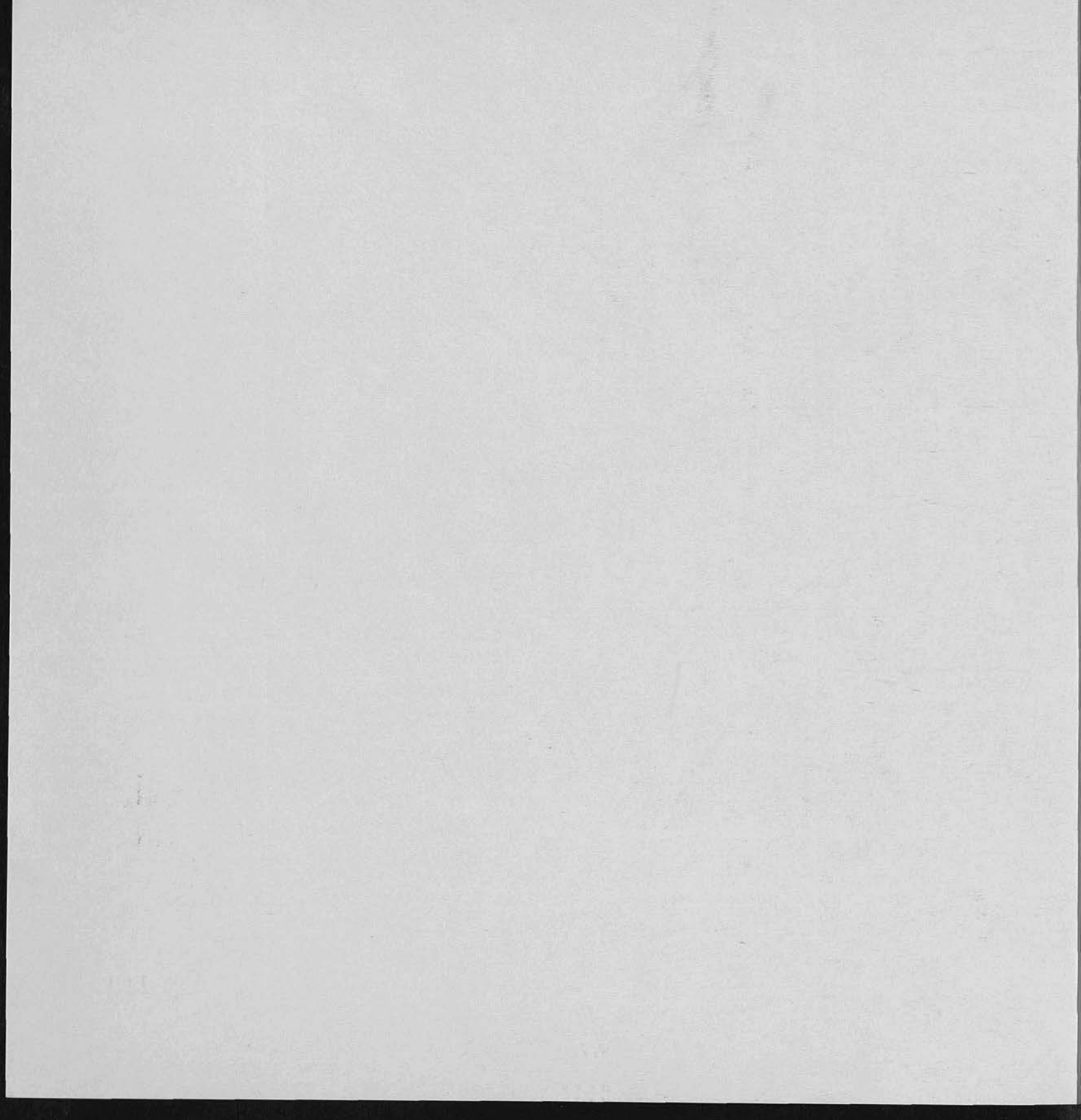
F E S T A D A P A L A B R A

S I L E N C I A D A

*Actualizar
a Rosalía*

26

Publicación Galega Feminista
Galicia. 2010



S I L E N C I A D A F E S T A D A P A L A B R A

S
I
L
E
N
C
I
A
D
A

Edita: FIGA

**Subvenciona: Concellería de
Igualdade do Concello de Vigo**

Dirección: María Xosé Queizán

Deseño: Margarita Ledo Andión

Maquetación: María Xosé Queizán

Asesora Lingüística: Marga Rodríguez
Marcuño

Colaborado@s:

María Xosé Queizán
Helena González Fernández
María Pilar García Negro
Aurora López - Andrés Pociña
María Xesús Lama López
Afonso Becerra de Becerreá
Victoria Álvarez Ruiz de Ojeda
Kirsty Hooper
Mar Fernández Vázquez
Carmen Ferreira Boo
Esther de León Viloria
Xesús Alonso Montero
Monica Bar Cendón
Yashmina Shawki
Avelino Muleiro
Marga Romero
Paula Mariño Pazó
Marcela Santorum
Carlos L. Bernárdez
Mercedes González
Carme Adán

Manuel Forcadela
Iolanda Veloso
Manuel Núñez Singala
María Reimóndez
Ramón Nicolás
Roberto Pascual

Cuberta:

Mercedes Lence

Ilustracións:

Mercedes Lence

Web:

Mónica Bar

www.festadapalabrasilenciada.com

feministasindependientesgalegas.blogspot.com

Distribúe: www.andelvirtual.com

Imprime:

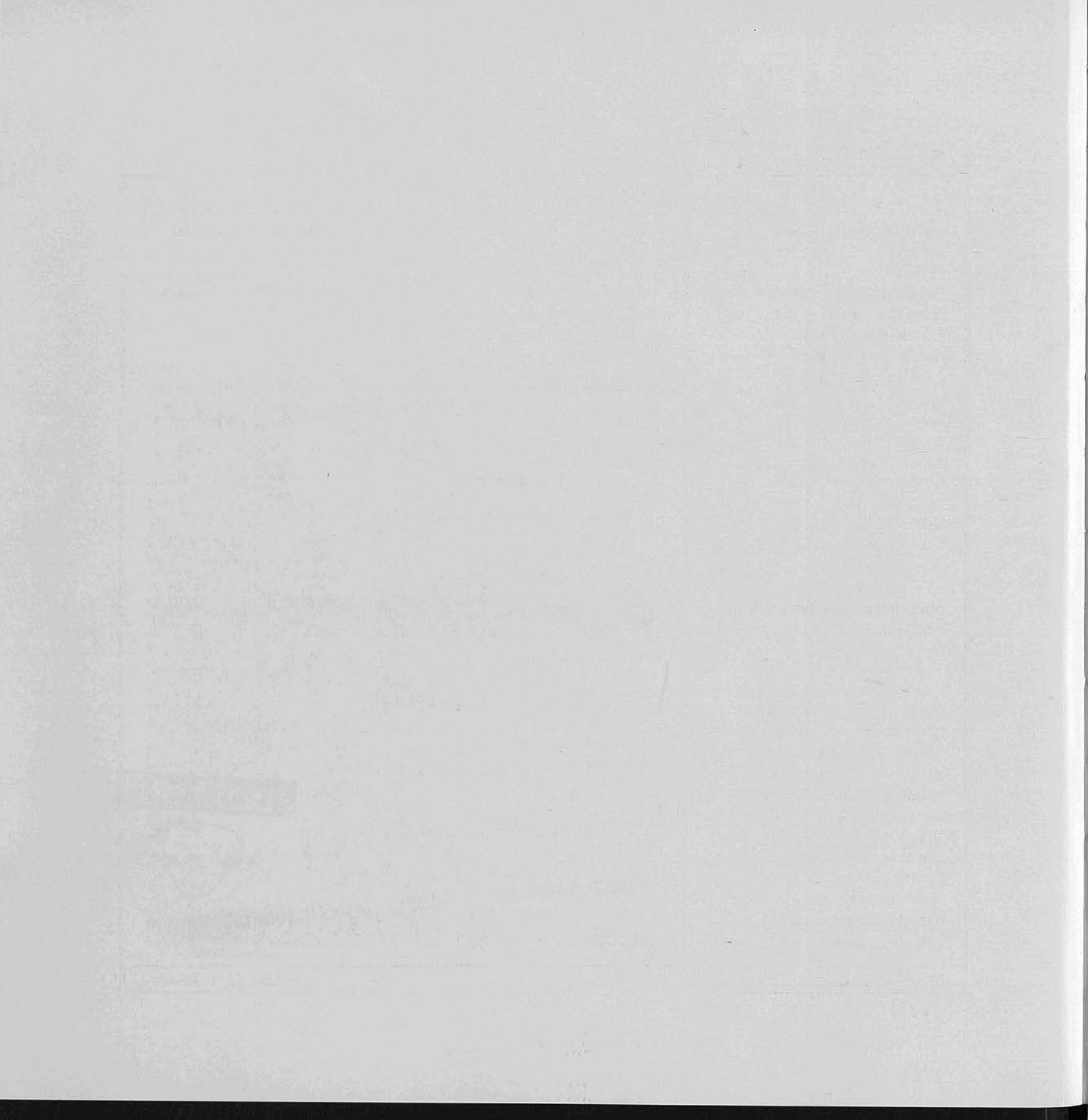
Gráficas Planeta, S.L.

Dep. Legal: VG-241-1983

DOAZÓN



**concellería
de igualdade
concello de vigo**



EDITORIAL

A *Festa da Palabra Silenciada* non podía deixar pasar o aniversario do pasamento da nosa escritora fundadora e referencial, Rosalía de Castro, sen dedicarlle unha especial atención. Cúmprense 25 anos do nº2 da nosa revista destinada á escritora, un número relevante no seu momento ao contribuír a desvelar unha Rosalía que non só estaba agochada baixo a mirada e a conciencia patriarcal, senón confundida baixo atributos que pretendían adular pero deformaban a importancia da súa escrita e a verdadeira vontade da autora para dala á luz. Non digo nada novo se afirmo que foi a ollada feminista sobre a súa obra a que máis contribuíu a mostrala en toda a súa grandeza.

Despois de 25 anos chegara o momento de revisar a Rosalía baixo os focos das investigadoras actuais, para reafirmarnos na nosa valoración e engadir novos e relevantes aspectos da súa escrita que nunca deixa de sorprendernos. As grandes obras, non só resisten o paso do tempo, senón que admiten relecturas en cada momento histórico que nos descubren o seu alcance e a súa radical actualidade. Este é o caso

da obra rosaliana que merece a atención das xeracións actuais e das vindeiras. Nunca seremos quen de devolverlle o galano que nos fixo aplicando a súa xenialidade e traballo a facer unha épica galega fundamentada na

vida real das traballadoras do seu tempo, das que nos sentimos dignas herdeiras. Así pois, brindamos a Rosalía de Castro o Monográfico da *Festa da Palabra Silenciada* nº 26.



PRESENTACIÓN FESTA 25



Mª Xosé Queizán e Iolanda Veloso

Ramón Nicolás, Marga R. Marcuño, Marga Romero, Mónica Bar e Carlos L. Bernárdez



Cristal Méndez



Amigas da Festa da Palabra

Cristal Méndez



Ónfalo teatro. Laura Cuervo - Noemi Rodríguez



E D I T O R I A L



M O N O G R Á F I C O

A COMUNIDADE SEN HEROES, OU CANDO A VINDICACIÓN ARTELLA A NACIÓN

O cerne da miña relectura¹ parte dun cambio de foco na interpretación dos poemarios en galego de Rosalía de Castro. O costume crítico parece levarnos a antepoñer ou priorizar a súa proposta de construción da nación, que só despois se acompaña, se matiza ou se tinxe co seu rexo compromiso coas mulleres. Mais, ao meu ver, resulta moito máis axeitado en termos de produción textual (escribiuse antes *La hija del mar* que *Cantares gallegos*) e de conformación da ideoloxía da autora, unha inversión dos termos. Rosalía de Castro, que non responde ao modelo de escritora decimonónica pexada pola acosmia (a *madwoman in the attic*), faise cargo do seu mundo e dunha defensa da emancipación e a xustiza a partir dos debates da vindicación e do socialismo utópico e, posteriormente, da nación que formula o rexionalismo. A alteración de factores resulta relevante para abordar unha interpretación destes textos fundacionais do canon literario que se axeite á traxectoria ideolóxica da propia autora. Xa que logo é a vindicación a que artella a nación na obra de Rosalía de Castro, e non á inversa, como parece inferirse dos costumes críticos. O discurso galeguista fundaméntase na idea da nación como paraugas

totalizador e desde esta perspectiva non é doado ver a centralidade das ideas da vindicación na construción do discurso emancipador rosaliano. Cando a crítica feminista conseguiu desmontar as estratexias de inferiorización practicadas desde o discurso dominante da nación, deuse o paso para interpretar doutro xeito a encrucillada de localizacións identitarias formuladas como crise. Cómpre, ao meu ver, avanzar por esta rodeira interpretativa, abordando na súa complexidade as implicacións do xénero na escrita da nación, e non só no nivel da análise da representación das personaxes femininas, senón tamén dos modelos literarios. Coido que esta fórmula axuda a entender mellor a vixencia dunha escrita que nos interpela, e demostra que non se pode pensar “en xustiza” a nación se se perpetúan esquemas de inferiorización, reificación e violencia contra as mulleres. Por iso propoño ler a obra de Rosalía de Castro dunha maneira menos atomizada.

Das viúvas de vivo

Nun traballo anterior, “La mujer que no es sólo metáfora de la nación. Lectura de las viudas de vivos de Rosalía de Castro” (González Fernández, 2009), fixen

unha análise do Libro V de *Follas novas* como unha arquitectura poética que permite seguir a progresiva toma de conciencia da viúva de vivo como muller que espera. A viúva de vivo, que é a figuración rosaliana que acabará por ter maior relevo no imaxinario da nación, escríbese neste primeiro texto como unha representación feminina que non se limita a poñer corpo metafórico á nación, senón que aparece dotada de desexo, de subxectividade. Ao final esta muller soa entende que non vai atopar a solución ao seu desexo nin na paciente espera de Penélope nin na loucura suicida de Ofelia, e daquela é quen de botarse ao mar. Con este episodio péchase a súa escrita en galego e deixa, polo tanto en suspenso a nación. Non se dá pé á viaxe mítica do heroe (ben ao contrario), nin promete un ceo ou o Hades; só se constata a condición da viúva como suxeito errante e o “mar de mortos”.² Polo tanto, a súa problematización da nación no Libro V, que arrinca cunha serie de poemas épicos, a da marcha forzada dos homes cara á emigración, coas súas coitas e os seus medos, remata sen solución utópica, sen cantar ou tracexar un futuro triunfal, pero dota á muller soa dunha subxectividade non prevista.

Os seus poemas en galego, que responden a un proxecto ben delimitado de escrita comprometida en defensa da nación, rematan, logo, lonxe do modelo heroico masculino que adoito se empregou para escribir a na(rra)ción, é dicir, rematan sen “resolverse” como relato utópico, sen a promesa do confort do *happy end*. Á vista deste final, a pregunta é: como concebira a escrita da nación no seu comezo?

Nas narrativas triunfais da nación, tanto do estado-nación como de moitas nacións subalternas, por regra xeral preferiuse un discurso baseado no establecemento de fronteiras, a exaltación do heroico, a demostración da afouteza colectiva por medio da violencia, a saudade das orixes e o gusto primitivista que leva aos mitos fundadores (case sempre masculinos) ou xeradores (case sempre femininos), así como á devandita formulación dunha promesa emancipatoria utópica. Deste xeito a na(rra)ción artéllase desde os valores da masculinidade hexemónica. Rosalía de Castro, porén, parte de presupostos e estratexias ben diferentes. A súa proposta de na(rra)ción baséase nunha concepción non heroica que refuga a saudade, que se centra na defensa da paisaxe e a

denuncia das evidencias de inxustiza que constata na sociedade galega. Agora ben, o máis relevante da súa proposta é que a artella desde a convencida defensa das labregas e as súas experiencias, concedéndolles un lugar protagónico inédito. A vindicación artella a nación (elas artellan o nós), e deste xeito escíbese o libro fundacional nunha chave interpretativa oposta

ás aventuras triunfais do heroe, concedéndolle o protagonismo á vida cotiá das mulleres anónimas de clase baixa, á súa experiencia cotiá, ao seu desexo, ao seu corpo como campo de batalla. A escritora faise cargo dos problemas sociais do seu tempo: vindicación, xustiza social, nación. E faino desde o compromiso político e a innovación formal.



M O N O G R Á F I C O

Esta elección abre algúns interrogantes. Cal é o modelo literario e ideolóxico desta nación emerxente que se narra a partir da vida cotiá das labregas, das labregas soas? Que idea da nación se escribe ao converter en central a experiencia e o desexo das labregas? Como se resolve a nación emerxente cando se corporeizan as inxustizas sociais do presente na figura destas mulleres?

A imposibilidade do modelo heroico

Cando decide escribir *Cantares gallegos* e máis os poemas de *Follas novas* en defensa expresa da nación, Rosalía de Castro tiña ao seu dispor diversos referentes literarios heroicos e épicos. A heroicidade romántica xa a ensaiara na súa novela *La hija del mar* (1859), unha obra ateigada de citas que serven para cartografiar o seu repertorio de modelos literarios. Así, o segundo capítulo ábrese cun fragmento do poema épico de Ossian, que tanto relevo tivo nas literaturas europeas e en Galicia a través de Pondal, e esa cita, en francés (HM 99), aparecía citada no *Werther* de Goethe, o que permite recompoñer un itinerario de lectura.³ Máis adiante reivindica o carácter netamente romántico da paisaxe de Fisterra, é dicir, de Galicia, xa que se



correspondería con "cierta ruda beleza digna de ser descrita por Hoffmann" (HM 102), e engade a seguir: "Si Byron [...] hubiese posado sobre el desnudo cabo de Finisterre su mirada penetrante y audaz, hubiéramos tenido hoy, tal vez, un cuadro más en su *Manfredo...*" (HM 102). No capítulo VII, seguindo ese mesmo modelo, describe así a Fausto, un dos personaxes da novela: "Era el valiente guerrero que después de la victoria descansaba en el lecho de hojas de que habla Byron" (HM 157). De por parte, no mesmo libro abundan as citas de escritoras que asumen a defensa

explícita das mulleres, foran autoras de referencia (George Sand) ou novelistas de certo éxito do seu momento (Charlotte Turner Smith, Maria Susanna Cummings), co que Rosalía de Castro demostraba que seguía con atención a actualidade. Noutros textos seus batemos con mostras de heroes románticos e revolucionarios, e, como lectora, parece ter interese neles. De feito, nese mesmo período, o outro escritor fundacional, Eduardo Pondal, amigo achegado,⁴ xa publicara as primeiras tentativas do que había de ser o seu gran poema épico, *Os Eoas*.

Como subliña Kathleen March (1994: 56-57), reproducir citas literais dun texto non garante que Rosalía de Castro lese esas obras, mais permite fundamentar unha das cuestións de partida: por qué non emprega os modelos literarios épicos e heroicos que tiña ao seu dispor nos seus textos en galego, onde articula desde unha posición de fondo compromiso político a súa explícita defensa da nación e que, como ela ben sabe, ten carácter fundacional? As nacións, antes e despois dos textos rosalianos, contrúense coas ferramentas do heroico para provocar un efecto totalizador. O heroe viría representar, supostamente, o universal e, daquela dálle corpo discursivo á súa comunidade. A miña hipótese é que Rosalía de Castro renuncia á na(rra)ción heroica porque esta viña representada exclusivamente por unha figuración masculina que lidera en solitario a empresa transcendental da comunidade nacional no marco da dialéctica pasado-futuro. Renuncia ao individuo heroico, e, daquela, á invocación das grandes figuras que servirían para invocar o paraíso perdido, a tribo orixinal que os seus compañeiros de xeración formulan en clave céltica, e renuncia tamén ao suxeito da modernidade (racional, universal e aparentemente asexuado) da teoría liberal. Opta xustamente

por figuracións contrarias, por personaxes anónimos, que subliñan a súa pertenza a un colectivo, marcadas pola experiencia da inxustiza. E nas mulleres conflúen as inxustizas do seu tempo.

Ao meu ver nesta renuncia aos modelos heroicos interveñen varios factores.

1. A sensación de caducidade e inoperancia dos modelos literarios que se constrúen sobre o pasado: o heroe, a epopea e a narración histórica. O héroe romántico, que coñece ben, implica unha actitude reificadora cara ás mulleres pois, como tentará demostrar en *El Caballero de las botas azules*, confinábao en estereotipos mistificados e desposuídos de subxetividade. O modelo dispoñíbel da novela histórica, seguindo o ronsel de Walter Scott, tampouco se axeitaba pola súa reputación de ficción escapista. Neste sentido Catherine Davies afirma que Murguía considera que o autor de referencia do xénero en Galicia, Benito Vicetto, mellor dito, as súas obras, eran decadentes, carentes de rigor, e por esa razón Rosalía de Castro se decidiría a escribir *El Caballero de las botas azules*, como crítica a ese subxénero (Davies 1991: 26-27). Finalmente a epopea, aínda que o seu contemporáneo Pondal a

considere un xénero necesario para lexitimar a nación⁵, e ela mesma se interesou por ler canto antes algunhas entregas, implica o que Bakhtin denomina "distancia épica", un tempo acabado e absoluto, que afectaría ao pacto de lectura que Rosalía de Castro procura para uns textos que concibe con vontade de intervención.

2. A vontade dramática e polifónica dunha escrita política que "cede a voz" ao pobo para que "fale" a comunidade nacional. A verosimilitude obriga a que estes personaxes populares falen desde a súa cosmovisión, con fórmulas textuais e métricas que a autora apañoa na tradición oral, e voces diferentes que compoñen cadros ao xeito dramático. A elección formal e compositiva subliña a mimese para "reproducir o verdadeiro espírito do noso pobo" (CG 129). E, como se sabe, o folclore é un recurso plenamente vixente no seu tempo.

3. A preferencia por una narración "realista" das orixes, logo de pasala polo cribón idealizador. O "regreso á aldea", a defensa do rural como espazo orixinal, implica o rexeitamento das pautas civilizatorias do seu tempo. Debedora das ideas de Fourier, considera que a cidade moderna crea unha sociedade

hipócrita que serve para reforzar a teoría liberal que inhibe a emancipación da muller, como crítica en <i>El Caballero de las botas azules</i>. Pola contra, o regreso edénico ao rural permite rescatar as esencias da comunidade, e por iso afirma no prólogo a <i>Cantares gallegos</i>: “atrevínme a escribir estos cantares esforzándome por dar a conocer como algunhas das nosas poéticas costumes inda conservan certa frescura patriarcal⁶ e primitiva” (CG 92). 4. O protagonismo das mulleres. Igual que na súa obra narrativa, na súa poesía non lírica tamén opta por unha militante centralidade da experiencia e a voz das mulleres e, como vimos, non se podía desenvolver unha subxectividade verosímil a partir dos modelos heroicos dispoñíbeis. En <i>El Caballero de las botas azules</i>, a novela que mellor recolle o debate aberto pola vindicación feminista, co seu distanciamento da estética romántica da primeira novela, crítica, igual que Mary Wollstonecraft a reclusión das mulleres como <i>bello sexo</i>, unha crítica que, e isto é relevante, se dirixe ás damas, ás mulleres de clase media e alta que son vítimas dunha educación misóxina e participan dos estereotipos de feminidade fixados pola masculinidade hexemónica liberal	(cfr. Kripatrick 1989 e 1995; Channon-Deutsch 1999). 5. A centralidade protagónica das labregas na súa narración da nación, seguindo os postulados fourieristas. A vida cotiá e os sentimentos destas mulleres marcadas pola clase social e o xénero constitúen o cerne da nación en tempo presente, sen necesidade de preterila. Estes son, como é ben sabido, obxecto preferente dos poemarios galegos: “aldeáns e mariñeiros, soia e verdadeira xente do traballo no noso país [...] mais o que me comoveu sempre, e polo tanto non podía deixar de ter un eco na miña poesía, foron as innumerables coitas das nosas mulleres” (FN 396). 6. A espera de Penélope, a espera das viudas de vivo que non remata coa reclusión na aldea senón coa decisión de botarse a navegar. Elas constitúen o relato oposto á viaxe heroica, aínda que a autora nunca considere a emigración como promesa de aventura senón como certeza de abismo. O océano Atlántico, que non é o mar de Odiseo, materializa a obriga do afastamento da casa matriz, o medo atávico á inmensidade descoñecida. Porque a viaxe forzada da muller, a emigración feminina, implicaba aínda maiores dificultades ca a dos homes.	A escrita que parte da vindicación precisa modelos e estratexias literarias distintas, sobre todo cando quere narrar a comunidade nacional. Renúnciase ao efecto totalizador dos modelos heroicos triunfais porque a na(rra)ción construída desde a perspectiva feminina parte dunha subalternidade radical. Rosalía de Castro asume así a función social da escritora que denuncia as inxustizas desde a evidencia da escravitude das mulleres, e por iso, porque opta por unha escrita política que se fai cargo do seu presente, rexeita por igual a na(rra)ción nas claves de preterización (a fabulación das orixes) e posterización (a formulación da comunidade utópica). Non se esqueza que, segundo Davies (1987: 57-58), <i>La hija del mar</i> e <i>Cantares gallegos</i> responde ás ideas do socialismo utópico, que considera a función social da artista (da escritora) como sacerdotisa do progreso que expón a verdade que conduce ao mundo utópico pero evita sinalar os camiños que cómpre andar para acadalo. A súa escrita comprometida explicita a localización desde a que se ve o mundo, a da labrega soa.⁷ Desde esta figuración evidencia as inxustizas do seu tempo.
M O N O G R Á F I C O		

A batalla das identidades ten lugar no cotián

Héctor Díaz Polanco nun estudo sobre as identidades na era da globalización, e en defensa do reforzo das comunidades como alternativa á individualización radical e a disolución do tecido social, afirma: "Lo habitual es que la llamada "batalla de las identidades" se libre en todos los rincones de la cotidianidad, en todos los pliegues del sistema mundial, sin que necesariamente brote con el dramatismo de los estallidos sociales." (Díaz-Polanco 2006:13-15). Esa é precisamente a opción rosaliana, aínda que a súa escrita do cotián implique reducir a comunidade ao espazo da aldea como lugar en conflito entre o edenismo e a inxustiza. Dotando de autoridade á experiencia das mulleres anónimas da aldea⁸, faise máis evidente a violencia que se exerce contra elas, que non son só metáfora da nación, porque son corpo suxeito á experiencia antes que *corpus* discursivo. A diferenza doutros personaxes da novela romántica, os protagonistas destes poemas rosalianos son esencialmente bos e non responden a estereotipos fóra das normas (non son ladróns, nin prostitutas...). Esta idealización edenista dálle á aldea e as súas xentes o seu carácter de comunidade sen pecado orixinal, confírelle autoridade aos

seus sentimentos e denuncias, baseadas na experiencia cotiá, e conforman unha idea da nación sen postergala. Faise cargo do seu presente desde a experiencia e o desexo das mulleres, que cumpre unha función lexitimadora e exemplarizante da comunidade orixinal (rural), cunha clara intención política.

A estratexia do cotián a diferenza da preterización épica,

simula ausencia de corpus doutrinal, ausencia de posicionamento ideolóxico previo, se cadra por iso nos poemarios galegos tamén aparecen textos explícitos contra o poder colonial español, contra a explotación dos segadores e a violación das mulleres. O imaxinario que xorde dunha experiencia que carece de lugar de privilexio resulta eficaz, evidencia presente. A vida cotiá da aldea ofrécese ao xeito de



M O N O G R Á F I C O

estampas. E lidas por xunto e con vagar, sorprende a abundancia de mulleres soas que expoñen o seu desexo no marco sentimental, pero é que o horizonte de felicidade que tiñan ao seu dispor as mulleres reducíase á institución matrimonial, e este horizonte, sempre, é a causa das súas decepcións, dun traxecto vital no que teñen que superar numerosas probas que a tradición heroica non contempla porque responde aos interrogantes da masculinidade hexemónica. As labregas sofren o risco de violación, os enganados do sedutor, a maternidade na pobreza, a ausencia sen remedio do seu marido, a urxencia por evitar a solteiría e casar aínda que sexa cun mal home... Así é como escribe Rosalía de Castro a vida daquelas que califica de heroínas no prólogo de *Follas novas*. Dicia Catherine Davies (1987: 56) que "as ideas de Fourier aseméllanse ó mito do *bon sauvage* de Rousseau, no que o home é bo por natureza (...). Fourier tamén ataca a moralidade burguesa daqueles tempos. Era un feminista que cría que o progreso dunha nación había ser medido polo grao de emancipación do que gozaran as mulleres," mais as "miserábeis" rosalianas danlle un novo xiro á idea do home primitivo como bo salvaxe e á concepción da aldea como paraíso ao atravesar ideoloxicamente ambos conceptos desde a vindicación feminina. Así

concibe Rosalía de Castro a batalla das identidades desde o cotián.

Cando a vindicación artella a nación

Rosalía de Castro, que escribe a nación desde a voz, a experiencia cotiá e o desexo das mulleres, opta por un presente verosímil. O modo heroico non lle resultaba axeitado e si os cantares presentados como cadros dramáticos, afastados da lírica do eu. Neste sentido, Rosalía de Castro convértese en testemuña implicada na sociedade do seu tempo. Ao localizar a batalla das identidades no presente e no cotián, sitúa a súa escrita política fóra da dialéctica nación orixinal-nación utópica e dos modelos literarios "masculinos," e, daquela, a súa na(r)ación non asume a normativa patriarcal.

Vista así, a relectura da obra rosaliana aínda se nos abre como un reto. As labregas, e en particular as viúvas de vivos, contrapóñense ás narrativas fundacionais da nación que se adoitan, pero constitúen os fundamentos do discurso da nación en Galicia. Nestes textos fundacionais é a vindicación a que artella a nación. Superado o pacto de lectura fixado polos costumes críticos, procedemos a ler desde os textos.

*Centre Dona i Literatura, Universitat de Barcelona

BIBLIOGRAFÍA

- CG= Castro, Rosalía de. *Cantares gallegos*. Ed. de María Xesús Lama. Vigo: Galaxia, 1995.
- Charnon-Deutsch, Lou. "Deseo y decadencia en El Caballero de las botas azules". *Foro Hispánico* 15 (1999): 11-20.
- Davies, Catherine. "El Caballero de las botas azules: narrative context and Intertextual Structure". *Actas do segundo congreso de Estudios Galegos*. Brown University, novembro 10, 12 – 1998. Vigo: Galaxia, 1991. 21-33.
- Davies, Catherine. *Rosalía de Castro no seu tempo*. Vigo: Galaxia, 1987.
- Díaz-Polanco, Héctor. *El laberinto de la identidad*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- Ferreiro, Manuel. "Estudo introductorio" in Eduardo Pondal. *Poesía galega completa*. IV *Os Eoas*. Ed. Manuel Ferreiro. Compostela: Sotelo Blanco, 2005. VII-LXXI.
- FN= Castro, Rosalía de. *Follas novas*. Ed. de Henrique Monteagudo e Dolores Vilavedra. Vigo: Galaxia, 1993.
- Forcadela, Manuel. "Dos acuáticos eremos". *Estudios sobre Os Eoas de Eduardo Pondal*, de Xosé Ramón Pena e Manuel Forcadela. Compostela: Sotelo Blanco, 2005. 119-310.

González Fernández, Helena. "La mujer que no es sólo metáfora de la nación. Lectura de las viudas de vivos de Rosalía de Castro". <i>Lectora. Revista de dones i textualitat</i>, 15 (2009): 99-116. González Fernández, Helena. "La ausencia y la espera de la mujer sola como afirmación en Rosalía de Castro y Xohana Torres"; no prelo. HM= Castro, Rosalía. <i>La hija del mar</i>. Ed. de Montserrat Ribao. Madrid: Akal, 2005. Kirpatrick, Susan. <i>Las románticas: escritoras y subjetividad en España 1835-1850</i>. Madrid: Cátedra, 1989. Kirpatrick, Susan. "Fantasy, Seduction, and the Woman Reader. Rosalía de Castro's Novels". En Lo Charnon-Deutsch y Jo Labanyi, <i>Culture and Gender in Nineteenth-Century Spain</i>. Oxford: Oxford UP, 1995: 74-97. March, Kathleen N. <i>De musa a literata: el feminismo en la obra narrativa de Rosalía de Castro</i>. Sada: Ed. do Castro, 1994. Ruiz Silva, Carlos. "Reflexiones sobre <i>La hija del mar</i>". <i>I Congreso Internacional de estudios sobre Rosalía de Castro e o seu tempo</i>. Vol. I. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela – Consello da Cultura Galega, 1986. 367-380.	NOTAS 1. Este artigo enmárcase no proxecto de investigación financiado FFI2008-03621/FILO (2009-2011). 2. Tomo o verso do poema "Penélope" de Xohana Torres porque coido que hai moitos fios miúdos no diálogo intertextual entre unha e outra autora que seguen pendentes de análise. De feito, ler na obra literaria de Rosalía de Castro desde a de Xohana Torres axudoume a formular interrogantes e a intentar entender o tránsito ideolóxico que se debuxa en tres marcos significativos: a viúva rosaliana (unha muller adulta), á viúva do discurso patriarcal galeguista (unha nai anciá) e a adolescente anémica de <i>Adiós María</i>. Ao meu ver as dúas autoras comparten unha visión da espera feminina como unha forma de resistencia e subxectivación feminina (González Fernández, "La ausencia y la espera de la mujer sola como afirmación en Rosalía de Castro y Xohana Torres"; no prelo). 3. Ruiz Silva (1985: 370) afirma que Rosalía debeu citar a partir da edición francesa do <i>Werther</i> de Goethe. 4. En 1857 publica "Ensayo. Fragmento de un poema" e en 1864 o seu <i>A América descubierta. Canto V. Fragmento</i>. Consérvanse dúas cartas de Pondal a Murguía, as dúas de setembro de 1864, nas que solicita que lle comente este canto (Ferreiro, 2005: IX-X). 5. Forcadela, no seu estudo de <i>Os Eoas</i> afirma: "[n]a época en que Pondal leva a cabo o seu ousado proxecto, a épica carece do sentido social que nalgún outro momento da historia tivo, de maneira que o valor colectivo, o carácter religador da	sociedade arredor das aventuras dun heroe ou dos relatos dunha guerra son elementos que xa cederan o seu espazo a un novo elemento identitario da moderna épica: o individual" (Forcadela 2005:125). 6. Patriarcal, neste caso, non se emprega como concepto da teoría política feminista senón que describe un tipo de comunidade agraria. 7. Unha lectura seguida de <i>Cantares gallegos</i> e mais os poemas sobre a nación de <i>Follas novas</i> evidencian que esta figuración feminina se constrúe de maneira polifónica e atende ao ciclo da vida, porque hai adolescentes, mozas casadeiras, nais, esposas, adultas soas e vellos. 8. Rosalía de Castro tamén inclúe personaxes masculinos, mais ao meu ver non teñen o relevo protagónico das mulleres.
M O N O G R Á F I C O		

HISTORIA XINOCÉNTRICA NA OBRA DE ROSALÍA DE CASTRO: FORO E FARO

Referímonos, con este título, á eliminación dun anacronismo lamentábel que segue a manter a omisión de Rosalía de Castro na nómina de escritoras-novelistas-ensaístas do século XIX, inclusive en historias ou compilacións confisionalmente feministas. Falaríamos -antano- de se realizar esta operación vaporizadora contra todas as evidencias textuais. Falamos -hoxe- de inxustificada exclusión, á luz de toda a acumulación bibliográfica moderna que demostra palmariamente como o feminismo non é adxectivo ou circunstancial na obra da nosa escritora, senón substantivo, isto é, constitúese como un **principio organizador** de toda a súa obra e, por tanto, a xinocrítica ou os estudos de xénero amósanse válidos e aptos, epistemoloxicamente, para estudala e avaliala.

A falta de modernización ou actualización bibliográfica no ámbito académico ou paraacadémico español é lastimosa¹, porque, de maneira constante, desde 1985 aos nosos días, tense producido un significativo incremento da literatura rosalianista e, no seu seo, da que repara especificamente nesta óptica feminista, tanto dentro como fóra da Galiza. Naquel ano, por exemplo, esta mesma revista

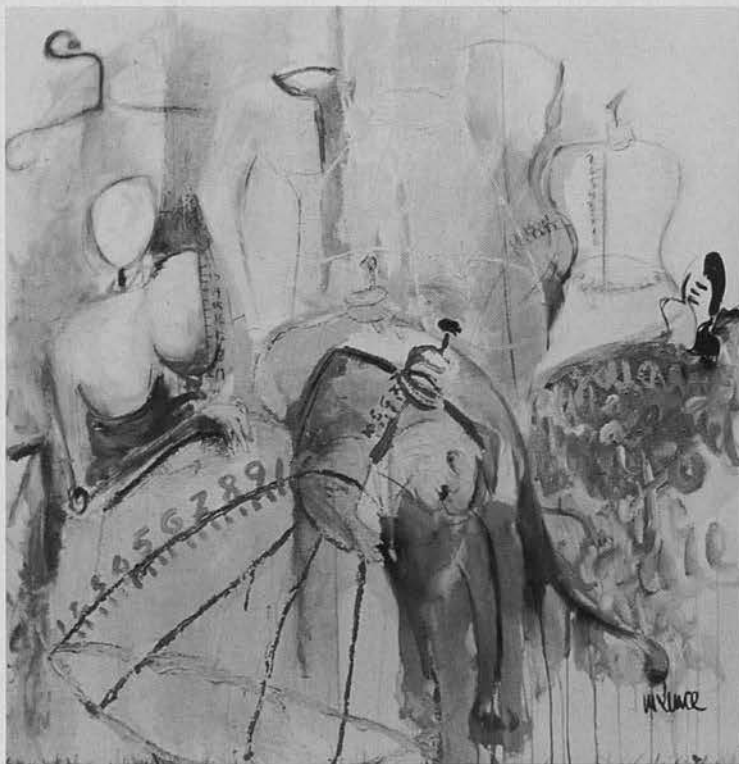
publicaba un monográfico con artigos e escolma de textos da escritora ben elocuentes neste sentido. Sinalemos só un par de casos, de entre moitos salientábeis, que demostran, máis unha vez, a non linealidade da historia. En 1962, Elvira Martín (arxentina de orixes galegas) gaña o Premio de Biografía Aedos (Barcelona), co seu estudo *Tres mujeres gallegas del siglo XIX. Concepción Arenal, Rosalía de Castro, Emilia Pardo Bazán*, que foi obxecto dunha segunda edición quince anos máis tarde, en 1977. A autora dá por consolidada unha tríade de personalidades femininas nadas na Galiza que outras e outros autores, antes ca ela, xa canonizaran como figuras femininas relevantes no XIX galego e español. Corenta e cinco anos despois daquel 1962, en 2007, Estrella Cebreiro (doutora en Filoloxía Hispánica pola universidade de Connecticut e profesora do *College of the Holy Cross*), publica *Palabra de mujer. Hacia la reivindicación y contextualización del discurso feminista español* (ed. Fundamentos), con atención monográfica ás seguintes escritoras: Concepción Arenal, Emilia Pardo Bazán, Carmen de Burgos, Lidia Falcón, Montserrat Roig e Lucía Etxebarria. No capítulo dedicado á terceira das estudadas (nota 13), figura o

seguinte comentario: "Burgos pertenece a un grupo, aunque no homogéneo ni categorizado como tal, de mujeres (Fernán Caballero, Rosalía de Castro, Concepción Arenal, Emilia Pardo Bazán, Margarita Nelken, María Aurelia Capmany) que contribuyeron de forma muy significativa a la política, el arte y la literatura en la España del siglo XIX y principios del XX" (páx. 114, insistimos: nota 13). Sen comentarios. Rectificamos. Só un comentario: todos os esforzos analíticos e valorizadores que a autora realiza para conectar Emilia Pardo Bazán con Virginia Woolf, en beneficio da maior elocuencia da primeira, núntrense de ideas, denuncias e refutacións, todas, unha por unha, enunciadas con anterioridade por Rosalía de Castro e na obra de Rosalía de Castro. Se esta antecedencia histórico-textual se tivese tido en conta, ficaría á luz o carácter pioneiro e adiantado do feminismo rosaliano, tanto nas súas declaracións explícitas canto na ficcionalización de personaxes femininas. Mais, ao que se ve, aínda cómpre moito máis tempo para que os estudos e publicacións de Augusto González Besada, Ricardo Carvalho Calero, Andrés Pociña e Aurora López, Pilar Pallarés, Carmen Blanco, Francisco Rodríguez, Francisco Salinas,

María Pilar García Negro

M O N O G R Á F I C O

I.S.S.N.: 1139-4854



María Xosé Queizán, Kathleen March, Catherine Davies, Luz Pozo Garza, Celia María Armas García, Diego Pardo Amado... ou quen isto escribe ou varias-os máis poidan formar parte da *cultura xeral* referida á escritora que nos ocupa e ao seu papel na literatura e pensamento feminista do XIX. Nos apontamentos que seguen trataremos de informar dunha das faces do poliedro: a afiliación, por parte da autora, a

unha xinea feminina, de alcance mundial e pantemporal.

Función e sentido dos prólogos na obra rosaliana

Unha das constantes que se presentan como firmemente pertencentes á literatura de autoría feminina é a xustificación metaliteraria, isto é, o discurso de (auto)lexitimación verbo da propia obra. Naturalmente, non por

casualidade. Desde Santa Teresa de Jesús a Virginia Woolf, de Mary Wollstonecraft a Emilia Pardo Bazán, de George Sand a Gabriela Mistral. E, por suposto, a nosa escritora, Rosalía de Castro. Sintomaticamente, esta sobre necesidade de explicación é inherente ao tema feminino, cando é tratado apoloxeticamente por parte de escritores ou filósofos. Comprobámolo, por citarmos un só exemplo do XIX, en John Stuart Mill e, antes, no XVIII, no Padre Feixoo, como veremos. Como noutros asuntos de índole social ou universal, percébase a imperiosa necesidade de explicar a excepcionalidade temática (aspecto cuantitativo) tanto como a de xustificar dirixir a atención ao Outro, ao pre-humano, non-humano ou sub-humano (aspecto cualitativo), de forma autónoma, rompendo así a secuencia histórica de tratar, por sistema, o universo feminino **desde e para o varón** emisor e receptor.

Das dez obras en formato libro (ou que deron en libro) publicadas por Rosalía, serán tres as que porten un paratexto inicial: por orde cronolóxica, *La hija del mar* (1859), *Cantares gallegos* (1863) e *Follas novas* (1880). Os prólogos que encabezan estas dúas últimas son en realidade ensaios complexos, que aglutinan varias definicións da maior importancia

para a comprensión e interpretación das obras poéticas que seguen e, aínda, para a composición da *vera effigies* da escritora. O propio nacemento do xénero (o ensaio) cabe, á luz destas prosas, de o adiantar ao século XIX na literatura galega (e non facelo nacer no XX) e de mudar o paradigma autorial (de home a muller, dun autor da Xeración Nós á escritora fundacional desta literatura), tal e como demostramos en *O clamor da rebeldía* antecitado. Das cinco novelas publicadas pola autora, só a primeira vai ser prologada. A razón é obvia. A escritora novel precisa apresentar publicamente as súas credenciais, dar a razón do porqué da escolla literaria como instrumento desta súa comparecencia pública e poñer a venda antes da ferida, por dicérmolo coloquialmente, isto é, xustificar a comisión de tamaño *atreveramento*.

Neste catálogo de xustificantes, que se soldan coa *captatio benevolentiae* habitual, a prevención face a unha opinión pública hostil para co oficio literario (novelístico, en particular) das mulleres é moito máis real do que hiperbólica. Recordemos o episodio que, en 1885, na súa novela *La Regenta*, incorpora Clarín:

Cuando doña Anuncia topó en la mesilla de noche de Ana con un

cuaderno de versos, un tintero y una pluma, manifestó igual asombro que si hubiera visto un revólver, una baraja o una botella de aguardiente. Aquello era una cosa hombruna, un vicio de hombres vulgares, plebeyos. Si hubiera fumado, no hubiese sido mayor la estupefacción de aquellas solteronas. "¡Una Ozores literata!"

Vinte e seis anos antes desta descrición, a nosa escritora non só escribe clandestinamente (como a heroína da novela de Clarín, condenada a ser vendida no mercado matrimonial a un "buen partido", isto é, ao "Regente"), senón que escribe verso e prosa, e publica. Esta primeira novela, *La hija del mar*, de feito, vai ser o seu segundo libro, pois o primeiro, poético, *La flor*, aparece en 1857, con só vinte anos da súa autora. Se o formato versual supuña un pecado venial, o narrativo-novelesco penalizábase como mortal, pois a novela, o xénero-rei no XIX, tanto en libro como por entregas na prensa periódica, considerábase non unha modalidade literaria máis, senón o recipiente por excelencia do pensamento, a ideoloxía e as teses de propaganda do autor correspondente. Estando de plena actualidade, a aquela altura, o debate sobre a capacidade intelectual das mulleres, desafiar a sentenza sexista non cunha

defensa da **potencia**, senón co **acto** realizado, neste caso, a obra publicada, ultrapasaba toda ousadía. A maiores, a autora levaba varios meses casada (desde Outubro de 1858) e ten, desde Maio deste ano 1859, a súa primoxénita, Alejandra. Está, por tanto, *fichada* de todos os puntos de vista como muller-muller, co círculo da domesticidade cerrado. Romper este arquivo, este recinto, ousando irromper no repertorio e no elenco masculinos e masculinistas precisa, con efecto, copia de xustificantes...

Ben é certo que para quen soubese ler (daquela, como hoxe), a escritora xa anunciara un ano antes -aviso a navegantes- a súa insubmisión e a súa decisión de desacatar poderes masculinos, para obedecer só a rección dos seus pensamentos. Así se expresa nos primeiros parágrafos desa prosa poética de límpida factura e contido explosivo, titulada "Lieders" (1858):

[...]

Jamás ha dominado en mi alma la esperanza de la gloria, ni he / soñado nunca con laureles que oprimiesen mi frente. Sólo cantos de / independencia y libertad han balbucido mis labios, aunque alrededor / hubiese sentido, desde la cuna ya, el ruido de las cadenas que debían /

M O N O G R Á F I C O

*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 el 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 Luzbel y / dulce
como una esperanza.*

*Cuando los señores de la tierra
me amenazan con una mirada, o /
quieren marcar mi frente con una
mancha de oprobio, yo me río /
como ellos se ríen y hago, en
apariencia, mi iniquidad más /
grande / que su iniquidad. En el
fondo, no obstante, 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.*

[...].

De modo e maneira que, un
ano despois, cando compón o
prólogo da novela que, a seguir,
reproduciremos, a autora confesa
un pecado xa cometido: é, pois,
reincidente, co cal a sanción



penalizadora aumenta o seu
castigo. Obsérvese como todo o
ímpeto apoloxético deste texto
prologal está entreverado,
preventivamente, de cláusulas
ambiguas, concesivas, que non
empecen, porén, a decisión
firmemente anunciada e
xustificada, rubricada,
esplendidamente, polas palabras
finais, as últimas que resoan nos
ouvidos ou impresionan a retina
das leitoras ou leitores:

*Antes de escribir la primera
página de mi libro, permítase a la
mujer disculparse de lo que para
muchos será un pecado inmenso
e indigno de perdón, una falta de
que es preciso que se sincere.*

*Bien pudiera en verdad citar
aquí algunos textos de hombres
célebres, que como el profundo
Malebranche y nuestro sabio y
venerado Feijóo, sostuvieron que
la mujer era apta para el estudio
de las ciencias, de las artes y de
la literatura.*

*Posible me sería añadir que
mujeres como Mad. Roland, cuyo
genio fomentó y dirigió la
revolución francesa, en sus días
de gloria; Mad. Staël, tan gran
política como filósofa y poeta;
Rosa Bonheure, la pintora de
paisajes sin rival hasta ahora;
Jorge Sand, la novelista profunda,
la que está llamada a compartir la
gloria de Balzac y Walther Scott;*

Santa Teresa de Jesús, ese espíritu ardiente cuya mirada penetró en los más intrincados laberintos de la teología mística; Safo; Catalina de Rusia; Juana de Arco; María Teresa, y tantas otras cuyos nombres la historia, no mucho más imparcial que los hombres, registra en sus páginas, protestaron eternamente contra la vulgar idea de que la mujer sólo sirve para las labores domésticas, y que aquella que, obedeciendo tal vez una fuerza irresistible, se aparta de esa vida pacífica y se lanza a las revueltas ondas de los tumultos del mundo, es una mujer digna de la execración general.

No quiero decir que no, porque quizás la que esto escribe es de la misma opinión.

Pasados aquellos tiempos en que se discutía formalmente si la mujer tenía alma y si podía pensar —¡se escribieron acaso páginas más bellas y profundas, al frente de las obras de Rousseau, que las de la autora de Lelia!— se nos permite ya optar a la corona de la inmortalidad y se nos hace el regalo de creer que podemos escribir algunos libros, porque hoy, nuevos Lázaros, hemos recogido estas migajas de libertad al pie de la mesa del rico, que se llama siglo XIX.

Yo pudiera muy bien decir aquí cual fue el móvil que me obligó a publicar versos condenados desde

el momento de nacer a la oscuridad a que voluntariamente los condenaba la persona que sólo los escribía para aliviar sus penas reales o imaginarias, pero no para que sobre ellos cayese la mirada de otro que no fuese su autora.

No es este sin embargo el lugar oportuno de hacer semejantes revelaciones.

Al público le importaría muy poco el saberlo y por eso las callo.

Pero como el objeto de este prólogo es sincerarme de mi atrevimiento al publicar este libro, diré, aunque es harto sabido de todos, que dado el primer paso, los demás son hijos de él, porque esta senda de perdición se recorre muy pronto.

Publicados mis primeros versos, la aparición de este libro era forzosa casi.

La vanidad, ese pecado de la mujer, de que ciertamente no está muy exento el hombre, no entra aquí para nada: un libro más en el gran mar de las publicaciones actuales, es como una gota de agua en el océano.

El que tenga paciencia para llegar hasta el fin, el que haya seguido página por página este relato, concebido en un momento de tristeza y escrito al azar, sin tino y sin pretensiones de ninguna clase, arrójelo lejos de sí y olvide

entre otras cosas que su autor es una mujer.

Porque todavía no les es permitido a las mujeres escribir lo que sienten y lo que saben.

Un novo dicionario de autoridades

A escritora que, na prosa de "Lieders" proferira o seu *Non serviam!* particular, ao xeito do anxo rebelde, dá conta neste texto, como dixemos, da comisión dun pecado do que é preciso *confesarse*, mais do que non se vai admitir o propósito de emenda, isto é, a renuncia a seguilo cometendo. Neste alegato de auto-defensa, axiña a *rea* ou imputada perante un tribunal tácito mais non por iso menos actuante vai nomear o argumento principal: a existencia, na historia, de nomes gloriosos, heroicos, de recoñecemento incontrovertíbel, nomes femininos que se abriron paso valerosamente na selva da exuberancia e do fragor masculinos e masculinistas. Antes de as nomear como exemplos significativos, a escritora vai facer mención de dous *varóns* que se distinguiron, excepcionalmente, pola súa defensa da capacidade intelectual das mulleres e, por tanto, polo exercicio dela nas artes, nas ciencias e / ou na literatura. A escolla de Malebranche e mais do P. Feixoo é

perfeita, xa que se trata de dous membros insubstituíbeis do Olimpo intelectual do oitocentos, de valor indiscutíbel e inobxectábel: dúas figuras, dito coloquialmente, cuxa simples mención abondaría para *calar a boca* aos detractores da presenza feminina no ámbito literario. A maior abundamento, ambos foran clérigos e, aínda que con problemas de colisión coa rixidez dogmática da ultraortodoxia católica, non expulsos das súas congregacións respectivas e, por tanto, con capacidade de posuíren e impartiren *auctoritas*, de seren

modelos de pensamento e de conduta.

A citación que a escritora fai de Malebranche (1638-1715) coidamos que está xustificada na defensa que este filósofo fai do dereito á educación das mulleres e do matrimonio como libremente elixido e non imposto para elas. A pregunta que facemos reférese a que e cais textos do filósofo francés coñecería precozmente aquela rapaza de vinte, vinte e moi poucos anos, para os citar como fonte de autoridade e de lexitimación feminista. Sabemos, iso si, que a súa obra principal, *De*

la recherche de la vérité (1674-1675) viu prohibida, en 1709, a súa tradución ao latín. A Contrarreforma, desde logo, rexeita o malebranchismo e quizabes o maior *pecado* do seu pensamento heterodoxo fose instituír un discurso como filósofo destinado a axudar ao xénero humano e a alentar e dirixir os seres caídos e débeis. Descoñecemos, porén, qué citas explícitas ou implícitas contén a súa filosofía para facela obxecto de admiración e de lexitimación por parte da nosa escritora.

Todo o contrario do que acontece con "nuestro sabio y venerado" P. Feixoo, que a autora apropiada desde logo sen vacilacións para unha tradición galega e de quen coñecemos textos absolutamente elocuentes e propositados nesta materia, a comezar polo célebre Discurso XVI do seu *Teatro Crítico Universal* (1726), titulado "Discurso en defensa de las mujeres". Lémbrese, aliás, que este discurso cómpre inserilo no combate permanente do beneditino contra as supersticións vulgares, no seu empeño por divulgar o coñecemento científico, na valoración do coñecemento empírico e na loita contra as ideas reaccionarias e as forzas recesivas do seu tempo. A atención monográfica do frade bieito ás mulleres, a defensa das súas



M O N O G R Á F I C O

aptitudes intelectivas e a refutación da misoxinia reinante van fulminar todo o edificio (supersticioso, efectivamente) do sexismo solidificado durante séculos e séculos. Non só vai ser a muller a retratada positivamente, senón o home machista o obxecto dun contrarretrato verdadeiro. Ao igual que Rosalía de Castro o cita a el como autoridade recoñecida, el vai citar igualmente, no mesmo sentido, unha escritora italiana como Lucrezia Marinelli (1571-1653), que se vira impelida a contestar vigorosamente toda a carga misóxina dos escritores do seu tempo. Recordemos somente o comezo do seu Discurso:

En grave empeño me pongo. No es ya sólo un vulgo ignorante con quien entro en la contienda: defender a todas las mujeres viene a ser lo mismo que ofender a casi todos los hombres, pues raro hay que no se interese en la precedencia de su sexo con desestimación del otro. A tanto se ha extendido la opinión común en vilipendio de las mujeres, que apenas admite en ellas cosa buena. En lo moral las llena de defectos, y en lo físico de imperfecciones; pero donde más fuerza hace es en la limitación de sus entendimientos. Por esta razón, después de defenderlas, con alguna brevedad, sobre otros

capítulos, discurriré más largamente sobre su aptitud para todo género de ciencias y conocimientos sublimes...

Pensamos que o P. Feixoo non era alleo ao coñecemento de asertos de escritoras españolas do século anterior ao seu, expresivos, por unha ou outra vía, con apóstrofes directas ou a través de comentarios oblicuos, da súa denuncia do imperio do sexismo excluyente das mulleres do dominio público². A condena da domesticidade (representada nestas escritoras pola "rueca" e a "almohadilla", isto é, o oficio da agulla como único permitido ás mulleres) é expresada así por elas:

¿Por qué, vanos legisladores del mundo, atáis nuestras manos para las venganzas, imposibilitando nuestras fuerzas con vuestras falsas opiniones, pues nos negáis letras y armas? ¿El alma no es la misma que la de los hombres? Pues si ella es la que da valor al cuerpo, ¿quién obliga a los nuestros a tanta cobardía? Yo os aseguro que si entenderais que también había en nosotras valor y fortaleza, no os burlarais como os burláis; y así, por terneros sujetas desde que nacemos, vais enflaqueciendo nuestras fuerzas con los temores de la honra, y el entendimiento con el recato de la vergüenza, dándonos por espadas ruecas y por libros almohadillas (MARÍA DE

ZAYAS, 1635: *Novelas amorosas y exemplares* [Novela VI]).

*Como ellos hicieron las leyes, todas fueron en su favor, queriendo que ellas se contenten con las armas de la rueca y de la almohadilla. Pues a fe, que si usasen las mujeres de las letras, que les sobrepasaran a los hombres; pero esto temen ellos, y no quieren que sean Amazonas, sino tenerles las manos atadas [...]. Como ellos hacían las Leyes y conocieron que muchas mujeres los podrían igualar, procuraron aniquilarlas (MARÍA DE GUEVARA, 1664: *Desengaños de la Corte, y Mujeres valerosas*).*

A mesma representante máxima da mística española, Teresa de Jesús, non deixa de constatar unha asimetría clara na relación de sexos, antecedente tamén, pensamos, do pensamento feixoniano:

¿No basta, Señor, que nos tiene el mundo acorraladas [...], que no hagamos cosa que valga nada por Vos, en público, ni osemos hablar algunas verdades que lloramos en secreto [...]? No lo creo yo, Señor, de vuestra bondad y justicia, que sois justo juez, y no como los jueces del mundo que, como son hijos de Adán y en fin todos varones, no hay virtud de mujer que no tengan por sospechosa. Sé que algún día ha de haber, Rey mío, que se

M O N O G R Á F I C O

conozcan todos. No hablo por mí [...], sino porque veo los tiempos de manera que no es razón desechar ánimos virtuosos y fuertes, aunque sean de mujeres (TERESA DE JESÚS: *Camino de perfección* [prólogo]).

Informa, por certo, María Isabel Barbeito Carneiro³ de como este parágrafo, que corresponde á primeira redacción de *Camino de perfección*, suprimese na segunda. Ben se ve que certos desabafos ou confesións, mesmo dirixidas a Deus, non era procedente realizalas aos ollos dos intermediarios da divindade, eclesiásticos e censores varios contemporáneos da carmelita reformada.

Mais voltemos ao prólogo da nosa escritora. Son once as citacións de autoridade que realiza: delas, dúas masculinas, como acabamos de ver e o resto, nove, femininas. Eis o primeiro dato relevante, o máis chamativo nunha primeira lectura: a inversión do paradigma, en virtude da cal o elemento masculino é minoría e o feminino abrumadora maioría, en uso da fórmula de xustiza poética que constrúe intencionalmente unha realidade restauradora dunha verdade negada e ocultada no funcionamento social. Así, a autora afilíase non a un bixenérico "escritores", "políticos" "filósofos" ou "artistas" senón, a pé feito, ao subconxunto sempre relegado ás

marxes. Ela transportarao da periferia ao centro e declararase máis un elo desta nova cadea.

Nas nove personalidades femininas mencionadas, cabe realizar clasificacións diversas:

- (a) Epocal ou histórica: unha, do século VII a. de C.; unha, do século XV; unha, do século XVI; tres, do XVIII; unha, do XVIII-XIX; dúas, contemporáneas, do XIX.
- (b) Por nacionalidade: unha, grega; unha, española; unha, austríaca; unha, rusa (ou alemá-rusa); cinco, francesas.
- (c) Por profesión: tres escritoras (aínda que a maioría partillan esta dedicación); unha pintora; unha filósofa-política; unha revolucionaria, igualmente escritora-política; unha política combatente directa; dúas xefas de Estado, igualmente políticas, claro está.

Sobre estas clasificacións, ou, aínda, sobre a derivada da lectura máis superficial ("enciclopedia de mulleres célebres") subxace - pensamos- un outro vínculo unitivo moito máis potente: **todas e cada unha das mulleres citadas exerceron unha profesión, practicaron a liberdade de decisión e romperon o círculo da domesticidade imposto, a través da súa participación -por unha ou outra vía- na res**

publica. Téñase en conta, de por parte, que a listaxe que a escritora exhibe non se nutre só de vultos históricos, senón que incorpora contemporáneas (George Sand, Rosa Bonheur) claramente *pecaminosas* para as xentes de orde. Chama a atención así mesmo a xenealoxía *total* que a escritora manexa. Revela, en primeiro lugar, unha procura deliberada e unha selección afinada para que o *acordeón* de dedicacións posíbeis se abra ao máximo: están representadas as armas e as letras (como no célebre discurso cervantino); as artes; a política e o goberno; a filosofía: no século do positivismo e do triunfo da comprobación empírica como aval científico, a escritora apóiase firmemente en obras realizadas, non en desexos. Ansía converter en norma a excepción; por iso, este catálogo ten o valor dunha metonimia, non dunha casuística casual. A ruptura de todas estas mulleres resulta sintomática, non episódica. Aínda acharemos algún trazo máis común a todas e motivo de adhesión para a escritora novel, após apontarmos sumariamente un dato da súa personalidade, por non repetirmos información sobradamente coñecida:

- De **SAFO** (c.-612 – c.-570), recordaremos unicamente o seu papel central na lírica grega (ou, máis exactamente, no dialecto

eolio), nun podio en que non foi desprazada por Alceo e, desde logo, a figura máis representativa da poesía de Lesbos. Acolida na súa obra da poesía de raíz popular e intimismo conviven co seu claro homoerotismo, as protestas de amizade ás súas discípulas e a continuidade dun labor asemblear feminino, clara mostra dunha auto-organización non dependente da autoridade masculina.

- De **JUANA DE ARCO** (1412-1431), a coraxosa doncela de Orleans destacaremos só o seu papel de combatente ela propia, na loita por liberar o seu país do dominio inglés. Acusada de herexe, procesada e queimada na fogueira, en 1456 foi rehabilitada polas autoridades eclesiásticas; en 1909, beatificada e en 1920, canonizada. É ben significativo que Murguía, en *Los Precursores* (1886), aluda a ela para construír a analoxía referida á propia Rosalía e ao tempo inicial e iniciático en que esta se incorporou ao combate pola rehabilitación da Galiza:

Una verdadera noche reinaba en el cielo literario de Galicia. Los soldados andaban dispersos, los combates eran imposibles [...]. El intentar la regeneración á que se aspiraba, era unha prueba de que iba á algo sólido y durable [...]. Y



pues todo lo que vive se resiste á la muerte, se aceptó la lucha, como una prueba de que aun vivíamos.

Cada uno escogió su puesto, y nuestra escritora, que, como la mujer gala, seguía á los suyos al combate, conociendo que podía ayudarles, se colocó resueltamente en las primeras filas⁴.

- A **SANTA TERESA DE JESÚS** (1515-1582) xa nos referimos *supra*, polo que recordaremos somente que non foron menores os conflitos coas

autoridades civís e eclesiásticas polos seus afáns reformadores e as fundacións de conventos deles derivados. Sofre confinamento en Toledo e é obxecto dun proceso inquisitorial. Quer a casualidade que o ano en que ela falece, 1582, coñece a primeira edición dunha obra multieditada despois, *La perfecta casada*, de Fray Luis de León, obra que segue plenamente vixente para os mentores da educación feminina no século XIX (!), o que dá idea do inmovilismo político-moral-social pretendido

M O N O G R Á F I C O

para as mulleres nesta centuria por parte dos poderes dominantes. Do punto de vista estritamente literario, a poesía e, en xeral, a literatura teresiana vanse nutrir dun léxico vivo, popular, de viveza oral e rústica, e dun ton confisional-conversacional inusitado na prosa do seu tempo.

- **MARÍA TERESA** (1717-1780), emperatriz de Alemaña en longo período (1740-1780), raíña de Hungría e de Bohemia, apoiou decididamente a política mercantilista e a industria, como medidas modernizadoras do Estado, ao tempo que fixo sentir a súa autoridade política face á Igrexa austríaca.
- **CATALINA II** (1729-1796), a Grande, emperatriz de Rusia, cuxo idioma aprendeu tenazmente a partir do seu nativo alemán. O seu goberno esténdese durante trinta e catro anos e é rechamante por todo o mecenado cultural que exerceu. Cualificábase a si mesma como "unha filósofa no trono" e cultivou sempre a imaxe de monarca ilustrada. Mantivo relación epistolar con Diderot, Voltaire, D'Alembert. Protexeu decididamente as artes, a ópera, a literatura e a educación das rapazas nobres. O Museo do Ermitage constitúese a partir da súa colección de arte particular. Escrebeu un manual

para a educación dos nenos, así como comedias e outras obras de ficción. Funda o Instituto Smolny para mozas da aristocracia e patrocina a Sociedade de Liberdade Económica de San Petersburgo, que acollerá os principais economistas do seu tempo, e a Academia Rusa, en 1783.

- **MADAME ROLAND** (1756-1793), revolucionaria francesa, escritora, presa e condenada a morte no Terror, baixo Robespierre, célebre por toda a súa actividade literaria e política e recordada pola súa frase lapidaria, momentos antes de chegar ao patíbulo, perante a Estatua da Liberdade, na Praza da Revolución, en París: "Ó liberdade, cantos crimes se cometen no teu nome!". Así aparecía retratada na prensa francesa servil cos novos amos políticos: "La mujer Rolland, erudita con vastos proyectos, filósofa en correspondencia privada [...] fue *un monstruo bajo todos los respectos* [subl. do orixinal] [...]. Y sin embargo era madre; pero había sacrificado la naturaleza con quererse elevar sobre ella; el deseo de ser sabia la condujo al olvido de las virtudes de su sexo, y este olvido siempre peligroso acabó por conducirla al patíbulo"⁵. Observemos -non hai que ter dotes de adiviña,

desde logo- máis dunha similitude significativa con Rosalía: a que sae do seu papel de esposa e nai merece castigo implacábel.

- **MADAME DE STAËL** (1766-1817). Anne Louise Germaine Necker, baronesa de Staël-Holstein, escritora francesa, preside en París un dos cenáculos ou clubs literarios máis importantes da época. Mantén amizade de igual a igual con Schlegel e publica tanto ensaios como novelas: *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800); *Delphine* (1802), *Corinne ou l'Italie* (1807), novelas, privilexian o protagonismo e a reivindicación feminina. Desaparece da escena parisina a partir da inimidade de que é obxecto por parte de Napoleón, cuxo despotismo ela rexeita, en canto el non atura a súa elocuencia, que o deixaba en lugar inferior.
- **GEORGE SAND** (1804-1876), pseudónimo de Aurore Dupin, foi baronesa por matrimonio e, unha vez divorciada, foi libre e autónoma nas súas escollas amorosas e relacionais. A súa obra, composta de máis de cen libros, convértena nunha auténtica escritora profesional. Adherente inicial da revolución de 1848, e desengañada despois, profesou sempre ideais

humanitaristas e preocupacións sociais e morais.

- **ROSA BONHEUR** (1822-1899), filla dun renomado pintor, foi pintora ela propia e usou sempre dunha autonomía e independencia de criterio e de comportamento superlativas. Afrontou sen vergoña a fama de maroutallo ou marimacho (cabelo curto, fumadora de habanos, roupas "masculinas"...). Homosexual declarada, con dúas relacións duradoiras e públicas, gaña sona como pintora especializada na representación de animais (vacas e cabalos, nomeadamente). Dispuxo dunha autorización especial da policía parisina para lle permitir vestir pantalóns e visitar as feiras de gando para os seus apontamentos do natural. Foi unha artista profesional, con exitosa carreira, recoñecida xa en vida; é, por exemplo, a primeira muller artista en ser condecorada coa Gran Cruz da Lexión de Honor, máxima distinción oficial francesa (1865).

O retrato da artista (case) adolescente: firmes alicerces feministas para o comezo do edificio literario

Hoxe lemos este prólogo como non o podía ler, obviamente, a súa autora en



1859, no momento da súa escrita. Quer dicir, hoxe lémosto, inevitabelmente, *após* coñecermos toda a obra da escritora e estarmos en condicións de a contextualizar e, sobre todo, de a interpretar intra- e intertextualmente. A primeira pregunta sería, por tanto, a de interpelar ou interrogar a súa produción toda para comprobarmos se ela rectifica ou ratifica estes postulados iniciais. A resposta é sen dúbida en termos de corroboración e aprofundamento destes presupostos xenéticos. Toda a obra posterior de Rosalía de Castro non só ratifica o espírito da inicial senón que se dotará de maior madurez, orixinalidade e espírito analítico.

En coherencia con esta estirpe ou xinea mullerista a que a escritora se afilia, capítulos desta súa primeira novela van estar precedidos por citacións literarias de escritoras e escritores como os que seguen e na seguinte orde (citacións en español ou ben en francés): Émile Van der Welde; Ossian; "Jorge Sand" [*sic*]; Zorrilla; Soulié; Lord Byron; San Juan de la Cruz; de novo, "Jorge Sand"; Miss Cummings; Lord Byron, de novo; Bernardin de Saint-Pierre; Smith; outra vez, Ossian; Goethe; Miss Cummings, de novo; Góngora; Zorrilla, de novo; "Jorge Sand", por terceira vez; Madame Girardin; Víctor Hugo. Vinte capítulos con estas senllas referencias que, desde logo, non son "de memoria", senón totalmente adaptadas ao episodio que se relatará dentro da trama da novela. A lingua destas citacións está determinada pola de lectura da obra correspondente, co cal comprobamos máis unha vez a enorme e variada cultura literaria da autora, non só estritamente literaria, e a diversificada procura de fontes. De por parte, reloce a busca específica e a mantenta de literatura de autoría feminina. Escritoras non galegas como a directora de televisión María Teresa Álvarez montaron o seu programa "Rosalía de Castro: una

feminista en la sombra" (dentro da serie "Mujeres en la historia") sobre a base narrativa desta novela, reputándoa ferventemente feminista. Lida desde a narrativa española contemporánea, chama, desde logo, poderosamente a atención: xinofilia constante; exhibición sen complexos da familia monoparental de responsabilidade feminina; exaltación da maternidade non biolóxica; sororidade profunda; iniciativa erótica feminina; solidariedade de clase e de xénero; execución da "xusticia pola man" feminina; denuncia firme da orfandade social e da superstición...

A partir de aquí, toda a obra da escritora -en verso e en prosa, en galego e en español- vai ser a dunha *pecadora reincidente*, como xa dixemos. Hai *exame de conciencia*, mais non hai *contrición*; hai *confesión*, mais non hai en absoluto *propósito da emenda*. A *penitencia* impúxoselle ben imposta, abofé! E cumpriuna en vida sobexamente, contra a súa vontade, pois non abdicou nunca daquela liberdade de pensamento e daquela libérrima vontade de que fixera gala en "Lieders".

Grazas á súa insubmisión, por causa da súa rebeldía e independencia de criterio, hoxe

ollámonos nun espello histórico de modernidade excepcional e congratulámonos de sermos descendentes afortunadas de quen con tanta valentía e xenio inaugurou a contemporaneidade galega. É moito horas de contribuírmos desde a Galiza - como fixo e fai esta revista- a que o seu nome, que, sen dúbida, resulta o máis coñecido e universal da cultura galega, brille igualmente por méritos propios na nómina española, europea e mundial de escritoras feministas. Ela enfrontou claramente a lóxica binaria, a duplicidade de esferas separadas para homes e mulleres e a lóxica da División Sexual do Traballo, para propor un novo modelo onde a Humanidade se declinase en feminino sen pedir permiso.

A súa obra, en fin, é **foro** e é **faro**, se se nos permite a paronomasia. Toda ela constitúe un inmenso foro ou ágora temática feminina e feminista. Toda ela brilla, 125 anos despois da súa morte física, como un faro permanente que guía, co seu exemplo, o seu misterio e a súa elocuencia, a nave dunha travesía da igualdade e, ao tempo, da diferenza que non culminou aínda en absoluto a súa singradura.

NOTAS

1. Temos feito un percurso significativo -non exhaustivo, en absoluto- das posicións críticas que non admiten o concilio muller escritora-xenio excepcional no "Estudo introdutorio" da nosa edición de *El caballero de las botas azules*. "Lieders". "Las literatas" (ed. Sotelo Blanco, 2006) e mais en *O clamor da rebeldía*. Rosalía de Castro: ensaio e feminismo (ed. Sotelo Blanco, 2010), *passim*, ao igual que en *Rosalía de Castro: una feminista en la sombra*, Arenal, vol. 13, nº 2, xullo-décembro 2006, Universidad de Granada, e en "Rosalía de Castro, a inauguradora da modernidade galega", *Madrygal*, nº 11, Universidad Complutense.

2. Vid. BARBEITO CARNEIRO, María Isabel: "Gestos y actitudes "feministas" en el Siglo de Oro español: de Teresa de Jesús a María de Guevara", en VOLLENDORF, Lisa (ed.): *Literatura y feminismo en España* (s. XIV-XXI), Icaria, Barcelona, 2005. Deste traballo recolleemos as citacións transcritas.

3. *Ibidem*, páx. 73, n. 6.

4. MURGUÍA, M. M.: *Los Precursores*, Biblioteca Gallega, 1975, páxs. 182-183.

5. Vid. LAIRTUILLIER, E.: *Mujeres en la Revolución Francesa*, Círculo de Amigos de la Historia, 1974, páx. 160.

ROSALÍA DE CASTRO NOS MEDIOS XORNALÍSTICOS E LITERARIOS DO SEU TEMPO

1. Unha celebración precisa.

No ano 1985, no que conmemorabamos o Centenario do pasamento de Rosalía, *Festa da palabra silenciada* sacaba a súa entrega número 2, un volume pequeno, de só 56 páxinas, das que as 34 primeiras ían dedicadas á nosa meirande escritora. Paga a pena ler outra vez as achegas de María Xosé Queizán, Carmen Blanco, Teresa Barro, María Pilar García Negro, todas xirando arredor da ideoloxía claramente feminista de Rosalía, con independencia, ou mellor coa nota sorprendente, das datas en que foron expresadas na súa escrita. Todas eran contribucións curtas, mais con ideas que seguen a ter o mesmo valor que naquel 1985, cando viron a luz nesta Revista: *Na obra rosaliana aparece a censura máis forte da opresión e da escravitude das mulleres do noso país* (Queizán, pág. 3); *A obra de Rosalía terá que ser descifrada de novo desde unha sociedade que aceite que o cultivo do sentimento é tan necesario como a educación do intelecto* (Barro, pág. 8); *Rosalía non é unha escritora fácil, espontánea, elemental. Antes ben, obxectiva poética, literariamente, tanto o universo persoal como o sentimento solidário e colectivo* (García Negro, pág. 11); *A insignificante "Carta a Eduarda", nunha lectura*

en profundidade, aparece como un importante ensaio de socioloxía literaria (Blanco, pág. 18).

Pero para ponderarmos mellor o que significaba aquel número 2, pequeno e sinxelo, insistimos, da *Festa*, cómpre copiar o texto da "Aclaración" que abría a homenaxe: *A(s) nosas razonadas e reiteradas peticións ás institucións culturais da nosa terra dunha axuda económica para a publicación desta revista, non foron atendidas. Este foi o motivo de que as nosas palabras quedaran silenciadas unha vez máis. Unha pequena aportación do "Instituto de la Mujer," que esperamos que aumente e perdure, así como o esforzo de todas nós, fixo posíbel esta nova Festa da Palabra Silenciada*. Esta queixa, alporizante e vergonzosa, foi escrita nunha ocasión en que non se aforraron cartos para homenaxear a Rosalía, sobre todo de cara ao exterior, cun fastoso "Congreso internacional sobre Rosalía de Castro e o seu tempo", exemplar dende moitos aspectos, e dende logo con sorprendente subvención das institucións gobernamentais galegas. Gobernaban os mesmos que hoxe. O Congreso do centenario non semellaba perigoso, e era politicamente correcto, politicamente rendible: non cabían aforros nas subvencións; en

troques, a pequena homenaxe rosaliana da *Festa* non era inocente, senón perigosa; pouco podía custar, pero ese pouco foille negado ás mulleres que a levaron a ramo.

Dicimos isto porque resulta ser, unha vez máis, unha nova demostración do medo que as forzas conservadoras de Galiza lle tiveron decote a Rosalía e a súa obra, sempre socialmente positiva e sempre progresista, malia os intentos incesantes, mesmo dende os primeiros tempos das súas publicacións, de interpretalas como literatura ás veces fermosa, mais intranscendente. Esta é a única explicación de que este ano 2010, cento vintecinco aniversario da morte de Rosalía, non fose celebrado publicamente do modo que sen dúbida merecería, e con pouco máis que as repetidas cousiñas de todos os anos, os recitais poéticos acostumados na Casa da Matanza nas datas do nacemento da poeta, e a inefable misa de cabo de ano no Panteón de Bonaval, unha celebración da que Rosalía renegaría sen dúbida se puidese facelo, pois dende calquera perspectiva intelixente resulta unha aldraxe á súa memoria, nun escenario no que a gran muller que foi nunca desexou estar. De modo que todas as explicacións que levan dadas as autoridades

governamentais sobre esta falta da homenaxe debida a Rosalía neste ano, non ten outra escusa se non é o medo de remover a imaxe da escritora, sobre todo a súa verdadeira imaxe, nun momento de asedio vergonzoso á lingua que nos ensinou a amar.

Esperamos que, unha vez máis, tamén neste momento *Festa da Palabra Silenciada* represente o papel que lle corresponde no drama da experiencia social e política galega, facéndonos sentir o orgullo de sermos nada e nado na patria de Rosalía.

2. Rosalía, unha muller culta e letrada.

Nun dos últimos traballos que publicamos sobre Rosalía, baixo o pretencioso título "Para lermos axeitadamente a Rosalía no terceiro milenio" (López - Pociña, 2008 a), comezabamos o apartado núm. 4 con estas declaracións: *Tocante á formación cultural de Rosalía de Castro resulta claro que é asunto de enorme transcendencia sobre todo dende que, xa ao pouco do seu pasamento en 1885, comezou a desfigurarse a súa imaxe auténtica, que sempre resultou perigosa, para convertela na "santiña", na cantora inspirada das belezaas de Galiza, na mulleriña puro*

sentimento e pouca formación, que escribía insuperábeis poemas só por mera intuición e inspiración divina, etc. Belezas deste teor escribíronse en moitas biografías e ensaios sobre Rosalía; o peor é que aínda seguen escribíndose, mesmo en publicacións de data moi recente.

A lectura meditada de practicamente canto se publicou en libros, revistas literarias, mesmo en xornais, sobre Rosalía, dende o tempo en que ela empezou a publicar libros ata os nosos días, lectura esixida pola preparación dos tres volumes, hai

tempo publicados (López - Pociña, 1991, 1993) da nosa "Bibliografía rosaliana"; e polo cuarto, hai moitos anos acabado pero aínda inédito (López - Pociña, 2002), foinos poñendo progresivamente ante unha crenza enormemente difundida, unha e mil veces repetida, de que a nosa escritora tiña unha especie de pequena culturiña, como correspondía a unha fidalga de terras de Padrón sen moitos estudos, pero inmensamente dotada para poeta por unha natureza bondadosa, ou pola divindade todopoderosa. Mais a realidade existencial de



Rosalía, a medida que se recuperan e se analizan feitos biográficos auténticos, e a lectura meditada da súa escrita, de toda a súa escrita, tanto a galega como a castelá, tanto a poesía como a prosa, colócanos ante unha muller provista dunha cultura básica en xeral, e literaria en particular, moi superior á das mulleres do seu tempo. Esa é a razón de que en moitos dos nosos estudos sobre Rosalía tratemos teimosamente, a cada intre e con calquera pretexto, de salientar a cultura de Rosalía.

Esta obsesión, se queremos chamarlle así, por presentar os datos que serven de proba obxectiva da profunda formación rosaliana poboan diversos escritos nosos (por exemplo Pociña - López, 2000; 2003 a; 2004; López - Pociña, 2008 a; 2008 b; 2010), ata chegar a converterse no eixo fundamental das publicacións que fixemos sobre Rosalía nos últimos tempos. En axuda nosa para poñer fin a esa imaxe pobre de Rosalía viñeron, por suposto, ademais de posicións semellantes á nosa por parte dun número non pequeno de investigadoras e investigadores, algunhas publicacións con datos importantísimos, como son sen dúbida os dous volumes das *Cartas a Murguía*, recollidas e editadas por Xosé Ramón Barreiro



e Xosé Luís Axeitos (Murguía, 2003, 2005), ou os datos sobre Rosalía como actriz descubertos por Victoria Álvarez Ruíz de Ojeda (Álvarez, 2000). Partindo, pois, de datos vellos e de datos novos, e apoiándonos fundamentalmente na escrita rosaliana, defendemos unha imaxe de Rosalía distinta, non para toda a xente pero si para moita, dende a perspectiva da súa formación e cultura. E niso residen as bases dos aspectos que consideramos indispensábeis para lermos a Rosalía de modo máis axeitado nos nosos días.

Resume das nosas ideas neste eido áchase no antes referido artigo "Para lermos axeitadamente a Rosalía no terceiro milenio," que foi escrito para outra conmemoración rosaliana, o dossier "Rosalía-Murguía," publicado co motivo do sesquicentenario do matrimonio da benemérita parella, na revista *Terra e Tempo*, en 2008; con texto practicamente idéntico, pero traducido por nós ao castelán e algo adaptado, apareceu no mesmo ano, no número especial dedicado á literatura galega, na

M O N O G R Á F I C O

revista cubana *Revolución e cultura* (López - Pociña, 2008 b). E no mesmo sentido, pero de modo máis sucinto e resumido, manifestámonos no único traballo, antes deste que aquí presentamos, dedicado a conmemorar os 125 anos do pasamento de Rosalía, o titulado "Cara a unha Rosalía sen deturpacións", publicado pola revista *Galegos* no dossier "Rosalía de Castro 125 anos despois" (A. Pociña - A. López, 2010). Salientabamos nestes traballos como feitos esenciais para unha mellor achega a Rosalía e a súa obra catro aspectos, referidos a un mellor coñecemento de datos biográficos de Rosalía (sobre todo da nenez), a existencia de datos novos e precisos sobre a súa paixón polo teatro (especialmente na xuventude), a indubidábel formación cultural (documentada con moitas noticias novas do Epistolario de Murguía), a necesidade dunha profunda e máis correcta interpretación da ideoloxía política rexionalista de Rosalía e do seu home. A parte referente á formación cultural da escritora, que era a que recibía unha atención máis detallada, é a que nos vai ocupar no resto destas páxinas, que, de todo os xeitos, esperamos que non sexan as únicas nin as derradeiras en que tratemos este tema preocupante.

3. Rosalía nos medios xornalísticos e literarios.

A demostración máis importante, porque resulta incontrovertible, da profunda formación cultural e literaria de Rosalía áchase na súa frecuente presenza nos medios literarios de seu tempo, xa dende os momentos en que comeza a facer publicas as súas primeiras obras, en verso e en prosa. Unha enumeración, por certo incompleta dabondo, deses medios dabámola como testemuño irrefutable do noso modo de pensar sobre este aspecto no artigo xa citado "Para lermos axeitadamente a Rosalía", neste texto que imos repetir agora: "Rematamos este aspecto, anque pagaría a pena falar moito máis del, pois non deben aturarse tantas inexactitudes e parvadas que seguen a dicirse con relación á cultura de Rosalía. A este propósito, preguntamos ós que dubidan dela e, cousa aínda peor, atrévense a dicilo por escrito: ¿que figura literaria "inculta", do século XIX, colabora, ou é obxecto de recensións eloxiosas, xa en vida, en tantas revistas literarias e culturais como o foi Rosalía? Velaí senón a lista cronolóxica das revistas nas que publicou, ou que faloron dela e da súa obra: *La Discusión* (Madrid), *El Museo Universal* (Madrid), *La Iberia* (Madrid), *Galicia* (Madrid),

El Contemporáneo (Madrid), *El Avisador. Diario independiente* (A Coruña), *La Soberanía Nacional* (Madrid), *El Angel del Hogar* (Madrid), *Revista de España* (Madrid), *Lo Gay Saber* (Barcelona), *El Correo de Galicia* (editado en Ourense), *Revista Galaica* (O Ferrol), *El Heraldo Gallego* (Ourense), *La Renaixensa* (Barcelona), *La Ilustración Gallega y Asturiana* (Madrid), *Revista de Galicia* (Santiago), *Faro de Vigo* (Vigo), *Gaceta de Madrid* (Madrid), *Gaceta de Galicia* (Santiago), *La Ilustración Catalana* (Barcelona), *La Voz de Galicia* (Montevideo), *Los Lunes del Imparcial* (Madrid), *La Nación Española* (Buenos Aires), *Época* (Madrid), *El Porvenir. Diario democrático-progresista* (Madrid), e, por último, a revista italiana *La Rassegna Nazionale* (Firenze), que publicou o 1 de xullo de 1885 unha noticia moi gabanciosa de *En las orillas del Sar*, que chegou á casa de Rosalía, en Padrón, o mesmo día do seu pasamento, segundo relata Manuel Murguía" (López - Pociña, 2008 a, p. 109). A lista fala por si, malia ser incompleta dabondo, como xa sinalamos. En efecto, a ela hai que engadir noticias en xornais, datos que se atopan en cartas privadas, e, de maior importancia, a presenza de Rosalía en medios literarios distintos, como aqueles moi difundidos Almanques, non só o famoso *Almanque de*

Galicia, publicado a partir de 1865 por Manuel Soto Freire (Vilavedra, 1997, pp. 41-42), como por veces se afirma, máis tamén algún outro, por certo sorprendente, como despois recordaremos.

A presenza de Rosalía nestes medios responde sobre todo a motivos de natureza literaria, que abranguen, por orde de importancia, a publicación de colaboracións escritas pola autora, xa sexan poemas soltos, en galego e en castelán, xa sexan textos en prosa, a maior parte das veces curtos, mais ás veces tamén obras longas, publicadas por entregas, naturalmente sempre en castelán; seguen as recensións de libros publicados pola escritora; e non faltan, sobre todo en xornais, mesmo noticias referentes á vida privada da escritora. Non fai falta dicir que son as aparicións dos dous primeiros tipos as que aportan apoios para cimentar a nosa defensa da cultura de Rosalía.

Poderíamos comentar todas e cada unha das veces que atopamos a Rosalía na longa lista de publicacións antes referida, pero nin é desexable nin sería este lugar axeitado para facelo (cf. López - Pociña, 1991 a, 1991 b, 1993). Non obstante, imos deternos un pouco sobre algúns casos rechamantes, que chegan dabondo para o noso propósito de

que sirvan de testemuño da cultura rosaliana.

Unha revista fundamental na España da segunda metade do século XIX foi, sen discusión posible, *El Museo Universal*, que aparece en Madrid o 15 de xaneiro de 1857, con este interesante subtítulo "Periódico de ciencias, literatura, artes, industria y conocimientos útiles". A importancia que esta revista concedeu ás cousas de Galiza, entre elas ás letras, está fóra de dúbida. A ela dedicou un interesantísimo traballo aquela gran rosalianista inglesa (que cómpre recuperar como estudosa da nosa Poeta), Catherine Davies, en 1981, titulado "Manuel Murguía, Rosalía de Castro y El Museo Universal" (Davies, 1981); o artigo é doado de atopar, e non ten desperdicio (cf. López - Pociña, 1991 b, pp. 677-679), sobre todo polo que se refire á importancia de Murguía na vida da revista, a súa relación con Galiza, o seu significado cultural, ideolóxico e político, a importancia literaria de moitos colaboradores, entre os non galegos G. A. Bécquer, P. A. de Alarcón, M. Bretón de los Herreros, A. Trueba, V. Ruiz Aguilera, etc. Emporiso, sería interesante facer un estudo máis detallado da presenza importantísima de Rosalía na gran revista, certificada por estes

feitos: a) alí aparece o primeiro poema galego de Rosalía, na versión orixinal que logo reformará para *Cantares gallegos*, o poema "¡Adiós qu'eu voume!" (MU a. V n. 47, 24-XI-1861, p. 375); b) alí sae, en once entregas consecutivas, nos meses de febreiro, marzo e abril de 1866, a que é con toda probabilidade a primeira edición da novela *Ruínas* (cf. López - Pociña, 1991 a, p. 165); c) alí publica Ventura Ruíz Aguilera unha longa recensión, en dúas entregas, de *Cantares gallegos*, no ano seguinte á publicación do libro, comentando moitos poemas del sobre fragmentos no orixinal galego (MU VIII, 1864, ns. 22 e 23); d) alí publica Bernardo del Saz unha recensión de *El caballero de las botas azules*, no ano seguinte á aparición da novela (MU XII, 1868). Ademais destas presenzas obxectivas da Rosalía galega e castelá, cómpre ter moi en conta que *El Museo Universal* reflicte moi ben o ambiente literario no que se produce a saída e a recepción de *Cantares gallegos*; como escribiu moi atinadamente Catherine Davies, foi a partir desta obra de Rosalía cando se produce "una verdadera obsesión en la revista por el cantar. Ruíz Aguilera, A. J. Perchet, Eduardo Bustillo, Carlos Rubio, Juan Manuel Marín y otros publican sus cantares, la mayoría en 1865" (Davies, 1981, p. 435).

M O N O G R Á F I C O



Unha idea maliciosa que podería xurdir do feito da indubidábel relación de Murguía coa dirección e cos colaboradores da revista *El Museo Universal* consistiría en pensar que Rosalía tivo ese importante acceso a ela grazas á intervención do seu home. Pois ben: non pasaría de ser unha idea maliciosa; noutros casos podemos comprobar que é por medio do marido como se pretende chegar a Rosalía en demanda de colaboracións, sinal clara de que o interese por ela nos medios literarios débese ao seu propio prestixio. Vexamos unha mostra contundente: aos

tres anos da publicación de *Cantares gallegos*, polas datas en que está aparecendo *Ruínas* en *El Museo Universal*, unha das mulleres de letras máis interesantes do século XIX, Pilar Sinués de Marco (1835-1893) (Simón Palmer, 1991, pp. 650-671), escritora que ten o mérito, relevante sobre todo para o seu tempo, de dirixir a famosa revista *El Ángel del Hogar*, publicada en Madrid, escíbelle unha carta a Murguía, datada o 18 de marzo de 1866, pedíndolle que interceda ante Rosalía para que lle mande unha colaboración para a súa revista: "Terminado ya este

asunto, quiero pedir a U. el favor de que me envíe alguna cosa para El Angel, y será doblada la merced si la acompaña alguna otra de su apreciable Sra., cuyo talento he admirado siempre que he visto alguno de sus libros y tiernas poesías: suplico a U. ofrezca mi consideración y amistad e interponga sus buenos oficios para que favorezca alguna vez mi pobre semanario, que enviaré a Ustedes" (Murguía, 2003, p. 363). Dous meses despois, noutra carta do 20 de maio, comunica Pilar Sinués que xa recibiu un poema enviado por Rosalía, que pensa publicar axiña; como así foi, pois menos dun mes máis tarde, o 8 de xuño de 1866, sae en *El Ángel del Hogar* o poema "A la luna" de Rosalía (cf. Varela 1954, pp. 303-304). E, de xeito semellante, parece seguro que non foi por recomendación de ninguén, senón debido aos propios méritos de Rosalía, con toda probabilidade con recompensa económica incluída, a publicación en catro entregas de "Padrón y las inundaciones", na moi prestixiosa revista *La Ilustración Gallega y Asturiana*, os días 28 de febreiro, e 8, 18 e 28 de marzo de 1881; a derradeira entrega vai datada en "Lestrove (Padrón) 1881"; o que suxire que estes catro textos, tan peculiares dentro da obra rosaliana, foron escritos para a súa publicación na revista; revista que, por certo,

conta entre outros méritos co de ter publicado por entregas a primeira novela galega, *Maxina ou a filla espúrea* de Marcial Valladares (Vilavedra, 1997, pp. 269-271). E non sobra lembrar que, na mesma revista, pouco despois das entregas de "Padrón y las inundaciones", aparece no núm. 14, acabado de editar o libro, a primeira recensión da novela de Rosalía *El primer loco. Cuento extraño*, debida a Alfredo Vicenti.

Pero non é só en Madrid e en Galiza onde atopamos a Rosalía con frecuencia nos medios literarios. Tomando un exemplo dos varios que poderíamos sacar do mundo catalán, que mesmo deu material dabondo para unha interesante monografía completa (cf. Hermida Guliás, 1993), só na revista *Lo Gay Saber*, de Barcelona, atopamos en 1868 unha recensión de *Cantares gallegos*, obra de F. P. B. (Francesc Pelai Briz), así como traducións ao catalán de poemas do libro, en concreto "Nasin cand'as prantas nasen" e "Un repoludo gaitero", feitas por Joaquim Riera, "Quixente tanto, meniña" e "Pasa río, pasa río", ambas por Joan Sitjar y Bulsegura, "Cando a luniña aparece", por Antoni Careta y Vidal (Pociña - López, 2004, pp. 85-87); na mesma revista, publicarase máis tarde a tradución ao catalán de "Roxiña cal sol

dourado", por Joan Martí y Trenchs. E cando sae, en 1880, o meirande libro galego de Rosalía, *Follas novas*, no mesmo ano ten unha recensión, en dúas entregas, na revista *La Ilustració Catalana*, feita J. Franquesa Gomis, que inclúe nela dous poemas en galego e traducidos ao catalán; na mesma revista e data, Joan Martí y Trenchs traduce, neste caso de *Cantares gallegos*, o poema "Airiños, airiños, aires"; máis tarde, en 1882, o mesmo autor publicará a versión catalá de "Hora, meu meniño, hora".

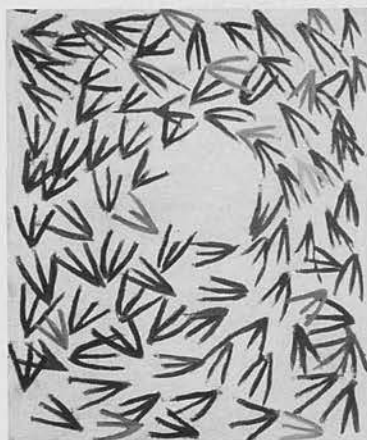
Emporiso a recepción de Rosalía vai máis lonxe das fronteiras da Península, como podemos comprobar nun precioso exemplo: Marina Mayoral, na súa estupenda edición de *En las orillas del Sar* (Mayoral, 1978, pp. 52-54) explica como, antes da aparición deste libro en Madrid, varios poemas xa foran publicados na revista *La Ilustración Cantábrica*, pero moitos máis no xornal *La Nación Española*, de Buenos Aires, que dende 1881 era propiedade de Manuel Barros, amigo de Rosalía emigrado á Arxentina. Mayoral leu nese xornal versións de 22 poemas anteriores á publicación do poemario castelán de Rosalía, cantidade que vén a equivaler a unha cuarta parte da totalidade, e pensa que quizais puidese haber

máis, en exemplares do xornal que non conseguiu achar "ni en Galicia, ni en Madrid ni en Buenos Aires" (p. 54). De modo que parece posíbel que algunha biblioteca, pública ou privada, poida agachar aínda agora lecturas interesantes do derradeiro libro de Rosalía.

Por último, un aspecto moi interesante da recepción e presenza literaria de Rosalía é a que se manifesta a través desa curiosa institución de difusión cultural e literaria que foron outrora os Almanques. Tendo en conta que, dos diversos almanques galegos (Vilavedra, 1997, pp. 41-43), só coincide coa vida de Rosalía o *Almanque de Galicia* que publicaba o editor lugués Manuel Soto Freire, e que interesa para os nosos propósitos a partir do correspondente ao ano 1866, que con exactitude se chama *1866. / Almanque de Galicia, / para uso de la juventud elegante y de buen tono, / dedicado / á todas las bellas hijas del País López - Pociña*, 1991 a, pp. 157-160. O Almanque de Soto Freire foi un ámbito literario aberto a escritoras, por exemplo Emilia Pardo Bazán, Emilia Calé, Clara Corral, etc, e de forma moi significativa contou con importante presenza de pequenas contribucións de Rosalía de notable valor. Precisamente no Almanque publicado en Lugo en

M O N O G R Á F I C O

1865, é dicir, para o ano 1866, aparecen tres colaboracións, todas en castelán, de Rosalía: "Tipos gallegos. El cadiceño", pp. 37-41; "Las literatas. Carta a Eduarda", pp. 56-58; "Poesía", pp. 73-77; non hai dúbida de que esta colaboración da nosa escritora foi digna de atención, sobre todo pensamos nesa peciña, verdadeira xoia na consideración de Rosalía dende o punto de vista da literatura feminina e feminista, que titulou "Carta a Eduarda" (Blanco, 1985). No *Almanaque ... para 1867*, p. 28, inclúe Rosalía o poema "A la luna", que medio ano antes xa aparecera en *El Ángel del Hogar*, etc. A estas publicacións cómpre darlles a importancia que realmente tiveron no seu tempo, como demostran, para as de Rosalía, as críticas moi positivas que lles outorga por exemplo un home de letras como Juan Manuel Paz (Murguía, 2003, p. 345, 429), quen por certo no *Almanaque de 1867* dedica a Rosalía o conto castelán "Maruxa y Mingos (Cuento popular)" (Rodríguez, 1988, pp. 442-443), e o feito de solicitar decote Soto Freire a colaboración da escritora na publicación anual (Murguía, 2003, p. 81), malia aquel coñecido e vergonzoso acontecemento, que nos fai volver ao mes de agosto de 1864, en Lugo, que contaba deste xeito *El Contemporáneo* de



Madrid, do día 30-VIII-1864: "Lugo.- Los seminaristas enviaron el siguiente aviso al director de el ALMANAQUE DE GALICIA: O doña Rosalía de Castro deja de colaborar o le romperemos los cristales; efectivamente, ayer se presentaron 200 seminaristas ante el periódico y cumplieron lo prometido: destrozaron el local" (Davies, 1987, p. 174; Pociña - López, 2004, pp. 64-65). O feito proba de marabilla no só a importancia da en aparencia festiva publicación, senón a transcendencia que tiña a escrita rosaliana, mesmo nos seus comezos, a só un ano da edición príncipe de *Cantares gallegos*.

Como por casualidade (e son moitas as relacionadas con Rosalía e a súa obra), se o primeiro poema en galego

pareceu nunha revista de Madrid, *El Museo Universal*, o último que se publica antes do seu pasamento sae a finais do ano 1884, nun *Almanaque de Lisboa*: trátase dos trinta e dous versos dedicados á lembranza dos amores de Inés de Castro cantado por Luís de Camões, que compón a nosa poeta para un calendario portugués, o *Almanach das senhoras para 1885*, publicado por dona Guiomar Torrezão, pp. 178-179. Atópase na Biblioteca da Real Academia Galega (A Coruña), sign. 19767 (Pociña - López, 2004 b, p. LXI). Pero queremos salientar aquí a importancia deste Almanaque, que é presentado como o décimo quinto da serie, "publicado sob a proteccão de sua magestade a rainha a senhora D. Maria Pia", engadindo como méritos senlleiros que vai "illustrado com o retrato e biographia de Emilia Pardo Bazán", e ademais que está "Collaborado pelos mais festejados scriptores de Portugal e Brazil" (López - Pociña, 1991 a, p. 227). Como resulta completamente seguro que Rosalía, xa moi enferma do cancro que poría fin á súa vida, compuxo o poema "Dend'as fartas orelas do Mondego" a requirimento da responsable do *Almanach*, parece obvio que, preto da súa morte, considerábase tamén nos medios

literarios e culturais de Portugal como unha personalidade literaria para colocar a carón das meirandes figuras das letras portuguesas e brasileiras, e dunha escritora de tan recoñecido prestixio como Emilia Pardo Bazán.

Como escribiu Kathleen March, a propósito da dimensión universal de Rosalía, xa de viva conseguira non pouco, unha presenza moi importante nos círculos madrileños, que poucas escritoras, agás a Pardo Bazán, conseguiran (March, p. 38). Engadimos nós agora que tamén en Portugal; e mesmo acababa de chegar o seu nome a Italia poucos días antes da súa morte. E na última monografía chegada a nós sobre Rosalía, María Pilar García Negro comparte con nós, ou nós con ela, esta imaxe da escritora: "Rosalía é filla dunha conxunción de planetas especialmente afortunada: muller ilustrada, culta e posuidora dun amplo acervo de lecturas variadas; vocación de escritora pertinaz e perseverante; decisión de convertela en feito público [...]; servizo, ao igual que o seu home e ao seu lado, a unha causa extraliteraria, a tantas veces nomeada rehabilitación de Galiza" (García Negro, 2010, p. 175).

Obras citadas:

- Álvarez Ruiz de Ojeda, Victoria (2000), "Rosalía de Castro, actriz: noticias e documentos," *Rev. Est. Ros.* 1, pp. 11-43.
- Blanco, Carmen (1985), "Las literatas," *Fest. Pal. Sil.* 2, pp. 13-18.
- Davies, Catherine (1981), "Manuel Murguía, Rosalía de Castro y El Museo Universal," *Cuad. Est. Gall.* 32, pp. 427-452.
- Davies, Catherine (1987), *Rosalía de Castro no seu tempo*, Vigo, Editorial Galaxia.
- García Negro, María Pilar (2010), *O clamor da rebeldía. Rosalía de Castro: ensaio e feminismo*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco.
- Hermida Guliás, Carmen (1993), *Rosalía de Castro na prensa barcelonesa (1863-1899)* A Coruña, Edicións do Patronato.
- López, Aurora - Pociña, Andrés (1991 a), *Rosalía de Castro. Documentación biográfica y bibliografía crítica (1837-1990). Vol. I (1837-1940)*, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza.
- López, Aurora - Pociña, Andrés (1991 b), *Rosalía de Castro. Documentación biográfica y bibliografía crítica (1837-1990). Vol. II (1941-1984)*, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza.
- López, Aurora - Pociña, Andrés (1993), *Rosalía de Castro. Documentación biográfica y bibliografía crítica (1837-1990). Vol. III (1985-1990)*, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza.
- López, Aurora - Pociña, Andrés (2002, inédito), *Rosalía de Castro. Documentación biográfica y bibliografía crítica, 1991-2000* (sen publicar).
- López, Aurora - Pociña, Andrés (2008), "Para lermos axeitadamente a Rosalía no terceiro milenio," *Terra e tempo* 147-148, pp.105-110.
- March, Kathleen N. (2003), "Dimensión universal de Rosalía," en *Gran*

Enciclopedia Galega Silverio Cañada, Tomo IX, pp. 35-39.

Mayoral, Marina (ed.) (1978), *Rosalía de Castro, En las orillas del Sar*, Madrid, Editorial Castalia, 1978.

[Murguía], *Cartas a Murguía I*, (2003), Ed., intr. e notas X. R. Barreiro Fernández e X. L. Axeitos, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza.

[Murguía], *Cartas a Murguía II*, (2005), Ed., intr. e notas X. R. Barreiro Fernández e X. L. Axeitos, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza.

Pociña, Andrés - López, Aurora (2000), *Rosalía de Castro. Estudios sobre a vida e a obra*, Prólogo de M. P. García Negro, Santiago de Compostela, Laiovento.

Pociña, Andrés - López, Aurora (2003 a), "Castro, Rosalía de" (Biografía), en *Gran Enciclopedia Galega Silverio Cañada*, Tomo IX, pp.23-26.

Pociña, Andrés - López, Aurora (2004 a), *Rosalía de Castro. Estudios sobre su vida y su obra* (Versión revisada e ampliada), Prólogo de M. P. García Negro. Trad. do galego por A. J. Pociña López, Santiago de Compostela, Laiovento.

Pociña, Andrés - López, Aurora (eds.) (2004 b), *Rosalía de Castro, Poesía galega completa, II Follas novas. Poemas soltos. Traduccions*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco.

Rodríguez, Francisco (1988), *Análise sociolóxica da obra de Rosalía de Castro*, Vigo, AS-PG.

Varela, José Luis (1954), "Cartas a Murguía," *Cuad. Est. Gall.* 9, pp. 293-307.

Vilavedra, Dolores (Coord.) (1997), *Diccionario da literatura galega. II Publicacións periódicas*, Vigo, Editorial Galaxia.

O SUICIDIO NA POESÍA DE ROSALÍA DE CASTRO

Son varios os temas que se reiteran na obra rosaliana. Sen dúbida un deles é o suicidio, un tema filosófico, social e literario que ocupou moitos pensamentos e suscitou amplos debates desde os albores da historia da cultura. Sempre houbo suicidios e tamén filósofos hostís ou favorables, os que encomiaban a liberdade de terminar coa propia vida ou os que rexeitaban a morte voluntaria, ata o punto de esixir que os suicidas recibisen sepultura nun lugar illado, sen pena nin gloria. Esta foi a actitude das autoridades relixiosas que o consideraban un pecado imperdoable e contrario á vontade de Deus. A vida era concedida por Deus e só el podía quitala. Daquela, os suicidas non se podían enterrar en sagrado.

Pero á marxe da relixión os criterios foron moi diversos. Aristóteles opinaba que os suicidas eran covardes, seres sen valores dignos. Tamén Kant pensaba que ofenden a dignidade humana, obrigada a conservar a propia vida. Noutra liña estaba Epicuro quen, considerando o pracer o ben supremo, nada máis natural que suicidarse cando o pracer se troca en sufrimento. Tamén os estoicos valóranos positivamente e o propio Séneca foi contundente: "*O bo non é vivir senón vivir ben*". Entre os favorables está tamén o poeta inglés John Donne e o filósofo

Hume que contradí as *Cartas de Rousseau*, que se opuña ao suicidio, e reafirma os pensamentos de Montesquieu: "*A vida humana depende da materia e o movemento...A vida dun ser non ten máis importancia que a dunha ostra...Unha persoa que se retira da vida non fai ningún mal á sociedade. Sería absurdo dispor da propia vida cando vale a pena conservala, pero se non vale a pena, é absurdo empeñarse en continuar vivindo*".¹ Desde unha argumentación materialista, coincide con Séneca. A ilustrada Madame de Staël tamén considera que "*o exceso de infelicidade xera a idea do suicidio*", e diríase que está tentada a comprendelo, ao afirmar: "*De todas as limitacións do espírito, a máis insoportable é a que nos impide comprender aos demais*".² Isto que hoxe chamamos empatía levaríanos a pensar nun veredicto favorable, pero, tanto as súas ideas relixiosas, como a conciencia das nefastas influencias que exercen as paixóns na humanidade, lévaa a condenar o suicidio: "*Cando non é un sentimento relixioso, o que nos esixe sacrificarnos, se precisa unha sorte de rabia para vencer nunha mesma o instinto de conservación*". Da contención ilustrada das paixóns pásase aos excesos románticos. Literariamente, o *Werther* de Goethe será un paradigma do

suicida romántico, e non só o amor, senón o honor e a honra serán motivos de suicidios nesa época. A finais do s.XIX, unha nova materia, a socioloxía, vai tratar o tema do suicidio non como unha decisión individual senón como unha causa colectiva. Para Emile Durkheim, que lle dedica un ensaio ao tema, *a forza que determina o suicidio, non é psicolóxica senón social*. Por último, neste brevisimo percorrido por certas ideas filosóficas sobre o suicidio, cómpre citar a Albert Camus, que seguirá presente ao longo deste traballo. Di o filósofo existencial: "*Non hai máis que un problema filosófico verdadeiramente serio: o suicidio. Xulgar que a vida merece ou non a pena de ser vivida, significa responder á cuestión fundamental da filosofía*".³

A filosofía é un tema destacado en gran parte da obra rosaliana, e o suicidio ten unha importante manifestación. Ben sei que tamén na súa obra narrativa, pero nesta ocasión vouna subliñar en dous libros poéticos, *Follas Novas* e *En la Orillas del Sar*.

A morte é un *leit motiv* na obra rosaliana. Unha morte libre, autónoma, non relacionada nin dependente do *destino*, unha morte coherente, en ocasións desexada.

...Que cuando á muerto tocan,

yo no se si es pecado pero digo:
 !Que dichoso es el muerto, o que
 /dichosa!

Noutros casos a morte é
 atracción e é luz en lugar de
 sombra:

- Que ves nese fondo escuro?
 Que ves que tembras e calas?
 - Non vexo! Miro, cal mira
 un cego a luz do sol crara.
 E vou caer alí en donde
 Nunca o que cai se levanta.

Encontramos a morte como
 ansia, como solución a calquera
 desgraza:

I eu... mais eu, ¡nada temo no
 /mundo
 Que a morte me tarda!

A morte é a permanente
 compañeira nun ambiente de
 desacougo, nunha vida
 desorientada, nese xogo mortal
 que leva da lucidez ante a
 existencia, á evasión fóra da luz,
 en palabras de Albert Camus.
 Creo que Camus, no seu ensaio
Un raisonnement absurde,
 reflexiona nos argumentos que
 mellor se compaxinan coa relación
 de Rosalía co desexo da propia
 morte, nos que hai un vínculo
 directo entre ese sentimento e a
 aspiración á nada.⁴

La cándida abubilla bebe en el
 /agua mansa,
 Donde un tiempo he creído de la
 /esperanza hermosa
 Beber el néctar sano, y hoy



/bebiera anhelosa
 Las aguas del olvido, que es de la
 /muerte hermano...

Aspirar a perderse no deserto:
 Contenta el negro nido, busca el
 /ave agorera.
 Bien reposa la fiera en el antro
 /escondido,
 En su sepulcro el muerto, el triste
 /en el olvido
 Y mi alma en su desierto.

O esquecemento total, o
 anonadamento, le néant
 existencial, é a busca da persoa
 caída, tirada, segundo Heidegger,
 nun "universo a miúdo privado de
 ilusións e de luces, onde a persoa

se sente estranxeira, afirma
 Camus. Non é a primeira vez que
 comento, e, sen dúbida, non fun a
 única, que Rosalía foi unha
 existencialista *avant la lettre*. Esta
 tendencia rosaliana a baleirarse
 aparece nun verso dos poemas
 que lle dediquei: *No último xesto
 de entrega/ arrincas o cravo/
 baléiraste de ti...*⁵

Nada contenta á muller
 desesperada. O sol non a quenta,
 dálle calafríos; a gaita non a
 alegra, ponlle os cabelos irtos:

Miña alma dorida,
 Meu corpo inxeliño,
 Faivos mal a gaita,

M O N O G R Á F I C O

*Dávos o sol frío.
Miña alma, meu corpo,
Se non é feitizo,
É que a morte quermes
Para o seu enxido.*

Albert Camus non contempla outro motivo para suicidarse que a insatisfacción vital: *A xente mátase porque a vida non merece a pena de ser vivida.* O mesmo sucede nos suicidios da obra rosaliana:

*Cando a iauga das penas
Se reverte na copa sin medida,
Soio é remedio a morte
Para curar a vida.*

As penas, a tristeza máis fonda, obrígaa a pedirlle á lúa descolorida que a leve:

*Se sabes onde a morte
Tén a morada escura,
Dille que corpo e alma
/xuntamente,
Me leve a donde non recorden
/nunca
Nin o mundo en que estou nin
/nas alturas.*

Non hai alusións a Deus, nin temores relixiosos ante a morte voluntaria, ante o *Dulce sono*, nestes poemas. Desde unha perspectiva relixiosa, o sentimento profundo de que a vida carece de sentido é consecuencia natural da falta de fe noutra vida. Cando existe tal fe, os sufrimentos non son insufribles. A autora nunca alude á esperanza do paraíso. Digo nuns versos a Rosalía: *Avanzas no altar*

da audacia/ sen facer o sacrificio aos deuses. Rosalía ten a audacia de mostrar a súa independencia como ser humana. Non ten a fe de Madame de Staël cando afirma: *Non se pode concebir a fe en Deus sen admitir que é El quen dirixe a acción sobre o home, de sorte que non é posible considerar o destino como un poder cego.*⁶ O Deus rosaliano non é omnipotente, é piadoso, e para a poeta, tomar a propia decisión sobre a morte non atenta contra o poder divino, como se pretende ditaminar desde instancias relixiosas. Pola contra, Deus debería ter piedade e colaborar á liberación.

*¿Por que, Dios piadoso,
Por que chaman crime
Ir en busca da morte que tarda,
Cando a un esta vida
Lle cansa e lle afrixe?*

*Cargado de penas,
¿Que peito resiste?
¿Cal rendido viaxeiro non quere
Busca-lo descanso
Que o corpo lle pide?*

.....
.....

*Inferno no mundo,
É inferno sin límites
Mais alá desa cova sin fondo
Que a ialma cobiza
Que os ollos non miden*

*Se é que esto é verdade,
¡Verdade terrible!
Ou deixade un inferno tan soio*

*De tantos que existen,
Ou si non, Dios santo, piedade
/dos tristes*

Unha aflicción, causa do seu abatemento é a soidade. Rosalía séntese unha estranxeira na súa patria, por ser escritora, por non cantar as pombas e as frores, por facer unha escrita de denuncia das inxustizas, e, daquela, verse privada de valoración social, dun creto máis acorde coas súas facultades, por levar na fronte unha estrela, como ben dixo Curros Enríquez. *Cando a que leva na fronte unha estrela é unha muller, as tempestades desátanse en todos os ceos do poder para apagar esa luz.*⁷ Isto vai desatar a envexa e as iras contra ela. Vai ser perseguida polos "lobos" que en Curros son sempre metafóricos.

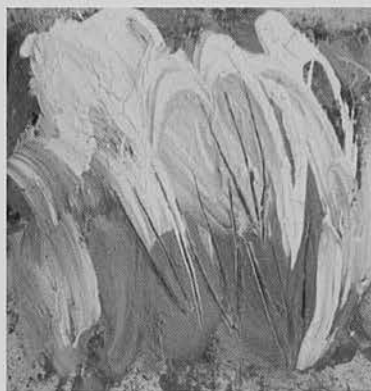
Tamén Juan Ramón Jiménez sabe comprender a situación de Rosalía:

*Desconsolación de hermosa alma
ACORRALADA, AISLADA,
ENTERRADA vida. La rodean
rebaños humanos que son como
rebaños no humanos... Pobreza y
soledad*⁸

Rosalía de Castro como Antígona avanza nunha inmensa soidade ética.

*¡Soia!
Eran craros os días,
Risoñas as mañáns,
I era a tristeza súa*

O río Sar é a corrente
tentadora nalgún poema rosaliano,
cando, *¡por fin!, o día chega*



O mar, xa bravo, xa calmo,
supón unha fermosa atracción
Del mar azul las transparentes olas
Mientras blandas murmuran
Sobre la arena, hasta mis piés
/rodando
Tentadoras me besan e me buscan.
Inquietas lamen de mi planta el
/borde
Lánzanme airosas su nevada
/espuma

A sedución do mar é
reiterativa

Co seu xordo e constante
/mormorio

Atraime o oleaxen dese mar
/bravío,

Cal atrai das serenias o cantar.

-Neste meu leito misterioso e frío,
Dime, vén brandamente descansar.

El namorado está de min...o deño,
I eu namorada del,

Pois saldremos co empeño,
Que, se el me chama sin parar, eu
/teño
Unhas ansias mortais de apousar
/nel.

Apenas aparece a morte por amor, tan propia do romanticismo. Temos o caso de Marianiña que enferma de mal de amores, despois de perder a honra co Conde. É un caso de suicidio pasivo. Déixase morrer e, sen comer nin beber, sen sangue queda,

Todos din que unha chuchona
Vén de noite a chuchar nela,
.....
Ninguén soubo que de amores
E que de olvido morrera
.....

No poema *Ca Pena ó Lombo*, a muller ten o home en América e
¡Ai!, ¡quero ir morrer a donde 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.

Tampouco encontramos en Rosalía certas causas de suicidio que especifican outros autores, como o sociólogo Durkheim. Cita a culpa, a mala conduta, a falta de honra e gloria, a pobreza... Unicamente, en *A xustiza pola man*, onde o feminismo de Rosalía ten un carácter social, e o

poder pertence á clase dominante, a protagonista do poema, aldraxada e deshonrada, consciente da afronta e abandonada pola lei, vese obrigada a tomar a xustiza pola man, a exercer a violencia.⁹ Sabe que a súa acción será castigada coa pena máxima e acéptaa, tranquila, esperando pola alba do día no que a xustiza se executará nela. Pode ser considerado como un suicidio pasivo.

Neste percorrido polos poemas rosalianos, maiormente do seu libro *Follas Novas*, queda patente a importancia do tema do suicidio na súa obra. Galiza hoxe ten a taxa de suicidios máis alta de España. Non teño o dato, pero cabe sospeitar que tamén fose abundante na época que lle tocou vivir a Rosalía, un tempo de fame, de epidemias, de miseria, de emigración masiva. Motivos abondo para a desesperación. Esta ampla mostra do suicidio na súa obra indica que a obra rosaliana é realista e concibida baixo os parámetros da razón e o compromiso social. Demostra, así mesmo, que Rosalía foi unha muller rebelde con apenas precursoras na Península, consciente de que camiñaba e ladaban contra ela.¹⁰ O feito de tratar con liberdade, sen disimulo, un tema tan mal visto, perseguido pola lei e pola relixión, ponon en evidencia.

NOTAS

1. David Hume, *Sobre el Suicidio y otros ensayos*. Alianza Editorial, S.A.
2. Madame de Staël, *De la influencia de las pasiones. Reflexiones sobre el suicidio*, Berenice, 2007.
3. Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe. Essai sur L'absurde*. Gallimard, 1942.
4. Albert Camus, *opus cit.*
5. María Xosé Queizán, *IV poemas a Rosalía*, Boletín Galego de Literatura, Novembro, 1994.
6. Madame de Staël, *opus. Cit.*
7. María Xosé Queizán, *Ai da que leva na frente unha estrela! A persecución de Rosalía no seu tempo*. Boletín galego de Literatura, Novembro de 1994.
8. Juan Ramón Jiménez, *Españoles en tres mundos*, Madrid, 1967, cit. por Catherine Davis en *Rosalía de Castro no seu tempo*, Galaxia, 1987.
9. María Xosé Queizán, *Revista de estudos rosalianos*, Fundación Rosalía de Castro, 3, 2008.
10. María Xosé Queizán, *A auténtica Rosalía (Unha lectura de De Musa á Literata de Kathleen March)* en *A Trabe de Ouro*, 24, 1995.

APROXIMACIÓN ÁS IDEAS ESTÉTICAS DE ROSALÍA DE CASTRO

Cando xa non sabemos cara a
onde imos é cando chegamos
máis lonxe.

(Goethe, *Maximen und Reflexionen*)

Rosalía de Castro é unha intelectual do seu tempo que non permaneceu allea aos importantes debates ideolóxicos que se producen na sociedade europea do momento. Despois da gran revolta industrial que vén aparelhada co triunfo da idea do progreso e o imperio da razón, no século XIX conflúen diferentes movementos no pensamento filosófico e social que propician a controversia entre teorías tan diversas como materialismo e idealismo, ou positivismo e romanticismo, na busca do lugar do home nun universo cambiante onde as antigas certezas se estaban diluíndo.

Na efervescencia de reflexións arredor da estética, a creación e a beleza propia do século XIX, Rosalía de Castro produce unha serie de textos, sexa en forma de poemas, a modo de prólogo dalgúns dos seus libros ou de artigos, onde introduce reflexións sobre a natureza da creación literaria. Reflexións que van intrinsecamente relacionadas coas súas ideas sobre o papel do escritor na sociedade, o papel específico da muller escritora ou

as posibilidades de traballar por un cambio social.

Ademais dos prólogos á súa obra poética galega, que con moito acerto reivindicou recentemente Pilar García Negro como produción ensaística pioneira en lingua galega,¹ merece unha atención especial o prólogo á novela castelá *El caballero de las botas azules*, onde se presenta o diálogo entre un home que pretende ser escritor e a súa musa. A forma dialogada, salferida de escasas acotacións escénicas, introdúcenos nun texto que ben podería ser considerado dramático e que presenta a peculiaridade de establecer os antecedentes do curioso personaxe que vai protagonizar a novela.² Trátase dunha proposta moi novidosa dentro do xénero novelesco, pero o texto resulta interesante tamén como reflexión acerca da función da literatura en xeral e polo tanto especialmente significativa para entender a posición da autora ante o proceso creativo.

O diálogo arrinca da invocación que o home dirixe á musa para pedirlle que o inspire para escribir unha obra extraordinaria e que deste xeito o axude na súa teima de conquistar a fama e a gloria. Nunha variante do tema fáustico, o home aquí non anseia tanto o coñecemento como o éxito social e a gloria póstuma que, en calquera caso, só poderá

conseguir ao desvelárselle algunha clave secreta que ha de producir o asombro dos seus contemporáneos.³ Pero esa misteriosa chave que produce a admiración da humanidade esixe a conxunción de novos contidos, que se encontran en "esas extrañas regiones en donde hasta ahora no ha penetrado el pensamiento humano" (p. 90), e novas formas, pois é imprescindible "cantar en ese nuevo estilo que se me exige, que se espera con avidez, pero que nadie sabe" (p. 90). Pola súa parte a musa reclama unha entrega semellante á venda da alma:

MUSA: Hombre de genio: yo pido a mis discípulos que sean menos charlatanes y más obedientes y sumisos; di, pues, de una vez si es tu deseo entregarte a mí con el ardimiento de una fe sincera y la lealdad más acendrada. (p. 89).⁴

Non entraremos aquí na cuestión indemostrable de ata qué punto coñecía a autora as diferentes manifestacións literarias do mito fáustico, mais o certo é que este "home" que dialoga coa musa aspira a unha capacidade de entendemento superior que lembra por un lado a primeira versión do *Fausto* publicada por Johann Spies en 1587 na que o protagonista vende a súa alma ao demo a cambio de satisfacer toda a súa ansia de coñecemento, mentres por outro

lado o que lle reclama á musa en realidade é a satisfacción da súa vaidade mundana, non xa a través da eterna xuventude como o protagonista da obra de Goethe, pero si cunha forma de inmortalidade a través da fama. Mais o demo intelectual que aguilloa as ansias de poder do home no autor alemán transfórmase aquí nunha musa espírito crítico que debe conducir á rexeneración da sociedade.

En canto ao paralelismo entre o papel do demò e da musa que o substitúe neste diálogo, Rosalia non o deixa pasar sen unha explicación. A musa suscitalle ao home, efectivamente, o receo de atoparse ante un novo Mefistófeles co que debe negociar pero que ao mesmo tempo o atemoriza. Trátase dunha substitución lóxica nese mundo secularizado que dende a ilustración vén substituíndo a relixión pola Ciencia e a Arte, e polo tanto proclama a morte do demo desde o anticlericalismo mentres empolca no seu lugar a diabólica idea do progreso. Pero é esta última en realidade a que adopta a enganosa sedución do Maligno e o substitúe nun mundo materialista, mentres a musa en cambio vai desenmascarar calquera novo tirano do espírito:

HOMBRE: [...] ¿Si serás, ¡oh musa!, un nuevo Mefistófeles con



su pluma de gallo y sus retorcidas uñas?

MUSA: ¿El diablo?... ¡Que locura! ¿Acaso el inmortal Béranguer no ha cantado muy alegremente: *Ha muerto el diablo/ el diablo ha muerto?* Y he aquí, sin duda, por qué desde entonces el mundo, que se regocijó con tan dichosa nueva, ha inventado darse al progreso indefinido y al movimiento continuo, ya que no podía darse al caballero de la pata coja. (p. 99)

Cunha actitude desafiante e desmitificadora a musa comeza por atacar o típico anxeio de

eternidade que caracteriza o espírito romántico ("necio afán el de la gloria póstuma", p. 87), postulando a implicación no presente ("cúdate de lo presente y deja de pensar en lo futuro", p. 88) e a pretensión de influir no mundo real. O artista debe aspirar a rexenerar a arte e paralelamente a sociedade do seu tempo, pero para lograr ese obxectivo debe pasar por un proceso previo de rexeneración persoal facendo un exame de conciencia e renunciando a todas as máscaras da hipocrisía e da ambición persoal ("Toda nueva vida requiere una confesión sincera de las

pasadas culpas" p. 93), o que implica unha concepción de interrelación vida-obra: buscar un estilo novo require iniciar unha vida nova, en certa maneira construír un home novo. Deste xeito o ideal estético non é independente do ideal humano e social.

O home xa non espera nada da conquista do benestar económico nin do poder político, pois non hai mérito persoal ningún nesas dúas empresas:

[...] creíste que eras tu el que habías levantado tu fortuna y no la fortuna la que te había levantado a ti. [...] No, ninguno de estos triunfos, mezquinos como su origen, deja un verdadero rastro de gloria en pos de si: casi siempre ha sido el poder el palenque de las doradas medianías y el bazar de los honores que se toman al asalto, y no es nada de esto lo que conviene a un espíritu emprendedor como el mío. (P97).

O despoxo de calquera ambición persoal que non sexa actuar como acicate para denunciar os males da sociedade debe dotar ao creador dun espírito burlón que lle permita utilizar a ironía e a parodia para espertar as conciencias, nunha actitude de provocación permanente que conleva de seu unha nova estética representada nesa musa de

aparencia "impía e desnaturalizada".

Pero, en que consiste esa nova musa, esa nova estética? Autodenominada musa da "Novidade", esta guía do novo artista defínese cunha serie de trazos que a deixan flotando no campo das dúbidas e a incerteza, constituíndo o que Antón Risco definiu como un "símbolo aberto" que cada persoa lectora debe interpretar e redefinir.⁵ Risco sinala o senso ambiguo da palabra "Novidade" como innovación e moda e baséase nas declaracións de Murguía reproducidas no

prólogo de García Martí á súa edición das Obras Completas para soste que a musa é un símbolo de significado indeterminado que podería identificarse co devir ou o cambio histórico. Di Murguía:

Que sea el buen caballero la personificación del siglo presente o que sirva tan sólo para agrupar a su alrededor y hacer resaltar algunas figuras de un cómico perfecto; que una constante ironía no permita distinguir bien lo que hay de transcendental en la obra, no es cosa que deba preocupar a nadie, pues quedando abierto el campo a la curiosidad no



MONOGRÁFICO

satisfecha cumple del todo el programa que la musa burlona trazó al de las botas azules. "¿Qué será?, ¿qué no será?"; se preguntan a cada momento los personajes todos de la obra. No concluye tan mal ésta cuando el lector, al cerrar el libro, tiene también que preguntarse: "¿Qué será?, ¿qué no será?"⁶

A utilización de símbolos abertos é xa coñecida para os estudosos de Rosalía, con exemplos tan inquedantes e coñecidos como o da "negra sombra". Mais é decididamente novidosa no ámbito da novela e na caracterización dos personaxes, o que, segundo Risco, a aproxima á retórica de "obra aberta" de Umberto Eco e constitúe un desafío inaudito nunha humilde escritora de provincias, de xeito que non é de estrañar a incompreensión con que foi recibida a obra, pois como explica o estudoso:

Resulta lo contrario de lo que cabría esperar en su época, dada la literatura ambiente, en que la mayor parte de los autores preferían ir ciñendo, concretando y completando cuidadosamente los rasgos constitutivos de sus personajes para cerrarlos en una significación unívoca y rígida que tratan de imponer al lector. Y en ello anidaba, precisamente, para la crítica de entonces la

coherencia de la obra. (Risco, 1982: 196)

Pero a capacidade de significación do símbolo aberto reside tamén nese delicado equilibrio que se establece entre orde e desorde, ou se queremos nos termos utilizados por Schelling, entre a determinación (*Bestimmung*) e indeterminación (*Unbestimmung*) da arte, de xeito que á persoa lectora se lle presenta un abano de posibilidades dalgún xeito restrinxido. Por iso o ideal que representa a musa e despois, xa na novela, o cabaleiro transformado por ela, aparece delimitado por algúns trazos que o definen. Para comezar defínense na descrición do aspecto da musa cando esta decide desvelar a súa imaxe ante o cabaleiro, así como na presentación que ela fai de si mesma no diálogo do prólogo. O aspecto físico é xa ben desconcertante, case monstruoso, ata o punto de que o home a describe como una "abominación" polo seu carácter anfibio ou, como di el, de mari-macho. É, porén, unha figura alta e lizgaira, pero o que produce rexeitamento é esa condición híbrida que rompe coas normas naturais e culturais. Contra as normas da natureza? Non tal, posto que existe, e todo canto existe é bo. Así pois, se esta musa representa a inspiración do artista, qué nos

quere dicir a autora? Talvez que o artista debe aspirar a representar na súa obra unha realidade nova que desafia as normas sociais? Non se trata de crear unha nova realidade a través da obra artística como postularían os movementos esteticistas máis tarde, cara a finais do século, senón de buscar a inspiración para percibir outras caras da realidade que existen, pero son rexeitadas ou negadas por incómodas ou desafiantes para a mentalidade ben pensante.

Na acotación que describe a aparencia da musa facilítanse algúns detalles máis que abundan no seu carácter ambiguo: a expresión dos seus ollos igual invita ao xogo que amosa a melancolía do sentimento amoroso; a boca sensual ("semeiante a una granada entreabierta", p. 103) aparece cuberta por un leve bozo encima do labio; os longos cabelos trenzados parten dunha cabeza cuberta por un chambergo, sombreiro que podía formar parte do uniforme de campaña do exército. Trátase sempre de elementos opostos que se reúnen nunha unidade harmónica, aínda que resulte estraña ou monstruosa para os humanos que a contemplan, pero que non debe estrañar ao auténtico artista, pois xa na súa *Filosofía da arte* expuxera Schelling a capacidade especial do artista para recuperar

a unidade perdida conciliando os opostos nunha aspiración de lograr o absoluto. En canto aos atributos que adornan a musa, leva nunha man o chicote, que suxire disciplina ou sufrimento, e noutra un gracioso ratiño saltarín portador dun cascabel, representando a fábula que orixina o proverbio "poñer o cascabel ao gato" en alusión ás dificultades para levar á práctica unha grande idea salvadora, neste caso facendo referencia probablemente á rexeneración da sociedade.⁷ A continuación a propia musa define a súa natureza e o seu mundo, dando noticia da súa orixe, formación e parentes: xorde do "acaso" e os seus pais son a "dúbida" e o "desexo", lonxe de calquera certeza; despois foise criando no que poderíamos chamar un ambiente marxinal, deixándose levar polos golpes da vida ("unas veces viviendo al prestado y otras vistiéndome de despojos," p.104), e rodeada de parentes como a revolución, a liberdade, a orde e a desorde, o descaro e a indiferenza. Trátase, pois, dunha musa heterodoxa, que nace da incerteza e evoluciona con gran dificultade en compañía de ideas contraditorias e subversivas. Unha musa que parece levarnos lonxe da idea da arte como coñecemento ou como simple imitación da realidade, e que nos mergulla no estraño e na	novidade a través da provocación constante que xorde dun radical espírito crítico. Polo tanto o home que se entrega a esta musa ten que desafiar todas as convencións, cunha actitude entre quixotesca e picaresca, sempre disposto á burla ("Lo que no se tolera, lo que irrita, lo que provoca y atrae el ridículo serán tus armas," p. 105). Ese será o "duque de la Gloria" que protagoniza esta novela presentándose na sociedade madrileña para denunciar a banalidade e a mediocridade que triunfan na boa sociedade da época, empezando pola moda literaria, a crítica que a sostén nos xornais e as tertulias dos salóns. En certo sentido, unha produción artística mediocre non é máis ca o reflexo dunha sociedade tamén decadente, e por iso a busca dun novo estilo vai unida á proposta de cambio social. Francisco Rodríguez sinalou xa esta correspondencia entre literatura e realidade, matizando a interpretación de Antón Risco (1982:175) que consideraba a novela como unha sátira literaria nun momento en que a novelística española se nutría de folletíns: O problema está en que a literatura é aquí símbolo, síntoma dunha realidade (má literatura, novelas por entregas, alienación = sociedade burguesa). A realidade social é o centro da novela como crítica. A nova literatura, as novas	ideas do libro da sabedoría, representa a aspiración a unha nova realidade, a unha nova sociedade, de marcado signo moral anti-burgués, por máis que sexa utopista.⁸ Encontrámonos, como xa se dixo máis arriba, ante unha concepción da arte estreitamente vencellada coa actitude vital do creador e coa súa proxección social. O novo estilo que todo o mundo espera está, pois, relacionado con esta actitude e por iso o escritor que aspira a crear unha obra verdadeiramente transcendente debe ter a capacidade de contemplar a realidade con distanciamento suficiente para ver máis alá das aparencias, facer unha caricatura da sociedade do seu tempo, e propor as claves para a rexeneración social, na liña da filosofía krausista que tantas veces se mencionou nos estudos sobre esta novela. Desde esa posición de responsabilidade da artista coa sociedade escribiu tamén Rosalía de Castro a súa obra poética en galego e daquela preséntalle á sociedade española esoutra cara da realidade que se nega e que non se quere ver: a súa condición de estado plurinacional e plurilingüístico. E a autora é moi consciente da transgresión que isto representa, tal como o manifesta máis tarde, no prólogo
M O N O G R Á F I C O		

de *Follas Novas*: "Un libro de trescentas páxinas escrito no doce dialecto do país era naquel estonces cousa nova, e pasaba polo mesmo todo atrevemento" (p. 113).⁹ De feito, *Cantares Gallegos* é todo un experimento metapoético que se presenta no prólogo: trátase de reivindicar a dignidade da terra galega e das súas xentes menosprezadas no resto de España e a autora decide facelo a través dunha mostra dos seus cantos populares. Non fai falta argumentar, basta con mostrar, e quen teña sensibilidade poética abondo captará o espírito do pobo. Xa daquela, cinco anos antes da publicación de *El caballero...*, subxacía na proposta rosaliana a idea de que a arte é o reflexo e o retrato dunha sociedade. Daquela trátase de deixar que a poesía abrolle dos labios das súas xentes coa mesma naturalidade e frescura que a natureza nos seus campos. Así e todo, o prólogo de *Cantares...* sérvenos de guía para entender estoutro proxecto estético de Rosalía en que se conxugan perfectamente fondo, forma e intencionalidade autorial. A introdución por medio dunha *captatio benevolentiae* ten máis sentido que unha simple declaración de humildade máis ou menos sincera, pois a poeta está entrando nun territorio que vai máis alá do ámbito subxectivo do que cadaquén se pode



responsabilizar, para adentrarse na representación da colectividade, e o atrevemento do que fala é real, pois sendo unha autora de formación culta (se ben, é certo, cun certo coñecemento directo da vida do pobo especialmente polas vivencias infantís), vai profanar o altar da creación anónima do pobo poñendo os seus poemas na boca da "meniña gaiteira" que abre e pecha o poemario e, por desdoblamento, nos diferentes

personaxes que protagonizan as súas composicións. Un atrevemento que culmina cun éxito evidente grazas ao dominio que a autora amosa do rexistro poético popular. Así mesmo, a descrición da natureza é unha exhibición da riqueza dese mundo no que se inscriben os seres humanos que sofren o menosprezo dos outros pobos da Península e a simple exposición da paisaxe natural serve para pór

M O N O G R Á F I C O

de manifesto a inxustiza desa actitude de menosprezo, pero é que ademais a paisaxe se identifica claramente coa poesía dende o comezo:

A poesía gallega, toda música e vaguedade, toda queixas, sospiros, e doces sorrisiñas, mormuxando unhas veces cos ventos misteriosos dos bosques, brilland' outras co raio de sol que cai sereniño por enriba das auguas dun río farto e grave, que corre baixo as ramas dos salgueiros en frol [...] (p. 125).¹⁰

E cando publica *Follas novas* a autora afronta, como sabemos, un novo reto, pois como ela mesma di "N'era cousa de chamar as xentes á guerra e desertar da bandeira qu'eu mesma había levantado" (p. 114). Trátase de demostrar que creación poética en lingua galega non ten que ir necesariamente unida a unha temática popular e, polo tanto, pode afrontar temáticas diversas dende o intimismo á reflexión metafísica ou metaliteraria. E a razón non é só a reivindicación das posibilidades expresivas da lingua galega, senón que vai máis alá na liña desa aspiración ao absoluto a través da arte, neste caso buscando a harmonía entre os conceptos opostos de subxectividade e obxectividade da materia poética, a representación do mundo íntimo

e da realidade social, unha reconciliación de contrarios que se logra a través doutra imaxe da musa dos nosos tempos, a tristeza e o sufrimento:

¡Ai!, a tristeza, musa dos nosos tempos, conóceme ben, e de moitos anos atrás; mírame como súa, é outra como eu, non me deixa un momento, n'inda cando quero falar de tantas cousas com' andan hoxe no aire e no noso corazón. ¡Tola de min! ¿No aire, dixen? No meu corazón, inda. Mais ¿fóra del? Aunqu'en verdade, ¿Qué lle pasará a un

que non sea como se pasase en tódolos demais? ¡En min i en todos! ¡Na miña alma e nas alleas! Mais ¿dirase por eso que me teño por unha inspirada, nin que penso haber feito o que se di un libro trascendental? Non: nin eu o quixen, nin me creo con forzas para tanto. (p. 110)

Esta explicación, aparentemente improvisada, como un fluxo de conciencia, confírelle unidade ao libro e convértese no principal argumento para rexeitar a reclusión do uso dunha lingua en



M O N O G R Á F I C O

determinados ámbitos restrinxidos e para tratar determinadas temáticas exclusivamente. De feito, resume dunha maneira moi sinxela, e perfectamente comprensible para a persoa lectora non versada en filosofía, un dos principios básicos do pensamento estético formulado desde o idealismo alemán, esa idea xa repetida de considerar a creación artística como a única vía para acadar o absoluto que consiste na identidade entre suxeito e obxecto, entre o eu e o non-eu. Pero ao mesmo tempo Rosalía rebaixa as pretensións do idealismo facendo autocrítica: non pretende con isto facer un libro transcendental, e non sabemos se aquí tan só está tentando ser realista ou está utilizando a falsa modestia cargada de ironía que se estende en todo o parágrafo que segue sobre as limitacións que se lle atribúen ao pensamento das mulleres. Pero o que sí pretende é abrir unha nova perspectiva no achegamento á materia poética, de novo transgredir e innovar, nunha declarada fuxida da vulgaridade e os lugares comúns. E de novo, como sabemos, consígueo e levanta bochas nos ambientes literarios do seu tempo. É non é casualidade que sexa precisamente neste libro onde a	autora nos mergulla na palabra poética a través dunha serie de poemas iniciais que reflicten a reflexión sobre a creación literaria. Empeza por refutar un dos tópicos imperantes que asocia a autoría feminina a determinadas temáticas preparando á quen le para un libro que non ten nada que ver co que se espera dunha "alma de muller", e segue cunha cáustica constatación do absurdo de toda teima de novidade para deixar ben claro que ela mesma é a primeira en autoinflíxirse a lección de humildade que a auténtica sabedoría nunca esquece: Ben sei que non hai nada Novo embaixo do ceo, Qu'antes outros pensaron As cousas qu' ora eu penso. E ben ¿para que escribo? E ben, porque así semos: Relox que repetimos Eternamente o mesmo. Mais a poeta probablemente era consciente tamén de que, por moito que outros pensasen xa antes o mesmo, non deixaba de ser necesario seguir proclamando certas ideas, e que ela tiña o don da palabra poética para formulalas chegando ao espírito e ao entendemento dos seus contemporáneos, e máis alá...	NOTAS 1. García Negro, Pilar: <i>O clamor da rebeldía. Rosalía de Castro: ensaio e feminismo</i>. Compostela, Sotelo Blanco, 2010. 2. Ana Rodríguez Fischer sinala a novidade deste prólogo fronte aos típicos prólogos-manifesto que abundan na novela romántica española, especialmente pola incardinación entre prólogo e novela que se produce nesta obra rosaliana. Ver "Introducción" á súa edición de <i>El Caballero de las botas azules</i>, Madrid, Cátedra, 1995: 29. 3. Castro, Rosalía de: <i>El caballero de las botas azules</i>, Madrid, Cátedra, 1995. Citase por esta edición. 4. Risco, Antonio: "Un símbolo aberto. Un exemplo de Rosalía de Castro: <i>El caballero de las botas azules</i>", en <i>Literatura y figuración</i>, Madrid, Gredos, 1982: 184-197. 5. García Martí, Victoriano: "Introducción", en <i>Obras Completas de Rosalía de Castro</i>, Madrid, Aguilar, 1944: CLXXXV. 6. Rodríguez sinala que o gato ao que se ten que pór o cascabel é a sociedade burguesa e por iso a musa que axuda a pórlo non será outra que esta "Novidade" que Antón Risco identifica co cambio histórico (1982: 192). Rodríguez, Francisco: "Rosalía: a realidade do mito", en Rosalía de Castro, <i>unha obra non asumida</i>, A Coruña, Xistral, 1985: 125-150. 7. Op. Cit., p.138. 8. Castro, Rosalía de: <i>Follas Novas</i>, Vigo, Galaxia, 1993. Citase por esta edición. 9. Castro, Rosalía de: <i>Cantares Gallegos</i>, Vigo, Galaxia, 1995. Citase por esta edición.
--	--	---

AS PULSIÓNS DRAMÁTICAS NA OBRA POÉTICA DE ROSALÍA DE CASTRO

"Sabemos que Rosalía soñou con ser actriz. Sabemos que experimentou en primeira persoa o modo no que a xestualidade enxendra o sentido, moito antes de trocar a inmediatez da voz polo pracer diferido da escrita. ¿Qué pouso deixou a voz oral —e non só necesariamente a voz cantada ou declamada, senón tamén o berro, a voz desarticulada— na literatura rosaliana?"

María do Cebreiro Rábade Villar¹

ROSALÍA ACTRIZ

Temos documentadas dúas intervencións teatrais de Rosalía de Castro².

En 1854 fai de actriz nun espectáculo teatral do Liceo de la Juventud de Compostela, situado no antigo Convento da Cerca ou de San Agustín, segundo relata o poeta mindoniense Guillermo Alonso Alonso, sobriño neto de Dámaso Alonso, nunha crónica publicada no xornal "La Joven Galicia". O evento estaba organizado a beneficio dos feridos na Guerra de África. Fermín Bouza Brey sinala que Rosalía interpretaba o papel principal na obra *Rosamunda* de Gil y Zárate.

A segunda vez que sobe aos escenarios, o 31 de xaneiro de 1860, xa está casada e ten a súa primeira filla, neste caso interpreta o papel principal do

drama *Antonio Leiva* de Juan de Ariza. A función, organizada igualmente polo cadro de declamación do Liceo de la Juventud, ten lugar no Teatro Principal de Compostela.

Por aquela época, aínda con fines benéficos, non estaba ben visto que unha muller actuase no teatro. As actrices, en xeral, arrastraban consigo unha mala reputación porque a muller debía restrinxir o seu ámbito de actuación ao fogar, ao doméstico, e gardar o seu corpo e a súa presenza do ámbito público. Rosalía sempre foi unha muller valente e loitadora, demostrao na súa obra e faino patente, en persoa, coa participación activa nestes dous espectáculos teatrais dos que temos noticia.

Cómpre, tamén, contextualizar minimamente eses dous eventos. A arte escénica na Galicia daquel momento era moi precaria, reducíase a grupos amadores. Ao non haber un desenvolvemento económico, nin unha clase media, nin unha burguesía, o teatro como profesión artística, que sempre dependeu de medios materiais para a súa produción, realización e exhibición, era inexistente. No tocante á dramaturxia que se empregaba eran frecuentes os melodramas ou os cadros de costumes por influencia das compañías itinerantes que viñan

de Madrid. Hai que lembrar tamén que, do mesmo xeito que as mulleres estiveron relegadas á vida doméstica ata hai ben pouco, tamén sobre a lingua galega pesaba unha discriminación que se mantén arestora, pero por aquel entón estaba prohibida. A primeira estrea dunha obra en galego terá que agardar ata o 1882, trátase d' *A fonte do xuramento* de Francisco María de la Iglesia, no Liceo Brigantino da Coruña.³

Alén das incursións directas que Rosalía fixo no teatro cómpre poñer de relevo a aguda observación da realidade na que se vía inmersa, así como a súa impresionante capacidade de empatía e identificación non só co medio senón coas persoas, especialmente as desfavorecidas e marxinadas ("a miña natural disposición (que n'en balde son muller) a sentir como propias as penas alleas", di en "Dúas palabras da autora" ao inicio de *Follas novas*). Estas cualidades, segundo ela, femininas, resultan imprescindibles para quen exerza o oficio da dramaturxia. A identificación, a comprensión empática respecto aos caracteres, actitudes, condutas, roles, necesidades, desexos e accións que conforman a vida. A mestría en saber darlles voz sen anular a súa autonomía ou neutralizar a súa natureza.

Todo parece apuntar que Rosalía gustaba do teatro, non só porque na práctica tivera feito as súas incursións, senón porque a dramaturxia é unha das artes máis efectivas para erguer revolucións, para denunciar inxustizas, para visibilizar conflitos, para promocionar valores, para interpelar ás persoas sobre o humano. Porque dramaturxia e teatro son indisociables do público, abren o íntimo ao social e revelan o agochado. Rosalía convoca na súa obra poética as voces tralas que se moven e actúan personaxes. Na obra rosaliana hai un pulo dramátúrxico porque evoluciona da mesma fonte que o teatro: do canto e da danza, no seu caso do movemento e do xesto. *Cantares gallegos* está inzado de aturuxos, de retrousos e danzas, de música e de emocións que ela mesma sinala no "Prólogo": Queixas, suspiros, sorrisos, murmurios, cantos, bágoas, "todo aquilo que tuvo un eco, unha voz, un runxido por leve que fose, con tal que chegase a conmoverme". Materiais compositivos que ela codifica en palabras, pero que pertencen ao campo performativo. Nese ámbito a autora – dramaturga nunca fai descrición referencial senón (re)produción, (re)presentación, evocación, *mímese*. Ela mesma o di: "puxen o maior coidado en reproducir o verdadeiro espírito do noso pobo". Incluso, nas liñas



proemiais de *Follas novas* fai explícita a súa vontade antilírica, desde o punto de vista dos xéneros canónicos, de renunciar á expresión do "eu", dos desacougos propios, para ceder a voz poética aos conflitos alleos: "neste meu novo libro preferín, ás composicións que puderan decirse personales, aquelas outras que, con máis ou menos acerto, espresan as tribulacións dos que, uns tras outros, e de distintos modos, vin durante largo tempo sufrir ó meu arredore."

POESÍA DRAMÁTICA ROSALIANA

Seguramente, pode resultar desproporcionado, afirmar que as

incursións teatrais anteriormente citadas, sexan episodios relevantes da vida de Rosalía. Por outra banda, aínda que o foran a historia da literatura e a das artes, soen marxinar eses capítulos. Non esquezamos que a moral (xudeocristiá) leva moitos séculos castigando o teatro pola súa ostentación do corpo en acción e polo seu potencial crítico, revulsivo, de base dionisiaca. Ademais, non resulta difícil supoñer que, durante moitos anos, os estudosos da egrexia poeta, buscarían construír a imaxe dunha muller importante, decorosa, seria, nai sufridora e abnegada, santiña, máis adiante intelectual, feminista, política, filósofa pero, desde logo, nunca

nada que a relacione co teatro, porque sobre as actrices, como xa fixemos notar, sempre pesou a mala fama. Seguramente tamén pode resultar desproporcionado establecer unha relación directa entre as intervencións de Rosalía como actriz e a influencia desta práctica na súa escrita. Non obstante, en moitos dos seus poemas bate unha forte pulsión dramática, articulada nunha estratéxica direccionalidade da voz. Poemas dramáticos ou drama rapsódico. Breves monólogos, soliloquios e diálogos en verso nos que condensa o tempo e intensifica os conflitos e as situacións. Nun dos primeiros manuais sobre a historia do noso teatro, publicada a finais dos anos setenta do século pasado, Manuel Lourenzo e Francisco Pillado Maior apuntan "os elementos "parateatrais" que teñen cabida na obra dos poetas do <i>Album de la Caridad</i>" publicado en 1862, precursores do Rexurdimento. E engaden a apreciación sobre "a inzada teatralidade da Rosalía dos <i>Cantares gallegos</i> (1863) e <i>Follas novas</i> (1880), obras que [...] revelan as posibilidades dun teatro rosalián [...]. Na obra rosaliana hai unha teatralidade implícita, que aproveitaron espectáculos como "Terra en lume" e "A probiña que está xorda" (1970) de Teatro Circo, "Canto por un poeta	malencónico" (1971) do grupo do Patronato Rosalía de Castro, "S.O.S. do estrelecer" (1975) de Histrión 70..."⁴ Enumeración de espectáculos, a partir dos textos de Rosalía de Castro, que se podería continuar ata a actualidade e que dá boa conta da rendibilidade escénica da súa verba. O drama ou acción fúndase sobre o "ti", ou o "vós", a segunda persoa, porque cando esta se fai presente é grazas a existencia imprescindible da voz do "eu". A posta en relación desas dúas existencia constitúe a "esencia" do drama, sobre todo no conflito ineludible que toda relación (humana) implica. O <i>agon</i>, a loita, o debate, a necesidade, o desexo, a vontade, tensan e animan ritmicamente esa relación intersubxectiva entre a voz do "eu" e o "ti". Cando o "ti" non reacciona verbalmente condena ao "eu" ao monólogo. Cando o "ti" se volve suxeito do discurso aparece o "diálogo". Cando o "eu" dialoga consigo, pola necesidade imperiosa de confrontarse e reflexionar(se) aparece o "soliloquio". A voz, que se dá na dimensión temporal e durativa, posúe unha materialidade sonora significativa que depende do corpo, que se dá na dimensión espacial. Así, a voz (tempo, duración) codificada na escrita chama polo corpo (espazo). O	drama chama polas voces e ponas en relación. O teatro tridimensionaliza a relación (intra)dramática dos personaxes (voces) volvéndoa xogo (extradramático) coa espectadora, co espectador. O teatro crea un pacto de xogo e socializa, fai público, o drama. Faino visible e audible. Dálle corpo, cor, luz, son... O teatro materializa o drama sen necesidade de pechalo, a súa concretización material non ten porque limitar a polisemia e os niveis connotativos da obra dramática que escenifique, senón máis ben ao contrario, pode multiplicalos e disparalos. O ideario de Rosalía, as súas posicións filosóficas, éticas e sociais non chegan a nós descritas nunha pretendida obxectividade ensaística ou narrativa, alén dos seus prólogos. Tampouco fica no egocentrismo lírico autoreferencial. Aquela muller, polas circunstancias que fose, necesitaba alzar a voz, necesitaba berrar, reclamar, denunciar, increpar, escorrentar, protexer, agochar, acariñar, aloumiñar... Rosalía demostra, na meirande parte da súa obra poética, unha imperiosa necesidade de acción e para iso volve dramáticos os seus poemas. Neles, verso a verso, crea o guión e a partitura de <i>actos de fala</i> nos que a voz, en soliloquio, monólogo ou diálogo, debulla un xogo de
M O N O G R Á F I C O		

actitudes, posicións e movementos que, sen perder a densidade polisémica e connotativa da lírica, acomete as accións para as que foron deseñados. Por unha banda, a voz ou as voces, en colisión, fan estourar os conflitos e presupoñen a latencia dos corpos, os espazos e os tempos, piden a participación material e reclaman a posta en escena, ou sexa, a confrontación pública. Por outra banda, as modulacións consideradas tipicamente literarias, os valores estilísticos e poéticos achegados polos tropos e figuras retóricas no nivel léxico-semántico do discurso, os hipérbatos e a regularidade cuantitativa, os versos, no nivel morfosintáctico, así como a regularidade ou recorrencia sonora e acentual, a rima, o ritmo, as aliteracións consonánticas e o colorido vocálico, no nivel fono-acústico, contribúen a embelecer o discurso enraizándoo empaticamente coa recepción. Porque aquí a beleza da forma non é só asunto estético ou transcendental. En Rosalía a beleza da forma busca a captación fonda da recepción, non nun sentido contemplativo, aleccionador ou pedagóxico, senón cooperativo. Ademais as "historias" da xente sen voz son reivindicadas desde "a corda do subprime", dignificadas e lexitimadas desde a expresión	artística, porque en Rosalía hai unha fonda solidariedade. A beleza da forma en Rosalía responde a un coñecemento e a unha sensibilidade refinada da lingua culta, pero sobre todo da popular. Rosalía dálle voz pública a quen non lle é concedida a palabra. Sobe á escena ás marxinadas, ás ultraxadas, ás abusadas, ás explotadas, ás amedrentadas, ás viúvas dos mortos e dos vivos... porque as coñece de preto, porque todas viven nela, porque se produce esa identificación coas voces actantes. Se consideramos as "limitacións" da obxectividade do xénero dramático na súas vertentes realistas, isto é: as súas esixencias de verosimilitude e voz obxectiva dos personaxes sometidos á <i>mimese</i> e imitación referencial coa finalidade de crear un "efecto de realidade", decatáramonos de que os degoiros de Rosalía dificilmente ían coller dentro dese xénero. As súas ideas, posicións vitais e desacougos non podían coller nun rexistro denotativo-referencial ou mimético, precisaba facer emerxer o inefable, facer audible e visible o calado e o escurecido, abrir o pechado e para iso só dispoñía da palabra, por iso a súa utilización partía de tódalas súas potencialidades expresivas e retóricas, priorizando a inmanencia	da voz, da fala, nas súas capacidades performativas, deícticas e psicosomaticamente comprometedoras. A título de exemplo podemos rematar cunha clasificación esquemática, sen afán hermenéutico nin sistemático, dalgúns dos poemas galegos de Rosalía⁵. A meirande parte deles poden asumirse desde a convención teatral do monólogo: alguén que lle fala a outra/o sen obter a cambio resposta nin reacción verbal, viría a ser un diálogo frustrado, non correspondido e, por tanto, xa leva consigo o xerme do <i>conflito dramático</i>. En <i>Cantares gallegos</i> temos moitos exemplos, citemos algúns: "Has de cantar, / meniña gaitreira; / has de cantar, / que morro de pena." A primeira persoa fai unha petición directa á meniña e, ao longo deste primeiro poema do libro, vai ofrecéndolle a cambio diferentes agasallos coa fin de convencela para que cante. Como anotabamos máis arriba, o canto inaugura a poesía rosaliana. "Nasín cando as prantas nasen, / [...] / Por eso me chaman Rosa, / mais a do triste sorrir, / con espiñas para todos, / sin ningunha para ti. // Desque te quixen, ingrato, / todo acabou para min, / [...] / ¿De que, pois, te queixas, Mauro?" Monólogo de
M O N O G R Á F I C O		

Rosa a Mauro por asunto de amores. "Quixente tanto, meniña, / [...] / <i>Tan bo camiño leves / como o caravel levou.</i>" Monólogo do mozo á moza, no que o conflito responde ao rexeitamento da amada por un desengano. O mozo pasa da palabra referencial retrospectiva, na exposición dos feitos, ao tempo presente prospectivo dos dous últimos versos. Baixo o signo do mesmo conflito no que unha personaxe ou, mellor dito, unha voz, rexeita a outra por desengano áchase tamén o monólogo de Farruco, o namorado, dirixido á moza: "Vinte unha crara noite, / noitiña de San Xoán, / [...] / ¡Que triste ora te vexo...! / ¡Que triste, nena, estás...! / Os teus frescos cores, / ¿donde, meniña, van?." Volvemos escoitar a lembranza dos feitos que serven de antecedentes á situación dramática na que se interroga á meniña. Merece especial mención o monólogo hiperbólico da muller que lle pide a San Antonio un home ao prezo que sexa. "<i>San Antonio bendito, / dádeme un home, / anque me mate, / anque me esfole.</i>" Desde o mecanismo liberador da caricatura e do grotesco a autora denuncia, con	humor negro, a dependencia absoluta da muller ao home. Unha das pezas máis popularmente coñecidas: "<i>Adiós, ríos; adiós, fontes;</i>" reflicte outra das realidades históricas de Galicia, a emigración, é outro monólogo de quen se despide forzosamente, porque se ve na obriga de marchar. A voz dramática diríxese, neste caso á contorna, outorgándolle á terra e aos elementos naturais calidades humanas, personificándoos nunha segunda persoa, receptora directa do discurso. Nunha temática semellante sitúase o monólogo da estranxeira que pide, a través da prosopopea, volver a súa terra: "<i>Airiños, airiños aires, / [...] / Sin ela vivir non podo.</i>" Co emprego de similar mecánica achamos o monólogo da namorada que lle pide, en tempo presente, ao río que a comunique co seu amado que está da outra banda do mar: "Pasa, río, pasa, río, / co teu maino rebulir; / [...] / e leva estas lagrimiñas, / si has de chegar por alí, / pretiño dos meus amores, / pretiño do meu vivir." Baixo unha emoción ben diferente alentaría a voz que se dirixe á "Castellana de Castilla" para denunciar o trato que reciben os galegos. Ou a de quen perdeu un ser querido dirixíndose aos causantes da desgraza,	increpándoos, en "<i>Castellanos de Castilla,</i>" As reclamacións, xa sexan sociopolíticas ou sentimentais, soen aparecer formuladas en monólogo, arrastrando así o estigma da incomunicación e deixando no ar a posibilidade dun final conclusivo ou dunha resolución. Velaí os exemplos xa citados. Velaí o poema no que unha moza lle reclama a un mozo xustificación da súa inconstancia: "Eu non podo entender, meu amore, / que airiños te levan, que airiños te tran;," Xa no libro de <i>Follas novas</i> podemos engadir o exemplo dun monólo <i>ad spectatores</i> no que a relación verbal é extradramática e diríxese directamente a nós para facernos testemuñas e comprometer nos na acción exposta. Ese é o caso da peza titulada "A xustiza pola man". Respecto a <i>Cantares gallegos</i>, en <i>Follas novas</i> apréciase unha maior tendencia ao soliloquio, malia os monólogos e diálogos, tamén presentes. Quizais isto implica a concorrencia de seres máis illados que se confrontan cos seus desacougos. "¿A donde irei comigo? ¿Donde me esconderei," inquirese quen foxe dos seus propios remorsos. "- Espantada, o abismo vexo / a onde camiñando vou..." inicia o
--	--	---

M O N O G R Á F I C O

soliloquio doutra fuxitiva, a muller que abandona honra e fogar en busca do cumprimento do seu desexo.

Hai moitas persoas que foxen ou que van polos camiños soas, a autora dálles voz.

O introito de "¡A probiña, que está xorda...!" é o soliloquio da vella que percorre soa os camiños en procura de axuda. Nel dáse azos para chegar onde lle poidan conceder pousada. Neste poema achamos tamén a voz da narradora, xusto despois da intervención da protagonista. A última parte é un diálogo cómico sobre a picaresca da vella e os seus procedementos para sobrevivir, producíndose, deste xeito, unha inversión da imaxe que ao principio tiñamos dela.

Das tres fórmulas de intercambio verbal é a do diálogo a que máis se axusta ao xénero dramático por facer explícita a interacción. Na obra rosaliana en lingua galega hai unha rica variedade de modulacións, desde os diálogos nos que interveñen dous personaxes en desafío, debedores das regueifas populares, abundantes en *Cantares gallegos*, ata os diálogos nos que participan tres ou máis voces distintas. Imos deternos naquelas composicións, tanto de *Cantares gallegos* como de *Follas novas*, en cuxa edición se fai uso

de guións para sinalar a alternancia nas quendas de fala, á maneira das réplicas características do discurso dramático.

O primeiro que atopamos en *Cantares gallegos*, "- Dios bendiga todo, nena; / rapaza, Dios te bendiga, [...] - Dios vos garde, miña vella;" ten lugar entre unha vella mendiga e unha rapaza. A cambio do aloxamento a vella ofrécelle á moza os seus saberes de muller con experiencia na vida.

En "- *Cantan os galos pra o día; / érquete, meu ben, e vaite. / - ¿Como me hei de ir, queridiña; / como me hei de ir e deixarte?*", dous mozos, Marica e o seu amante, deben despedirse ao amencer, contra a súa vontade, logo de teren pasado a noite xuntos. A despedida dolorosa dos amantes ao romper o día é un motivo recorrente na lírica e na dramática clásicas, valla como exemplo a Escena 5 do Acto III de *Romeo e Xulieta* de William Shakespeare⁶.



Coa técnica opositiva protagonista / antagonista, na que a actante protagonista solicita algo á antagonista, quen como tal llo nega, componse, no tempo áxil do verso curto, o diálogo entre a costureira e a Santa en "<i>Miña Santiña, / miña Santasa,</i>". A costureira pídelles á Santa que lle aprenda a bailar e lle deixe gozar, pero a Santa, no entanto, conminaa a traballar, ser recatada e comportarse conforme á súa clase baixa. A peza remata co desafío no que a costureira se rebela e lle planta cara á Santa. En "- Meniña, ti a máis hermosa / que a luz do sol alumbrara; / [...] / por ti sinto un amor puro / que pouco a pouco me mata." O mozo reclama a atención da moza, pero ela, viúva, mantense á marxe do mundo. O primeiro diálogo, codificado como tal, en <i>Follas novas</i>, co uso de guións sinalando as quendas de fala, é "<i>Non hai peor meiga que unha gran pena,</i>" comezo do capítulo "Varia". Incorporárase aquí a técnica dialogal do interrogatorio que funciona creando unha tensión rítmica por complementariedade das intervencións, en gradación amplificativa da información. Neste caso trátase da pescuda dunha nai, preocupada pola fonda tristura da súa filla.	Contra a imaxe rosaliana dun existencialismo pesimista, que algunhas lecturas nos deixaron, atopamos o vitalismo e a ledicia, ás veces a inxenuidade de personaxes, en múltiples poemas. Temos un breve diálogo que ilustra o <i>carpe diem</i> en "<i>Vamos bebendo</i>". Entre os noivos, ela fai planes de futuro mentres el prefere gozar do presente. Xusto, a continuación do anterior, atopámonos cun diálogo sobre a natureza e a duración do amor de interlocutores indeterminados. Posúe seis quendas de fala, a primeira comeza así: "- Un verdadeiro amor é grande e santo, / dos encantos encanto, / i é doce..., doce antre as dozuras todas." As seis réplicas poderían repartirse entre dúas ou máis voces, ata seis. A súa complementariedade case nos dá un diálogo paralelo ou coral. "<i>¡Nin ás escuras...!</i>" encétase coa réplica: "- Todo está negro, as sombras envolven a vereda, / e nin o ceu ten ollos, nin o pinar ten lingua." Aquí dous fuxitivos alcanzan na busca de agocho. Os amores prohibidos teñen dado lugar a grandes obras de arte, a nosa poeta tamén os trata. O modo dialóxico achega a urxencia inmanente á temporalidade do dicir. Sitúa o conflito no presente e engádelle o	factor da incerteza que se instala no desenvolvemento cronolóxico. "- ¡Valor!, que anque eres como branda cera, / aquí en perigo estamos, / e noutro lado a libértá che espera / que aquí ninguén che dera. / - Vamos, señor, adonde queiras... ¡Vamos!" Os amantes urxidos deben fuxir para estaren xuntos. "- Para a vida, para a morte / e para sempre en jamás, / [...] / - Espanta o que estás dicindo... / Mais eu sinto que é verdá; / lévame, señor, que irei / onde me queiras levar... / - Pois vente... ¿Qué importa o mundo / a quen ten a eternidá? / Xuntos hemos vivir, / xuntos nos han de enterrar," é outra alfaia da mesma temática. No capítulo titulado "As viúvas dos vivos e as viúvas dos mortos" achamos un último diálogo de tema amoroso. "<i>N'é de morte</i>" reproduce a interacción entre Rosa e un vello amor do que ela aínda segue namorada. O conflito xorde cando Rosa volve á súa terra e se atopa co seu amor, ela aínda conserva o sentimento pero o del xa mudou. "[...] Estas lembranzas me consumían, / de ti apartada, da terra lexos... / Pero e ti, dime, ¿non te acordaches / e non te acordas de todo aquilo? / [...] / Quixente un día, quixente, Rosa;" A separación pola emigración e o desamor aparecen reflectidos
M O N O G R Á F I C O		

en “¿Que lle digo?”. Entre dous compañeiros hai un que retorna, entón pregúntalle ao que fica no estranxeiro: “- Eu volvo para a terra; / á túa muller Antona, ¿qué lle digo? / - Pois para non meter guerra, / porque non veñan a petar comigo, / olvidarás que foches meu testigo. / [...] / - Máis val aquí, coma quen di, solteiro, / que casado e con fillos / andar alá sudando aqueles millos... / ¡Entendo, compañeiro!”

A perspectiva cómica, e mesmo retranqueira, tamén aparece reproducida na vivacidade do intercambio verbal entre a vella esmoleira que, facéndose a xorda, acada o mellor posto na festa. A situación elocutiva deséñase de xeito polifónico. Varias voces de diferentes personaxes trasládannos á xuntanza lúdica e festiva: “- Un caíu... Foi un home... / ¡Ela venceu, venceu ela! / [...] / - ¿Qué trampa nin que morcegos...? / Vencinte... / - Non. / - Si. / - ¡Me venzas!”. A voz narradora, que xa introducira, despois do soliloquio inicial da vella, as circunstancias de “¡A probiña, que está xorda...!”, segue a descrición da acción, como unha didascalia: “E mentres que neste están: / ¡plum!, ¡plum!, ¡plum!, dan cunha pedra / na porta.” E volve o diálogo: “- ¿Quen é?”, no que se van desenvolvendo as estratexias da vella para acadar os seus obxectivos.

O outro diálogo cómico deste capítulo tamén está protagonizado por unha vella. “Tanto e tanto nos odiamos, / tanto e tan mal nos quixemos, / que por non verme morriche, / e desque morriche alento.” A vella, ao morrer, despois de pasar polo inferno e ver que alí está o seu defunto marido, marcha xunto a San Pedro para convencelo de que a deixe entrar no ceo. Ante a negativa do Santo a vella rebélase e fica ás portas desafiante. As réplicas están inzadas de interxeccións, deicticos persoais, e actos ilocutivos de pregunta, rogo, orde, exclamación, xuramentos, desafío, negación... Hai múltiples repeticións e variacións que reflicten a insistencia e a teimosía da protagonista. Cómpre considerar tamén a irreverencia, igual que naquel da costureira e a Santa.

Para rematar cos exemplos imos citar o diálogo, que tende cara á polifonía, no que se aborda o tema social da abusada. “- ¡Como venden a carne no mercado, / vendeute o xurafás!”. Ante a vontade de perdón da vítima, “*Un incrédulo*” engade ao final: “- Fiádevos en Dios e non corrades. / ¡Dios!, ¿quen sabe se o hai?”. Neste caso interveñen arredor seis voces ofrecendo as súas posicións a respecto da inxustiza.

En conclusión, das moitas imaxes que se teñen dado de

Rosalía de Castro, queremos engadir aquí, non sen fundamento, a da poeta dramaturga. A conxugación da arte da poesía e a da composición da acción emerxen en boa parte da súa obra e reclaman unha nova lectura, a escénica, a tridimensional, a do corpo e a voz.

NOTAS

1. Rábade Villar, María do Cebreiro (2005): *As terceiras mulleres*, Vigo, Galaxia.
2. García Paz, Raimundo (2006): “Noticias sobre Álvaro Cunqueiro, escribidor amagado de coplas de cego e sobre Rosalía de Castro actriz”, en *Revista Galega de Teatro*, Nº 48, Outono 2006, Cangas (Pontevedra).
3. Vieites, Manuel F. (2005): *Historia do teatro galego. Unha lectura escénica*, Santiago de Compostela, Anel, Xunta de Galicia.
4. Lourenzo, Manuel e Pillado Maior, Francisco (1979): *O teatro galego*, Sada, A Coruña, Edicións do Castro.
5. Empregamos a edición de Xesús Alonso Montero titulada *Rosalía de Castro. Obra galega completa* (1977), Madrid, Akal.
6. Becerra de Becerreá, Afonso (2008): “Rosalía despide aos amantes de Shakespeare”, en *Revista de Estudos Rosalianos*, Nº 3. A Matanza, Padrón (A Coruña), Fundación Rosalía de Castro. Centro de Estudos Rosalianos.

AGNA DE VALLDAURA, UNHA AMIZADE CATALÁ DE ROSALÍA DE CASTRO

Un dos capítulos pouco explorados da biografía vital e literaria de Rosalía de Castro é a súa relación con outras mulleres escritoras. A falta dun corpus de correspondencia da autora non ten permitido afondar neste aspecto, que, non obstante, consideramos crucial na conformación dunha escritora nada cando aínda non lles estaba permitido ás mulleres escribir o que sentían e o que sabían, por empregarmos a célebre expresión rosaliana. Nestas breves páxinas queremos contribuír, modestamente, a este estudo, dando a coñecer, a través dunha carta inédita a Rosalía, a amizade literaria que mantivo coa escritora catalá Agna de Valldaura.

As amizades románticas

A carta á que nos referimos ten para nós o maior interese, en primeiro lugar por seren tan escasas as relacións literarias que Rosalía mantivo en nome propio e, en segundo lugar, por proceder doutra muller escritora, o cal abre un interesante campo de reflexión. Porque, como sabemos, non sempre foi a amizade un territorio feminino; polo contrario, este tipo de relación ten sido, para as mulleres, un dereito serodiamente conquistado. Na antigüidade, a amizade considerábase un asunto de homes; as mulleres, xulgadas inferiores, non podían ter acceso a unha relación definida mediante palabras como nobreza ou



espiritualidade. Foron necesarios moitos séculos para que se lles recoñecese tal capacidade.

Un dos fitos nesta conquista feminina é, sen dúbida, a corrente de solidariedade establecida entre as escritoras románticas, estudada por varias especialistas, entre elas Susan Kirkpatrick, no seu libro *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850* (Madrid, 1991). Nesta obra, Kirkpatrick indaga acerca da primeira xeración de mulleres que, en España, tiveron conciencia de si mesmas como escritoras, aparecida cara a 1840. No momento en que as mulleres se sentiron capaces de afirmarse como suxeitas da literatura, comezaron a buscar unha voz propia, e isto converteuse nun labor colectivo. Kirkpatrick explica: "A idea de que as mulleres escritoras, a diferenza dos homes, sentisen solidariedade en vez de

rivalidade ante outras mulleres converteuse en parte do carácter distintivo das mulleres que empezaron a escribir neste período" (p. 87; a tradución é nosa). Esa irmandade entre escritoras plasmouse literariamente nunha modalidade lírica, a poesía de amizade feminina, cultivada por voces secundarias da literatura española do XIX, á que Marina Mayoral dedicou un interesante traballo, "Las amistades románticas: confusión de fórmulas y sentimientos", no volume colectivo, por ela coordinado, *Escritoras románticas españolas* (Madrid, 1990).

Nos comezos da súa carreira literaria, Rosalía, con plena conciencia da súa condición de pioneira, trata de vencellarse a unha xinea de mulleres célebres que, ao longo da historia, desmentiron a ancestral visión negativa da condición feminina. Así, no prólogo á súa primeira novela, *La hija del mar* (1859), Rosalía cita a Xoana de Arco e a Catarina de Rusia; a Safo e a Santa Teresa; a Madame Roland, a Madame de Staël e a George Sand. Demostra así a autora a súa convicción de que todas elas -en tanto que intelectuais- son as que lle permiten acceder á oportunidade de publicar. Por certo que a figura de George Sand (1804-1876), a única contemporánea de Rosalía, parece serlle a máis grata, xa que a cita

repetidamente, non só no prólogo e nalgúns epígrafes de *La hija del mar*, senón, varios anos despois, en *Las literatas* (1865), onde, por voz de Nicanora, exclama: "tú no sabes lo que es ser escritora. Serlo como George Sand vale algo; pero de otro modo, ¡qué continuo tormento!; por la calle te señalan constantemente, y no para bien, y en todas partes murmuran de ti".

En 1863, cando publica o seu primeiro libro en galego, Rosalía de Castro segue decidida a inserirse nunha tradición de literatura escrita por mulleres, como expresa na súa dedicatoria a Fernán Caballero, primeira destinataria de *Cantares gallegos* "por ser mujer y autora de unas novelas hacia las cuales siento la más profunda simpatía [...] por haberse apartado algún tanto, en las cortas páginas en que se ocupó de Galicia, de las vulgares preocupaciones con que se pretende manchar mi país." Con esta obra, que se erixe en pedra angular da literatura en lingua galega, a figura de Rosalía acada unha posición senlleira. En adiante, non precisará de autoridades para lexitimar o seu discurso, pois será ela, a partir de entón, modelo e estímulo para as súas contemporáneas e seguidoras.

Agna de Valldaura escribe a Rosalía de Castro

Este é o aspecto que queda de relevo na carta que dirixe Agna de Valldaura a Rosalía de Castro,

datada o 24 de xullo de 1884. Custodiada na Real Academia Galega, conservouse entre a inxente correspondencia dirixida a Manuel Murguía, hoxe en curso de publicación. É precisamente a un dos editores deste epistolario, o académico e secretario da institución Xosé Luís Axeitos, a quen debemos a noticia da carta que hoxe publicamos.

Transcribímola a seguir na súa integridade, corrixindo a acentuación de acordo coa norma castelá actual e mais a grafía de dúas palabras ("senzillas;" "voluntat").

S.^a D.^a Rosalía Castro

Muy señora mía: agradezco mucho el obsequio que acaba V. de hacerme con el ejemplar de sus inspiradas poesías *Orillas del Sar*. Mucho he sentido no poder dar personalmente las gracias a la persona portadora de su buen recuerdo; pues me hallo hace días en el campo. Los que vivimos en una ciudad como la nuestra tan fabril y de tanto movimiento, en cuanto llega la primavera nos lanzamos, como los pájaros, al campo y montañas vecinas donde el espíritu goza y cobra vigor con el perfume de los bosques. Eso ha sido la causa de que no me encontrara el enviado de V.

Tengo algunas otras traducciones de las *Follas novas* y del libro de los *Cantares* que si V. me permite se las mandaré. V. ama a su patria tanto como yo la mía y esa paridad de

sentimiento hace que a la admiración que siento por sus obras, se una la simpatía más profunda.

Al ofrecerle mis sencillas traducciones le ruego me perdone V. si he incurrido en algún defecto que altere el buen sentido del original pues que habrá sido por no conocer a fondo su lengua, pero no por falta de voluntad.

Repito mi agradecimiento por su obsequio a la par que la felicito por su nueva obra que considero merecedora de la misma fama que se han conquistado sus *Cantares* y sus *Follas novas*.

Se despide de V. ofreciéndole su casa y la más sincera amistad

Su afma. S. S. Q. B. S. M.
Agna de Valldaura

24 Julio 1884
Riells del Fay

Noticia de Agna de Valldaura

Conservamos poucas cartas dirixidas a Rosalía de Castro. En efecto, boa parte das relacións literarias que esta mantivo, mantivoas por delegación, é dicir, a través do seu marido, Manuel Murguía, un intelectual de gran proxección pública que mediatizou, de grao e por forza, a presenza da escritora na vida literaria da época. Por isto, tamén, é polo que interesa unha carta destinada a Rosalía, incluso tan protocolaria coma esta. Como acabamos de ler, Agna de Valldaura agradece o

obsequio dun exemplar de *En las orillas del Sar* (1884), que Rosalía lle enviara por un propio. Aínda que non coñezamos testemuños epistolares anteriores, queda claro que non era a primeira vez que se carteaban. A súa relación fundaméntase, segundo expresa Agna, na admiración que sente pola obra poética de Rosalía, que coñece na súa totalidade, e na comunidade do sentimento de amor á patria. Nisto, a escritora catalá di sentirse profundamente afín a Rosalía, e esa parece ser a clave do achegamento entre dúas creadoras moi distantes ideoloxicamente, xa que a catalá exercía un rexionalismo conservador e católico a ultranza e un feminismo non menos tradicional.

Fóra de Cataluña, non se sabe apenas nada de Agna de Valldaura, pseudónimo da poeta en lingua catalá Joaquina Santamaria i Ventura (1854-1930). A única noticia que tiñamos ata hoxe, no ámbito galego, sobre Agna de Valldaura, era a proporcionada por Carme Hermida Gulías no seu estudo *Rosalía de Castro na prensa barcelonesa (1863-1899)*, publicado en 1993. Carme Hermida consigna que, en 1881, a revista *Lo Gay Saber* publica o poema "Soleta", tradución catalá dun poema de *Follas novas*, debida a Agna de Valldaura, que reproduce. Trátase de "Sin niño"¹. Quizais foi esa a ocasión na que comezou o

SOLETA.

(TRADUCCIÓ DE NA ROSALIA DE CASTRO.)

ER monts y per campinyas,
per caminets y rasas,
va una coloma sola
saltant de branca en branca.

Sa niada segueixla
morta de set y lassa;
mes ay! en lloch res troba
per darli la becada.

Brutas ne dú las plomas
qu'avans eran tan blancas
y caygudas y fluixas
y arrossegant las alas.

Ay, colometa, un día
tan bella y tan aymadal
¿Ta hermosor que s'es feta?
¿Lo teu amor hont para?



intercambio epistolar entre ambas escritoras.

En Cataluña, Agna de Valldaura está considerada como unha escritora menor e, como tal, merece unhas poucas liñas nas obras de referencia, as imprescindibles para mencionar as súas publicacións. Estas son raros referentes bibliográficos, difíciles de atopar incluso no seu país; tampouco existen, que saibamos, estudos actuais centrados na súa figura. O *Nou diccionari 62 de la literatura catalana* (Barcelona, 2000), infórmanos de que Agna de Valldaura foi esposa de Antoni Maria Fàbregas, escritor de escasa produción, que pertenceu, coma ela, ao círculo formado por Francesc e Maria del Pilar Maspons i Labrós (*Maria de Bell-lloc*) e Francesc Pelagi Briz. Lembremos que este último, fundador de dous importantes órganos periodísticos da Renaixença, *Calendari Català* (Barcelona, 1865-82) e *Lo Gay Saber* (Barcelona, 1868-69; 1878-83), é autor dunha notable recensión crítica de *Cantares gallegos*².

O primeiro libro de Agna de Valldaura, *Tradicions religiosas de Catalunya* (1877), é un conxunto de lendas que aspira a fixar literariamente o ideal dunha Cataluña tradicionalista e conservadora; premiado ese ano no certame da Joventut Catòlica de Barcelona, reeditouse, no século

XX, en dúas ocasións (1926, 1948). A poesía de Agna de Valldaura, de inspiración popular, está reunida nos libros *Fullaraca: prosa y vers* (Barcelona, 1879) e *Ridolta: aplech de poesias* (Barcelona, s. a. [1882])³. Tamén é autora de *Breus consideracions sobre la dona* (Barcelona, 1886), opúsculo de extraordinario conservadorismo, dedicado ao seu marido nos seus esponsais. Non queremos deixar de mencionar outra contribución de Agna de Valldaura á bibliografía catalá, cal é o magnífico álbum de autógrafos de escritor@s que coleccionou, en tres volumes, e que hoxe se conserva na Biblioteca do Mosteiro de Montserrat. Mágoa que entre eles non exista ningún autógrafo de Rosalía.

Examinados os libros de Agna de Valldaura, que posúe a Biblioteca de Catalunya, observamos que a súa faceta máis interesante e moderna é, quizais, o seu pioneiro –aínda que moi modesto– labor como tradutora para o catalán. Así, en *Fullaraca* recolle traducións de poemas de Víctor Hugo, Frédéric Mistral e Carles Lafont, e de prosas deste último, de H. Bertout, E. Souvestre e algunhas outras de autores cuxo nome non menciona. En *Ridolta* ofrece traducións de Anacreonte, Juli Alarcón Meléndez e Joseph Roumanille e inclúe a citada de Rosalía de Castro, “Sin niño”, que ela titula “Soleta” (p. 35). Ofrecemos en facsimile esta versión.

Non teñen chegado a nós as demais traducións de Rosalía debidas a Agna de Valldaura, ás que se refire na carta. A nosa pescuda nas publicacións catalás nas que colaborou, como *Calendari Català*, *Lo Gay Saber*, *La Llumanera de Nova York* o *L'Aureneta*, ten resultado infrutuosa. Por certo que *La Llumanera de Nova York* publica, en maio de 1879, o único retrato que coñecemos de Agna de Valldaura, xunto co de varias escritoras catalás e baleares, nun número especial dedicado ás donas catalás e redactado exclusivamente por elas. Agardamos que no futuro, cando se estude a fondo o legado de Agna de Valldaura, poida completarse este interesante capítulo da recepción de Rosalía en Cataluña.

NOTAS

1. Os datos completos da publicación son estes: A. de Valldaura, “Soleta. Traducció de Na Rosalía Castro”, *Lo Gay Saber*, 2.^a época, any 4, núm. 4 (15 febr. 1881), p. 35.

2. [Francesc] P[elag] B[riz], “Bibliografía. Del moviment literari de certas nacionalitats antigas: *Cantars gallegos* de Na Rosalía Castro de Murguía”, *Lo Gay Saber*, núm. 12 (15 ag. 1868), pp. 92-93.

3. Neste volume non figura o ano de publicación, pero sabemos que saíu do prelo en 1882, pois así se anuncia nun solto de *Lo Gay Saber*, 2.^a época, any 5, núm. 13 (1 jul. 1882), p. 128.

AS VIAXEIRAS BRITÁNICAS A GALICIA E A POESÍA DE ROSALÍA DE CASTRO

Qué sabían os viaxeiros e estudosos británicos da Galicia de principios do s.XX? Un século antes, Galicia fora, antes que nada, un lugar de memorias, un inmenso campo de batalla e o lugar onde finara o Xeneral John Moore, que xacía dende o ano 1809 na terra coruñesa de Elviña, cantada con tanta tenrura (e ademais algo de filosofía) por Rosalía de Castro. Para George Borrow, o máis venerado e aínda o máis lido dos primeiros viaxeiros, que visitou o antigo Reino de Galicia varias veces na década de 1830, Galicia era un país primitivo e hostil, infestado por bandidos, pouco civilizado e carente dunha cultura propia. Porén, segundo avanzaba o século, cada vez máis viaxeiros británicos se atrevían a deixar a Andalucía soleada, tan adorada polos espíritos románticos como Washington Irving ou Lord Byron, para chegar ao recuncho noroeste da península ibérica, á Galicia afastada e case esquecida polo mundo anglófono. Na segunda parte do século XIX, a coincidencia do desenvolvemento das rutas dos ferrocarrís galegos coa publicación polas compañías de Baedeker, Bradshaw, Ford ou Thomas Cook de guías turísticas de España, animou a máis turistas británicos que nunca a visitar Galicia. Aqueles turistas non eran militares como John Moore, nin viaxeiros solitarios e atrevidos

como Borrow. Eran familias burguesas, matrimonios xubilados, ricos comerciantes, e ata pobres artistas.

A innovación máis significativa desta transformación foi a chegada a Galicia das mulleres británicas, algunhas acompañadas polos seus maridos, outras con amigas ou compañeiras, e incluso outras que viaxaban soas, de maneira independente. Entre estas últimas, atopamos a Rachel Challice (1857-1909), que visitou Galicia en 1907 e escribiu un magnífico libro sobre o balneario de Mondariz; Catherine Gasquoine Hartley (1867-1928), que a visitou por primeira vez en 1903, para logo volver múltiples veces entre 1910 e 1914 e deixar varios libros de interese; e Annette Budgett Meakin (1867-1959), que pasou varios meses en Galicia durante 1907-1908, para facer a investigación para o seu ben coñecido libro *Galicia, the Switzerland of Spain* (1909). En 1908, Emilie Desmond Deane e Margaret Storrs Turner pasaron quince días en Galicia, e publicaron as súas impresións en periódicos británicos. Ademais, cando a *Asociación para el fomento del turismo en Galicia* – fundado en Vigo en 1909 e con axencia en Londres dende a primavera de 1910 – trouxo un grupo de xornalistas británicos a Galicia no verán de 1910, había

varias mulleres entre eles: Catherine Gasquoine Hartley, Helen Pearl Humphrey [Mrs George Adam], Agnes Baker, Miss Strutt Cadell, Kate Campion, e Annie Lloyd Evans. Así, os anos en torno ao final do s.XIX e comezo do s.XX trouxeron unha grande ampliación de conexións comerciais e culturais entre Galicia e Gran Bretaña. Dispoñemos de moita información sobre estas conexións e as relacións persoais que as facilitaban, porque aquelas turistas, escritoras e artistas deixaron constancia escrita das súas impresións alucinadas dunha Galicia moi cambiada dende a época de Moore ou Borrow. Un aspecto do que moitas deron noticia foi o crecemento da cultura autóctona e da lingua propia de Galicia, ademais do papel desempeñado na súa transformación pola figura de Rosalía de Castro.

Para recoñecer a contribución pioneira das escritoras británicas ao coñecemento de Rosalía de Castro e da literatura galega en Inglaterra, hai que entender a condición embrionaria dos estudos da literatura hispánica no mundo anglófono da época. Xa vimos como a presenza de Galicia no imaxinario británico crecía segundo avanzaba o s.XIX, para alcanzar ao seu punto máximo sobre 1910. Tamén o perfil de

España no imaxinario británico experimentou un cambio radical nos anos en torno do cambio de século, concretado polo casamento do Rei Alfonso coa princesa inglesa Victoria Eugenia en 1906. Dende os anos 90 do s.XIX, por primeira vez, había estudiosos británicos dispostos a considerar a investigación da literatura e cultura española como un tema apropiado para un catedrático universitario. A primeira historia da literatura española en lingua inglesa foi publicada en 1898 por James Fitzmaurice-Kelly, máis tarde profesor de literatura española na universidade británica de Liverpool. Aquela historia, titulada sinxelamente *A History of Spanish Literature* (*Historia da literatura española*), introduce o público lector anglófono á literatura española dende o que denomina 'The anonymous age / A idade anónima (1150-1220)' ata 'Contemporary Literature / Literatura contemporánea,' que incorpora a Campoamor, Valera, Pereda, Galdós, Alas, Palacio Valdés, Pardo Bazán, Coloma, Echegaray, Núñez de Arce, y Menéndez y Pelayo (*History* 383-399). Sobre Rosalía de Castro non ten nin palabra que dicir; da literatura galega só pronuncia que 'na súa evolución recente queda artificial' (vii). Non é ata 1922, nun manual escolar, que Fitzmaurice-Kelly recoñece a Rosalía de

Castro, aínda que só para comentar que 'no seu volume de poemas casteláns, *Orillas del sar* (1884), [Castro] anticipou algunhas reformas da nova escola [de poesía]' (*Spanish Literature* 113). Non debe sorprendere que para Fitzmaurice-Kelly, falar da literatura española significaba falar da literatura en castelán. Non obstante, a súa contribución pioneira á creación dun discurso público e profesional para falar da literatura hispánica abriu lugar para as escritoras-viaxeiras británicas que quixesen reflexionar sobre a cultura de Galicia e a contribución a esta da muller galega e, concretamente, de Rosalía de Castro. Considero agora as aportacións de dúas das máis coñecidas escritoras-viaxeiras británicas aos coñecementos no seu país de Rosalía de Castro e a través dela, da cultura e das mulleres galegas.

Annette Meakin, que gozou do nome de pía Annette Mary Budgett Meakin, era unha viaxeira consumada, filla dunha familia de viaxeiros e estudiosos das culturas exóticas. O seu irmán maior, Budgett Meakin (1866-1906), viviu moitos anos en Marrocos onde foi editor do xornal *The Times of Morocco* e publicou un sinfín de libros sobre Islam, Marrocos e a cultura moura. Annette tampouco quedou contenta con viaxes

cómodas e turísticas a Francia ou Italia. Antes de ir a Galicia en 1907, xa publicara tres libros de viaxes sobre Rusia, incluído un estudo da rexión centroasiática de Turquestán. A gran obra de Annette Meakin, *Galicia, the Switzerland of Spain* (1909), é recoñecida como unha aportación magnífica á literatura de viaxes sobre Galicia. É unha obra de considerable alcance, que comprende case 400 páxinas, con 105 ilustracións e un mapa. Sinal da investigación profunda levada a cabo pola autora é o centenar de libros que aparece na bibliografía final, entre eles varios moi actuais, como por exemplo unha obra de López Ferreiro que por aquela época aínda quedou no prelo. Ou sexa, que Meakin estaba ben enterada das correntes intelectuais de Galicia, e tiña os contactos persoais que lle permitirían estar ao tanto dos coñecementos máis actualizados (tamén menciona *en passant* que coñeceu a Filomena Dato Muruais ao visitar Ourense [*Galicia* 184]). O libro é dedicado a 'Galicia's Queen' (a Raíña de Galicia), ou sexa, á antiga princesa inglesa Victoria Eugenia, e é encabezado por un verso de *Cantares gallegos*:

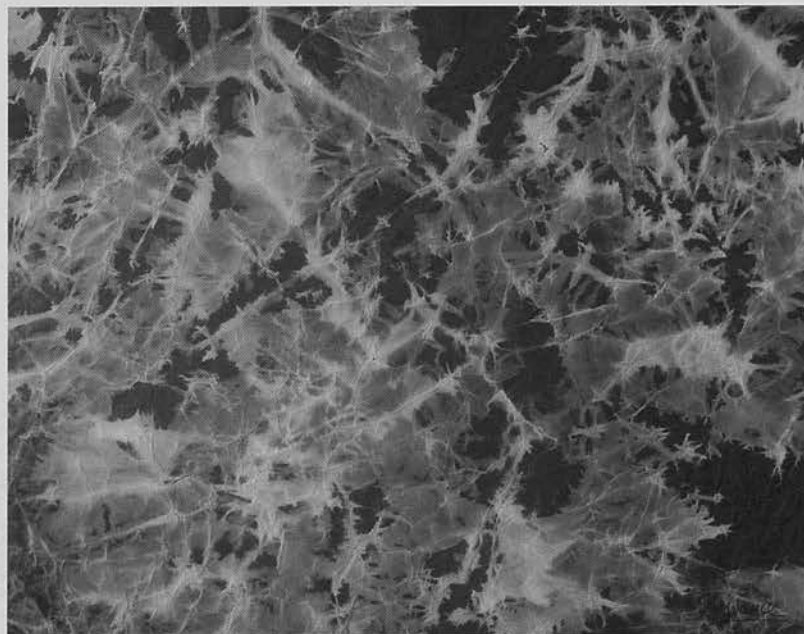
"Lugar mais hermoso
No mundo n'hachara
Qu'aquel de Galicia
Galicia encantada" (*Galicia* iii).

A importancia que adscribe Meakin á figura e obra de Rosalía de Castro queda clara dentro do libro, onde adica un capítulo enteiro á autora galega. O capítulo, que describe a vida de Rosalía e avanza unha interpretación bastante convencional da súa obra, é importante pola súa inclusión de dúas traducións ao inglés de poemas enteiros rosaliáns. A primeira tradución converte ao inglés o poema do último libro de *Follas novas*, 'Este vaise i aquel vaise', interpretando deste xeito as primeiras liñas:

Now this one goes, then that one,
and all, all will go;
Galicia is left without a man,
Her fruitful fields to plough.
(*Galicia* 182)

O segundo poema traducido por Meakin ao inglés é o famoso 'Unha vez tiven un cravo,' que a británica interpreta así, advirtindo á persoa que le que 'I have translated it as literally as possible for those of my readers who may not be able to read the original' 'Traducíno da maneira máis literal para os lectores que non saiban ler a versión orixinal' (*Galicia* 186):

A nail had once been driven
Into my very heart;
But whether of gold, or iron, or
/love? –
I only remember its smart.
(*Galicia* 186)



Meakin descalifica a súa tradución de 'literal,' pero iso é desmentir o esforzo evidente, por exemplo, na métrica e nas rimas. Con todo e iso, para min, a súa importancia non se atopa tanto na calidade literaria da tradución, senón en que, por vía das traducións de Meakin, podemos dicir que Rosalía goza dunha voz lírica en inglés dende un momento moi temperán. Segundo nos recorda Meakin, na época en que ela estaba en España, resultou case imposible conseguir un exemplo de ningún dos libros galegos da poeta:

Follas Novas is perhaps her most popular volume; it consists of a collection of short lyrics. I tried hard to buy a copy, but it has long been out of print, and was not to be had even in Madrid. Failde relates that a man who possessed a copy, being asked to sell it, replied that he would not part with it for its weight in gold. The only one of Rosalía's books which reached a second edition is her first, *Cantares Gallegas*, but that, too, is now out of print. Both of these volumes were, however, lent to me during my stay in Galicia, and from them I copied a

few of the lyrics that pleased me most (*Galicia* 184).

Follas Novas é se cadra o seu volume máis popular; consiste nunha escolma de versos curtos. Esforceime para mercar un exemplar do libro, pero xa fai moito tempo que é agotado, e non houbo maneira, aínda en Madrid. Failde relata que un home que posuía un exemplar do libro, cando lle pediron que o vendese, respondeu que non se separaría del aínda que se lle ofrecese o peso do libro en ouro. O único libro de Rosalía que logrou reeditarse é o primeiro, *Cantares Gallegos*, pero ese tamén está agotado. Os dous, sen embargo, fóronme prestados durante a miña estancia en Galicia, e deles copiei algúns dos versos que me gustaron máis.

Para Meakin, o valor literario da obra de Rosalía reside na súa tenrura e o seu amor melancólico cara ao seu país. Non obstante, apoiándose nas avaliacións de Emilio Castelar, JV Failde, o Marqués de Figueroa e Eugenio Carré Aldao, tamén a escritora británica asocia a Rosalía coa defensa da lingua galega, cuestionando así o impulso centralizador de Madrid:

Is it necessary for the complete nationalisation of France that the language of Provence should die? Is it indispensable for the welfare

of Belgium that the Flemish tongue should disappear? Must Great Britain drive her Welshmen to Patagonia if she hears them speak the language of their fathers? No; a thousand times, no. It is base and cowardly to fear a language. Rather, it is the bounden duty of Civilisation to do all in her power to preserve every tongue which has produced a literature. (*Galicia* 189).

É necesario para a nacionalización completa da Francia que a lingua provenzal pereza? É imprescindible para o benestar da Bélxica que o idioma flamenco desapareza? Debe Gran Bretaña mandar os seus galeses para Patagonia ao escoitalles falar a lingua patrimonial? Non; mil veces, non. Temer a unha lingua é vil e cobarde. Ou sexa, que é o deber da Civilización facer todo o que poida para preservar toda lingua que ten producido unha literatura.

Non sabemos precisamente por qué Annette Meakin decidiu ir a Galicia en 1907, pero si sabemos que tras esta primeira viaxe, volvería varias veces, e ata asistiu á Homenaxe da Real Academia Galega a Manuel Murguía que tivo lugar en 1920 no balneario de Mondariz. No curso daquela reunión, a escritora británica anunciou 'que había obtenido permiso del Sr. Murguía para traducir al inglés la novela "El

caballero de la [sic] botas azules", de la gloriosa Rosalía, que aunque publicado hace cincuenta y tres años, es a su juicio tan moderna que parece escrita en nuestros días' (Rodríguez González 217-217). Desafortunadamente, non temos ningunha noticia da realización de dito proxecto, e supoñemos que quedou parado coa morte de Murguía en 1923.

Igual que Annette Meakin, Catherine Gasquoine Hartley foi unha pioneira anglófona na literatura de viaxes sobre Galicia. Ao tornar a súa atención cara Galicia sobre 1910, xa gozou dunha merecida reputación como experta sobre a arte de España, cunha ducia de libros publicados, algúns en colaboración con Albert F. Calvert, director do 'Spanish Series' patrocinado pola editorial Bodley Head, outros co seu marido o escritor e librepensador Walter M. Gallichan, ou ben coa súa irmá, a pintora Elizabeth Hartley. A súa contribución ao perfil anglófono de Castro é moito máis breve ca a de Meakin; non adica máis de dúas páxinas á poeta no seu libro *Spain Revisited* (1911), escrito despois da súa visita a Galicia co grupo de xornalistas británicos invitados pola *Asociación para el fomento del turismo a Galicia*. Non obstante, estas dúas páxinas supoñen un cambio radical para o entendemento anglófono do papel

de Castro na transformación de Galicia.

Á hora de saír na excursión xornalística en 1910, Hartley xa coñece Galicia da visita que fixo co seu marido en 1903; agora, di estar asombrada ao ver un país transformado pola vontade dinámica de progreso e reforma (*Spain Revisited* 35). Para Hartley, o poder da obra de Castro, igual que de Concepción Arenal e Emilia Pardo Bazán, reside na separación que as súas carreiras profesionais supoñen entre xenio e identidade sexual (*Spain Revisited* 303). Ou sexa, que segundo Hartley, o mesmo feito que estas escritoras escriban e traballen ao lado dos seus colegas masculinos, que entren nos campos da crítica, da criminoloxía, e da socioloxía á vez que da literatura, que contribúan igualmente ao impulso progresivo que se ve en Galicia, non quere dicir que deixen de ser mulleres, como dirían moitos expertos británicos, aterrorizados pola entrada da muller na esfera pública (*Spain Revisited* 303-304):

The absurd lie has been repeated so commonly that the possession of intellect in women is abnormal, and involves a cost that their womanhood will not bear without injury more or less profound. How often have we women listened and smiled! But facts, and not words, count as proof. Here, then,

we have women whose lives give a direct denial (*Spain Revisited* 303-304).

Xa ten sido repetida tantas veces a mentira absurda de que a posesión de agudeza intelectual na muller é anormal e supón un coste que a súa feminidade non soportará sen feridas máis ou menos graves. Cantas veces as mulleres escoitabamos e sonreíamos! Pero os feitos, non as palabras, levan a carga da proba. Aquí, dende logo, temos mulleres cuxas vidas dan unha negación directa.

Para Hartley, Galicia resulta unha sociedade máis avanzada que Inglaterra, grazas á relativa liberdade intelectual en que poden operar as súas mulleres (aquí queda evidente ata que punto a perspectiva da autora británica é redondamente burguesa). Segundo ela, a contribución da muller galega á evolución intelectual que tanto lle asombrou en 1910 é igual ca a do home. A contribución literaria de Rosalía de Castro, entendemos, é unha proba máis de que a prezada modernidade de Inglaterra, tanto como o suposto atraso de Galicia, son unha ilusión máis nunha Europa finisecular na que os límites convencionais empezan a desintegrarse, listos para o novo século feminista.

*Universidade de Liverpool

BIBLIOGRAFÍA

- Borrow, George. *The Bible in Spain*. London: John Murray, 1843.
- Challice, Rachel. *A Monograph of Mondariz, Spain*. London: Bradbury, Agnew, c.1908.
- Fitzmaurice-Kelly, James. *A History of Spanish Literature*. London: William Heinemann, 1898.
- . *Spanish Literature: A Primer*. Oxford: Clarendon Press, 1922.
- Hartley, Catherine Gasquoine [Mrs Walter M Gallichan]. *Spain Revisited: A Summer Holiday in Galicia*. London: Stanley Paul, 1911 [trad. ao galego por Xosé María Gómez Clemente, *Un verán en Galicia*, Vigo: Galaxia, 1999].
- . *The Story of Santiago de Compostela*. London: JM Dent, 1912.
- Meakin, Annette M.B. *Galicia, the Switzerland of Spain*. London: Methuen, 1909.
- Rodríguez González, Eladio. 'Homenaje en honor de D. Manuel Murguía.' *Boletín de la Real Academia Galega* 137 (1920): 215-217.

Tradución: Marga R. Marcuño



A C T U A L I D A D E

ADEUS A DON PACO DEL RIEGO

O mesmo día que se pecha este nº 26, recibo a triste noticia do falecemento de Francisco Fernández del Riego, Paco del Riego, despois dunha longa e frutífera vida. Os seus méritos e premios dan conta de ter sido un valioso e imprescindible intelectual galego no s. XX e XXI. Estudante de Dereito en Santiago, como Carballo Calero, Xosé Queizán e outros, nos anos finais da República, instálase en Vigo, despois da guerra, e nesta cidade vai escribir, e a recuperar a actividade clandestina do Partido Galeguista.

Resultado disto é o Grupo Galaxia, que fundará a editorial do mesmo nome, e a revista Grial, dirixida por del Riego, de enorme importancia para a miña xeración. Alí descubríamos Galicia e o mundo. Concibiu Grial, igual que pretendemos coa *Festa da Palabra Silenciada*, como unha revista tan galega como universal. Foi o gran traballador, o "currante" da súa xeración, con varios frentes de acción. Tamén foi, don Paco, a personalidade máis próxima á xuventude.

Perdo un amigo. Cónstame, porque así mo demostrou nalgún momento conflitivo, que a amizade era correspondida. Levarei sempre a súa imaxe risoña e pillabana na miña memoria.



María Xosé Queizán

A C T U A L I D A D E

I.S.S.N.: 1139-4854

A MULLER NA LITERATURA GALEGA NO ANO 2009

Neste traballo ofrécese o labor anual que a muller como creadora, investigadora e crítica realiza na conformación do polisistema literario galego a través da Narrativa, Poesía, Literatura dramática, Día das Letras Galegas, Monografías, biografías, crónicas, libros colectivos, así como en reedicións comentadas e facsímiles, textos recuperados e mesmo obras traducidas ou versionadas. Tamén se recolle o seu labor como tradutoras e ilustradoras. Ten a súa fonte matriz no *Informe de literatura 2009*, onde se acolle unha biografía descrita da produción de e sobre literatura galega¹.

Unha vez revisado ese *Informe de Literatura 2009*, nos apartados citados, pódese constatar que o número de mulleres que participaron este ano, ben como autoras, coordinadoras, compiladoras, editoras ben como tradutoras e ilustradoras foi de 448. Comparando a produción por apartados e por entradas coa realizada no ano anterior 2008, obsérvanse variacións significativas como se pode comprobar nos seguintes cadros:

Na **Literatura institucionalizada ou de adult@s**, as obras realizadas por mulleres foron as seguintes:

PRODUCCIÓN GALEGA

	2008	2009
Narrativa	12	9
Poesía	16	20
Literatura dramática	4	1
Monografías, Biografías, Crónicas, Colectivos	28	27
Día das Letras Galegas	5	13
Total	65	70

PRODUCCIÓN TRADUCIDA

	2008	2009
Narrativa	4	4
Poesía	2	0
Literatura dramática	1	2
Monografías, Biografías, Crónicas, Colectivos e noutras linguas	7	4
Día das Letras Galegas	0	0
Total	14	10

Na **Literatura infantil e xuvenil**, as obras realizadas por mulleres foron as seguintes:

PRODUCCIÓN GALEGA

	2008	2009
Narrativa	35	52
Poesía	11	8
Literatura dramática	3	2
Monografías, Biografías, Crónicas, Colectivos	5	6
Ilustradoras	37	63
Total	91	131

PRODUCCIÓN TRADUCIDA

	2008	2009
Narrativa	44	28
Poesía	3	0
Literatura dramática	1	0
Monografías, Biografías, Crónicas, Colectivos	5	0
Total	53	28

Con respecto á **recepción**, o labor realizado por mulleres nas diferentes publicacións periódicas, xa dende a crítica académica reflectida en recensións, xa dende a crítica xornalística reflectida en referencias varias, foi:

	2008	2009
Recensións	590	481
Referencias varias	1.186	1.303
Total	1.776	1.784

Finalmente o cómputo total da **produción e recepción** realizada por mulleres e homes foi:

	2008	2009
Mulleres	2.174	2.171
Homes	3.854	4.230

Os datos falan, en xeral, dun aumento en 2009 da participación da muller na Literatura

institucionalizada. No apartado de Poesía obsérvase un lixeiro aumento, no Día das Letras Galegas dúplícase a produción mentres que en Monografías hai un descenso leve, máis destacado en Narrativa e Literatura dramática. En relación coa tradución mantense esta implicación no caso da Narrativa, dáse un leve aumento na Literatura dramática, un descenso en Monografías mentres que a produción en Poesía e a referida ao Día das Letras Galegas noutras linguas é inexistente. Para evitar cómputos non desexados é preciso salientar que non se engaden as Antoloxías. Tampouco aqueles volumes que acollen varias autoras e autores por referirse fundamentalmente a concursos literarios para principiantes, ou ben porque non presentan un coordinador ou editor.

No que atinxe á Literatura infantil e xuvenil é de salientar un aumento desta participación feminina no cómputo total, que se concreta de forma acusada no apartado de Narrativa, producíndose un leve descenso na Poesía e na Literatura dramática, fronte a un leve aumento en Monografías. Con respecto á produción traducida, cómpre destacar o descenso en



todos os xéneros, chegando a desaparecer a súa participación nos apartados de Poesía, Literatura dramática e Monografías cun acusado descenso no caso da Narrativa.

En canto á produción das ilustradoras, respecto ao ano 2008, case se duplica.

A presenza das mulleres no labor de recepción nas publicacións periódicas, aínda que o cómputo total permanece estable, experimenta un lixeiro aumento nas referencias varias, apartado no que se inclúen entrevistas, artigos de opinión, presentacións e notas varias, e un retroceso considerable no caso das recensións, nas que se acolle a crítica académica.

E finalmente, no cómputo total da produción e recepción mantense en 2009 o labor desenvolvido por mulleres en

contraposición ao leve aumento do realizado por homes.

Por último, queremos chamar a atención sobre a participación de autoras xa coñecidas que anualmente incrementan a súa produción no polisistema literario galego e a irrupción doutras novas.

Na Literatura institucionalizada ou de adult@s saliéntase no xénero narrativo An Alfaya, Rosa Aneiros, Concha Blanco, Begoña Caamaño, Rosa Enríquez, Patricia A. Janeiro, Eva Moreda e María Reimóndez. No xénero poético destácase a Xiana Arias, Yolanda Castaño, Estíbaliz Espinosa, Pilar Pallarés, Chus Pato, Luz Pozo Garza, Elvira Riveiro, Susana Sánchez Arins e Dores Tembrás. Como estudosas, articulistas e críticas repárase nas achegas de Carmen Blanco, Mercedes Brea, María Pilar García Negro e Camiño Noia. E na produción que se dedica ao Día das Letras Galegas saliéntase os traballos desenvolvidos por Helena González, María Xesús Lama, Mercedes Queixas Zas e Mercedes Vázquez Saavedra, entre outras.

Con respecto á Literatura infantil e xuvenil, destácanse narradoras xa coñecidas xa novas voces como An Alfaya, Rosa Aneiros, Marica Campo, Fina

A C T U A L I D A D E

Casalderrey, Marina Mayoral, M^a Victoria Moreno e María Reimóndez; poetas como Yolanda Castaño e Ana María Fernández; dramaturgas como Teresa González Costa; e estudosas como Eulalia Agrelo Costas, Isabel Mociño González, Marta Neira Rodríguez, Blanca-Ana Roig Rechou e Celia Vázquez García.

No eido da tradución cómpre subliñar o labor de Eva Almazán, Ánxela Gracián, Isabel Soto, M^a Dolores e Carmen Torres París; e no labor ilustrativo o de Patricia Castelao, Marisa Irimia, María Lires e Noemí López.

En canto á participación das mulleres nas publicacións periódicas son de salientar na crítica académica as achegas de

M^a Jesús Fernández, María López Sández, Inma López Silva, Carmen Mejía, Pilar Sampedro, Isabel Soto e Dolores Vilavedra; e na crítica xornalística as de Dorinda Castro, Paula Fernández, Dolores Martínez Torres, María Navarro, M^a Xesús Nogueira e Pilar Ponte.

Para consultar e descargar as entradas realizadas por mulleres poden achegarse á páxina en liña do Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades (www.cirp.es), apartado "Recursos".

*Universidade de Santiago de Compostela/Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.

NOTA

1. Proxecto de Investigación que se realiza no Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades dende o ano 1995, primeiro e único observatorio literario galego con características que van máis alá dunha base bibliográfica, xa que non só achega a creación senón tamén a recepción de todo tipo de obras literarias, así como doutros elementos sistémicos, acompañados todos eles dunha descrición do seu contido, e mesmo da súa historia cando de revistas e premios se fala. Este *Informe* pode consultarse en CD-ROM e na páxina en liña do Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades (<http://www.cirp.es>) no apartado "Recursos".



A C T U A L I D A D E

A ESCRITORA CUBANA MIRTA AGUIRRE

A ESCRITORA CUBANA MIRTA AGUIRRE E A CULTURA GALEGA: CASTELAO, CURROS ENRÍQUEZ, ROSALÍA DE CASTRO...

Para María Xosé Queizán, camarada na causa rosaliana (e noutras) unidos na inmensa admiración que suscita en nós o poema *A xusticia pola man*.

Microficha biobibliográfica

Naceu Mirta Aguirre Carreras na Habana o 18 de decembro de 1912, cidade na que faleceu o 8 de agosto de 1980. Moi nova, aos 16 anos, participa na creación da Alianza Femenina de Cuba, de signo moi progresista, e, en 1931, entrégase a fondo nas loitas contra a tiranía de Machado (Gerardo Machado Morales), contra o machadato. É o momento en que se adhire á Liga Juvenil Comunista, e, ao ano seguinte, ao Partido Comunista (denominado en Cuba Partido Socialista Popular).

En 1933 foxe da represión e refúxiase en México, de onde retorna a fins de 1934, pero, fracasada a folga xeral de marzo de 1935, volve ao exilio mexicano ata 1936, ata as vésperas da Sublevación española de xullo de 1936, un acontecemento que vai marcar a súa vida e que vai estar

moi presente na súa prosa e nos seus versos.

Profesora de Literatura desde 1962 na Facultade de Humanidades da Universidade da Habana, o máis valioso da súa polifacética obra son os traballos de historia e crítica literarias: *Palabras en Juan Cristóbal* (1940), *Influencia de la mujer en Iberoamérica* (1947), *Un hombre a través de su obra: Miguel de Cervantes Saavedra* (1948), *El Romanticismo de Rousseau a Víctor Hugo* (1973), *Del encanto a la sangre: Sor Juana Inés de la Cruz* (1975), *La lírica castellana hasta los Siglos de Oro* (1977) e *Estudios literarios* (1981).

No periódico *Hoy* (do Partido Comunista) publicou un número considerable de artigos e notas sobre teatro, danza, música e, sobre todo, cine. Cando o batistato clausura *Hoy*, Mirta Aguirre colabora noutras publicacións periódicas, ás veces con textos anónimos ou pseudónimos ("Luisa Iznaga", "Rita Agumerri").

No eido da creación cultivou a poesía desde moi nova. O libro *Presencia interior*, de 1938, recolle poemas dos seus anos mozos. É tamén autora dun libro de literatura infantil: *Juegos y otros poemas* (1974)¹.

Nos catro últimos anos da súa vida (1976-1980) dirixiu unha

importante institución cultural na Habana, o Instituto de Literatura y Lingüística, e foi nesas datas cando tivo relación intensa co escritor galego Xosé Neira Vilas, interesado en establecer no Instituto unha biblioteca galega, constituída polos libros, folletos e revistas obrantes en institucións galegas de Cuba ou en casas particulares dispostas a faceren a pertinente doazón. Lembre a persoa lectora que Cuba acolleu no XIX e nas primeiras décadas do XX a un número elevado de escritores e xornalistas, algúns moi importantes (Curros Enríquez, Ramón Cabanillas, Antón Vilar Ponte, Roberto Blanco Torres...). Mercé á iniciativa e aos esforzos de Neira Vilas, hoxe existe no Instituto de Literatura e Lingüística da Habana unha das catro ou cinco bibliotecas galegas máis valiosas do mundo. Acaba de comunicarme Neira Vilas que no período de Mirta Aguirre atopou unha entusiasta acollida, tanto que puxo ao servizo da instalación e catalogación dese inxente fondo bibliográfico a unha biblioteca profesional a tempo completo, Norma Peraza.

Muller enérxica e muller moi comprometida coa causa marxista, Mirta Aguirre afrontou con ánimo os momentos difíciles, que foron moitos, ata 1959, o ano da Revolución. Antes e despois desta data non estivo exenta de

problemas pola súa condición homosexual.

De todos os xeitos, o respecto intelectual e moral que suscitaba, foron determinantes, despois de 1959, para levar con dignidade, sempre en termos de suma discreción, a súa condición sexual.

Neira Vilas publicou un breve artigo necrolóxico, "Una verdadera maestra", onde fai unha cálida semblanza da educadora e da revolucionaria². Tres anos antes publicara "La trayectoria ejemplar de Mirta Aguirre", artigo rico en datos biográficos moi interesantes.³

O impacto da Guerra de España (1936-1939)

Unha estudosa de Mirta Aguirre, Norma Quintana, afirma:

La lucha del pueblo español contra la asonada fascista de 1936 es uno de los temas más frecuentes dentro de su poesía; a la guerra española dedicó... no sólo su sensibilidad de creador sino también su capacidad movilizadora.⁴

Outro estudoso de nosa escritora, Jorge Domingo Cuadriello, insiste:

Acerca del impacto personal que le causó el levantamiento fascista en España dan cuenta por igual los textos literarios que escribió y

dio a conocer en aquellos días y la actividad solidaria con la causa republicana que llevó a cabo a través de distintos frentes. Entre los textos literarios pueden mencionarse sus poemas "Romance de la guerra civil" y "España", publicados en la revista habanera *Mediodía* en 1937 y 1938, respectivamente. Acerca de su participación militante puede servir de ejemplo su labor en la Asociación Nacional de Ayuda al Pueblo Español y en la Asociación de Auxilio al Niño del Pueblo Español, así como los discursos, las conferencias y las charlas de carácter antifranquista que pronunció en centros obreros y en instituciones sociales.⁵

Este labor de Mirta Aguirre a favor da España republicana e contra a barbarie dos sublevados hai que inscribilo no marco intelectual da Cuba da época, na Cuba que fixo unha gran aportación ás Brigadas Internacionais e na Cuba na que tantos escritores proferiron palabras moi intensas, entre eles Nicolás Guillén, Alejo Carpentier, Juan Marinello, Pablo de la Torriente Brau, Raúl Roa, José Antonio Portuondo e Emilio Roig de Leuchsenring, os catro primeiros presentes, durante certo tempo, na España leal. Pablo de la Torriente morreu aos 35 anos, coas armas na man, en Majadahonda (Madrid), o 19 de

decembro de 1936. Abrigábase cunha zamarra de coiro de ano que lle regalara o poeta Miguel Hernández. Coñecido é un "Saludo a Cuba" de don Antonio Machado no que agradece as "voces fraternas" que chegan da Illa.⁶

Dentro das páxinas literarias de Mirta Aguirre suscitadas pola Guerra de España, hai un texto en prosa de especial valía: "Los niños. España de mañana". Foi unha alocución proferida en Radio Mitin da Habana, días despois de ser prohibida nun lugar público. Centrada na "defensa de los niños hispanos" hai reflexións frecuentes nela, unha moi valiosa: "pero es en España donde se juega hoy definitivamente el porvenir de la humanidad..."⁷

Mirta Aguirre e Galicia mártir de Castelao

Plástica e poesía

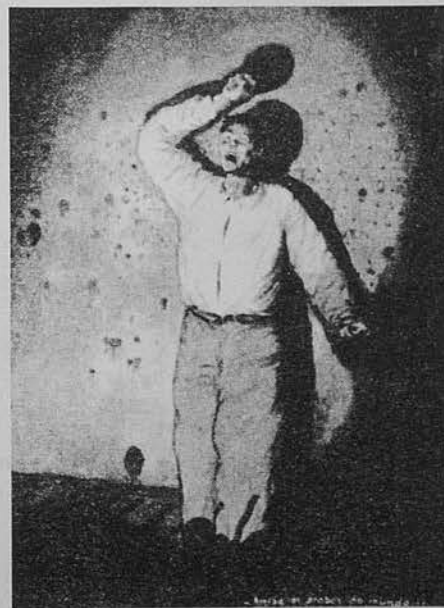
A escritora cubana, pouco antes de morrer, regaloulle a Ricardo Hernández Otero o seu exemplar do álbum de Castelao, exemplar que contén un tesouro literario: oito poemas que "ilustran" as estampas de *Galicia mártir*. Manuscritos a lapis, titúlanse: "España", "Duelo", "No pasarán", "Romance de la muerte", "Tú tienes niños, Madrid", "Burgos", "De cuerpos caídos" e "España presente". Sabido é que

Quilo

Que ya no hablo radio con voz acituzada,
que ya radio se tornou do perfil.
Que se a fonte, es el pecho q' por las manos
de Regan Cruzes de Cruz los gitanos
por el pecho que nuncio es gitanos
Que es quien se pinta la grande Cruz.

Que Cites nexas por el los far dolens
que mola de peso el villa Cruz.
Que lloras los caballos puros y puntos abient,
que lloras los toreros.
Que se acala d'una Cruz, ya colá d'uent,
por voz de Federico.

38



ARRIBA LOS POBRES DEL MUNDO
DEBOUT LES DAMNÉS DE LA TERRE
HAIL THE POOR OF THE WORLD

39

os debuxos do álbum son dez, pero a poeta só "ilustrou" oito, "ilustracións" manuscritas sempre na páxina en branco da esquerda da estampa. No seu momento, aclararemos en qué medida os poemas son ilustracións literarias das correspondentes estampas.

Historia externa deste álbum

Galicia mártir editouse por primeira vez en 1937, quizais en marzo, pois no número 2 de *Nova Galiza*, correspondente ao 20 de abril dese ano, R(afael) D(ieste) publicaba unha recensión. O prólogo está asinado polo autor,

en Valencia, en febreiro de 1937. Fixo a edición, sen dúbida en Valencia (daquela capital da República española), o Ministerio de Propaganda.

Nese ano houbo outras edicións, unha delas -a que aquí importa -non citada -que eu saiba-

A C T U A L I D A D E

polos bibliógrafos. Trátase dunha edición que parece reproducir a primeira pero nun formato moito menor, 23x16, en vez de 33x23. Non se consigna a cidade (como na orixinal) e si a institución que a publica, o Ministerio de Propaganda, se ben cunha letraría e iconografía distintas (Miguel Anxo Seixas Seoane, tan atento á bibliografía de Castelao, debería examinar esta nimia e importante cuestión).

¿Circulou esta edición por Cuba nos anos da Guerra Civil? Un exemplar, polo menos, o que chegou ás mans de Mirta Aguirre. ¿Regaloullo o propio Castelao? Sabemos que, como mínimo, Castelao e Mirta Aguirre coincidiron nun acto o 19 de decembro de 1938, segundo cabodano de Pablo de la Torriente Brau. Foi no paraninfo da Universidade da Habana, nunha sesión de homenaxe organizada pola unión de Escritores e Artistas de Cuba en cuxa dirección figuraba Mirta Aguirre. Que o seu exemplar de *Galicia mártir* non teña dedicatoria de Castelao fainos sospeitar que o álbum non foi un agasallo persoal do autor.

Do que estamos ben seguros é de que o álbum foi moi ben acollido por quen estaba tan preocupada polo sufrimento do pobo español republicano, especialmente polo dos nenos, e

en *Galicia mártir* hai dúas conmovedoras estampas con nenos.

Hai que supoñer que Mirta Aguirre coñecía ben os dous primeiros álbums bélicos de Castelao, ambos os dous de 1937 (*Galicia mártir* e *Atila en Galicia*), pois esas vinte estampas foron expostas en varias institucións da Habana nos tres meses e medio en que Castelao -con Luís Soto- foi embaixador da causa republicana en Cuba (do 11 de novembro de 1938 ao 25 de febreiro de 1939).

O exemplar, que non é meu, está nas miñas mans desde o ano 2001. En decembro dese ano fixen, na Habana, unha visita profesional ao Instituto de Literatura y Lingüística onde tiveron un “café de traballo” con varios investigadores desta institución, tres deles xa coñecidos meus: Jorge Domingo Cuadriello, Dania Vázquez Matos e Yolanda Vidal (participaran dous meses antes no Congreso Curros Enríquez, do que eu fora presidente).

Na xuntanza estaba tamén Ricardo Hernández Otero, quen revelou, ante o meu asombro, ter no seu poder a alfaia bibliográfica que suscita estas liñas. Alí mesmo comprometinme a facer en Edicións do Castro (a editora do grande e magnánimo Isaac Díaz Pardo) a edición facsimilar

correspondente, edición que acollería dous prólogos, un sobre Mirta Aguirre, de Ricardo Hernández, e outro meu, sobre Castelao.

A edición galega tardou seis anos en publicarse (decembro do 2007), en parte por estarmos á espera do limiar de Ricardo Hernández, que nunca o escribiu. A ficha do volume galego é esta:

Aguirre, Mirta, *8 poemas a Galicia mártir de Castelao*, Edicións do Castro, 2007 (ed. a cargo de Charo Portela).

Contén a edición:

- a) Dous prólogos: “A escritora Mirta Aguirre “ilustra” con oito poemas as estampas de *Galicia mártir* (1937), de Castelao”, por X. Alonso Montero, e “Mirta Aguirre (1912-1980), por Jorge Domingo Cuadriello.
- b) “Oito poemas”, de Mirta Aguirre.
Antes do facsímile de cada estampa, o facsímile do poema manuscrito e despois a transcripción.
- c) Apéndice. Alocución de Mirta Aguirre sobre os nenos de España na Guerra Civil.

Sobre os oito poemas de Mirta Aguirre

Reiteramos que son oito, non dez, os textos poéticos da

escritora cubana, o que significa que dúas estampas non están precedidas de ilustración literaria, concretamente a primeira ("Este é o Deus dos feixistas") e a sétima ("Non enterran cadavres. enterran semente"). Agora ben, cada texto poético ¿é a glosa literaria do correspondente texto plástico? Dun xeito concreto, non, tanto que os títulos dos poemas ("España", "Burgos", "No pasarán"...) concordan moi pouco co título e co tema das estampas.

Hai que supoñer que a escritora cubana, tan magoada polo sufrimento do pobo español republicano, atopou nas estampas do álbum de Castelao unha motivación -unha motivación máis- para reflexionar sobre a traxedia española, razón pola cal decide manuscibir esas cavilacións poéticas nas páxinas en branco do álbum que, en parte, as suscitou. Así pois, o poemario de Mirta Aguirre, no seu conxunto, é unha ilustración literaria do universo moral e político que Castelao deseñou no seu decálogo plástico, e só, nalgún minúsculo fragmento, a poeta fai referencia ao contido dalgún debuxo.

Vexamos algunhas concordancias. Reprodúzamos, enteiro, o poema "Duelo":

Que ya no hable nadie con voz
/aceitunada,
que ya nadie se muera de perfil.

Que en la frente, en el pecho y en
/las manos
se hagan cruces de ceniza los
/gitanos
por el poeta que murió en Granada:
Que se queme en sombra la
/Guardia Civil.

Que corten rosas para él los
/bandoleros
y se mate de pena el villancico.
Que lloren los caballos sobre su
/tumba abierta
y lloren los toreros.
¡Ya se acabó el romance, ya está
/muerta
la voz de Federico!...

Castelao, na correspondente estampa, a terceira, non "retrata" a García Lorca senón a un mozo-obreiro ou campesiño que, diante do pelotón de execución, berra en galego o primeiro verso da Internacional: "Arriba os probes do mundo..." Quizais, este mozo anónimo do noso país fíxolle pensar á poeta cubana naquel mozo poeta de Granada que fora fusilado en Vízcar o 19 de agosto de 1936.

O "Romance de la muerte" relata o martirio de Lina Odena (1911-1936), secretaria das Xuventudes Socialistas Unificadas de Cataluña, da que se conta que foi violada pola tropa franquista despois de terse suicidado nas proximidades de Granada:

Muerta fue que te cogieron
y te violaron ya muerta,

cuando una bala habías puesto
a dormir en tu cabeza.
- Allí quedó tu fusil,
callado, en la carretera...-
Granada vio tu cadáver
arrastrado por sus piedras,
tu cuerpo sin vida en manos
de la Legión Extranjera.
¡Y se ha quedado Granada
temblosa de vergüenza!...

A estampa de Castelao é, quizais, a máis terrible do álbum: unha moza á que os fascistas lle cortaron os brazos aínda está de pé despois de asistir á execución do seu compañeiro. Os "¡Cobardes! ¡Asesinos!" -así se titula o debuxo-, antes de fuxiren, pintaron UHP na fronte da rapaza e o berro "Arriba España" dos sublevados, co que deixaron a súa firma (UHP -Uníos Hermanos Proletarios- é un sarcasmo de señoritos). Quizais a contemplación da nosa martirizada -e, previamente, violada- fíxolle pensar a Mirta Aguirre na morte de Lina Odena.

Lina (Catalina) Odena foi cantada por outros poetas, Lorenzo Varela entre eles. Por certo, o seu "Romance a Lina Odena" foi reproducido na revista comunista *Mediodía* (La Habana, febreiro, 1937), na que adoitaba colaborar Mirta Aguirre, que publicou no número 10 (25-2-1937) o "Romance de la Guerra Civil", que é o que, co título "España" encabeza o noso álbum.

A C T U A L I D A D E

Na estampa 9 ("Esta door non se cura con resiñación") unha nai do pobo terma dun mozo fusilado, o seu fillo; á estampa precédea o poema "De cuerpos caídos" no que os primeiros versos non son alleos ao debuxo:

...Sobre tu voz cadenas
de fiebre y en tus brazos los brazos
/de tu hijo,
la sangre de tus venas huyendo por
/sus venas.

Cómpre reproducir outros versos deste singular poemario, aqueles que máis honran a pluma civil e estética de quen, en 1938, era unha moza de 25 anos de voz conmovida e solidaria.

No primeiro, "España", onde, unha vez máis, aparece a sombra luminosa de García Lorca ("¡Muerto se quedó el romance / más que tú mismo al morir"), o final é:

Que lo que se juega no es
sólo tu futuro, España:
que lo que se juega es
todo el mundo de mañana.

No terceiro poema, "No pasarán", glosa o famoso berro de Dolores Ibárruri "Pasionaria", con versos coma estes:

Si pasaran, muda
sobre su sorpresa se fugaría el
/agua.

Se moriría el trigo
y sería de bronce la cara de los niños
y se abrirían pozos de miedo en los
/árboles.

No quinto, "Tú tienes niños, Madrid", o tema dos nenos bombardeados na capital de España –a gran obsesión da poeta cubana– suscita entre outros, estes versos:

Niños, para los aviones
de Franco, débiles presas.
niños ciegos, mutilados,
lentos ríos de carne nueva
que el porvenir te naufragan
en su olor de fruta muerta.

É o poema que "ilustra" "A derradeira lección do mestre", tan coñecida entre nós e tantas veces citado e reproducido. Nel, dous nenos contemplan, doidos, o cadáver do seu escolante.

No sexto, "Burgos", a poeta escolle este dicterio para referirse á capital da España de Franco na Guerra Civil:

Burgos, capital fascista,
ciñendo casco alemán,
con capas moras vestida
donde a huesos sabe el pan
y las manzanas a acíbar.

O oitavo, e último, "España, presente", é un soneto no que a autora se resiste a pensar na derrota da causa antifascista:

Todas las esperanzas floreciendo en
/tu frente
y azotando los vientos, tu canción
/encendida.

Como la vida misma, enorme,
/estremecida,
por todos los caminos, España, tú
/presente

Aclaremos que, dos oito poemas de Mirta Aguirre manuscritos no álbum de Castelao, seis estiveron inéditos ata o ano 2007; só dous foran publicados pola autora na revista *Mediodía*: "España", 1937 (co título "Romance de la guerra civil, e "España, presente", 1938

Mirta Aguirre e tres personalidades galegas: dous poetas (Curros Enríquez e Rosalía) e un dirixente comunista fusilado (José Gómez Gayoso)

O 9 de setembro de 1944 o escritor exiliado Francisco Marcos Raña (O Carballiño, 1900-Madrid, ¿?) pronunciou na Casa da Cultura da Habana a conferencia *El espíritu de la libertad y rebeldía en Curros Enríquez*, recolleita nun opúsculo co mesmo título no mesmo ano. Foi presentado o conferenciante pola "gran poetisa y escritora cubana Mirta Aguirre". As "Palabras de presentación" tamén as reproduce, a modo de limiar, o opúsculo, auspiciado, igual ca a conferencia, "por el "Grupo Curros Enríquez" a beneficio del Pueblo Español. Repárese na data, 1944, ano no que xa está claro que os aliados derrotarán militarmente ao nazifascismo, derrota -pensaban- que derrubaría a Franco do poder. O acto do que facemos recensión

está protagonizado por un poeta galego sempre mal visto pola dereita española, por unha comunista cubana e por un republicano que loitou na Guerra Civil. Por se fose pouco, o diñeiro obtido coa venda do folleto (sen dúbida, pouco) estaba destinado ao pobo español (presos, familias de represaliados...) nun momento de entusiasmo en que, dentro e fóra de España, eran moitos os antifranquistas convencidos de que o Réxime tiña os días contados. Unha intelectual das características de Mirta Aguirre non podía negar o seu concurso e a súa voz.

É neste limiar onde a escritora cubana dá unha noticia curiosa e importante sobre a recepción dun dos máis famosos poemas de Curros Enríquez:

... la Cantiga o la Cántiga de Curros y de Cesáreo Alonso Salgado es algo que anda ya, por la sangre nuestra, rumbo a nuestro folklore. No en balde "Unha noite na eira do trigo" —que es como decimos por aquí en la versión modificada del poema— ha pasado a ser canción de cuna para nuestros niños: invasión de esa gallega poesía trovadoresca a la que aludió una vez don Miguel de Unamuno.

Sorprende —e conforta— a erudición literaria da escritora cubana sobre este poema galego:

ela sabía que o primeiro verso da composición ("Unha noite no xardín sentada") fora modificado - afortunadamente- na tradición oral.

É no limiar este onde hai dúas referencias gabanciosas de Mirta

Aguirre a Rosalía. Na primeira afirma "... donde se siente caer esa fina lluvia gallega que tan bien nos ha pintado Juan Ramón Jiménez al hablar de Rosalía de Castro". A evocación de Rosalía leva á escritora cubana ao retrato que Juan Ramón fixo da nosa gran



A C T U A L I D A D E

poeta, un retrato que se abre con alusións á chuvia:

Llueve en toda Galicia. Suelo y cielo están fundidos, el corazón de cuatro cavidades por su fibra interior, por la lluvia. Las aldeas, iguales iglesias negras, más negras, negrísimas, de un negro primordial sacado por la lluvia, huelen a establo mojado humano. Rosalía de Castro [...] Ve llover lo verde blando, en la tierra líquida, en el agua terrosa...

Tiña moi presente Mirta Aguirre o tema da chuvia en relación con Rosalía, a chuvia que protagoniza a primeira terceira parte da semblanza que publicou Juan Ramón Jiménez en *Heraldo de Madrid* (c. 1930), naquel momento xa recolleita en volume, *Españoles de tres mundos* (Buenos Aires, Losada, 1942)

Todo fai supoñer que alusións e referencias a Rosalía existen na obra ensaística e periodística de Mirta Aguirre, unha muller moi interesada no estudo das escritoras.

Afirmame Neira Vilas que foi ela a que promoveu a homenaxe a Rosalía no Lyceum da Habana. Era o 21 de febreiro de 1937, centenario do nacemento da nosa inmortal escritora.

Mirta Aguirre, que, finalizada a Guerra Civil, seguía moi vencellada á loita antifranquista,

escribiu en 1948 o guión do filme *Un héroe del pueblo español*, realizado na Habana pola empresa cinematográfica Sono Films. A escritora baséase nas cartas que o dirixente comunista José Gómez Gayoso (Maceda, 1909-A Coruña, 1948) lle dirixiu á súa esposa, en Cuba, Concha Abad, e ao seu fillo, neno aínda, despois de ser detido e cruelmente torturado na Coruña no verán de 1948⁸. Foi fusilado na prisión provincial o 6 de novembro de 1948. (Copias do documental existen na Fundación 10 de marzo, Santiago).

Final (polo de agora)

Sirvan estas notas para trazar o perfil "galego" da escritora cubana Mirta Aguirre, un perfil que haberá que completar con novas indagacións. Neira Vilas, en recentísima carta, comunicábame que ela "sabía bastante de Galicia" (4-10-2010). A afirmación vén dun escritor que a tratou e que escribiu sobre ela, con admiración, polo menos en dúas ocasións.

Sorprende que a escritora cubana nunca lle falara dos seus "oito poemas" e do seu exemplar de *Galicia mártir*, eles que tantas conversas tiveron sobre bibliografía galega no Instituto de Literatura y Lingüística. Iso explica

que o nome de Mirta Aguirre non apareza na monografía maxistral de Neira Vilas sobre *Castelao en Cuba*.⁹

NOTAS

1. Sobre Mirta Aguirre como escritora consúltase o tomo II da *Historia de la literatura cubana*, Editorial Letras Cubanas, 2003. Obra na que colaboran dezaioito autores, as páxinas referentes á poesía de MA son de Norma Quintana (pp. 369-74) e as dedicadas ao ensaio e á crítica marxistas, de Virgilio López Lemus (pp. 691-93).

2. *Zunzún*, La Habana, setembro 1980 (Revista para os nenos dirixida por Anisia Miranda, esposa de X. Neira Vilas).

3. *Revista Química*, La Habana, novembro, 1977.

4. Op. cit. na n.1, pp. 372-73.

5. Op. cit na n. 7, pp. 29-30.

6. *Mediodía*, Habana, 27-12-1937.

7. Reprodúcese no libro de MA *8 poemas a Galicia mártir de Castelao*, Edicións do Castro, 2007, pp. 69-74

8. O epistolario completo, escrito nos días anteriores á execución, foi publicado no meu libro *Cartas de republicanos gallegos condenados a morte (1936-1948)*, Vigo, Xerais, 2009, pp. 427-503.

9. Edicións do Castro, 1983.

A PREOCUPACIÓN DAS ESCRITORAS GALEGAS POLA EDUCACIÓN DAS MULLERES NO SÉCULO XIX

O desencadeante deste breve artigo para a *Festa da palabra silenciada* é a homenaxe a esas primeiras mulleres que entraron na Universidade española grazas ao Real Decreto de marzo de 1910. Non resulta esta aprobación da boa vontade monárquica senón dunha teimuda loita por parte das feministas desde o século XVIII e dos oportunos compañeiros de viaxe das mulleres, partidarios da igualdade de dereitos e da razón. Porque non cabe dúbida de que a pegada da Ilustración foi determinante nesta loita pola equiparación e o desenvolvemento das potencialidades femininas nunha sociedade eminentemente androcéntrica.

No lado da razón estaban os intelectuais que avogaban por unha igualdade en todos os ámbitos sociais e por suposto no ámbito fundamental da educación, un dos desafíos que marcaría a transición social do estado liberal ao estado social de dereito.

A privación da educación como arma ben efectiva para o sometemento das mulleres, estivo xustificada con argumentos bioloxicistas. Poñíase en dúbida os efectos que a "instrución" podería levar a cabo sobre unha "especie" predestinada á maternidade.

Nin sequera a totalidade dos intelectuais rexeracionistas, como

veremos máis adiante, albergaban unha total confianza nos resultados da formación igualitaria para as mentes femininas.

Por non citar outros nefastos retractores en ámbitos como a sexualidade que baixo o verniz "de revolucionario", incidían, guiados da man do seu sumo pontífice, Freud, no infantilismo da sexualidade feminina, para **xustificar** a inferioridade das mulleres.

No último cuarto do século XIX, temos a fortuna de encontrar voces discrepantes desta cadea de insensateces que despegándose da mera especulación prexuiciosa atribúen a inferioridade social da muller ao deficiente ou nulo acceso da muller á educación.

Desde un punto de vista filosófico, Concepción Arenal, unha das abandeiradas da revolución educativa, explica incluso esgrimindo argumentos deterministas, a diferenza entre homes e mulleres, como "un afán de dominación"; un "impulso natural do home á desigualdade"; provocado polo "desexo de distinguirse".

Pode interpretarse que no "desexo a distinguirse" propiciado polo patriarcado interesa a falta de "instrución" (termo moi decimonónico) para ratificar e argumentar a xerarquía xenérica.

A experimentación no campo da educación medra, daquela, pola imperiosa necesidade de repeler este "impulso natural" á desigualdade, polo que parellas ás aspiracións igualitaristas a reivindicación dunha educación científica podería ser a única vía practicable para as feministas do século XIX.

A educación da muller fai emerxer enormes reticencias porque crear un estado de opinión e unha conciencia xuiciosa, como observou Arenal, podería levantar as mulleres a declararse en rebeldía e reivindicar masivamente os seus propios dereitos; algo que co paso dos tempos, moi de vagar, foise cumprindo.

Algo relevante ía quedar de manifesto nestes derradeiros lustros do século XIX: que a inferioridade social das mulleres non se debía a causas científicas se non a factores estruturais.

Neste tronso social encontramos as destacables figuras femininas do "Rexurdimento" cultural galego, Concepción Arenal, Emilia Pardo Bazán e Rosalía de Castro. As integrantes deste triunvirato feministas das letras e do pensamento galego amplían os horizontes intelectuais ao incorporarse ao debate ilustrado da igualdade.



Sen opción a estenderme neste campo, encontro no radical discurso das escritoras unha postura determinante ante o poder da educación na formación das consciencias e na transformación social.

Desde o punto de vista xurídico, Arenal atende ao triunfo que supón a igualdade ante a lei, pero lembra que o erro de establecer esta igualdade parte da premisa errónea de que as persoas son iguais e parten das mesmas circunstancias.

Para a xurista, "igualdade ante a lei e igualdade ante a xustiza, non son unha mesma cousa"....

"¿Puede establecerse la igualdad? ¿Cómo, en qué, para qué se establecerá entre personas tan distintas?" (Arenal,2000:77).

Ningún como Arenal para explicar a irracionalidade da discriminación: "El espíritu de dominación tan hostil al de igualdad coexiste con él, y cuando no hay una fuerza que lo sofoque, o una razón que lo enfrente, se revela" (Arenal,2000:18).

A educación da muller para Arenal, persiste en ser inocua e inútil: "labores propias do seu sexo", algo co que será imposible romper este círculo vicioso de dominador-dominada.

Como pode apreciarse nos estudos das investigadoras feministas sobre Rosalía de Castro (Davies, March, Queizán, Noia, Blanco; García Negro) sobrevoa a preocupación pola condición feminina, pola inferioridade da muller.

Pero non hai unha determinación clara de cal son as rutas para dar ao traste con ela; nin sequera nos seus transcendentais minensaos como o prólogo de "La hija del mar"; ou en "Las literatas", epístola que rememora en xénero e intención a prezada obra, *Resposta a sor Filotea*, da escritora áurea Sor Juana Inés de la Cruz.

Na queixa de Rosalía reside a consciencia da discriminación da muller no ámbito das letras, o cal supón un primeiro paso na loita pola liberación. E máis aínda, aporta unha inflexión orixinal da idea de igualdade, cando supedita a creatividade das mulleres ao ámbito do dereito á liberdade de expresión; como reivindica nas devanditas obras ou nos *Lieders*.

En definitiva, a postura de Rosalía, máis que dun lamento, trátase dunha reivindicación fronte ao sistema literario masculino, na liña da súa admirada Fernán Caballero, que nunha carta a Hartzenbusch (11 de abril de 1852)

explicita a súa convicción de que o exercicio das letras é por esencia masculino: <i>soy autora, que es ser la cosa más ridícula del mundo. La pluma como la espada se hizo para la fuerte mano del hombre</i>; e noutra carta que lle dirixe o 20 de decembro de 1866: <i>sabe que soy recolectora y sin pretensión alguna a escritora</i> (vid. Nota 2) O coñecemento nas mulleres estaba tan mal considerado que chamala "bachillera" ou "poetisa" considérase un insulto. "Esa palabra (poetisa) ya llegó a hacerme daño" -dirá Rosalía- ou novelista, é dicir, o peor que pode ser hoxe unha muller. O maltrato das escritoras no XIX non radica unicamente no impedimento a que poidan exercer como tales senón incluso nos apelativos empregados nas propias críticas positivas. Cando a obra é vista positivamente non parece saír da pluma dunha muller; dirá Manuel Murguía: "No creo que se haya escrito entre nosotros y en nuestros días cosa que le iguale (<i>El doctor Lañuela</i>). No parece obra de una mujer. A no ser por algunos toques delicados y por completo femeninos que le esmaltan, diríase escapado de pluma de H.Heine."¹	E tantas veces tamén a crítica contra a literatura feminina en xeral, practícase enfrontando ás escritoras entre sí. A miúdo vimos enxalzar o carácter feminino de Rosalía, fronte ao carácter masculino, literariamente falando de Pardo Bazán. Por certo, vai sendo hora de rachar con esta inercia; resulta inoportuno e innecesario para enxalzar a Rosalía ter que devaluar á Pardo. E con referencia a este asunto recorro a unha aclaración do mesmo Clarín, quen resulta pouco sospeitoso de ser parcial: Muchas de las enemistades literarias que han surgido contra la señora Pardo Bazán tienen su origen en la envidia de varios barbudos sujetos, que no pueden llevar con paciencia que sepa más que ellos una señora de La Coruña. (<i>Clarín, Folletos literarios VII. Museum (Mi revista)</i>, Madrid, Fernando Fe, julio de 1890, p. 60. N. del A.)² O discurso sobre a educación das mulleres establécese de maneira case militante tanto en Arenal como en Emilia Pardo Bazán, publicistas do seu tempo, e moi especialmente na obra literaria e xornalística de Pardo Bazán, entusiasta da modernización e dos avances científicos que van posibilitar unha nova estrutura social.	Grazas á deliberada expresión pública coruñesa, a súa presenza en congresos, as súas crónicas en <i>De siglo a siglo</i>, <i>Al pie de la torre Eiffel</i>, <i>Por Francia</i> y por <i>Alemania</i>, <i>Cuarenta días en la Exposición</i>. A través destes amenos libros de viaxes podemos familiarizarnos con sociedades europeas, e recoller xuízos particularmente valiosos, sobre a situación da muller a nivel europeo, como os expostos con motivo do Congreso feminista en Londres, que se celebra simultaneamente á Exposición Universal de 1900. A consecuente Pardo Bazán enxuíza o atraso da sociedade española anquilosada aínda nunhas estruturas feudais. Non debe ser desatinado pensar que a educación, imprescindible no desenvolvemento do estado, e o despegue industrial farán cambalear a fortaleza das liñaxes de sangue, e a destrución das fidalguías e a pequena nobreza que tan ben retrata Pardo Bazán n' <i>Os Pazos de Ulloa</i>, e en moitas outras novelas e contos. Nas proclamas feministas a prol da igualdade e a emancipación, a demanda do voto era soamente unha estratexia que as sufraxistas ían empregar nesta vía polos dereitos humanos. Como xa se apunta na "Declaración dos sentimentos"
--	---	--

A C T U A L I D A D E

de Séneca Falls (1848), non se fará efectiva a igualdade se non se permite o acceso das mulleres ao ensino. Este movemento social pola igualdade cobra forza, coa incorporación das mulleres como man de obra proletaria, a raíz da Revolución industrial. A explotación da man de obra barata, mulleres e infancia, vai ser imprescindible para o desenvolvemento do capitalismo. O traballo na fábrica suporá o final do traballo a domicilio. Unha consecuencia do perfeccionamento das máquinas e a consecuente simplificación do traballo vai ser a incorporación de mulleres e nenos a traballos que antes realizaban os homes, xa que se lles pagaba un salario inferior e se lles explotaba con maior facilidade.³ As mulleres eran conducidas ao traballo domiciliario, máis rendible para o capitalismo incipiente, do que se recollen testemuños como o que segue a continuación, en boca dunha costureira: Empezo a coser ás cinco da mañá ata a unha do mediodía, e sigo despois de tres a seis, hora en que vou entregar a labor feita. Volvo á casa e renovo o traballo ás oito da noite, para finalizar ás doce (vid. Nota 3)	Retomando os presupostos que impulsan este escrito, a entrada da muller na Universidade, en 1910, supón unha pica en Flandes, despois dunha morea de expedicións en demanda da educación da muller, que se ía conseguindo ao longo dos tempos. Argumentar que a muller, vencellada en exclusiva aos labores domésticos e reprodutivos, era quen de assimilar outros coñecementos científicos e humanistas, suporía un dos primeiros movementos. Incluso o acceso das mulleres as ensinanzas "propias do seu sexo", tamén serían obxecto de pulso social. En 1856, co goberno moderado, impúlsase a lei reguladora do ensino coñecida como Ley Moyano, que incorpora boa parte do <i>Proyecto de Ley de Instrucción Pública</i>, de 9 de decembro de 1855, elaborado polo ministro de Fomento Alonso Martínez: A Lei Moyano foi a que regulou a creación de Escolas Normais para mestras, e a ensinanza primaria faise obrigatoria. O ensino superior estruturábase en dez Universidades, considerándose preeminente a Central de Clases de costura para mulleres a cargo das monxas. Madrid. O ensino secundario público quedaba organizado a través dos Institutos	provinciais, emprazados nas capitais de provincia ou de distrito universitario. Os concellos debían responsabilizarse do ensino primario. (vid. Nota 3) Co ministro Moyano levarase a cabo unha reforma educativa que perdurará case un século, con interrupcións como no Canovismo e as reaccionarias censuras de Orovio, que prohibirá a liberdade de cátedra, e as depuracións de profesores de altísima talla intelectual, como Giner de los Ríos. Mais este "decreto Orovio", se por algún motivo convén ser recordado é polo oportunísimo nacemento en 1876 da ILE. A ILE herda os influxos revolucionarios da Revolución do 68 e a súa liña de democratización do ensino universitario que porán en práctica profesores como Fernando de Castro, reitor da Universidade de Madrid a partir de 1868. Castro propiciará a apertura da universidade para permitir "mellorar o estado intelectual do noso pobo" (publicado nun Boletín da Universidade en 1869). Neste mesmo ano, Castro pon en funcionamento as conferencias dominicais para a educación da muller, na que participan moitos membros da ILE. O Reitor Castro, valorado no seu momento como un renovador das políticas educativas, non deixa
A C T U A L I D A D E		

de pensar na muller-madre á hora de organizar as materias dado que: "la más importante misión que tiene la mujer en la vida es ser madre"⁴.

Outros centros educativos creados a prol desta educación son O Ateneo de señoras, que contará na súa directiva con Concepción Arenal, e a Escola de Institutrices.

Arenal e Pardo Bazán colaborarán noutras organizacións como as Sociedades Económicas de Amigos del país, e en Galicia no Círculo Recreativo de Artesanos, e no Ateneo de Madrid. Será fundadora do Folklore Gallego, entidade impulsada

para a investigación e recuperación etnográfica.

O definitivo auxe da educación da muller, que as feministas como Pardo Bazán e Concepción Arenal anceiaban, xurdirá coa creación da Institución Libre de Enseñanza (en adiante ILE) fundada por Francisco Giner de los Ríos, seguindo as teses krausistas que introduce en España Sanz del Río⁵. Á ILE débese a democratización dun ensino non regulado para clases traballadoras, entre as que se encontraban as mulleres.

Os piares en que se basean os institucionalistas, herdados do krausismo son: "o laicismo, a secularización do ensino, o

refinamento estético e o puritanismo moral"⁶.

A ILE vai ter un enorme éxito entre a intelectualidade española. Arredor de Giner figuran numerosos profesores, e algún político: M. Bartolomé de Cossío, Gumersindo Azcárate, Segismundo Moret, Labra, formarán parte dos seus membros máis activos.

En realidade non hai intelectual do momento que se prece que non colaborase con maior ou menor compromiso nas cátedras, nas conferencias, nas actividades de extensión universitaria que organice a ILE. Entre eles, por suposto estarán Concepción Arenal e Emilia Pardo Bazán.

A ILE canaliza ensinanzas de materias ás que a muller non tiña acceso ata ese momento. A Asociación para la Enseñanza de la Mujer, que entra en funcionamento no ano 1871 impartirá nos distintos centros especialidades como Comercio, Correos e telégrafos, Idiomas e cursos para Bibliotecarias e arquivistas.

Martínez Sierra aplaude esta última especialidade: "No le hay más propio para ellas, ni que requiera condiciones más esencialmente femeninas: orden, limpieza, paciencia, espíritu de clasificación..." (Vázquez, 2001: 122)



A C T U A L I D A D E

A Asociación leva entre os seus obxectivos "dar a las jóvenes los elementos más interdisciplinarios de la cultura intelectual, moral y social propia de la mujer".

Máis adiante, os estudos para a obtención do título de institutriz, inclúen materias como: física, química, xeoloxía, teoría das artes, debuxo, francés ou piano, no primeiro curso.

Unha das exitosas realizacións da ILE será a Escola de Estudos Superiores do Ateneo de Madrid, que entra en funcionamento no curso 97-98, democratiza o acceso ao ensino para a clase obreira que non acode ao ensino regular. Alí impartirán leccións Ramón e Cajal, Menéndez Pelayo, e con maior éxito de convocatoria que calquera deles, Emilia Pardo Bazán.

A actitude de extraversión cultural de Pardo Bazán corrobora a práctica habitual e os presupostos ideolóxicos da ILE. Os discursos, as conferencias, a continua exposición pública nos escritos periodísticos son unha estratexia premeditada de contacto co seu público. Emilia como outros institucionalistas son conscientes do tremendo analfabetismo ao que se enfrontan neses momentos. O problema fundamental de España remitíase a un problema cultural.

No Congreso Pedagógico iberoamericano que se celebra en Madrid, en 1892, coincidindo co cabodano do "descubrimiento" deixa translucir o debate no eido da educación entre bioloxicistas e culturalistas, partidarios da igualdade que descartan calquera determinismo orgánico que discrimine á muller.

Presentarán relatorios tanto Arenal como Pardo Bazán; o sector reaccionario, dos Herbert Spencer fronte ao sector científico ilustrado do doutor Salillas, e por suposto Pardo Bazán. Tras un arduo debate, entre as resolucións do congreso figuran a eliminación de trabas para o acceso da muller á educación a todos os niveis, incluso como ensinante no nivel superior.

Chóvenlle as críticas á ILE sobre a educación restritiva da educación que só parece a un sector feminino da burguesía acomodada; o que non invalida a intención de incorporar á muller ao sistema educativo, dentro dun sistema monárquico conservador.

Por certo que o interese pola formación non foi alieo á monarquía no momento prerrevolucionario. Como exemplo, a contratación de Juana de Vega, estreita colaboradora e amiga de Concepción Arenal,



como aia de Isabel II do ano 1841-1843. Como a Condessa de Espoz y Mina recolle nas súas memorias, a súa aportación á formación da futura raíña non pretendía unicamente cubrir os trámites de protocolo, ou ter cubertas as necesidades do que unha señorita debe saber para presentarse no mundo, vestirse, moverse, falar, dirixir o servizo, senón que Juana de Vega ensinaralle cultura: latín, historia, música; unha formación humanística no mellor sentido da palabra.

No testamento de Juana de Vega deixa parte da súa fortuna á creación e sostemento dunha Escola de Agricultura e dunha

Escola de párvulos, confiada ás Irmás de San Vicente de Paúl. Nese sentido a rebeldía das mulleres que reclaman un cuarto propio ou a necesidade de contar e de publicar non é máis que a punta do iceberg dun desexo de equiparación ao que naquel momento teñen os homes. As emancipadas, as literatas demandan a súa realización tamén na busca de complicidade nunhas lectoras que neste momento son escasísimas polo analfabetismo latente para as mulleres do século XIX que alcanza, antes da revolución do 68, o 90%. Dáse o paradoxo de que as nosas escritoras e pensadoras, que houberon de realizarse de xeito autodidacta son as demandantes do acceso ao ensino igualitario; da entrada das mulleres nas universidades, nas Academias e en calquera espazo de coñecemento. Incluso Pardo Bazán, sendo unha privilexiada pola clase e incluso pola ideoloxía familiar, láise nos seus Apuntes autobiográficos da súa formación autodidacta. Pénsese que Pardo Bazán atravesou as portas da Universidade aos 65 anos como Catedrática, a pica en Flandes, cando no ano 1916, Julio Burell, artífice tamén do acceso da muller aos postos funcionariais, nomea a Pardo Bazán Catedrática de	Linguas neolatinas na Universidade Central, a pesar da oposición da meirande parte do claustro da Universidade. Unha vez máis quero lembrar esta actitude solidaria que as enfrontaron no seu labor senlleiro e tantas veces incomprendido e que cen anos máis tarde temos a ben aproveitar. OBRAS CITADAS: ARENAL, Concepción : (2000) [1898]: <i>Memoria sobre la igualdad</i>. Vigo, Ir Indo. Letras Hispánicas. Obras Completas I. VÁZQUEZ RAMILL, Raquel (2001): <i>La INSTITUCIÓN LIBRE DE ENSEÑANZA y la educación de la mujer: La Residencia de señoritas (1915-1936)</i>, Betanzos. VEGA, Juana de (1944): <i>Condesa de Espoz y Mina. Memorias</i>, Madrid, Aguilar. VV.AA (1990): <i>VI Coloquio de historia de la educación. La educación y la mujer en España (1868-1975)</i>, Universidade de Santiago, Sdad. Española de Historia de la Educación, Departamento de Teoría e Historia da educación da Universidade de Santiago. Santiago de Compostela. <i>Festa da palabra silenciada</i> nºs 2 (1985) e 6 (1988), monográficos dedicados a Rosalía de Castro e Emilia Pardo Bazán, respectivamente.	NOTAS 1. Murguía, Manuel (1975): <i>Los precursores</i>, facsimile da edición de 1886. A Coruña, Biblioteca Gallega. A cursiva é miña. 2. Ezama Gil, Ángeles: <i>El canon de escritoras decimonónicas españolas en las historias de la literatura</i> http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/4682606421579372852202/p0000001.htm 3. González González, Mercedes (2008): <i>Materiais para unha guía de historia de España. 2º de Bacharelato</i>. Consellería de Educación. 4. Discurso de apertura do curso académico 1868/69 das Conferencias dominicales para la mujer. 5. Por mais que o propio Krause non consideraba precisamente as mulleres dignas de ostentar altos deberes sociais; "su amor por la humanidad" (<i>El ideal de la humanidad</i>) circunscribiase máis ben á humanidade masculina, como observa Manuel Ledesma (VV.AA, 1990:198) 6. Fernández Jiménez, Clara (1968): "La preocupación social educativa de la izquierda burguesa. Las misiones pedagógicas" (1931-1935), Santiago. Tesiña dirixina pola Dra. María Dolores Gómez Molleda (inédita).
---	---	--

A C T U A L I D A D E

A PAZ ENTRE ÁRABES E XUDEUS

UNHA ASIGNATURA PENDENTE PARA O SÉCULO XXI

O 14 de maio de 1948 David Ben Gurión declarou a constitución do Estado de Israel en Tel Aviv. Fíxoo tras a marcha do último soldado británico, remanente do sistema de protectorados xurdidos tras a Primeira Guerra Mundial. O acto marcou o inicio dunha escalada de violencia en "Terra Santa" e sentenciou máis de seis décadas de guerra e inestabilidade en todo Oriente Próximo. Aínda máis, condicionou, dende aquela, as axendas da política internacional ata se erixir nun punto clave dos programas electorais, sobre todo, de Estados Unidos, no último terzo do século XX. E, por se isto non fose abondo, serviu de xustificación ideolóxica para a aparición de diversos movementos terroristas islamistas que marcaron de forma dramática a primeira década do século XXI.

Mais, por qué a loita entre árabes e xudeus por un anaco de páramo, ermo, entre a beira occidental do Mar Mediterráneo e o río Xordán tivo tanta relevancia na historia contemporánea de Occidente? Por qué, malia todos os esforzos mediadores, o acordo e a paz foron imposibles? A quen beneficia o permanente estado de guerra? Que intereses obstaculizan a estabilización desa zona?



Resumir as causas e condicionantes nun breve artigo como o presente sería pretender demasiado. Con todo, cando se iniciou un novo intento de pacificación baixo o auspicio do primeiro presidente afroamericano de Estados Unidos, Barak Obama, coa presenza dun Primeiro Ministro israelí coñecido pola súa dureza e intransixencia cos palestinos como é Benxamín Netanyahu e, a de Mahmud Abbas, alias Abu Mazem, presidente en función da Autoridade Nacional Palestina en Cisjordania condicionado por unas eleccións que non tiveron lugar, é o momento de reflexionar como dexenerou tanto o conflito e qué posibilidades existen de soluciónalo.



Malia que non se poida determinar unha data e un punto de partida exacto de cando se iniciou o enfrontamento entre israelís e palestinos ou xudeus e árabes, si se pode sinalar que, no último terzo do século XIX, como consecuencia dos progromos ou linchamentos sufridos polos xudeus de Europa oriental, sobre todo, o de 1881 en Rusia, xorde un movemento de reacción, polo cal, mozos hebreos fartos da persecución e conscientes da necesidade de ter un territorio propio onde vivir inician o que se denominou o "movemento sionista".

O termo sionismo foi empregado por vez primeira polo editor austríaco de orixe xudía, Nathan Birnbaum, en 1890,

no seu diario "selbstsemanzipation" (autoemancipación). Deriva esta denominación do nome da colina onde se asentou a Xerusalén Bíblica, Sión. O ideólogo que elaborou o corpus político dando forma á doutrina sionista foi o xudeu de orixe austro-húngara Theodor Herzl coa súa obra "Der Judenstaat" (o estado xudeu) publicada en 1896 en Berlín e Viena. Esta ideoloxía bebeu directamente da efervescencia nacionalista que percorreu Europa no século XIX. Propugnaba o establecemento dun estado moderno onde os xudeos da Diáspora puideran habitar, e qué mellor lugar para iso que a Terra de Israel da que foran expulsados no século II d.c? Obviamente este desexo chocaba de maneira frontal coa realidade dun territorio baixo o dominio do musulmán Imperio Otomano, habitado por unha maioría de campesiños árabes ignorantes, sometidos a unha oligarquía terratenente e absentista.

Pese á masiva expulsión levada a cabo polos romanos ao sufocar a rebelión de Bar Kojba no 135 d. c., seguiron existindo asentamentos xudeus en Israel, sobre todo, nos enclaves con máis transcendencia relixiosa como Xerusalén. Estes pequenos núcleos poboacionais adaptáronse ao longo dos séculos aos

diferentes conquistadores de Palestina. Coa chegada do Imperio Otomano, a partir do século XV, os xudeus ao igual que os cristiáns, pagaban unhas taxas máis elevadas que os agarenos pero, a cambio, podían rexirse polas súas propias leis e observar os seus costumes convivindo de maneira pacífica coa maioría musulmana.

A primeira inmigración xudía a Israel iniciouse ao ano seguinte do progromo de 1881. Na primeira ondata ou Aliyá emigraron unhas 35.000 persoas ao longo de 20 anos. Fundamentalmente provenientes de Rusia, os xudeus asentáronse en terras mercadas grazas á axuda económica de filántropos asentados en Europa Occidental. A segunda ondata comezou en 1904 e continuou ata o período de entreguerras.

Na primeira década do século XX, dos 750.000 habitantes da zona, só un 11% eran xudeus fronte a unha maioría árabe. Mais, na segunda década do século pasado, uns 100.000 xudeus emigraron alí para se asentaren nas terras adquiridas pola Axencia Xudía, a organización que representaba aos hebreos dende 1923. Esta chegada masiva provocou o xustificadeo receo árabe que vía cómo a demografía variaba de maneira significativa en pouco tempo. Este receo agravouse porque os novos

propietarios xudeus non respectaron os dereitos adquiridos polos árabes sobre as árbores. Ata a fin do Imperio Otomano, a maioría dos agricultores palestinos que estaban a traballar as terras non as posuían, mais si eran propietarios dos olivos que medraban nelas. Sendo as árbores gran fonte de riqueza para os campesiños, reaccionaron de maneira violenta ao se veren privados delas.

A derrota do Imperio Otomano na Primeira Guerra Mundial e o consecuente desmembramento das súas posesións territoriais entre as potencias vitoriosas polo Tratado de Sèvres de 1920 marcaron de forma definitiva a historia de todo Oriente Próximo. Palestina quedou baixo mandato británico, de maneira oficial, desde 1922 ata 1948, aínda que este xa se exercía de facto dende 1917.

Durante esas tres décadas, os británicos, preocupados por manter o seu "status" de potencia colonial mundial, urxidos polos graves problemas económicos e os enfrontamentos internacionais utilizaron no seu único beneficio e sen escrúpulos un dobre discurso cos árabes e cos xudeus, prometendo aos primeiros o goberno de toda a Península Arábiga e, aos segundos, un "Fogar Nacional

Xudeu" do que xa se falaba na Declaración de Balfour de 1917.

É esta cuestión un dos factores que determinou a inestabilidade de Oriente Próximo en xeral e de Palestina en particular. Os países xurdidos tras a Primeira Guerra Mundial foron debuxados no mapa en función dos intereses franceses e ingleses, sen ter en conta o substrato poboacional que os habitaba, as súas peculiaridades e, sobre todo, a ausencia dunha

cultura democrática que lles permitira sobrevivir de maneira pacífica ao proceso descolonizador. Con identidades nacionais pouco definidas como Iraq, sistemas políticos ditatoriais como Exipto ou Siria ou loitas intestinas como en Palestina, non é de estrañar que o fogo da insurrección sempre se teña mantido aceso nesta zona.

Durante a Primeira Guerra Mundial, o Emir Faisal, o terceiro fillo do Gran Sharif da Meca,

colaborou coas forzas aliadas na súa loita contra o Imperio Otomano. Unha vez derrotados os turcos, presidiu a delegación árabe na Conferencia de Paz de París de 1.919 na que avogou polo establecemento de Emiratos Árabes independentes nos territorios antes dominados polos otomanos. Como máximo representante internacional da causa árabe firmou o 3 de xaneiro de 1.919 un acordo con Chaim Weizmann, presidente da Organización Sionista Internacional, polo cal aceptaba a convivencia pacífica de árabes e xudeus en Palestina. O seu nomeamento, en 1.920, como rei da Gran Siria, truncou o camiño de cooperación entre ambas comunidades e marcou un xiro cara a intolerancia e o enfrontamento ao tomar o seu relevo o Gran Mufti de Xerusalén, Amin al Hussein.

Entre 1.936 e 1.939 tivo lugar a chamada "Gran Revolta Árabe". Iniciouse unha gran folga xeral no mes de abril, á que seguiu a negativa a pagar impostos por parte dos dirixentes árabes para despois derivar nunha insurrección armada. Durante este período faleceron 5.000 árabes, 400 xudeus e 200 británicos. En 1.937, a Comisión Peel estudou a fondo o conflito para chegar á conclusión de que, existían dúas culturas moi diferentes, unha árabe de orixe



A C T U A L I D A D E

asiática e outra xudía de orixe europea, de difícil convivencia. A única forma para solucionar o conflito era a participación de Palestina en zonas árabes e xudías, opción que, por motivos diferentes, foi rexeitada por ambas partes.

Entre tanto, prevendo o inicio dun conflito armado en Europa de grandes proporcións e co obxectivo de garantir certa paz en Palestina, o goberno británico redactou un Libro Branco, baixo a dirección de Malcolm MacDonald, segundo o cal, limitábase a emigración xudía a 75.000 persoas nos seguintes 5 anos, sempre e cando tivera o consentemento árabe. Ademais estableceu un prazo de 10 anos para que Palestina se convertese nun estado independente gobernada en común por xudeus e árabes. Este documento supuxo un freo ás aspiracións xudías ademais de bloquear a posibilidade de salvar a millóns de persoas durante o Holocausto nazi.

Este bloqueo convenceu a moitos xudeus da necesidade de erixir un estado propio cun goberno autónomo onde puidesen rexer o seu propio destino. Isto propiciou a aparición de grupos xudeus clandestinos violentos como A Haganá, O Irgun Zvei Leumi ou O Leh'i.



Aínda que durante a Segunda Guerra Mundial algúns árabes apoiaron aos británicos, igual que a maioría dos xudeus, o decidido respaldo de Al Husseini aos alemáns sentenciou o devir da posguerra, ao asociar a causa palestina cos nazis. E aínda máis, a existencia de estruturas políticas organizadas á sombra da Axencia Xudía fronte a unha sociedade palestina, sen conciencia nacional, sumida nun feudalismo tribal e a rivalidade entre clans, reduciu a posibilidade dun enfrontamento equilibrado entre ambas partes.

Porén, non sería ata o atentado no Hotel Rei David de Xerusalén, sede da comandancia Militar do Mandato Británico en Palestina, perpetrado o 22 de xullo de 1.946 polo grupo radical xudeu Irgun Zvei Leumi, en represalia pola entrada e incautación de documentación na Axencia Xudía polos ingleses o 29 de xuño e que, ocasionou a morte de 91 persoas, que non se determinou o futuro de Terra Santa.

A Asemblea Xeral das Nacións Unidas aprobou, o 29 de

A C T U A L I D A D E

novembro de 1.947, un plan de participación desequilibrado xa que outorgaba o 46% do territorio aos palestinos, o 67% da poboación e o 54% aos xudeus que só eran o 33% dos seus habitantes, ademais de establecer un réxime especial para Xerusalén e Belén baixo a administración dun Consello das Nacións Unidas. Se os xudeus se sentiron agraviados porque o territorio se conformaba, en gran parte, polo deserto do Neghev, os árabes consideraron inxustas as cifras do plan e tras a declaración de independencia dos xudeus o 14 de maio de 1.948, reaccionaron invadindo Israel e provocando a primeira guerra árabe-israelí de 1.948. Dende aquela, o conflito armado entre árabes e xudeus desenvolveuse nas seguintes etapas: - <i>A Guerra de Independencia de 1948.</i> Tras esta, Israel aumentou o seu territorio nun 23%, a franxa de Gaza foi ocupada por Exipto e Cisjordania por Xordania. - <i>A Guerra do Sinaí-Suez de 1956.</i> EEUU e Gran Bretaña impediron ao Banco Mundial facilitar fondos a Exipto para construír a presa de Asuán pola súa	vinculación coa URSS. Abdul Gamal Nasser, presidente de Exipto, decidiu entón nacionalizar a canle de Suez o que supuxo un grave perxuízo para o Reino Unido. En represalia, Gran Bretaña, Francia e Israel atacaron Exipto coa consecuente condena internacional. Nasser saíu vitorioso ao conservar a canle de Suez e alzarse como gran líder nacionalista árabe, precursor do movemento independentista en toda a zona. - <i>A Guerra dos Seis Días en 1967.</i> O pacto de defensa firmado entre Exipto e Xordania contra Israel, ao que se uniu Irak e que reforzou o existente con Siria, erixiuse nunha ameaza tan importante que os xudeus decidiron atacalos para minar a súa capacidade militar. Israel conquistou o Sinaí, Cisjordania e os altos do Golán pero, a cambio, perdeu calquera posibilidade de negociar unha paz cos seus veciños. - <i>A guerra do Yom Kippur en 1973.</i> O presidente exipcio Anwar al Sadat, apoiado por Siria decidiu atacar en día festivo a Israel. Grazas a este ataque, Exipto logrou recuperar a	península do Sinaí e Siria parte dos altos do Golán. - <i>A invasión israelí do Líbano en 1982.</i> De 1975 a 1990 Líbano viviu unha terrible guerra civil en cuxa extensión colaboraron os seus veciños nun ou noutro momento. Non son alleos os palestinos, os que, ao seren expulsados de Xordania, tras o setembro negro de 1970, fóronse a refuxiar neste país. A súa utilización do Líbano como punta de lanza na súa guerra contra Israel propiciou que este país decidira atacalo. O 6 de xuño o exército israelí invadiu o sur do Líbano para expulsar á OLP de alí e en represalia ao intento de asasinato do seu embaixador no Reino Unido polo grupo terrorista palestino Abu Nidal. Israel ocupou Beirut ata 1983 e retirouse á franxa de seguridade en 1985 pero non sería ata o 2000 que, Ehud Barak, cumprindo unha promesa electoral e a resolución 425 do Consello de Seguridade das Nacións Unidas, se retiraría por completo do Líbano. - <i>As "intifadas" ou levantamentos palestinos baixo a ocupación israelí de 1987 e 2000.</i>
---	--	---

A C T U A L I D A D E

Durante estes levantamentos, inicialmente espontáneos, os palestinos atacaron os xudeus con simples pedras aínda que acabaron derivando en ciclos de atentados terroristas e outros tipos de violencia. A primeira estendeuse de 1987 a 1993 e a segunda de 2000 a 2005. <i>- Conflito na franxa de Gaza de 2008 a 2009</i> Denominada polos hebreos, "Operación de Chumbo Fundido" foi unha ofensiva por terra, mar e aire, do 27 de decembro de 2008 ao 18 de xaneiro de 2009, co obxectivo de destruír as infraestruturas e a capacidade terrorista de Hamás. Levouse a cabo en represalia aos mísiles Qassam que os membros de Hamás lanzaban en catro décadas de conflito árabe-israelí. Durante estes sesenta anos de enfrontamentos, a inexistencia dun goberno palestino que puidera actuar, sen intermediarios, como o seu interlocutor e dirixir a súa causa, a nefasta influencia dos países da contorna, a consecuente e longa ocupación israelí dos territorios palestinos e os diversos intereses interacionais traducíuse no nacemento de diferentes grupos terroristas palestinos.	Destaca a Organización para a Liberación de Palestina ou OLP, creada en Exipto, en 1964, pola Liga Árabe baixo o auspicio de Nasser como o único interlocutor válido da causa palestina desde 1974. Para acadar o seu obxectivo principal que era a "destrución de Israel" defendeu a loita armada por medio do terrorismo. En 1993, o seu líder histórico, Yaser Arafat, aceptou a solución dos dous estados o que propiciou a negociación dos Acordos de Oslo, un dos múltiples intentos errados de paz. Outras organizacións terroristas que xustifican a súa existencia na loita pola liberación de Palestina e a destrución de Israel son, Fatah al Islam creada polos refuxiados palestinos no Líbano, Yihad al Islamia fundada en 1970 co obxectivo de destruír Israel e tamén os países árabes considerados pouco islámicos ou pro-occidentais, as Brigadas dos Mártires de Al Aqsa, xurdidas no 2000, tras a segunda intifada, Hamás creada en 1987 polo xeque Ahmad Yasim para a instauración dun estado islámico en Palestina, etc. En 2006, Hamás obtivo unha maioría esmagante nas eleccións palestinas máis como castigo da poboación á corrupción e nepotismo de Al Fatah que por	estar de acordo coa súa ideoloxía fundamentalista islámica. Hamás fíxose co control de toda a franxa de Gaza a costa da condena internacional polas súas actuacións terroristas o que o mantivo illado do exterior. O seu uso permanente da violencia e a comisión de atentados en Israel, provocou que este bloquease por completo o acceso de suministros á poboación palestina como modo de presión. Como consecuencia diso, na actualidade, en Palestina pódense definir dúas zonas completamente diferenciadas. A franxa de Gaza, oprimida, empobrecida e sometida ao férreo control relixioso e militar dos fundamentalistas de Hamás e Cisjordania, en mellores condicións, baixo o control de Al Fatah. *** Unha vez revisado o conflito desde o punto de vista histórico, preséntase como necesario dar resposta, ou polo menos, intentar dar unha resposta aos interrogantes sinalados ao principio desta exposición. A loita entre árabes e xudeus, israelís e palestinos, deriva dunha serie de desafortunadas decisións históricas nun contexto no que a perentoria necesidade dos uns, os
A C T U A L I D A D E		

xudeus, por se asentaren nun lugar seguro, lonxe de represalias, e, a ignorancia derivada de séculos de sometemento a un gran imperio de corte relixioso dos outros, os palestinos, impediu calquera negociación na que se utilizase a mesma linguaxe para un obxectivo común.

Intereses esóxenos, fundamentalmente británicos e franceses, afastados das necesidades das dúas partes marcaron a axenda política durante as cinco primeiras décadas do século XX, sen deixar opción a unha convivencia pacífica de ambas comunidades. A partir de 1948, o diálogo en condicións de igualdade entre unha sociedade de corte occidental con estruturas políticas e sociais avanzadas fronte a un tecido tribal e familiar de corte oriental sen cohesión mostrouse imposible. O resultado non podía ser outro que, un enconado e irracional enfrontamento cuxa única razón é a supervivencia e identidade de ambos contendentes.

Obviamente, o permanente estado de guerra ten uns claros beneficiarios. En primeiro lugar, as multinacionais armamentísticas que abastecen a Israel, aos palestinos e a todos os seus veciños.



En segundo lugar, os radicais xudeus e palestinos cuxa existencia só ten razón de ser nun contexto de guerra e violencia extrema contra o outro. Unha contorna en paz e democrática, onde ambos pobos puidesen coexistir cun crecemento económico sostible, deixaría sen sentido a loita armada e a xustificación ideolóxica ou relixiosa que a sustenta.

En terceiro lugar, países ditatoriais de corte fundamentalista cuxa correa de transmisión son as organizacións terroristas islámicas cun discurso monotemático sobre a recuperación de Palestina, que se

sustentan con fondos de orixe ilícita coma o narcotráfico e que, sen este conflito, terían que dar resposta ás demandas de liberdade do seu pobo como Irán ou Arabia Saudita.

Non é difícil determinar pois, que todos estes implicados son os máis interesados en que os procesos de negociación e paz fracasen. O feito de que prevaleza o dereito de xudeus e palestinos a convivir e paz sen influencias estranxeiras fórmase como o reto inalcanzado do século XX e a incógnita do século XXI.

Tradución: Marga R. Marcuño

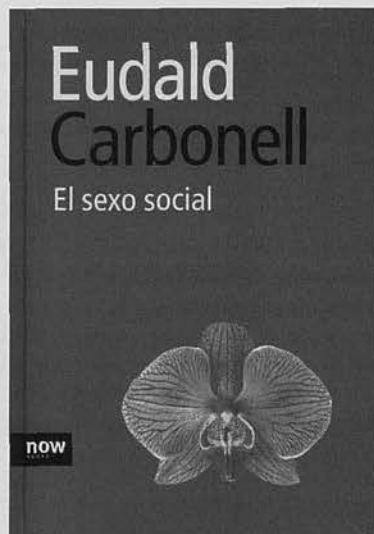
EL SEXO SOCIAL

Introdución

El sexo social é o título dun libro de Eudald Carbonell, publicado na primavera deste ano 2010. O autor leva a cabo unha análise antropolóxica sobre o papel do sexo na longa historia da evolución e que tivo o seu punto crítico e trascendental na evolución humana. Este estudo complementábase con expectativas e predicións sobre o sexo e o seu rol na sociedade do futuro, deducións exclusivamente derivadas da reflexión do autor, como consta no corolario final do libro. No capítulo 16, hai unha ampla descrición do que adoita entenderse por sexo social.

“Enténdese por sexo social o feito de que os humanos foron socializados grazas ao sexo. Esta socialización por medio do sexo débese a que os nosos órganos sexuais levan aumentando de tamaño, o mesmo que sucedeu co cerebro, e ese aumento non se observa noutros primates. A medida que os órganos sexuais e o cerebro van aumentando, nesa mesma proporción aumentou a nosa sociabilidade. A intelixencia xogou un papel fundamental para a socialización”.

Tratándose dunha reflexión sociolóxica —na que se esgrimen argumentos paleontolóxicos, históricos, científicos, tecnolóxicos, etc.— é necesario non perder de vista que as teorías



que Carbonell presenta no libro entran no perfil das ciencias humanas. En consecuencia, ningunha das predicións sostidas aquí implica a elevada probabilidade de se realizar, o que si sucede nas predicións das ciencias naturais. Deste modo, a coherencia da súa argumentación ten que se cingir aos principios e normas propias destas disciplinas, coidando que as teses formuladas non entren en contradicións coa metodoloxía e co marco normativo. Igualmente, as teorías científicas que utiliza no seu discurso terán que se adecuar á formulación exacta e precisa das mesmas, tal como demanda o estatuto científico. E esa inspección ímola levar a cabo.

O autor

Eudald Carbonell é doutor en Xeoloxía do Cuaternario pola Universidade Pierre e Marie Curie de París. Doutor en Xeografía e Historia pola Universitat de Barcelona. Investigador principal do Grup d'Autoecoloxía Humana do Cuaternari da Universitat Rovira i Virgili. Director do Institut Català de Paleoeocoloxía Humana i Evolució Social (IPHES). Premi Nacional de Pensament i Cultura Científica no ano 2009.

Argumento

Atopámonos cun ensaio sobre o sexo a través do longo proceso evolutivo da nosa especie examinado desde diferentes rexistros: emocional, social, artístico, químico, físico, reprodutivo, de supervivencia, de relacións sociais, de modelos familiares, de conciencia de especie, etc. A análise comeza na prehistoria e remata nos nosos días. Incluso vai máis alá, xa que o autor se atreve a anticipar a deriva da transformación do sexo no futuro. A súa proposta a este respecto prognostica que o sexo vai perder o seu lugar central na reprodución para facilitar a aparición de novas relacións entre home e muller, entre muller e muller, e entre home e home. Non obstante reconece que o futuro da nosa especie e a súa

relación co sexo "é algo que aínda non coñecemos".

A sexualidade parece ser moito máis antiga que as primeiras ferramentas de pedra. A partir da socialización da intelixencia operativa, hai máis de dous millóns de anos, iníciase un proceso polo cal o sexo se transformou nunha estratexia de adaptación humana de extraordinaria transcendencia. O paleontólogo catalán pretende eliminar o aspecto subxectivista con que normalmente se relaciona o sexo para imbricalo nunha dimensión social.

O libro non é de sexo descritivo nin explícito, tal como puntualiza o seu autor. Nos dezanove capítulos de que consta, observamos estudos comparativos e moitas analoxías entre o sexo do *Homo sapiens* e o dos primates. Son numerosos os conceptos morfolóxicos, anatómicos, fisiolóxicos, culturais e sociolóxicos utilizados nesta publicación para argumentar a favor da implicación social do sexo e da súa transcendencia. Dimorfismo sexual, testosterona, pinturas e gravados prehistóricos, estrutura doméstica, complementariedade, singamia, biotecnoloxía, revolución científicotécnica... son elementos recorrentes nos argumentos utilizados.

A selección sexual e a emerxencia da selección cultural retroaliméntanse para converternos nunha singularidade dentro do reino animal. A forza do sexo é a da permanencia e a da continuidade. O sexo vai máis aló da percepción reprodutiva e da transmisión xenética. O sexo como estratexia natural evolutiva, ao socializarse, cambia especificamente a súa función e contribúe á cohesión e á organización humana de maneira diferente a como o fan outras actividades fisiolóxicas básicas.

Ao meu entender, hai seis puntos clave no mapa conceptual

do libro: O desenvolvemento social do sexo, o dimorfismo sexual como expresión natural da sexualidade do macho e da femia, o sexo primate non humano, a fisioloxía do sexo, a importancia do sexo na base doméstica e o sexo virtual.

Desenvolvemento social do sexo

Ao longo da evolución téñense creado unha serie de relacións entre o macho e a femia que moitas veces determinaron a estrutura e a composición dunha sociedade. A estruturación



económica, social e psicolóxica da especie propiciou unha alienación obxectiva de gran alcance que excluíu á femia de toma de decisións. Comprobamos deste modo os primeiros perfís e nacemento das clases sociais, así como os síntomas preliminares da discriminación da muller. O seguimento do autor sobre o avance social do sexo comeza na prehistoria coa caza e a recolección, pasando pola agricultura e a gandería, seguindo pola revolución industrial e rematando na revolución científicotécnica. En cada unha destas etapas estiveron condicionados os roles masculino e feminino, porque a división do traballo orixinou a xerarquía social. As mulleres pasaron a ter unha sobrecarga de traballo e a ser explotadas nos traballos domésticos, a desigualdade empezou a se facer visible e a discriminación sexual instalouse en moitas poboacións. Observamos así unha clara asimetría estrutural entre o traballo doméstico e a responsabilidade social da femia fronte ao macho. Coa revolución industrial, a muller continúa incorporada ao traballo de maneira que ás tarefas domésticas engádese un traballo que normalmente se realiza fóra de casa. Deste xeito a muller contribúe con achegas económicas á estrutura familiar

aínda que, paradoxalmente, non ten liberdade para tomar decisións de alcance social. Ao mesmo tempo agrávase a diferenza entre as mulleres que pertencen ás clases dominantes e as que pertencen á clase traballadora. Ademais, e para empeorar a situación, a educación está fundamentalmente en poder das mulleres, pero a formación segue sendo eminentemente machista. Mesmo son elas as encargadas de educar á prole, en moitos casos trasladándolles a asimetría como forma de adaptación social. A muller empeza a desempeñar un papel clave na sociedade unha vez que se consolida a revolución industrial. A tecnoloxía permite avanzar en tarefas domésticas que executan a maioría de femias en culturas diferentes. As minorías ilustradas conseguen que as maiorías participen en proxectos estratéxicos que afectan a todo o mundo. Co arraigamento da burguesía, as mulleres son sometidas á selección cultural e discriminadas de forma sistemática, pois son dobremente alienadas: como produtoras e organizadoras de man de obra e como produtoras directas nos mercados. Considéraselles como un recurso do sistema produtivo, pero non como protagonistas do cambio histórico no modo de produción.

É curioso comprobar como xa na Grecia clásica filósofos como Platón explicaban, e xustificaban, o traballo humano en función das capacidades do individuo e non do sexo. Claro que a argumentación ten trampa e o eufemismo do discurso segue sendo sexista. En efecto, no libro V da *República*, Platón deixa claro que as funcións laborais e sociais do sexo masculino e do feminino son iguais. Os traballos e as funcións sociais non son para el cuestión de sexo, senón de capacidade. Por esa razón propón o mesmo tipo de educación para ambos sexos. Muller e home posúen a mesma natureza, aínda que, ao dicir de Platón, hai unha superioridade do home sobre a muller. Vexamos a argumentación platónica e o que pensa Platón a través do seu portavoz Adimantos:

“Hai moito tempo –di Adimantos– que agardamos que fales dunha vez por todas da procreación dos fillos; que nos digas como a concibes ti; de que modo, unha vez nados, hai que educalos, e, nunha palabra, canto se refire a esta comunidade de mulleres e fillos que propós. Pois cremos que, ben ou mal establecida, é da maior importancia; qué digo, de importancia capital para a sociedade.

- Adimantos: Pero, é que se poderá negar que entre a natureza

A C T U A L I D A D E



do home e a da muller hai unha gran diferenza?

- Glaucón: Non; hai unha diferenza innegable.

- Adimantos: Diferente será, pois, a tarefa que, segundo a súa natureza, hai que impor a cada un.

- Glaucón: Sen dúbida.

- Adimantos: Cómo poderás escapar ao absurdo e á contradición de afirmar que os homes e as mulleres han de cumprir funcións idénticas, cando a natureza os distingue con tan

enormes diferenzas? Que poderías responder a isto ti, meu querido Glaucón?

- Glaucón: Así, de súpeto, non é fácil replicar nada, de modo que eu che rogo agora mesmo que sexas ti quen responda por nós.

.....

- Adimantos: Pois imos ver... Cando dicimos que un home está ben dotado para unha cousa e outro mal, non entendes por iso que o primeiro aprende con facilidade e o segundo con

traballo? Que un é capaz, logo dalgunhas leccións, de levar os seus descubrimentos moito máis alá do que se lle ensinou, mentres que o outro, tras moito estudo e exercicio, non é capaz nin aínda de reter o que aprendeu, e que, en fin, nun o corpo é excelente servidor do espírito e noutro un verdadeiro obstáculo? Ou é que hai talvez outros medios que estes para distinguir en tales casos ao home ben dotado do que non o está?

- Glaucón: Evidentemente, respondería que non se poden citar outros.

- Adimantos: Coñeces algunha profesión humana na que o sexo masculino non leve vantaxe en todos estes extremos ao sexo feminino? Non perdamos tempo en falar da habilidade para tecer e para confeccionar bolos e guisos, traballos nos que as mulleres parecen ter algún talento e onde sería totalmente ridículo que fosen postergadas... Por conseguinte, amigo meu, no que á administración do Estado atinxe, non hai ocupación exclusiva da muller, como tal muller, nin do home, como tal home, senón que sendo distribuídas as facultades necesarias igualmente entre ambos os sexos, a muller é chamada pola propia natureza a todas as funcións ao mesmo tempo que o home. O que si ocorre é que a muller é, en todas



elas, inferior ao home... Logo hai, tanto na muller como no home, unha natureza igual, adecuada para a garda do Estado, ben que nunhas sexa débil e nos outros forte.

- Glaucón: Evidentemente.

- Adimantos: Por conseguinte, escolleremos as mulleres dotadas destas calidades para que acompañen aos homes que

tamén as posúan e compartan con eles a vixilancia do Estado. E isto por canto son capaces de facelo, xa que teñen as mesmas disposicións ca eles.

- Glaucón: Claro está.

- Adimantos: Porque, non é preciso asignar os mesmos traballos ás mesmas naturezas?

- Glaucón: Si, os mesmos.

(Platón: *República*. Libro V)

A argumentación platónica, como acabamos de ver, non deixa lugar a dúbidas da discriminación da muller no tocante ás capacidades para o traballo e na vertebración social, avalando a crítica que fai Carbonnell no seu libro.

b) Dimorfismo sexual

"Pois como os cuadrúpedos se xuntan/ moitos son da opinión que os esposos/ deben facelo, porque deste modo/ poden as partes recibir o semente/ reclinando o peito e levantando o lombo.

Non convén que fagan as esposas/ movementos lascivos, porque impiden/ quedar a muller embarazada/ cando cos meneos das nádegas/ a venus do varón estorba inquedade/ e dá ondad co tenro peito." (Lucrecio: *De rerum natura*. Libro IV)

A C T U A L I D A D E

O dimorfismo é un fenómeno polo cal, nunha mesma especie, aparecen dúas formas ou dous aspectos anatómicos diferentes: o dimorfismo máis de tipo sexual fai que o home e a muller teñan anatomías diferentes. O dimorfismo sexual obsérvase nas diferentes medidas corporais entre machos e femias. Na especie humana, a complementariedade social entre ambos sexos e os roles que desempeñan permitiron reducir ese dimorfismo sexual. Pero iso non sempre foi así. Nas primeiras especies do noso xénero, o *homo habilis* e o *homo rudolfensis*, o dimorfismo sexual era moi evidente, polo que se pode inferir que os seus roles eran tamén diferentes, igual que sucedía nos australopitecos. Nas escavacións de Atapuerca, onde traballa Carbonell, descubríronse restos esqueléticos de material cranial nos que se apreciaba ese dimorfismo. Por exemplo, nas diferentes dimensións das mandíbulas e dalgúñas partes esqueléticas poscraneais; suponse que as de maiores dimensións pertencen ao macho e as máis pequenas, ás femias.

Dos achados de Atapuerca elaborouse a hipótese de que aqueles primates que presentaban un dimorfismo sexual baixo eran máis promiscuos e non necesitaban combater por gañarse

ás femias; en cambio, os primates con alto dimorfismo, seguramente tiñan que combater e enfrontarse entre si para quedar co dominio da femia. Esas hipóteses dos achados de Atapuerca nos que aparecen trazos de dimorfismo sexual xa están presentes no *Banquete* de Platón dunha forma poética, marabillosa e fantástica. É Aristófanes o que describe ese dimorfismo aos seus contertulios do *Banquete* (Sócrates, Erixímachos, Aristodemos, Agatón, Pausanias...) a partir da natureza do deus Eros e do seu poder. Para describir semellante divindade, pretende darlles a coñecer antes de nada a natureza humana e as transformacións que esta soportou.

"Antes, en verdade, a nosa natureza non era o que é hoxe, senón moi diferente. Direi, ante todo, que había tres especies de seres humanos, e non dous. Estas especies eran: o macho, a femia e, entre eles, unha terceira composta de ambos, da cal só o nome subsiste, porque a especie desapareceu. Esta especie era a andróxina, que participaba na forma das outras dúas, é dicir, do macho e da femia, dos que estaba formada. Cada home era ademais, considerado no seu conxunto, de forma redonda. Costas e costados, redondos; catro mans e outras tantas pernas. Dúas caras enteiramente

iguais, sobre un pescozo perfectamente redondo, e sobre estas dúas caras unha soa cabeza. Catro orellas, dous órganos para a xeración e todo o demais en harmonía ao que polo devandito podedes imaxinar. Marchaba como agora, dereito e na dirección que quería... Eran, ademais, de forza e vigor inmenso, e como ao mesmo tempo o seu ánimo e orgullo eran tamén moi grandes, chegaron até ousar atacar aos deuses, tentando escalar o ceo para combatelos. Entón foi cando Zeus deliberou coas outras divindades que conviría facer... Non podían exterminar aos homes xa que, de facelo, veríanse privados das honras e ofrendas que dos humanos recibían. Pero tampouco podían tolerar a súa insolencia. Por fin, Zeus, despois de moito cavilar, achou unha solución: Cortar a cada un en dous, co que se conseguiría debilitalos e, ao mesmo tempo, obter máis honras deles, posto que eran máis numerosos. Ademais, veríanse obrigados a andar dereitos sobre dúas pernas. Levou a cabo a súa decisión e cortounos como se corta un ovo cunha crina.

Apolo volvíalles a cara, e recollendo por todas partes a pel sobre o que agora se denominaba o ventre, "facía como facemos con esas bolsas que se pechan cunha correa. É dicir, pechaba

fortemente os bordos ao redor dunha abertura única practicada no medio da barriga. Abertura que é precisamente o que hoxe chamamos embigo". Cando todo o corpo quedou desdoblado deste xeito, cada parte suspiraba pola súa outra metade e corría a reunirse con ela. Abrazábanse e enlazábanse co desexo de fundirse de novo. E chegaban a sucumbir de fame e de inacción porque non querían facer nada os uns sen os outros. E cando unha metade morría e a outra non, esta buscaba outra e uniase con ela, ben a casualidade lle deparase unha metade do que foi unha femia enteira, unha muller, ou fose unha metade de macho. Con iso a raza extinguíase. Foi entón cando Zeus movido pola piedade imaxinou outra cousa: Puxo os órganos da xeración na parte dianteira (até entón levábanos na superficie exterior, polo que procreaban e criaban, non os uns nos outros, senón en terra, como as cigarras). Puxo, pois, os órganos da xeración por diante, cal sabedes que están, co que fixo posible que procreasen os uns nos outros, é dicir, o macho na femia. En realidade, o seu propósito tiña dous fins: se a unión tiña lugar entre home e muller, procrearían con obxecto de perpetuar a especie; de ter lugar entre macho e macho, cando de tempo en tempo se separasen satisfeitos pensarían

en traballar, con obxecto de prover as necesidades da existencia. E é desde entón seguramente cando data o amor innato dos homes, os uns cara aos outros. Por conseguinte, o amor volve compoñer á antiga natureza, esforzándose en fundir dous seres nun só e en curar á especie humana. Cada un de nós é, pois, como unha teseira (táboa cortada en dúas) doutro, que fomos cortados como linguados e chegamos a ser dous en lugar dun. Velaquí por que cada un busca a súa metade, a teseira de si mesmo. Por mor diso, os homes que son metade dese composto de dous sexos, que entón eran chamados andróxinos, aman as mulleres, e deles proceden a maior parte dos homes adúlteros. Así mesmo, todas as mulleres que aman os homes e practican adulterio pertencen a esta especie. En cambio, cantas son unha metade de muller non fan caso dos homes e prefiren dirixirse ás mulleres, e desa clase proceden as tribadas que buscan os praceres entre elas mesmas. Logo cando cada un, ben a súa inclinación natural lle empuxe cara os raparigos, ben cara as mulleres, atopa ao que é exactamente a súa metade, inimaxinables son os transportes de tenrura, de confianza e de amor de que un e outro son posuídos. De tal modo que, cal se

fosen un só, xa non queren separarse xamais".

Ese dimorfismo sexual que relata Platón no *Banquete* e que se constata nas escavacións de Atapuerca tende a perderse e incrementase a capacidade do macho e da femia para igualarse e complementarse nos procesos de reprodución e de socialización. Pero o certo é que xa na Grecia do século IV a.C. existía a crenza dunha certa evolución humana. Unha das causas da xerarquía nos sexos vén do dimorfismo sexual. Iso compróbase nos primates e nos homínidos. Pero agora estamos ante un novo modelo de xerarquía, que non vén da bioloxía nin da etoloxía, senón que foi constatada e construída polo *Homo sapiens* moderno.

c) Sexo primate non humano

No capítulo sete do libro que comentamos, explica Carbonell o funcionamento do sexo nos primates non humanos. Ao parecer, nas condutas sexuais dos primates existe tanta diversidade como no resto de mamíferos, das aves e todas as familias e ordes do reino animal. Hai unha afirmación do investigador catalán neste contexto que deixa entrever unha certa finalidade na evolución. Di que "a selección natural proporcionou respostas sexuais e

sociais para mantermos no planeta ou para substituírnos cando non nos adaptamos."Quere dicirnos que existe unha intencionalidade no universo para que as cousas teñan un plan deseñado?

Comparte Carbonell a teoría evolucionista do "deseño intelixente"? As palabras que seguen ao texto anterior parecen confirmar esta hipótese: "De aí a enorme diversidade que atopamos e que debe entenderse como un feito evolutivo estratéxico". Falar de estratexia é sinónimo de intelixencia, matiz que non entra na esencia das leis físicas dentro das que se move a teoría da evolución. Penso que se Carbonell utiliza a finalidade na estratexia evolutiva estaría afastándose da teoría científica da evolución, pois nesta teoría quen funciona é o chou, non a finalidade. A causa final xa foi un dos piares aristotélicos que arrastrou ao desprestixio da física do estaxirita.

O estudo comparativo que leva a cabo Carbonell respecto ao comportamento sexual entre os primates máis próximos ao *homo sapiens* expresa a diferenza do mesmo entre orangutáns, gorilas, chimpancés e bonobos. Os orangutáns, na opinión do arqueólogo de Ribes de Freser, son individualistas e tan só contactan coa femia para copular. É esta quen leva todo o peso da descendencia, tanto no coidado

como na socialización, prolongándose ese traballo estrutural e estratéxico uns catro anos. Tanto o cerebro como os órganos sexuais teñen un tamaño

moi reducido en proporción ao seu corpo. É precisamente o tamaño do corpo, e non o tamaño dos órganos sexuais, nos machos o medio elixido pola selección

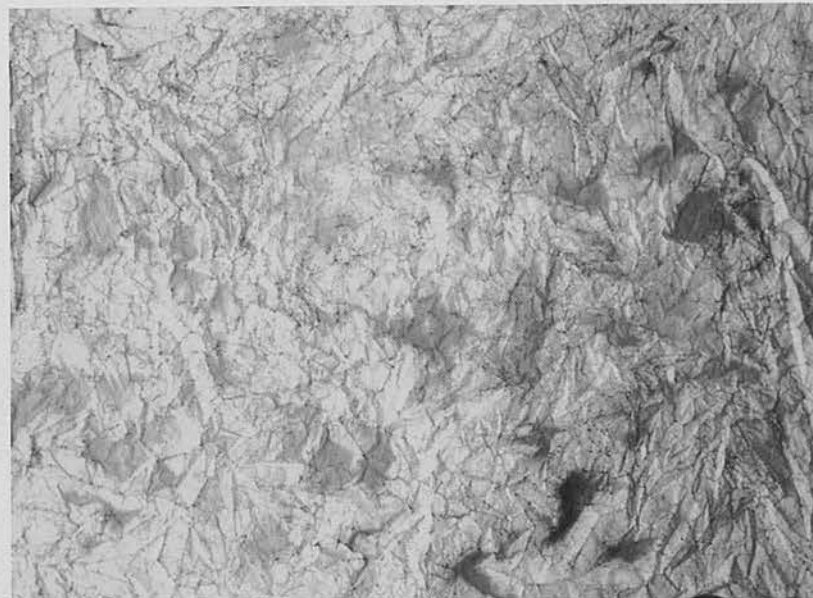


A C T U A L I D A D E

natural para consolidar a reprodución nos orangutáns.

A anatomía nos gorilas presenta tamén un dimorfismo moi acentuado; o macho pode incluso pesar o dobre da femia. Entre estes primates existe unha xerarquía moi estrita; son moi sociais, viven en grupos nucleares de ambos sexos e cun rango sexual e social estrito. Hai un só macho, o máis corpulento e forte, para cubrir ás femias do grupo, agrupadas nunha especie de harén. Ese macho, macho alfa, controla visualmente as femias e os machos novos e adultos; estes non poden copular con ningunha femia e no caso de o faceren serán reprimidos violentamente.

No caso dos chimpancés observamos diferenzas importantes. Estes primates presentan órganos sexuais máis grandes que os orangutáns e gorilas, son promiscuos e o dimorfismo sexual entre machos e femias é máis reducido. As observacións documentadas sinalan unha gran colaboración entre ambos sexos, tanto no coito como en feitos concretos, como compartir carne. A femia agrádelle ao macho o agasallo da caza que aquel lle ofrece e a cambio conséntelle a práctica sexual. Os órganos sexuais dos



chimpancés son os máis desenvolvidos e grandes de todos os primates analizados anteriormente, e son os mellor dotados os que teñen maior éxito nos apareamentos.

O bonobo é unha especie de chimpancé anano que utiliza o sexo como forma de cohesión do grupo e como vector de socialización. A convivencia entre individuos de distintas xeracións permite unha magnífica aprendizaxe das novas xeracións por parte dos máis adultos. Os individuos quedan así integrados no sexo socializado, medrando e

formándose utilizando o sexo como factor positivo.

Esta análise da conduta sexual dos primates pódenos servir a nós para comprobar que a evolución foi corrixindo no *homo sapiens* aqueles elementos prexudiciais e conservando os beneficiosos para a sociabilidade e a cohesión entre os seus membros.

d) A fisioloxía do sexo

A especie humana reproducese de forma sexual e de complementariedade, e até a

chegada da biotecnoloxía, a finais do século XX, era necesario o contacto fisiolóxico. Porén, a fisioloxía da muller e do home marca pautas diferentes nas súas relacións sexuais. O noso cerebro é quen marca as estratexias e os tempos das nosas interaccións sexuais. A experiencia confirma que os intereses sexuais dos machos e das femias non son coincidentes e a explicación podémola atopar nas diferenzas que presentan os cerebros femininos e masculinos. Pero non só o cerebro é o responsable dos intereses sexuais dispaes, tamén o nivel de testosterona existente nos machos xustifica as razóns desa disimilitude. Nos machos, entre os nove e os vintecinco anos, o nivel de testosterona supera entre dez e cen veces máis á testosterona das femias. Este elevado nivel de testosterona nos machos pode xustificar a agresividade masculina, moi superior á agresividade das femias. Nas femias, a proxesterona é quen regula e contrarresta o nivel da súa testosterona. Existe, pois, un conxunto de factores que explican a diferenza de comportamento entre homes e mulleres. Mosterín explica no seu libro *La naturaleza humana* algunhas características distintivas das mulleres e dos homes. Así, por exemplo, di que os homes posúen un 10 por cento máis de hemoglobina no sangue e

maior capacidade de anaerobia, sendo capaces de xerar moita máis enerxía sen respirar durante un momento, o que lles permite correr máis ao *sprint*. O efecto das hormonas sexuais no cerebro realízase tan cedo que desde o principio da súa vida extrauterina as nenas e os nenos reciben os mesmos estímulos en cerebros cableados de maneira diferente. O hipocampo desempeña un papel na memoria e na representación da contorna, e é maior nas mulleres que nos homes, o cal pode ter que ver coa diferenza observada na maneira de orientarse. Estas desigualdades teñen como consecuencia que as mulleres adoitan lembrar máis detalles dun evento emocional, mentres que os homes esquecen os detalles. A disparidade cerebral entre os sexos á hora de reaccionar a imaxes con impacto emocional maniféstase xa no primeiro terzo de segundo. O hipotálamo é unha parte do diencefalo que conecta o sistema nervioso co sistema endocrino, regulando a produción de hormonas a través da glándula pituitaria. Controla entre outras funcións a apetencia sexual e a conduta reprodutiva de machos e femias. Unha zona da área preóptica e outra do núcleo intersticial do hipotálamo son maiores nos machos que nas femias. Con todo, hai certas partes do córtex frontal que son

maiores nas mulleres que nos homes. A proporción do córtex orbitofrontal á amígdala é bastante maior nas mulleres que nos homes, do que podería inferirse que as mulleres son máis capaces de controlar as súas emocións que os homes. Parece como que a selección natural actuou na cortiza prefrontal dos machos para evitar o seu desmedido comportamento sexual. Estas diferenzas biolóxicas, anatómicas e químicas hai que entendelas como complementarias e en ningún caso como xustificación de relacións sexuais asimétricas. Precisamente a complementariedade sexual permite propiedades desexables como a complicitade, a afinidade, a cohesión, os proxectos compartidos na crianza da descendencia, etc. Durante o tempo do amor as neurohormonas como a dopamina producen o efecto suficiente para dirixir o proceso polo que a femia só pode ser cuberta polo macho co que existe unha relación de complementariedade. O *Homo sapiens* e a súa sexualidade social representan o final dunha cadea de complexidade evolutiva.

O sexo é consubstancial ao proceso evolutivo e ao desenvolvemento das interaccións naturais nos mamíferos. En todas as especies do *Homo sapiens*

existe unha secuencia reprodutiva que se inicia nas caricias, os bicos e o cortexo para terminar na cópula. E isto non só se produce na nosa especie, tamén se observa noutras especies, aínda que con menor especialización. Isto significa que a evolución etolóxica, social e cultural preparou o noso cerebro para levar a cabo a procreación. Foi a evolución a que estableceu a selección sexual en todos os organismos vivos para reproducirse e transmitir o ADN por singamia. Non obstante, a fisioloxía e a anatomía humanas hanse de ir configurando a partir da influencia da selección cultural.

e) A importancia do sexo na base doméstica

A forza do sexo é a da permanencia e a da continuidade da especie. Sen unha boa socialización posiblemente a permanencia das estruturas demográficas non sería realizable. Ao longo da evolución fóronse producindo diferentes e variadas relacións entre o macho e a femia que moitas veces determinaron a estrutura e a composición dunha sociedade. Cando nos organizamos para vivir, facémolo basicamente coa intención de reproducirnos como unha unidade económica; pero, á súa vez, o modelo e as formas de produción

económica determinan cambios e maneiras diferentes nas interaccións sexuais. Xa no período holoceno existían formas de asociación sexual e cultural unidas ao sedentarismo, que representaban o cambio de modelo dun tipo de economía non produtiva a unha economía de produción. Parece obvio que o modelo de vida sedentario fai posible unha estrutura doméstica moi diferente do modelo de vida nómade. Coa revolución neolítica e a aparición da agricultura apareceron novos modos de interacción sexual que perduraron ata a revolución industrial, que se encarga de estabilizar importantes grupos de individuos unidos ao territorio e á produción. Actualmente observamos como no marco da revolución científicotécnica estase levando a cabo a integración da diversidade, que se manifesta entre grupos humanos que non están sometidos con rigor á selección natural. Comprobamos, abofé, como nunha sociedade científicotécnica somos capaces de manipular a reprodución e de controlala, o que fai que exista unha dicotomía entre sexo e reprodución. Isto permite establecer unha organización nova na que a relación sexual é individual, é dicir, un individuo aparece en relación coa totalidade da especie. O incremento da individualidade modifica

profundamente a rede doméstica da relación cotiá e, consecuentemente, a selección natural, é dicir, o mecanismo etolóxico de organización da permanencia da especie. Desta maneira, a reprodución, o sexo, o amor e o agarimo sofren un proceso de desintegración unido aos cambios que se suceden na organización social. A estrutura do apareamento sufriu nos últimos tempos unha intensa continxencia polo seu éxito económico.

Hai que destacar o incuestionable papel que exercen avoas e avós na base económica familiar. Desde que a muller traballa fóra da casa, o coidado das criaturas, e boa parte da súa educación, adoita recaer nos pais da parella. "A intelixencia das avoas compróbase na actividade e na enerxía que dedican ás crías das súas crías", di Carbonell. As avoas son as segundas nais, sen selo realmente, pero denotan o interese por perpetuar os seus xenes. Tampouco é infrecuente observar como moitas parellas explotan aos seus proxenitores, tanto econonómica como laboralmente, vertebrando sobre eles a estrutura doméstica familiar. En todos estes casos é necesario, non obstante, dosificar a utilización desas persoas maiores intentando integralas con sensatez e criterio no deseño



racional dos proxectos propios da parella.

f) O sexo virtual

Nunha sociedade globalizada como é esta na que vivimos, os mercados experimentaron unha profunda transformación e a variedade dos seus produtos resulta cada vez máis interesante e atractiva. Algo igual acontece no ámbito sexual, onde se exhibe unha actividade social do sexo moi diversificada. O sexo, como

os propios mercados, está actualmente deslocalizado e consúmese como unha mercadoría máis da que se obteñen beneficiosas ganancias. Esa venda do sexo execútase a través das novas tecnoloxías: a televisión, o teléfono móbil, Internet, as redes sociais... Estes recursos contribúen tamén a socializalo porque os dispositivos son tan perfectos e sofisticados que case resulta imposible diferenciar as fronteiras entre a realidade e a virtualidade. A

relación sexual a través desta tecnoloxía pódese realizar por consignas, por comunicación falada, comunicación escrita, fotografías, vídeos, etc. E en todos estes casos a imaxe substitúe o contacto físico, as caricias, os mimos, os bicos ou os cortexos.

A pregunta de Carbonell sobre o devir destas prácticas sexuais ábrenos un enorme dilema, que nin el mesmo sabe resolver: Imos cara á banalización ou estamos ante o sexo do futuro? Polo que parece, o sexo directo, real, perde peso específico, porque o sexo virtual seduce e fascina, elimina esforzos, é rápido e permite gozar del mentalmente. Isto pode chegar a cambiar a psicoloxía do sexo. Ademais, as transformacións da actividade sexual nun mecanismo lúdico e hedonista achégannos un novo tipo de conciencia máis aló do comportamento etolóxico. Todo iso lévanos a unha nova dimensión das relacións humanas, a unha tecnificación dos sentimentos e a unha ruptura coas visións tradicionais. E todo iso suscita unha nova interrogante con perigosas consecuencias: o sexo virtual acabará por eliminar a psicoloxía da realidade? Non sería imposible que ante estes novos retos da ciencia e da tecnoloxía, os sentimentos, o amor, a complicidade e todos os recursos

dos que nos dotou a evolución para facilitar a singamia entre machos e femias acaben por colapsar inexorablemente.

Conclusións

O libro de Carbonell describe o papel fundamental do sexo na configuración e consolidación da estrutura social. Gran parte dos argumentos utilizados nesta obra apoíanse en piares paleontolóxicos, sociolóxicos, históricos e biolóxicos. Paréceme coherente e sólida esa análise, e moi acertados os prototipos e paradigmas do proceso evolutivo. Quizais se permite determinadas licencias nas súas hipóteses sobre o futuro das interaccións sexuais na especie humana, pero el mesmo nolo aclara no corolario final do libro: "O que hoxe sucede é novo; o que pasará no futuro descoñecémolo. A evolución non se detén; o progreso consciente é unha utopía realizable. O sexo social non é máis que unha reflexión. Ninguén ten razón. A especie aínda non controla a natureza. Todo o que ocorre actualmente explícase polo que pasou e o que evolucionou, cando aínda o noso xénero non existía na Terra". E, talvez tamén, o seu recorrente uso da analoxía para deducir consecuencias da conduta sexual do *homo sapiens* a partir do proceder dos primates

tampouco sexa garantía de rigor. Seguramente esa apelación á analoxía é responsable do uso, de modo solapado, do concepto de finalidade que aparece na súa descrición da teoría da evolución. En efecto, como na vida diaria só as operacións conducidas segundo obxectivos previstos dan bos resultados, mentres que cando se actúa sen propósito a orde non adoita imporse, analogamente, o proceso evolutivo constante, o crecemento de orde e complexidade na natureza, explícase por obra dunha intencionalidade que dirixe todo o proceso.

O que non parece tan utópico é a impresionante transformación que xa se está producindo no tocante aos métodos de reprodución mediante inseminación artificial, sistemas de fertilización, embarazos unha vez superada a idade dos cincuenta anos —na que se establece o límite de fertilidade—, etc. Non parece lonxe un futuro onde se poderán construír úteros artificiais mediante a biotecnoloxía, xerando unha nova estratexia para o comportamento humano, quedando o sexo como un fenómeno lúdico e cultural desde o que se abrirán novos horizontes nos procesos de socialización. A ciencia ficción pode facerse realidade no momento de admitir a

socialización constante á que está sometido o ser humano permitindo cambiar como especie as nosas interaccións que, de momento, caracterizan o sexo social. Pero o futuro do sexo a moi longo prazo é unha incógnita. Todos os prognósticos sociolóxicos poden ser falseados, e as expectativas sobre o futuro do sexo é unha cuestión sociolóxica. A dificultade deste tipo de previsións reside no papel que desempeña a liberdade humana. Comprobamos como o fracaso esmaga con moita frecuencia as profecías dos economistas, dos políticos, dos politólogos, dos historiadores, dos psicólogos... porque non se ten en conta a liberdade, que é a que leva o temón de todos estes proxectos. Esas profecías que se poden facer sobre o futuro do sexo só serían probablemente realizables en sociedades semellantes á do *Mundo feliz*, en reximes ditatoriais severos, en sociedades tribais dominadas polo pensamento máxico ou en todo tipo de sociedades pechadas. Cómpre distinguir, xa que logo, entre o tecnicamente factible e o practicamente razoable. O que parece obvio é que o proceso evolutivo do sexo social continúa. A incógnita está en saber cara a onde.

A C T U A L I D A D E

O SEGUNDO SEXO, desde a mesa de traballo de Simone de Beauvoir.*

Coa publicación do segundo tomo d'*O segundo sexo II. A experiencia vivida*, xa temos nas librarías en galego este ensaio fundamental do século XX, editado en dous volumes como no orixinal francés; o primeiro tomo, *O feitos e os mitos*, publicouse no ano 2008 e foi a mellor homenaxe, para revitalizar despois do centenario a súa autora, Simone de Beauvoir (1906-1989). Edicións Xerais abeira na súa casa unha obra que conmoveu o mundo no momento da súa publicación, 1949, moi lida, mais tamén moi citada e re-interpretada, porque *O segundo sexo*, é como *O capital*, unha obra que sen se ter lido, sempre acompaña, obras que abren os ollos e van nas valixas ocultas de moitos libros, porque o marxismo e o feminismo fixeron abanar o mundo e dotáronnos de novas perspectivas de análise. Nada volveu ser o mesmo despois de Marx, nada é o mesmo despois de Simone de Beauvoir. Temos en galego unha obra que é referente fundamental do feminismo e da filosofía actual, que cómpre ler hoxe, que sempre cómpre re-visitar, que foi denominada "biblia do feminismo" e que comeza, precisamente, na súa introdución avisando da mudanza que se está operando na imaxe da feminidade, (unha imaxe dada polo patriarcado e tan ben armada desde a outra biblia). Así comeza a obra: "As

mulleres de hoxe están a piques de destronar o mito da feminidade; comezan a afirmar a súa independencia dunha forma concreta; mais non sen dificultade conseguen vivir integramente a súa condición de seres humanos. Educadas por mulleres, no seo dun mundo feminino, o seu destino normal é o matrimonio, que por riba na practica as subordina máis ao home; o prestixio viril está ben lonxe de ser borrado: repousa aínda sobre sólidas bases económicas e sociais". Estas palabras, escritas cando aínda non ben se chegara á metade do século pasado, sitúannos aínda hoxe nese proceso de liberación e de remate do patriarcado na sociedade do primeiro mundo, aínda seguimos no proceso de "destronar o mito da feminidade".

Nesta nova versión en galego, completa e non amputada, fiel á autora e á súa escrita, que se abre coa antedita introdución filosófica de Beauvoir, despois lemos máis de 700 páxinas de Simone de Beauvoir e da tradutora Marga Rodríguez Marcuño, tan de hoxe que por elas semella non ter pasado o tempo, ese tempo que a tradutora nos actualiza e nos trae nun labor impagábel e rigoroso, por unha banda, na procura da palabra axeitada, da revolta da frase, da investigación lingüística, que dotan ao texto dun léxico rico

e dunha lingua real. Mentres seguimos sen ter dicionarios, propoño esta tradución como un texto para ter en conta polos estudos lexicográficos actuais, unha base sólida de revitalización da lingua e das relacións entre o galego e o francés. Por outro banda, é mester salientar que Marcuño realiza moito máis ca un traballo de tradución, xa que deberíamos de falar dunha verdadeira edición comentada, que nós seguimos na lectura coas súas notas (N. da T.) que se mesturan á pé de páxina entre as da propia da autora; a tradutora achega con este traballo a obra a un público amplo e visibiliza o traballo da filósofa, o que fai que esta edición sexa de lectura obrigada entre estudantes de disciplinas académicas como a filosofía ou a psicoloxía, historia e, desde logo, a crítica literaria e que sexa óptima para un público non tan académico. Mais así é todo, segue sendo un obxectivo que *O segundo sexo* sexa obra de análise, estudo e consulta no mundo académico. Volvendo á obra, só esta segunda parte ten, entre as da autora e a tradutora, 500 notas a pé de páxina, que nos sitúan, entre outras apreciacións, a todas as escritoras e pensadoras que leu Beauvoir, que nos fan pensar e case asegurar que moitas delas entraron no noso mundo e forman parte da nosa enciclopedia da man de

Simone de Beauvoir. Sería interesante afondar neste tema e ver *O segundo sexo* tamén como unha obra que nos mostrou a literatura escrita por mulleres, nomeando as autoras como K. Mansfield, Rosamond Lehmann. R. Vivien, N. Barney, M.J. Roland, por citar algunhas, analizando as súas obras, dotándonos da nova perspectiva; unha obra que nos familiarizou co mundo da filosofía e, sobre todo coas psicanalistas como Karen Horney ou Helen Deutsch, das que sen dúbida naquela altura non se sabía nada. Nas notas de Marga R. Marcuño, temos toda a información desde o momento actual e desde o noso sistema literario sobre as autoras ou autores que refire Beauvoir, sobre as obras ás que se fai

alusión. A tradutora consegue trasladarnos á mesa de traballo da autora, é isto é o mellor desta edición, estar tan á beira de Simone de Beauvoir, estar nesa mesma mesa desde a que escribiu, por exemplo: *"Polo demais, a idea dun «instinto» creador dado debe ser relegada, como a do «eterno feminino», no vello armario das entidades. Algúns misóxinos, un pouco máis concretamente, afirman que a muller, ao ser unha neurótica, non pode crear nada valioso, mais trátase con frecuencia das mesmas persoas que declaran que o xenio é unha neurose"*. Desde a que neste ensaio totalizador nos explica as razóns da situacións da muller, para o que na "Experiencia vivida", nos

conduce por tres fases diferentes cos seus capítulos: Formación, Situación e Xustificación. Na cuarta parte "Cara á liberación", finaliza co capítulo "A muller independente" achegando os dous camiños para esa liberación: a independencia económica e a loita das mulleres como colectivo, consciente da súa opresión. Remata a autora coa necesidade de afirmaren homes e mulleres a súa fraternidade.

"Non se nace muller, chégase a selo", esta frase coa que comezaba o primeiro capítulo "Infancia", hoxe repetida e asumida por unha parte da sociedade demostra que moitas das observacións e afirmacións da autora que nos poden semellar obvias, aínda non o son tanto, xa que, con moito camiño andado, continuamos nesa loita, con moitas vítimas non recoñecidas, de liberación da muller que dará lugar ao remate do patriarcado.

De obrigada lectura ou relectura, e xa non hai escusas, temos unha das mellores versións do mundo e se non me cren, procuren outras edicións noutras linguas.

*Simone de Beauvoir: *O Segundo Sexo*, tomo II. *A experiencia vivida*, edicións Xerais, Vigo, 2010, 744 páxinas.



A C T U A L I D A D E

MULLERES SURREALISTAS

O Surrealismo, comeza no ano 1924 en París, ano no que o poeta André Bretón publica o *Manifesto Surrealista*, na procura dunha arte nova que indague no máis profundo do ser humano para acceder ao home na súa totalidade. A inclusión do termo *home*, non será de balde, pois aínda que o movemento surrealista é o que máis mulleres inclúe nas súas filas dende os seus comezos, e proclama a idea de muller como un ente intuitivo e espontáneo, tanto Bretón como o resto dos creadores masculinos aluden á dualidade da natureza feminina como obxecto-suxeito, quedando sempre estas (aínda que pertencen ao grupo) fóra da redacción dos manifestos. Neste sentido será importante salientar que nos primeiros debates surrealistas adicados a investigar sobre a sexualidade non ano 1928, non hai presenza feminina. Bretón, o portavoz e xefe do movemento surrealista, conformou un ciclo creador masculino que negaba a imaxe da muller como artista.

De feito, este importante movemento que rachou cos convencionalismos do momento, con respecto á súa política de xénero, vincúlase a un comportamento patriarcal e



machista, e dun posicionamento claro ante a heterosexualidade onde o home ten un papel preponderante, e no que a súa visión da muller está ligada á idea de muller-meniña, virxe, obxecto de desexo, musa ou boneca que forma parte do xogo erótico.

Esta falta de igualdade e o comportamento dos membros do movemento coas mulleres podería ser o xerme da mirada prexudiciada de Frida Kahlo, que non se consideraba surrealista senón pintora da súa propia realidade e que no seu diario tras a viaxe realizada a París non ano 1939 (segundo cita Hayden Herrera na biografía sobre a artista) comenta: "Non podes imaxinar o *joputas* que son esta xente...Fanme vomitar. Son tan condenadamente

'intelectuais' e dexenerados que xa non os soporto máis..." Esta intelectualidade machista será a consecuencia de que a meirande parte das mulleres que nun primeiro momento saudaron con alegría o surrealismo, acabasen por afastarse del, para xerar unha obra potente cando deixan o círculo, pois aínda que illadas ante a súa propia realidade, realizan unha contribución impresionante á linguaxe surrealista, polo que algunhas historiadoras as consideran mulleres que estiveron arredor do movemento surrealista, máis non dentro del. De feito aínda que a partir dos anos trinta o movemento inclúe mulleres nas súas mostras, ningunha artista aparece na listaxe oficial de surrealistas nos seus comezos, e non será ata o ano 1943, cando Peggy Guggenheim monte na súa galería "*Art of This Century*" unha exposición de trinta mulleres surrealistas, entre as que se atopan Dorothea Tanning, Meret Oppenheimer e Leonora Carrington.

Consideradas como mediadoras entre a natureza e o home e o seu subconsciente, as mulleres serán as portadoras dun papel vinculado ao patriarcado, como: *femme-enfant* ou obxecto de desexo, o que



entraba en conflito coa necesidade da muller como creadora e posuidora dunha subxectividade que lle permita expresarse con liberdade, feito que non estaba acorde co interese surrealista de convertilas en amantes, amigas e participantes na obra de arte, como suxeitas non activas.

As mulleres surrealistas foron en certa medida agochadas polos *varóns* surrealistas, ata que nos anos setenta aparecen nomeadas na revista *Obliques* e nos noventa, no ano 1997, emerxa unha antoloxía de mulleres surrealistas da man de Xeorxiana Colville, ironicamente titulada *Scandaleusement d'elles*, o que traducida quere dicir *escandalosamente delas*, e que vén de salientar de novo a negación da muller como suxeita activa na historia da arte.

As artistas surrealistas de comezos do século XX, prefiguran a poética feminina do corpo, desenvolvida logo nos anos setenta polas artistas declaradamente feministas, con visións ambivalentes do seu corpo ou do mundo, que se identifican coas forzas xeradoras da natureza, achegándose á creación con actitude irónica e desde unha

mente onde prima un racionalismo na praxe pictórica, a partir da investigación, como na obra de Maruja Mallo, quen investiga nas matemáticas e na xeometría nos anos trinta para aplicalas á súa obra; e dun debuxo preciso, rexeitando as tinturas románticas, a partir dunha visión austera da realidade, ou da natureza como metáfora da realidade política que aparece na obra da pintora



chea Marie Cerminova, chamada Toyen, ou na de Kay Sage, quen plasma formas afiadas, espiñentas en paisaxes desoladas, como símbolos do baleiro e o abandono.

Ao mesmo tempo empregan nas súas obras estratexias que desarticulan a idea do mito do artista como creador *varón*, reinventando as categorías tradicionais de xénero como os bodegóns, que tradicionalmente na pintura representan o inventario dos bens propiedade do *varón* burgués, entre os que se incluía tamén a muller, e que aparece reflectida na obra de Meret Oppenheimer, *Cunca de té en pel* (1936) ou *Le festín* (1959) instalación na que fai unha asociación irónica entre mesa, muller e sacrificio. Tamén estas estratexias aparecen nos interiores domésticos aos que converten en escenarios de pesadelo artistas como Dorotea Tanning, Leonora Carrington ou Remedios Varo.

A C T U A L I D A D E

De feito, sería importante indicar como a pegada sexista e dominadora dos surrealistas inflúe na obra de Oppenheimer. A obra *Cunca de té en pel*, constituída por cunca, culler e prato cubertos con pel de gacela chinesa, material que levaba un brazal da artista cando lle xurdiu a idea de forrar estes obxectos, conformando así a obra a partir dunha asociación de ideas de corte surrealista, foi exposta en París e en Nova York, no *Museum of Modern Art*, onde foi adquirida polo director Alfred Barr para a colección permanente do museo. Porén,



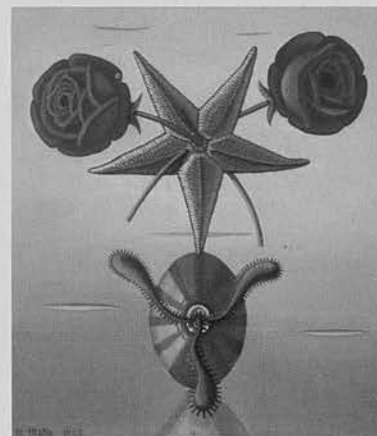
dous anos máis tarde, foi retitulada por Bretón co nome de "*Le déjeuner en fourrure*", quen evidentemente non só se refería á obra de Manet, senón tamén á novela erótica de Leopold von Sacher-Masoch, *Venus im Pelz* (1869) na que a protagonista, Severin, afirma que unha muller só pode ser a escrava dun home



ou a súa amante, pero nunca manter unha relación de igual a igual. Deste xeito, Bretón proxecta na obra unha noción xerárquica e machista das relacións entre os sexos, que evidentemente Oppenheim, non compartía, pois como é ben sabido, nos anos sesenta foi unha das máis importantes representantes na loita por unha arte reivindicativa desde a óptica feminina, e que no ano 1970 foi quen de parodiar o seu propio mito, ao realizar en versión *kitsch* en miniatura a cunca forrada de pelo, cunha cuberta de cristal, ironizando sobre a idea da imposibilidade de tocar e facendo un recordatorio burlesco sobre a relación entre consumo e pracer.

Moitas das artistas surrealistas rexeitan as tinturas románticas que os seus compañeiros de movemento atribuían á natureza como muller nutricia ou destrutora e abordaron as súas obras desde

unha visión irónica e moito máis austera, reinventándose nos seus cadros e desmitificando a mirada do home creador, como a artista Leonora Carrington, quen en *Autorretrato* (1938) afirma a súa dualidade vital, ao ser ao mesmo tempo observada e observadora. Outras como Remedios Varo, tentan a representación a partir da ironía, creando un campo de signos en conflito na representación de deusas nai, como xeito de protesta aludindo a mitos sobre o poder, na obra *Tertulia* (1929), mentres que Ángeles Santos, utiliza símbolos de maternidade, como na obra *Un mundo* (1929) que falan do mito do poder feminino, como emblema da actividade artística. A artista galega Maruja Mallo, na súa obra



A sorpresa do trigo (1936) traballa tamén desde estes parámetros en referencia ás deusas matriarcais, pois aínda que esta obra se presta tamén a reivindicacións político-sociais e case revolucionarias, pode



enxergarse dentro do ámbito místico-feminista sobre a creación do universo, no que a muller aparece como un símbolo, característica que pode rastrear tamén nas Naturezas Vivas dos anos 40, nos que as cunchas e as froitas, teñen unha connotación sexual positiva.

O tema da muller como creadora, aparece tamén nas representacións do tema do tecido. O símbolo de tecer, de clara simboloxía telúrica en canto á relación da muller como creadora do universo, está presente en dúas obras de Remedios Varo. En *Bordando o manto terrestre* (1961), representa a terra como unha

tea que cae desde un obradoiro de bordadoras sito no ceo, mentres que na obra *Tecido espazo-tempo* (1954), existe un xogo entre a linguaxe e o material, no uso da palabra tea, pois o material no que está feito o cadro non é unha tea senón masonite, polo que a alusión ao tecer vén directamente relacionada coa creación feminina.

O mundo surrealista feminino, tan distinto do masculino, foxe da representación sexual tan común nos *varóns*, e cando aborda o erotismo o fai de xeito tanxencial, centrando a atención máis en aspectos eróticos que nos sexuais. Leonora Carrington céntrase na alquimia e na maxia, mentres que Dorothea Tanning, imbrica a sexualidade no mundo das nenas e nenos en obras como *Palaestra* (1947), pois as mulleres surrealistas posiciónanse impasibles ante a teorización surrealista sobre o suxeito do desexo erótico e os escritos freudianos.

En constante revisitación por parte das historiadoras e historiadores da arte, queda aínda moito por facer en canto á importancia e o papel destas mulleres na historia da arte, pero a súa independencia

incontestábel queda ben reflectida nas palabras de Gisèle Prassinos, (citada por Alicia Dujovne Ortiz, no seu artigo "*Escandalosamente ellas, las surrealistas*") quen foi a nena mimada de Bretón aos 14 anos, pois encarnaba as súas intuicións sobre a nena mediadora e meiga, e que escribía poemas alucinados sen puntos nin comas: "Ese foi o problema. Eu quería ler, estudar, medrar. El, negábase a que eu fora escritora. Cando cansei de ser unha sacerdotisa infantil, condenada a calar, cos anos abandonei o surrealismo".



A C T U A L I D A D E

"MARUJA MALLO. A PINTURA DA NOVA MULLER"

En "Maruja Mallo. A pintura da nova muller", Carlos Bernárdez adícase á complexa tarefa de analizar a estética da obra de Maruja Mallo. O escritor diferencia o traballo da artista da estereotipada visión que temos da muller. Bernárdez amosa un achegamento que non descoida os elementos que puideran sesgar a observación desta importante artista do século XX. Que dúbida cabe de que o ambiente frecuentado por ela, a súa condición de muller, a súa personalidade, que a fixo ser protagonista nun mundo masculino, a súa amizade con personaxes apaixonantes, alimentan a curiosidade pola súa vida persoal e isto sempre foi en detrimento da visualización da calidade artística da obra. Neste caso a pintora Maruja Mallo foi vítima da muller.

A perspectiva que debuxa o contido do libro é un exemplo no só na construción particular da traxectoria de Maruja Mallo senón na perspectiva histórica do tratamento das mulleres no ámbito profesional. Deste xeito é reconfortante porque ofrece unha visión obxetiva da valoración do seu traballo, aspecto especialmente saudabel non só no pasado senón na actualidade. A cotío escoitamos declaracións e tratamentos contaminados por prexuízos, maltratos e



desvalorizacións dirixidos a mulleres con visibilidade mediática. Lamentablemente semella que "as novas mulleres" non adiantamos tanto como dende os sectores públicos queren difundir.

Dende esta perspectiva o relato de Carlos Bernárdez é especialmente coidadoso e pode que por iso sexa moi cauto e parsimonioso no estudo renunciando a recursos e

interpretacións abertas. Hoxe, esta posición ten moito mérito porque nestes días, revoltos para a arte, os novos pintores, os historiadores e os curadores mestúranse en prácticas confusas ao redor da palabra. Algúns confunden as ideas coa arte e, sen dúbida, hai un camiño directo dende a razón ás ideas, pero non dende a razón ás emocións.

Bernárdez porque non confunde arte e idea, as súas

interpretacións están fundamentadas na realidade da obra. Identifica claramente o que pode obxectivizar da observación da arte e das emocións e temos que ser conscientes de que para escribir sobre arte, neste xeito, hai que ter moita humildade, fundamentalmente porque hai que abandonar a tentación da fantasía propia para ser, en cambio, só unha observadora ou un observador silandeiro. O libro de Bernárdez sobre a obra de Maruja Mallo é unha análise humilde, obxectiva, sistemática, estruturada. É dicir, que ten as cualidades da observación metódica do investigador, algo do que carecemos con frecuencia no eido das artes. Nestes días os historiadores semellan ser poetas; os artistas, políticos e os políticos, artistas e isto debería preocuparnos.

Bernárdez diferencia a realidade sociopolítica da época máis a contorna da artista, da análise estética da obra. Así, unha vez elaborados os aspectos que fan da súa obra unha estética auténtica, avanza na súa contextualización. O autor disecciona os elementos estéticos no espazo da construción plástica, para analizar os recursos do tratamento da cor e do espazo; elabora unha clasificación da evolución do seu universo creativo e puntualiza os contidos estéticos

e filosóficos que sustentan a obra para que estes atopen só o camiño lóxico no contexto histórico. Este exercicio de dignificación da estética de Maruja Mallo, desdexando os elementos que distraen da súa análise obxectiva, é algo que lle debíamos a esta artista, cuxa obra é unha das máis internacionais do panorama plástico galego do século XX.

A pintura da nova muller é unha boa guía para que a persoa lectora poida non só coñecer a obra de Maruja Mallo, senón tamén aspectos clave que percorren a creación artística en Galicia no inicio do século XX, e é un magnífico exemplo da estrutura da análise de obra dende o punto de vista compositivo, morfolóxico e histórico.

Tradución: Marga R. Marcuño



A C T U A L I D A D E

PAULA REGO: FIGURACIÓNS DA MEMORIA

Paula Rego (Lisboa, 1935), como é ben sabido, é unha importante pintora dentro do panorama internacional das últimas décadas. A súa obra parte de sólidos alicerces figurativos mais desde unha personalidade fortemente individualizada e virada para unha plástica que ten no evocativo un elemento central, o seu auténtico fundamento creativo.

Habitualmente se sitúa a artista como parte da neofiguración, un fenómeno que abrocha nos anos da posguerra un pouco contracorrente, fronte ao predominio da abstracción hexemonizada polos expresionistas abstractos norteamericanos (Jackson Pollock, Willem De Kooning, Mark Rothko), dentro da chamada Escola de Londrés –cidade onde mora-, un ámbito creativo marcado pola incontestábel presenza de Francis Bacon.

Partindo deste contexto, a pintora portuguesa amósasenos, ao longo de toda a súa traxectoria, como unha contadora de historias, con referentes que, frecuentemente, nos levan ao mundo literario, cinematográfico, a outras pinturas da Historia da Arte, mais tamén, é de xeito singular, á vida da artista, nomeadamente a aprendizaxe infantil. Esta suxestión do mundo formativo e da nenez para ao longo de moitas das súas

obras –pinturas e debuxos- que serven á artista para nos envolver nun universo persoal.

Baixo un ton evocativo, cheo de criaturas que vagabundean perdidas, soas ou en grupos, impónse unha narrativa fragmentaria que procura as fontes na memoria infantil, na intimidade dos pensamentos da artista, non cunha visión amábel do universo feminino e infantil, que representa decote, senón cunha abordaxe ambigua, de lectura narrativa e ao tempo aberta.

A obra de Paula Rego parte dunha postura previa na que a plástica volve á narrativa, aínda que, como filla da modernidade, os relatos que nos propón susténtanse sobre recursos que nos manteñen na ambigüidade, unha narrativa rota (*disrupted narrative*) que imita a estrutura e recuperación da memoria humana. Daquela, entre as obras xorden relacións de indeterminabilidade, como mensaxes cifradas. Este relato roto lévanos a imaxes de múltiples campos, fragmentos e relacións de incerteza, marca inequívoca da nosa modernidade.

A figuración da artista bebe en fontes diversas: na estrutura interna da colaxe; na linguaxe gráfica e na banda deseñada e mesmo, en certo xeito na *pop*, sen que por iso perda nada da súa



singularidade. Esta multiplicidade de fontes, ben evidente na maioría do seu traballo, serve para nos transportar á fascinación dos contos infantís, ao engaiolamento das imaxes familiares, escenificadas e organizadas dun xeito fluído e dinámico, que en ocasións mesmo atenden a esquemas horizontais propios da banda deseñada. Por medio destes recursos o que se pretende é reactualizar e transformar historias propias: ese universo vital –en feminino-, contextualizado con obxectos en escenarios que teñen unha función evocativa; esas historias que lidas ou escritas acaban por se conformaren como cadros de actitudes, de emocións, que non son simples ilustracións, senón que serven para lle dar un rostro á memoria e axotar os

medos que fican no fondo da nosa consciencia.

A artista emprega nos debuxos e pinturas imaxes que nos lembran o mundo visual codificado na pintura e en especial certa iconografía tirada da literatura e recreada pola artista en obras seriadas. Nelas abundan as alusións ao convencionalismo que pexa a nosa existencia cotiá, mais en Paula Rego sempre agroma a vontade de subversión querendo ser imaxe que supere de todo o que anula a nosa capacidade de reflexión e de acción.

Os debuxos -fundamentais no seu proceso creativo- e as pinturas de Paula Rego sérvenlle para afrontar o feito artístico como un intento de dar solución a un reto (plástico e temático) no que os motivos de intenso contido vivencial, lonxe de coartaren a liberdade formal, funcionan como liberadores e enriquecedores, como pulo para indagar na comprensión e na interpretación do mundo, producíndose, xa que logo, como na mellor arte, unha interrelación entre logros visuais e desenvolvemento temático. As súas múltiples series son testemuño desta actitude, abisal e convulsa no conceptual, e dunha enorme pulcritude formal.

En medio dese límpido desacougo e desa reflexión que

transmite toda a obra de Paula Rego aparece sempre o universo da muller e, así, o corpo -obxecto e suxeito da súa obra- remite nas súas diversas representacións a unha lectura das constantes da presenza do feminino na nosa cultura, tornándose en explícito territorio para a reflexión sobre a



tradición e o presente. Un exemplo excelente son as series sobre a danza, co corpo feminino como cerna, coa carga onírica e co pulo vital que o universo feminino transmite, conformándose como unha auténtica iconografía da diferenza.

Desde o punto de vista conceptual, a obra de Paula Rego ten unha forte vontade de discurso, de carga semántica. Parte da estrita intimidade do eu e actúa entrelazando os temas, as obsesións da autora, conseguindo daquela modular o sentimento coas pulsións que nunca son

completamente representábeis na concreción plástica da obra. Mais o que si consegue é transmitir unha sensación que subxace detrás, no fondo da comunicación discursiva da obra. Paula Rego demostra que a arte sempre ten un compoñente de pulsión e este aspecto fica aínda moito máis resaltado, co corpo e o eu cun protagonismo singular, como preocupación relevante, entendida desde toda a súa pluralidade, pero especialmente como fonte de reflexión sobre os diferentes roles e comportamentos desde o máis cotián ao máis transcendente. Ligado a este feito, podemos percibir un universo que evidencia os silencios, os ocultamentos, as veladuras, as dúbidas e a angustia do mundo feminino, como materia e fonte de creación autorreferenciada.

Paula Rego concibe a creación artística como unha volta á intimidade do eu, expresada nunha linguaxe plástica e reflexiva, desenvolvida e patentizada na totalidade íntegra da súa persoa. Consegue así reter o que se di a si mesma na soidade da súa intimidade pero que precisa e adquire todo o seu sentido como forma artística con vontade de comunicación.

A C T U A L I D A D E

AS FEMINISTAS GALEGAS.* UNHA HISTORIA IMPRESCINDIBLE

Kate Millett escritora comprometida e artista norteamericana de quen o feminismo espallou a súa frase "*O persoal é político*" é a magnífica cita coa que Mónica Bar Cendón inicia este ensaio, un traballo no que deixa constancia da historia do movemento feminista en Galicia entre 1975, data de inicio da Transición á democracia, e o ano 2000, cando comeza a funcionar no noso país a Marcha Mundial das Mulleres.

Teño diante de min un libro que está dedicado a todas nós. Lendo a introdución da autora, non podo deixar de lembrar aquela outra frase que Kate Millett escribiu nun artigo de hai 23 anos que dicía: "Por qué as mulleres parecen particularmente incapaces de observar e honrar a súa propia historia?" (*The Guardian*, Londres, xuño de 1988, tradución).

Se en 2010, ano no que se publicou esta crónica, está plenamente vixente a pregunta de Millett, quere dicir cando menos que se botamos unha ollada sobre o panorama editorial historiográfico, observamos un baleiro preocupante no concernente á historia das mulleres do tempo presente; e faime pensar en como se verán a si mesmas as mulleres novas se carecen dun referente propio no que se mirar. Podemos percibir tamén unha fractura entre as

mulleres dunha xeración e a seguinte, o que me obriga a reflexionar sobre a inexistencia de pontes que dean continuidade ás vellas e lexítimas aspiracións. Porque ofrece respostas a estas dúas preocupacións, esta investigación me parece, desde a miña perspectiva de ensinante, imprescindible tanto no panorama do feminismo como no panorama da historia.

A autora explica os seus motivos para a escrita do libro: "procurei a construción da identidade do movemento feminista, facendo emerxer o obxecto de xénero, dando constancia do quefacer feminino, a través dos actos públicos e privados, da ideoloxía e das manifestacións externas" (Bar:14) deixando clara a súa intención: rescatar do silenciamento as mulleres, non só as que tomaron conciencia da súa situación na Transición, senón tamén a aquelas que loitaban por mellorar os barrios, as condicións sanitarias, as escolas para as fillas, a vida en suma.

É certo que os homes sempre se recoñeceron entre eles e se premiaron uns aos outros polos seus méritos, como di Kate Millett. Tamén é certo que premiaron a algunhas mulleres ao longo da historia, pero sempre como excepcións, non como norma. E xa se sabe, as excepcións pagan un



prezo moi alto por saír da norma, incluso por facer cousas que as súas herdeiras ven como naturais, cando falamos dos dereitos das mulleres. Algunhas das miñas alumnas, adolescentes e adultas, me din que hoxe xa está todo conseguido. Outro motivo máis para recoñecer o mérito da presente publicación, para que saiban canto custou o conseguido e canto falta por conseguir.

A autora reflexiona na introdución sobre a desculpa dos historiadores benpensantes que din que a causa da invisibilidade das mulleres é que "nas fontes non aparecen", (cita textual). Penso que deberíamos recordarlles a súa responsabilidade na forma de mirar as fontes; a estas alturas case todas as mulleres sabemos que hai

outra forma de mirar nas mesmas fontes, e que hai que aprender a ver o que non existe, o que está á marxe, como as propias mulleres.

De aquí a importancia do libro actual, que nos permite facer un percorrido pola historia recente con outra mirada. Documenta unha historia do presente desde o silencio das mulleres, pero hai que saber recoñecer a dificultade de traballar con material moitas veces des-apercebido, sen importancia, fráxil, colectivo o que lle dá máis valor ao traballo da autora. A empobrecida tradición cultural das mulleres ten moito que ver coas normas masculinas respecto do que é tradición e o que non, o que debe ser valorado e o que non. Esta publicación é un referente importante desa tradición marxinada. Busca con empeño nos escritos anónimos, sen data outras veces, e achega ademais os seus propios coñecementos ilustrados como feminista, valiosos para encadrar, por exemplo, os antecedentes europeos ou norteamericanos. Ofrece por tanto unha historia propia moi documentada.

Saudamos esta contribución desde o feminismo que permite ver as loitas das mulleres polos seus dereitos desde diferentes ópticas, os aspectos diferenciais dos movementos dentro de Galicia e a valentía das mulleres na Transición á democracia.

As profesoras temos nas mans un material manexable que responde á necesidade de ofrecer ás alumnas esa tradición feminina negada, que rescata o papel activo das mulleres e que lles pode proporcionar modelos de referencia da súa propia historia no tempo presente.

Este libro presenta un gran número de fontes de todo tipo: entrevistas orais, documentos de diversas organizacións feministas, materiais de arquivo das diferentes asociacións e unha información puntual das notas ao pé, clarificadoras e moi de agradecer, tanto para as mulleres xa iniciadas nesta temática, como para todas aquelas que se inicien no tema; incluso diría que facilita novos camiños de investigación. As notas ao pé puntualizan feitos, datos biográficos que completan a lectura do texto, actualizan algún aspecto concreto, polo que considero que abren expectativas novas de desenvolvemento doutros traballos complementarios.

Chamoume moito a atención o comentario de Mónica Bar sobre o tipo de documentos manexados, que moitas veces non teñen autoría. "O anonimato é o risco recorrente dos escritos da primeira época, do 75 ao 79" (Bar: 22), o que me leva a repensar sobre como incorporar a historia ás mulleres comúns, as anónimas, as que non teñen nome e apelidos.

As reivindicacións de xénero non só topan con modelos denigrados desde a relixión ou desde a ciencia. De maneira oculta tamén aparecen vellos prexuízos, máis difíciles de detectar porque toman o aspecto do sentido común. Forman parte do que todo o mundo sabe e, polo tanto, non precisa ser discutido nin analizado. Son os modelos de condutas válidas para cada un dos xéneros e así o sistema social do patriarcado resulta perverso polas súas consecuencias para as mulleres.

Se miramos, como di Sigríð Weigel, coa *mirada birolla* (tradución), podemos ver que as mulleres deben permitirse mirar polo rabo do ollo, de maneira estreita e concentrada, mentres teñen o outro libre de vagar pola dimensión social. Necesitan dedicar polo menos a metade do seu campo de visión a esa mirada ríxida sobre o seu papel específico como mulleres; só poderán deixar de facelo, cando as mulleres que viven e queren saír do guetto dos deberes femininos superen a súa dobre vida: a imaxe no espello das proxeccións masculinas.

Os homes ensináronnos que o pensamento ten que partir da eliminación dos sentimentos. E as mulleres, igual que os pobres, subordinados e excluídos, teñen un profundo coñecemento da ambigüidade, dos sentimentos mesturados con ideas... E como

A C T U A L I D A D E

¡HAI AMORES QUE MATAN!

si te atacan...
¡CONTRAATACA!



ASAMBLEA DE MULLERES DE A CORUÑA

estes coñecementos non son valorados na sociedade patriarcal, as propias mulleres aprenderon a dubidar das súas experiencias e a devalalas. Por iso creo que resulta para a autora certamente difícil seguir as pegadas na investigación de asuntos dispersos e dar importancia ao que está fóra do punto de vista hexemónico central.

A falta de coñecementos que temos da nosa propia historia foi unha das principais maneiras de manter as mulleres subordinadas.

O ensaio ten unha estrutura clásica. Despois dos aspectos metodolóxicos xa comentados, aborda unha panorámica global sobre as pioneiras do feminismo na Ilustración francesa do século XVIII, o sufraxismo norteamericano e europeo do século XIX e os paralelismos en España, coas lóxicas diferenzas xa que como indica a autora "o que existiu no século XIX en España foi unha preocupación pola educación igualitaria, ideas difundidas polas

filosofías krausista e institucionista" (Concepción Arenal e Emilia Pardo Bazán) (Bar:31)

A continuación trátanse as orixes do movemento feminista español e do movemento feminista en Galicia para centrarse logo na plenitude de dito movemento.

Dedica un apartado ás reivindicacións máis importantes das feministas, temas que moitas veces fan confluír as distintas correntes ideolóxicas en accións conxuntas, algo habitual entre diferentes tipos de organizacións de mulleres na Transición. Estes temas (adulterio, divorcio, aborto, violencia machista, lesbianismo...) son obxecto de debate, acordos ou desacordos que permiten ver como encaran as distintas organizacións as discusións; nalgúns casos provocando fortes rupturas desde o punto de vista do posicionamento ideolóxico.

En diferentes apartados e diferentes tempos aparece o eterno debate sobre a dobre militancia, que xorde de cando en vez pero que nunca remata e que marca nalgún momento (cerca do ano 1978) a división ideolóxica do movemento feminista: "...as discusións sobre a dobre militancia e a "fidelidade" ao grupo feminista marcou as diferenzas irreconciliables entre feministas independentes e mulleres feministas de partido" (Bar:125)

A C T U A L I D A D E

O ensaio remata especificando as características diferenciais do feminismo nas provincias de Ourense e Lugo abrangendo ata a Marcha Mundial das Mulleres do ano 2000.

O estudo contén un amplo apartado bibliográfico, clasificado cronoloxicamente e por temática, acompañado dun cadro moi útil para as ensinantes, no que se vai comparando datas, acontecementos, publicacións e actuacións do movemento feminista. Con el podemos conectar as diversas actuacións co feminismo europeo e americano de forma que non se perde a perspectiva global.

Esta estrutura, que abarca desde o afastado no espazo e no tempo ata o máis próximo, ofrece unhas posibilidades de manexo do ensaio rápido e eficaz se queremos utilizalo nas aulas como ferramenta didáctica.

As feministas galegas non é un libro de lectura fácil. Nalgúns momentos superpóñense actos diversos en lugares distintos, que poden confundir o discurso cronolóxico. Penso que estas accións que se programaban teñen moito que ver tamén co número de asociacións, nalgúns casos escasamente organizadas, que se cohesionaban ou escindían segundo a situación política e ideolóxica do momento. Ademais

esta gran capacidade de mobilización pódese considerar representativa da intensidade da loita das mulleres polos seus dereitos, das diversas fronteiras que atender e dos diferentes resultados obtidos.

Quizais (dada a obsesión desta comentarista eventual pola orde) resulte excesivo o uso das siglas que dificultan a lectura, ao ter que identificalas co movemento correspondente, o que resta concentración e fluidez narrativa.



ANTICONCEPTIVOS

ASOCIACION GALEGA DA MULLER

A C T U A L I D A D E

No capítulo dedicado ao protofeminismo pareceume interesante a confluencia do feminismo independente co cristián. Tamén controvertida: a igrexa católica, que sendo unha das institucións máis misóxinas da historia, na que as mulleres precisamente ocupan o último chanzo, dado que só poden ser fieis que enchen as igrexas, pero nin ocupan cargos de responsabilidade, nin se lles permite sequer falar en público, colaboran coa loita feminista puntualmente o que demostra, visto desde a actualidade, unha inxenuidade case candorosa. Mención especial merece o apartado dedicado ao Movemento Democrático de Mulleres (MDM) encadrado baixo o epígrafe do feminismo reformista, e sobre o que a autora xa di: "que buscaban unha dobre loita pola democracia e pola liberación da muller" (Bar: 103). Recoñece que é unha asociación formada por mulleres moi diversas que na provincia de Ourense tivo un desenvolvemento singular; data o seu nacemento no estado español en 1965. Das súas palabras dedúcese unha actitude de recoñecemento de débeda do feminismo, polos tempos difíciles do franquismo nos que viviron e nos que saíron ás rúas reclamando reivindicacións feministas; pero teño que recoñecer a miña discrepancia, coincidindo coas	críticas dalgunhas organizacións posteriores, na consideración como feministas en estrito sentido das militantes do MDM, tanto pola súa dependencia do Partido Comunista como polos obxectivos a conseguir e xa especificados antes. As súas accións reclamaban melloras para as mulleres e niso coincidían coas mulleres do movemento feminista pero creo que non puxeron a loita de xénero por riba da loita de clases, o que as identifica máis cos partidos de esquerdas tradicionais, malia recoñecerlles o mérito e a súa importante contribución á consecución de dereitos para todas as mulleres, nas reclamacións de melloras sociais e veciñais. Mónica Bar ofrece unha proliza explicación reveladora sobre as características diferenciais do MDM na provincia de Ourense entre os anos 1975 e 1979 que penso merecería un estudo monográfico. Un exemplo da súa modernidade foi a loita polo recoñecemento como delito do acoso laboral, insólito para as datas das que falamos (px. 275). O apartado que ofrece unha maior continuidade e trabazón é o dedicado á plenitude do movemento feminista galego e á Asociación Galega da Muller (AGM) fundada no ano 1976. Pretendía, segundo M^a Xosé Queizán, unha das fundadoras hoxe recoñecida en	todos os foros, "a nosa loita (...) é contra o sistema patriarcal (...) que tamén reside na historia que nos roubaron" (Bar: 119). As mulleres da AGM non foron alleas ás discusións sobre a dobre militancia, pero reivindicaron "a súa independencia das organizacións políticas" (Bar:120), aínda que eran maioría as mulleres que procedían do Movemento Comunista. É na crise e reestruturación do movemento, iniciado segundo a autora a partir de 1978, cando realmente se separaron as mulleres que desexaban traballar a fondo as cuestións teóricas do feminismo, como as Feministas Independentes de Galicia (FIGA) que se definen como "mulleres independentes, de esquerdas e galeguistas" (Bar:157). Podemos ver que como todo movemento social, o feminismo da primeira Transición foi unha amalgama de diferentes correntes ideolóxicas e organizativas. Se nos anos setenta a loita polos dereitos e liberdades básicas e contra a ditadura franquista axudaron a unificar as accións das feministas, a partir das Xornadas de Granada de 1979 fíxose evidente a división entre o que coñecemos como "feminismo da igualdade" e as "feministas da diferenza". A despenalización do aborto converteuse na reivindicación que
A C T U A L I D A D E		

aglutinou a principios dos oitenta as mobilizacións nas rúas. Os grupos coincidían na esixencia dun aborto libre e gratuíto para as mulleres, como sinalan os carteis do momento, aínda que as independentes matizarían o que ten de agresión ao propio corpo. Que actualidade teñen estas palabras dunha militante daquela época: "A lei do aborto foi queimante, perdemos moitísimo tempo discutindo, por exemplo o asunto dos prazos, unhas eran partidarias da despenalización total e outras dos prazos" (Bar:131). Esta dura loita, que causou tamén algunhas divisións ideolóxicas, tivo que retomarse no ano 2008 con novas campañas de autoinculpación e mesmo semella na actualidade que as feministas son o voceiro de alarma cando os partidos de dereitas deste país, en alianza co poder eclesiástico, pretenden recuar nalgún dos dereitos conseguidos polas mulleres. Só temos que mirar a máis estrita actualidade e ler os titulares dos xornais destes días (escribo no mes de novembro de 2010) a conta da visita papal a Santiago de Compostela e Barcelona, para saber que os dereitos conquistados non son permanentes, e que o integrista católico non cesa. "Que la mujer encuentre en el hogar y el trabajo su realización"	(<i>El País</i>, 08/11/1010), palabras do papa Bieito XVI en Barcelona o día 7 de novembro. Despois de ter arremetido contra a lei do aborto na xornada pastoral de Santiago o día anterior. Unha vez aprobada a Lei de despenalización do aborto, a mobilización que aglutinou máis accións unitarias foi a loita contra a violencia machista. E xa nos anos noventa foi preciso reformular as políticas feministas atendendo á diversidade, como ben recolle Mónica Bar no seu libro. Dentro do apartado dos temas de atención feminista hai referencias á implicación do movemento feminista nas celebracións do 8 de marzo. A de 1977 en Santiago de Compostela reflicte unha situación típica da Transición: reivindicación nas rúas do dereito a liberación da muller, reprimidas pola policía, convivindo co "destape" casposo no cinema, que utiliza o corpo das mulleres como reclamo, vendendo a idea de que era sinónimo de liberación e, por tanto, de apertura. O ensaio complétase con elementos gráficos que poñen rostro a moitas mulleres coñecidas polas súas accións pero anónimas no colectivo. A autora achega documentación de actas constitucionais, carteis de propaganda, recortes de prensa, publicidade ou panfletos que	informan sobre algúns aspectos complementarios, sobre cuestións de estilo da época na primeira transición, cuestións de léxico e de moda iconográfica, merecedoras tamén dun estudo pormenorizado, outra liña investigadora a desenvolver. Na lectura intúese unha maior viveza nas explicacións da autora referidas ao feminismo galego, deixando constancia da súa participación nalgúns momentos conflitivos da primeira Transición fronte a outros apartados máis xerais, nos que hai información veraz pero desapaixonada. A escolla dalgunhas respostas das entrevistas realizadas destila certo sentido do humor, eu chamárialle "socarronería"; e no medio da traxedia cotiá na que vivían as mulleres, proletarias e burguesas, o escoller trazos irónicos é de agradecer. As protagonistas das entrevistas falan de si coa ironía que a distancia e a madurez imprimen conseguindo alixeirar o dramático da situación. Precisaríase unha continuidade do ensaio para sistematizar a historia desde o ano 2000 ata hoxe, que xa é algo máis dunha década. Tamén sería interesante ampliar temas puntuais referidos no ensaio, naqueles aspectos que foron tomando forma en anos posteriores, como a lei de prazos do aborto (en vigor desde o 5 de
A C T U A L I D A D E		

xuño de 2010); o movemento feminista non estivo parado.

A autora fai algunhas precisións de actualidade sobre aspectos legais concretos, como algúns puntos referidos ao divorcio, á lei de igualdade, á lei contra a violencia de xénero, etc... e sintetiza enfoques indispensables que ditas leis non contemplan con claridade. Eu diría que queda por estudar e valorar o último goberno autonómico do Partido Popular, e evidenciar a marcha atrás e o recorte dos dereitos, como a supresión do Servizo de Igualdade. Mesmo a propia composición do goberno autónomo é motivo de polémica e demostra o desprezo dos actuais dirixentes pola igualdade real.

Desde o punto de vista histórico o ensaio pon en primeiro plano a presión do feminismo nas rúas na Transición e a súa incidencia sobre as representacións parlamentarias, o que me parece que pode contribuír a resaltar que a mobilización social e as accións da oposición tiveron un papel moi importante no cambio político, e que os movementos de base foron fundamentais para conseguir leis novas e cambios nas franquistas. É dicir, este ensaio tamén contribúe a evidenciar que a democracia se gañou nas rúas, e axuda a destruír o mito de que a transición española foi un labor tranquilo dos



políticos do momento en colaboración co rei.

Houbo, desde logo, grandes insuficiencias que se arrastran e repercuten aínda hoxe sobre as mulleres, como son algunhas polémicas sentenzas xudiciais. Pero cabe recordar que os corpos xudiciais daquela época non fixeron ningunha transición, senón que se integraron no novo réxime sen que se cuestionase o seu pasado antidemocrático.

Mónica Bar, ademais de facer un ensaio de referencia que abre camiños á investigación ou á consulta, convérteo nun libro de denuncia, no que toma posicións feministas moi claras. Sendo a historia unha loita por conseguir dereitos, é de valorar a súa denuncia e posicionamento. Valgan como exemplos:

-A súa valoración de aspectos a cumprir na lei integral da violencia de xénero (px. 226).

A C T U A L I D A D E



-A súa postura no tema da prostitución feminina (px. 231).

-A súa opinión sobre a nova materia de Educación para a Cidadanía no ensino (px. 254).

Finalmente un pequeno apunte sobre a adhesión do movemento feminista á folga xeral do 14 de decembro de 1988, que aportando reivindicacións específicas sorprende pola actualidade das mesmas (px. 271).

Podemos considerar o progresismo das propostas do feminismo daquela época e tamén

o fracaso da consecución dos obxectivos propostos, porque hoxe seguimos pelexando polos mesmos obxectivos: os temas de independencia económica, de man de obra barata, de dobre xornada, que na actualidade están aínda máis agudizados e dan como resultado a feminización da pobreza ou a desigualdade salarial entre homes e mulleres.

Mónica Bar deixa constancia, cun traballo minucioso e rico en fontes, da contribución de moitas mulleres á loita feminista, e cabe destacar a súa falta de prexuízos

na utilización das entrevistas orais, tamén como fonte de información non oral, recollendo a experiencia persoal de moitas militantes de diversas orientacións políticas, sindicais ou do propio feminismo, sacando á luz o importante papel social que tivo este movemento nas loitas da Transición en Galicia.

Da necesidade de insistir na mesma liña é testemuña esta reflexión do ano 1985: "Nestes dez anos as mulleres gañamos moito no terreo persoal. Arrebatamos certo poder aos homes, fixemos cambalear a súa supremacía, os seus privilexios. Introducimos fisuras no patriarcado e gañamos autonomía persoal (...). Con todo, moitas veces, esta autonomía persoal non se corresponde coa autonomía colectiva necesaria para avanzar na loita pola nosa liberación: non se traduce no que cada unha conseguimos, no noso mundo: traballo, familia, casa. Isto non se traduce en conquistas reais para todas as mulleres" Justa Montero (Xornadas Feministas de Granada 1985).

A loita debe seguir pero coñecendo a historia imprescindible das mulleres.

*Mónica Bar Cendón (2010) *Feministas Galegas. Claves dunha revolución en marcha*. Xerais, Vigo.

A C T U A L I D A D E

SITIADAS

Así é como poden sentirse as mulleres deste estado social de dereito cando ven que se lles priva dos seus redutos de actuación.

A desfeita comezou noutras comunidades autónomas. Primeiro foron os Institutos da muller en comunidades como Castela-A Mancha, ou Murcia. O goberno estatal que tan altas expectativas suscitou entre as mulleres e sobre todo entre o feminismo, incorpórase ao descreto dos servizos de apoio á muller, suprimindo o Ministerio de Igualdade.

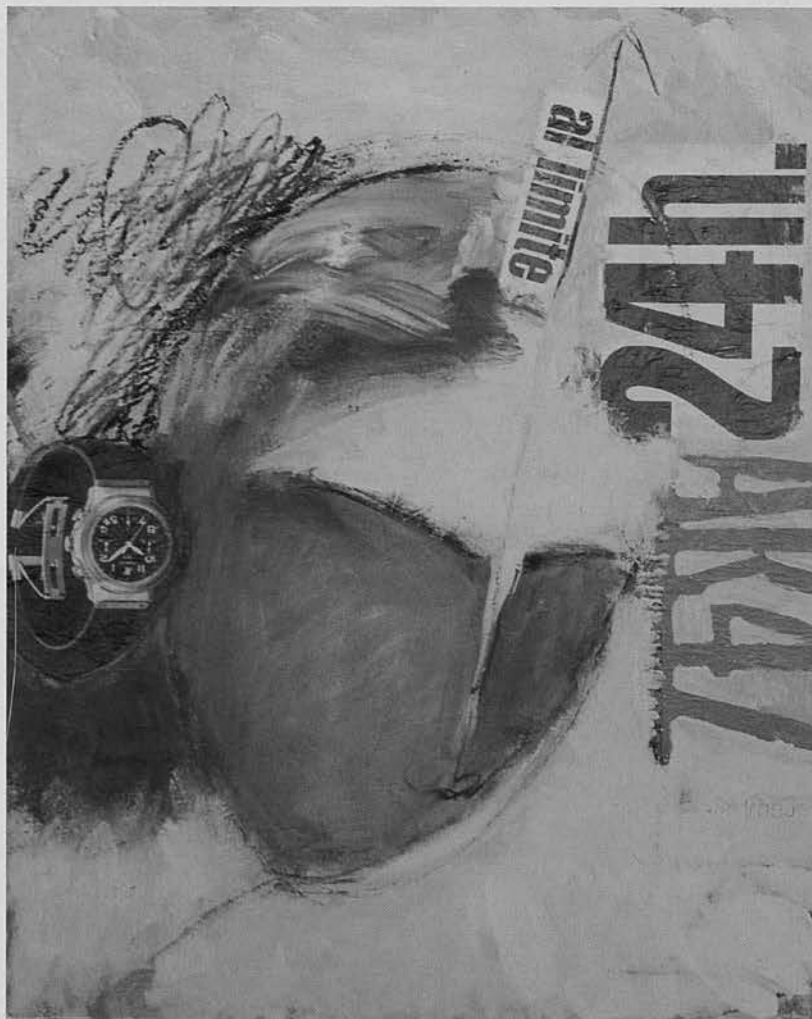
A estratexia de acoso e derribo das posicións reaccionarias desta sociedade poden estar de noraboa: ao final conseguiron que o goberno socialista, que tan claro tiña a batalla pola igualdade, cedese ante as súas pretensións. E con esa cesión o reforzo ás políticas transversais que o Ministerio estaba pondo en marcha, como a comisión interministerial, para completar as políticas de igualdade en todos os gabinetes.

Non é de estrañar que tantas mulleres que confiamos, nos sintamos defraudadas e estafadas.

Oxalá me equivoque pero dubido que un Ministerio a cabalo

entre a sanidade, a política social e a igualdade, comprometa os seus esforzos para sacarnos do desequilibrio en que sobrevivimos

as mulleres: que gañan menos, que viven máis anos, pero en peores condicións; que son maltratadas, asasinadas; que



Mónica Bar Cendón

A C T U A L I D A D E

I.S.S.N.: 1139-4854

dedican a súa vida a atender aos familiares; que traen criaturas ao mundo, sen obter nada a cambio; que son asoballadas virtual, ideoloxica e culturalmente. O noso non é enfermidade, como non sexa a da indignación vendo que cada paso adiante en dereitos, destraba as iras da reacción, coa inconsecuente rectificación do goberno. Non estamos enfermas, para que nos atenda un Ministerio de Sanidade; ao contrario, estamos ben vivas para detectar a morneza con que as autoridades enfrontan as políticas de xénero. Na Galiza, coincidindo coa celebración do Día Internacional contra a violencia de xénero, a Xunta fai oficial a desaparición do SGAI, Servizo Galego de Igualdade. Cando se trata de reducir orzamentos, bótase man á caixa de "muller e igualdade". Isto resulta máis indignante despois do dispendio empregado na visita do Sumo Pontífice. De calquera xeito non debe sorprendernos. As inversións en políticas de xénero son tan ridículas que a desprotección tampouco resulta tan notoria. Non sei que pasaría se as administracións lle cortasen a	billa aos sindicatos, ou aos partidos políticos. Pero ninguén, fóra do feminismo, se vai solidarizar por este recorte de orzamentos, despois de todo, "tampouco se estaba tendo demasiada efectividade" para contrarrestar a inferioridade social das mulleres. Se cadra aí radica o asunto: créanse servizos mini, unhas "seccións femininas" para contentar ao electorado, pero infradotados polo que os seus froitos son inapreciables dentro do sistema social, e non digamos produtivo; ninguén se responsabiliza a fondo destes servizos; non hai a quen lle pedir contas do impacto de xénero nas políticas sociais. Precisaríanse cifras, estatísticas, o compromiso sen tacha dos sindicatos, das administracións, de todas as consellarías. De non ser así, estes servizos están abocados ao fracaso; o que fai perfectamente viable o seu desmantelamento. Ignoro cal vai ser a rota da Presidencia da Xunta e da Secretaría de Igualdade que asumen as competencias do xa ex-SGAI. Agardamos que non se conforme con xestionar as axudas de Europa, e que enfrente con valentía o incesante	embate da violencia de xénero; oxalá comprenda a importancia da educación, non digo en valores, porque sería redundante, a educación en igualdade. Oxalá non nos conduza a un estancamento social pola perda de dereitos, pola carencia de servizos especializados, pola falta de recursos que freeen o soño de liberdade das mulleres que buscan unha vida propia sen violencia. A Xunta de Galicia, como administración pública debe acatar a prescrición constitucional de pór en práctica políticas que fagan efectivo o principio de igualdade. De perdurar o desprezo institucional, e a falta de compromiso das institucións na igualdade efectiva, seguiremos vivindo como terceiromundistas, dentro deste primeiro mundo.
A C T U A L I D A D E		

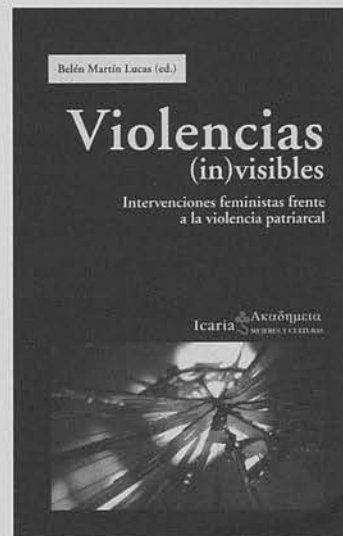
VIOLENCIAS (IN)VISIBEIS*

Asumimos como normal que a violencia contra as mulleres fiqu reducida a unha especie de reconto de estatísticas oficiais. Segundo a estación ou o ano podemos asistir a variadas noticias sobre os números de mulleres mortas, as cifras das que teñen orde de protección, as que voltan cos seus maltratadores e un sen fin de factores que interveñen nun proceso longo e complexo. Os focos acéndense para exaltar ritualmente algunha data sinalada ou para relatar a brutalidade dun asasinato, mais aos poucos segundos viran cara outra nova e deixan de seguido a violencia patriarcal nunha zona cega para a retina social.

As causas do que se nos mostra en forma de dor ou morte non é motivo de tematización, moito menos de noticia para os medios. Todo o dispositivo patriarcal de dominación das mulleres está oculto ou lexitimado polas narrativas cotiás que estruturan as nosas vidas. A súas sólidas raíces constitúen, de feito, os mecanismos ideolóxicos de construción de significados patriarcais. A obra, obxecto de atención neste escrito, é un lúcido e incisivo intento por adentrase nas bases ideolóxicas da violencia contra as mulleres.

O grupo de profesoras e profesores que comparten o proxecto "Violencias 'invisibeis':

intervencións feministas fronte á violencia estrutural e simbólica na cultura patriarcal", subvencionado pola Cátedra Caixa nova de Estudios Feministas da Universidade de Vigo, sintetizan neste volume, cun rigor asombroso, anos de investigación sobre o sexismo nas expresións culturais dominantes. Un texto de lectura áxil que considero obrigatorio para quen desexe compender a análise discursiva con perspectiva feminista. O seu obxectivo fundamental é dotarnos de ferramentas de visión nese espazo do público que invisibiliza a dominación das mulleres ou lle da carta de naturalidade. Unha obra cun carácter coral que permite xogar con variadas pezas do puzzle cultural actual desde múltiples perspectivas. A aposta queda clara desde a propia introdución cando a editora Belén Martín Lucas afirma que "mediante la exposición y el conocimiento de las violencias no físicas sobre las mujeres se podrá conseguir la erradicación del consecuente maltrato físico". Esta declaración de intencións resume o que será á columna vertebral dos dez artigos que compoñen ese libro. Asemade tal afirmación funciona como unha especie de búsola que nos sitúa no terreo que pisaremos, nomeadamente, a análise discursiva.



Tal esforzo por establecer ferramentas para visionar o invisíbel ten un inicio teórico que marca aspectos fundamentais do espazo epistémico do libro, isto é, sométese a reflexión a propia representación da violencia. María do Mar Castro e Nikita Dhawan realizan unha interesante cartografía da representación, útil para seguir o devir dos restantes escritos. A súa análise sobre a violencia da representación obriga a facer unha parada analítica na violencia epistémica na que vivimos instaladas as mulleres. Xogando co dualismos da voz e o silencio nos estudos poscoloniais sinalan un aspecto fulcral do feminismo do último terzo do século XX que poderíase resumir

como a tensión existente entre darlle voz ás experiencias das mulleres e ser creador conceptual das mesmas. Violentar a propia representación da violencia patriarcal a través da experiencia do silencio e o papel das intelectuais abre a porta aos seguintes oito enfoques sobre a construción de categorías e técnicas culturais de atribución de significados.

Os textos de Alba de Béjar Muiños e Belén Martín Lucas proxectan luz sobre dúas nocións básicas para achegarse á política actual, nomeadamente, cidadanía e patria. O primeiro concepto funciona como pedra fundamental da construción dos estados modernos e delimita a presenza das mulleres no ámbito público. A dicotomía público-privado herdada da antigüidade cobra importancia especial na modernidade. A súa adaptación aos estados democráticos instala unha cidadanía que exclúe as mulleres do pacto social primixenio en función da súa pertenza ao privado, esquecendo ao tempo o seu papel de sustento e soporte material e emocional do público. Martín Lucas analiza a categoría de patria e as súas metáforas centrais para comprender o papel asignado as mulleres na redistribución de papeis sociais e espazos de poder. A lectura conxunta deste dous artigos

desvela como a unha maior exclusión das mulleres da cidadanía maior é a súa presenza nas metáforas que ensalzan o seu papel como nai da patria. Desde a miña óptica é un acerto que a continuación a escritora María Reimondez afonde no carácter de estranxeiría que as autoras galegas teñen na súa patria. Desde a propia Rosalía de Castro até as autoras máis recentes existen unha estratexia patriarcal por relegalas a un plano secundario. A propia fundadora da literatura galega contemporánea, e toda a súa excepcional e afiada coiteliña social, foi infravalorada ou recluída no ámbito do sentimentalismo ramplíño. Mais a estranxeiría tamén permite unha ollada distinta sobre o nós colectivo que aínda fica por construír. Velaí o potencial de toda unha xeración de autoras que desde a narrativa, o teatro e a poesía procuran na fronteira da identidade crear novos topos de significación social e nacional.

Medios de comunicación, publicidade, vídeos musicais de rap, cómics e cine configuran un espazo suxerente para adentrarse na reflexión sobre as prácticas actuais da atribución de significados xenerizados. Olga Castro, Ana Bringas, Jeannette Bello, Andrea Ruthven e Guillermo Iglesias son os encargados de cada un destes ámbitos. O

entrelazamento dos mesmos establece unha fotografía viva da realidade cultural e social actual. As novas canles de socialización da mocidade reproducen os estereotipos sexuais e xenéricos deixando moi pouco espazo á crítica e transformación social. A contribución dos medios de comunicación á construción e lexitimación dos roles de xénero ou da sexualidade desde a publicidade e os vídeos musicais mostra a violencia invisíbel coa que as mozas establecen a súa identidade sexual nun mundo de discursos contraditorios. Por unha banda, consolídase a narrativa de que os dereitos das mulleres están conseguidos e, por outra, a cotío consolidanse novas formas de discriminación e violencia simbólica contra as mulleres. Este oximoron fai máis necesario a ollada feminista, desde a discursiva, a activista ou a política. As alianzas entre mulleres están máis lonxe que nunca e a dereita emprega códigos de igualitarismo formal baleirando de contido feminista as políticas de igualdade.

Esta dificultade para atribuír novas significacións no proceso de semiose constante no que nos achamos ponse de manifesto claramente na imposibilidade de establecer canones sen estereotipos para as superheroínas de cómics ou de

A C T U A L I D A D E



xeito aínda máis claro na posición discursiva das mulleres no cine. Só desde a situación de nai ou esposa pode entenderse a construción da muller como asasina na práctica da interrupción voluntaria do embarazo. As técnicas de control biopolítico, aplaudidas desde a dereita política e económica, volven sobre a definición das mulleres en función da naturalización da maternidade. Baixo esta premisa podemos entender toda a involución social

que vivimos nos últimos tempos edulcorada por unha crise económica que ve con bos ollos a volta das mulleres ao fogar primixenio, fonte de felicidade e paz social.

Para finalizar quixera subliñar como esta obra é unha ferramenta útil para facer visíbel as prácticas culturais de asignación de significados e roles sociais. A pragmática necesaria para crear novas atribucións semánticas atopa unha forte

dificultade na adaptación dos novos procesos culturais a ideoloxía de xénero que subxace na violencia patriarcal. Así afirmase no propio texto a necesidade de modificar as prácticas de representación da violencia, xa que, o significado non é algo que preexistente e necesita para mudar a transformación real destas prácticas. Sabemos que o reto en tempos de crise é complexo porque a transformación colectiva das prácticas de representación ten moitos ventos en contra. Por isto, se cadra para pechar o círculo, o derradeiro artigo, escrito por Aida Rosende, volta ao inicio teórico sobre a representación para reclamar o potencial que a arte posúe na ruptura coa orde patriarcal. Violentar a propia representación á través da arte, violentar a propia iconografía relixiosa abre un espazo final de liberación para as mulleres artistas e as mulleres en xeral. Como *esperanza*: o ollo que compón o cadro na praxe comunicativa procura a liberdade rachando o significado establecido.

*Intervenciones feministas frente a la violencia patriarcal. Belén Martín Lucas (ed.), Icaria, Barcelona, 2010

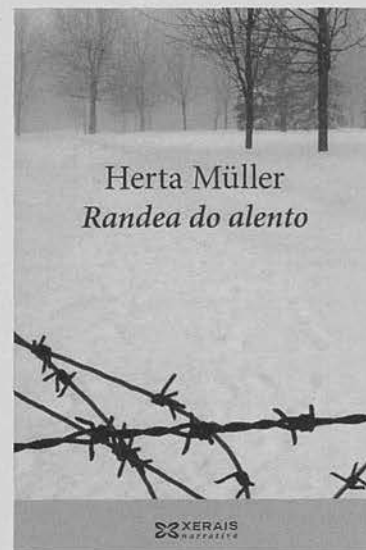
RANDEA DO ALENTO de Herta Müller

No ano 1945 decenas de miles de persoas pertencentes á minoría alemana romena foron deportadas a Ucraína para viviren en campos de traballo. Todas elas tiñan en común o feito de seren alemán falantes e formaren parte dunha desas numerosas minorías xermanas, espalladas pola Europa do leste, que Hitler e o seu réxime pretendían redimir, dentro do proxecto xeral de construír unha nova Alemaña. Entre esas persoas estaba a nai de Herta Müller e, o que logo sería mestre e amigo da escritora, Oskar Pastior. A deportación a este gulag da fría chaira do leste durará cinco anos e, durante ese tempo, os deportados sufrirán toda clase de humillacións e penalidades, sendo a morte por malnutrición, enfermidade, frío, depresión, violencia, unha experiencia reiterada no día a día, xunto coas psicoses e os suicidios.

Nos anos anteriores miles de soldados romenos colaboraran cos nazis na conquista e no espolio de Ucraína, levando a cabo unha das maiores carnicerías que se lembren na historia da humanidade, en colaboración coas propias milicias anticomunistas ucrainas, mais ao remate da guerra só os romenos de fala alemana foron deportados e obrigados a traballar en condicións de escravitude. Esta decisión

convertíao, dun xeito brutal, nos culpables oficiais dos desastres da guerra e facía recaer sobre eles o castigo exemplar ordenado por Stalin. Nesas condicións seres de todo tipo e de calquera procedencia ideolóxica coñecerán os sabores da barbarie, unha barbarie que os escollera como vítimas, e para vinganza doutra barbarie aínda maior. E esa barbarie pasa polo frío, un frío estremecedor que contaxia á persoa que le en moitas das páxinas, e pasa tamén pola espera, inacabable, da morte.

Hai unha escena que pode dar unha idea da dimensión da crueldade humana: o narrador protagonista é obrigado a ir cavar uns buracos pola noite, fora do Campo onde están internados. Todos os que cavan están seguros de estaren a preparar a súa campa, o lugar no que serán enterrados, unha vez fusilados. Os soldados que os custodian pasan a noite con eles, atarecados, fumando cigarros para quentar o corpo, obrigándoos a cavar e a cavar, un buraco tras outro. O oficial ao mando bota unha soneca na cabina dun camión e todos están a espera de que abra os ollos para saber cal vai ser o futuro inmediato. Cando o oficial esperta descubren que os buracos son para plantar árbores e que non hai, felizmente, ningunha



orde de liquidación dos prisioneiros.

Outras veces son os propios escravos os que son quen de xerar violencias extremas, sobre todo contra aqueles que consideran traidores ou que atentan contra a supervivencia dos demais, os ladróns, os colaboradores. Nese caso non hai piedade. Os infelices poden rematar malferidos no propio chan dos barracóns, coas feces dos seus compañeiros por enriba, como signo do seu desprezo absoluto. Nestas condicións todo pode acontecer. Ninguén pode ter a menor seguranza de supervivencia. A vida pasa segundo a segundo, día a día, e

Manuel Forcadela

A C T U A L I D A D E

I.S.S.N.: 1139-4854

non cabe outra, porque o mañá non está previsto.

Como en tantos outros relatos vinculados co holocausto ou co gulag, a tensión lectora xérase na esperanza dos protagonistas. Conseguirán saír vivos, ou non. Mais a autora non pretende dilapidar o seu capital literario en semellantes estratexias, toda vez que, desde o inicio, sabemos quen é Oskar Pastior, o seu narrador e protagonista, o home ao que lle cede a voz, unha voz que xa non tiña na medida en que estaba xa morto no momento de comezar a redacción da novela.

Isto é o que nos conta Herta Müller nesta novela titulada *Randea do Alento* e que publica Edicións Xerais de Galicia, en tradución de Marga Romero, dentro da súa colección "As Literaturas", dirixida por María Xosé Queizán.

O feito de Herta Müller nacer en 1953 sitúa toda a historia antes da súa infancia, fóra da súa perspectiva biográfica, mais escoitada en anos posteriores como verdadeira substancia mítica. Testemuño da relembranza, convertida en exercicio obrigado para todas as vítimas, a mitoloxía da barbarie ten sempre o sabor da humildade, do coñecemento profundo do humano, da separación radical das

veleidades e das sofisticacións, para presentarnos unha impresión da dor, da constancia, da loita pola supervivencia, rematando por converterse o seu texto nunha sorte de esconxuro redentor do pasado da comunidade.

O feito de que a conciencia narradora estea situada na persoa de Oskar Pastior, o único poeta e escritor de fala alemá pertencente ao Oulipo (*Ouvroir de littérature potentielle*) que tivo a súa sede en Francia, dálle un especial engadido dramático e tamén literario ao desenvolvemento dos acontecementos. Fundado en 1960 por Raymond Queneau e François Le Lionnais, o grupo contou coa participación doutros escritores de sona como Georges Pérec, Italo Calvino e o matemático Jacques Roubaud. Ademais, Oskar Pastior mantivo en segredo a súa colaboración estreita coa policía política do réxime de Ceaucescu desde 1960 ata a caída do réxime, ameazado a causa da súa homosexualidade, mais isto non se soubo ata 2010, tempo despois de que tivesen lugar as conversas coa autora que están na xénese da novela, homenaxe persoal ao amigo e mestre.

Á novela de Herta Müller acáelle como a poucas a idea de Marx de que todo documento de

cultura é tamén un documento de barbarie. A barbarie está, sen dúbida, no tempo narrativo, na evocación dos acontecementos que se describen, na historia mesma, que, neste caso é, tamén, Historia, con maiúscula. A cultura está no discurso, no traballo de estilo e de lingua, na construción dun relato que se ergue por enriba dos acontecementos evocados, a un tempo como vinganza e como redención.

A tradución de Marga Romero, excelente, tenta dar conta dun estilo sincopado, que tende ao desgarrador e ao informal, impactado pola conciencia evocadora de circunstancias de enorme dor e desolación, con mestura por veces de diferentes planos narrativos, aínda que sempre dentro dun equilibrio que a converte desde xa mesmo nunha autora clásica. Novela que non deixará indiferente ás lectoras, preséntanos en lingua galega, ao mesmo tempo que noutras importantes linguas de cultura europeas, a voz dunha muller que posúe agora mesmo un dos grandes discursos da literatura universal.

MARY WOLLSTONECRAFT SHELLEY E A SÚA CRIATURA ARTIFICIAL de María Xosé Queizán

Neste libro María Xosé Queizán descóbrenos á autora de *Frankenstein, o moderno Prometeo* reivindicando os seus valores como escritora ocultados, como tantas veces pasa, pola historia oficial. No noso país ben sabemos como se pode instaurar unha imaxe transfigurada intencionadamente dunha autora se pensamos no tempo que nos levou reivindicar á auténtica Rosalía de Castro e sacala do corpiño imposto para ocultar a súa escrita revolucionaria, as súas denuncias das contradicións e hipocrisías da súa época, que resultaban especialmente prexudiciais para as mulleres. Foi preciso un comprometido traballo de investigación e difusión para sacar á luz a carga subversiva e transgresora da obra de Rosalía, unha feminista na sombra, que aínda a día de hoxe, é desprezada por algúns e intenta ser ocultada.

Na obra que nos ocupa, atopamos unha autora inglesa, contemporánea de Rosalía, pois comparten a primeira metade do século XIX, á que podemos achegarnos con perspectiva feminista e reivindicativa grazas a unha biografía que ademais de falar da escritora analiza as relacións da muller-nai-filla-amante-esposa describindo con detalle o contexto histórico no que desenvolve a súa vida. Como no caso de Rosalía ata hai pouco

tempo a súa figura foi desprezada e reforzouse o seu papel secundario con respecto ao seu home. En 1945, o editor Frederick Jones, no prólogo da publicación das súas cartas escribía "analizar unha colección deste tamaño non pode xustificarse pola calidade xeral das cartas ou pola importancia de Mary Shelley como escritora. É por ter sido esposa de Percy Shelley polo que esperta o noso interese", tal e como recolle Jane Blumberg na súa obra publicada en 1993 *Mary Shelley's Early Novels: "This Child of Imagination and Misery"*. E en 1980, Betty Bennet en "Finding Mary Shelley in her letters" explica que "ata os últimos anos os historiadores recordaron a Mary Wollstonecraft Shelley como a filla de William Godwin e Mary Wollstonecraft". Falando claro, a historia de sempre. Por esta razón esta obra xa ten o valor fundamental de ser a achega imprescindible para seguir sumando referentes femininos liberándoos da eliminación machista da historia.

O principio desta historia de Mary Wollstonecraft Shelley é tamén a historia de Mary Wollstonecraft, a nai, peza fundamental na vida da autora de *Frankenstein* e que resulta imprescindible coñecer para comprender á escritora. Na súa presentación María Xosé Queizán

ofrece, ademais do retrato da filósofa feminista, unha descrición histórica da Revolución Industrial británica e da Revolución Francesa que nos permite xa cuestionar os avances sociais tanto dunha como da outra ao poñer enriba da mesa un dilema fundamental para as mulleres, que volve aparecer nun dos últimos capítulos do libro, que é o dilema entre xuízo e sentimentos, presente ao longo de toda a vida da nai e da filla, a permanente incongruencia entre os sentimentos e a razón. A vulgar polos retratos dos homes das súas vidas e dos seus tempos, parece que estes superan facilmente esta incongruencia transformando ou facendo pasar os seus sentimentos por xuízo e converténdoo ademais no estándar social. Por outra banda as condicións obxectivas fan que as consecuencias das condutas derivadas deste modelo social masculino sexan sempre especialmente pesadas para as mulleres, o que supón evidentemente un conflito interno constante. Fai referencia María Xosé Queizán a unha biografía de Fanny Godwin publicada por Janet Todd, "Death and the Maidens" na que explica a opción amorosa e sexual de Byron e Shelley e as consecuencias para as mulleres do seu contorno: "O seu progresismo sexual, a defensa do amor libre, conduce a múltiples embarazos e ao nacemento de criaturas que

morren a causa de falta de coidados en fogares inestables, ou a suicidios de mulleres infelices". Claramente o progresismo sexual nos homes implica o retroceso para as mulleres nun tempo no que non había capacidade para decidir sobre a maternidade.

E así chegamos ao que se podería cualificar de tema central na análise da figura de Mary Wollstonecraft Shelley que é o da maternidade. É importante ter en conta o contexto histórico que, neste caso, María Xosé Queizán describe detalladamente para que poidamos entender como viven tanto Mary Wollstonecraft como a



súa filla as súas experiencias como nais. Eran moitas as mulleres que morrían no parto por febre puerperal. A autora fala de Semmelweis, un médico húngaro, doutor en obstetricia que comeza a traballar con 28 anos nunha das maternidades do Hospicio Xeral de Viena onde ao pouco tempo comeza a observar con preocupación a alta taxa de mortalidade entre as parturientes entre fortes dores, febre alta e unha intensa fetidez. Tras diversas experiencias chega á conclusión de que estas febres son provocadas pola transmisión de substancias infectantes a través das mans dos propios médicos que atendían ás

mulleres, todo hai que dicilo, con moi pouca delicadeza. Obrigando a todos os médicos que atenden partos a lavar as mans previamente con cloruro cálcico consegue rebaixar a mortalidade ao 0,23% pero o seu descubrimento é ignorado ou rexeitado, por unha banda, por vaidade e envexa dos seus colegas pero, por outra banda, pola falta de consideración fronte ás nais e pola estendida especulación sobre esta condena a morte como xusto castigo sobre a sexualidade da muller que corrompía os homes. Explicanos a autora como logo a teoría de Semmelweis acada categoría científica coa publicación da *Teoría xerminal das*

enfermidades infecciosas de Pasteur e eu engadiría a achega de Florence Nightingale que xa antes da publicación da obra de Pasteur transformou a práctica da enfermería facendo caer a taxa de mortalidade nos hospitais militares a través da súa reforma e limpeza.

Estas febres do parto foron a causa da morte de Mary Wollstonecraft dez días despois de dar a luz á súa filla Mary, un feito que marcará a súa vida e a súa concepción da maternidade que xa torturara tamén á súa propia nai. No primeiro capítulo do libro a autora fálanos dos sentimentos *contraditorios que experimenta* Mary Wollstonecraft con respecto á maternidade, de novo a loita entre razón e sentimentos. Mary é unha muller ilustrada que vive o feito biolóxico da maternidade como algo alieo á razón, eixo do seu pensamento, incontrolable e que a achega máis aos animais que aos seres humanos. Non esquezamos ademais que, como xa explicamos, a autora describe perfectamente como as mulleres seguen parindo como animais e a narración do momento da morte de Mary Wollstonecraft é absolutamente sobrecolledora. Quizais é especialmente importante contar con esta reflexión sobre a maternidade como algo non escollido pola muller e resultado dun feito biolóxico e natural nestes

momentos nos que rexorde con forza o discurso que condena a decisión da muller sobre o seu corpo e a súa reprodución e agroma a idea da volta ao naturalismo, unha noción romantizada do naturalismo, relacionándoo con principios ecoloxistas, para que a maternidade volva a tempos máis simples nos que a razón e a conciencia non xogaban ningún papel na crianza, tendencia que critica na súa última obra <i>Le conflit. La femme et la mère</i> Elizabeth Badinter, que dixo de si mesma "Son unha nai mediocre como a gran maioría das mulleres porque son humana, non son unha gata". No seu momento Mary Wollstonecraft viviu a maternidade como un feito animal, coa ausencia da vontade e da decisión humana tanto é así que escribiu unha última misiva ao seu home, a piques de dar a luz, que dicía "Sen dúbida hoxe verei o animalíño... Pídoche que me envíes o xornal". É de agradecer a insistencia da autora ao longo de toda a obra sobre os conflitos que a maternidade provoca tanto en Mary nai como en Mary filla, nai á súa vez de catro crianzas das que só sobrevive unha, pois é un feito que aínda, a día de hoxe, mesmo cun cambio evidente das condicións de desenvolvemento da maternidade, non está exento de debates e discusións que poden	poñer en perigo moitos dos avances da loita feminista. Á súa vez a cuestión da maternidade está claramente reflectida na creación de Frankenstein, a criatura artificial, como moi ben a describe o título desta obra, pois precisamente esta creación que a autora analiza desde diferentes puntos de vista na segunda parte da obra, é a resposta de Mary Wollstonecraft Shelley ao destino que para ela entraña a maternidade, que non é outro que a morte dos seres queridos. Mary rebélase fronte a esta realidade sobre a que non ten control ningún e crea a vida artificial. A autora explica de maneira moi atinada e sintetizando perfectamente o obxectivo da escritora cando di: "Mary Shelley ten motivos para relacionar a maternidade coa morte e querer acabar, aínda que só sexa literariamente, con esa dependencia biolóxica. A experiencia da nai, de tantas que a precederon, da súa propia, era acumulativa e traspasaba o tempo. Aspira a rexeneración corporal. Deste xeito, nese terribel ano, como a explosión dun volcán, na mente de Mary Shelley vaixe fraguando a figura do científico Frankenstein e a súa determinación de crear vida artificial, como unha ansiedade de inmortalidade ante a morte de tantos seres queridos."	Pero ademais de reflexionar sobre a orixe e o simbolismo da creación de vida artificial que estrutura a novela de Mary Shelley, a autora tamén subliña os méritos literarios e científicos da novela. Tamén neste sentido foi revolucionaria e innovadora. A escritora abandona o esoterismo e camiña cara á ciencia e o Ser que crea cobra vida grazas á electricidade aplicando os seus coñecementos sobre os novos descubrimentos científicos á creación xurdida da súa imaxinación. E todo isto nunha época de aberta hostilidade ao progreso e á tecnoloxía no que a ciencia se enfrontaba ao espírito romántico e á presión da igrexa. Así a autora ofrécenos unha obra fondamente documentada, con profusión de datos históricos certamente relevantes e interesantes, na que nos permite achegarnos a personaxes históricas femininas con perspectiva feminista e, xa que logo, reivindicativa e na que nos abre a porta a fondas reflexións sobre o pasado, o presente e o futuro das mulleres e o seu papel na creación e na procreación, buscando a nosa complicidade para continuar o camiño longamente trazado co esforzo e sufrimento das que nos precederon na loita polos nosos dereitos.
A C T U A L I D A D E		

A profesora Goretti Sanmartín anímanos dende as páxinas deste volume publicado por Edicións Xerais a —para dicilo coas súas fermosas palabras— “vestirmos a nosa lingua cun traxe de festa”. Trátase dun ensaio no que se liga a calidade da lingua coa súa defensa, un libro no que tanto unha cousa como a outra se levan a cabo de xeito entusiasta e sen concesións.

O simil da roupa aplicado ao idioma achámolo no libro en varias ocasións: “traxe de festa”, “vestimenta de domingo”... a autora transmite a mensaxe de que se calquera se preocupa por vestirse do xeito máis atractivo posible para acudir a unha cita coa persoa que pretende conquistar, a lingua debe igualmente resultar atractiva para gañar ámbitos de uso e prestixio social. Porque para a conquista é fundamental a atracción, e esta só se consegue mostrando o mellor de si mesm@. A metáfora emprégase para evidenciar que o idioma debe dotarse dun modelo culto de lingua, un modelo capaz de atraer e fidelizar falantes: “do que se trata é de nos recoñecermos nun modelo digno que nos identifique e do que nos sintamos orgullos@s, para dende aí involucrar a máis persoas na causa”. Non esquezamos que



durante séculos a ausencia deste modelo para o galego deixou libre un espazo que comodamente veu ocupar o castelán e que a través do tempo non fixo máis ca aumentar en detrimento do propio galego.

Para recuperar e conservar o idioma a autora insiste no concepto de *seguranza lingüística*, un factor sistematicamente rexeitado desde o punto de vista educativo e planificador, cando menos dende as instancias que neste país tiveron

responsabilidades no deseño das políticas lingüísticas. E para iso gaba algo absolutamente digno de celebración e ao que de xeito inexplicable ningún dos sectores políticos ou culturais de Galicia pareceu outorgarlle, nin daquela nin agora, a importancia que merece: o acordo normativo do ano 2003. Por primeira vez na historia a inmensa maioría dos sectores sociais utentes do galego chegaban, mercé a negociacións que supuxeron importantes renuncias por parte duns e doutros —e xa que logo

grandes doses de xenerosidade—, a un consenso sobre a normativa da lingua. Unha antiga reivindicación e unha das bases imprescindibles para a fixación dun estándar culto estaba conseguida. Un avance fundamental na nosa lingua que no mellor dos casos pasou inadvertido, e no peor acabou sendo percibido como unha simple e molesta modificación da normativa. Cantos anos terán que pasar para que galegas e galegos sexamos quen de apreciar e festexar os nosos propios avances?

Outros pasos neste longo camiño víñanse xa dando dende había moito, neste sentido Goretti salienta as contribucións dos irmáns Vilar Ponte, situando nos albores do século XX o comezo do proceso de transmisión consciente e restauración dos ámbitos cultos para o galego. Fai tamén unha apaixonada reivindicación da recuperación da memoria dos “construtores” do discurso da lingua culta, en primeiro lugar Ramón Vilar Ponte, pero tamén o seu irmán, e Otero Pedraio, Dieste, Castelao, García Blanco, García Barros e tantos outros. A autora reclama, con argumentos irrefutables, a devolución da dignidade ao panfleto e a outros textos de combate como alicerces do ensaio moderno en

lingua galega. Destácase así mesmo o incansable papel do activismo lingüístico nacionalista, e tamén doutros dinámicos movementos alternativos (feminismo, ecoloxismo) como impulsores do proceso de recuperación do galego e como reforzo na autoestima e na lealdade cara á lingua.

Gústanos a valentía coa que ataca o tópico da bucólica imaxe de labregos e mariñeiros atesourando e conservando a lingua para llela transmitir ás seguintes xeracións, na medida en que oculta a evidencia de que tal feito foi un proceso maioritariamente inconsciente e de que en realidade foron escritoras e escritores quen, moi conscientemente, fixeron posible a súa restauración culta ao iniciaren un proceso de cultivo e dignificación que evitou que a lingua desembocase na actualidade nun idioma ágrafo e desprestixiado, cando non na súa directa desaparición. Falamos de valentía porque se trata de matizar unha idea que perde as súas orixes no rexurdimento, reiterada por Castelao, cantada por Celso Emilio, “remo i arado, proa e rella sempre”, e repetida de continuo en todas partes, unha desas verdades que todos oímos tantas veces que xa ninguén discute, quizais algo tan difícil e afouto como afirmar que o rei, a

pesar de todo, vai espido. E é importante facelo porque tal teoría esconde unha cara perversa e na actualidade aínda moi vixente: agocha a impresión de que ao se tratar dunha “lingua proletaria”, só debe ter un rexistro, o vulgar. E que calquera intento de fixación dun estándar culto é un atentado elitista, un intento de corrupción contra ese carácter popular “inherente” ao galego. E mentres tanto, insiste, o espazo do rexistro culto da lingua estao a ocupar o castelán.

O volume foi escrito ao longo do ano 2008, xa que saíu a lume moi a comezos do ano 2009, apenas dous meses antes das eleccións que poñerían fin ao goberno bipartito na Xunta de Galicia. Os case dous anos transcorridos dende a súa publicación ofrécennos unha certa perspectiva, e dende esa distancia é posible afirmar que as referencias a un presente contemporáneo á escrita do libro, pero que agora xa é pasado, ás veces pasan factura a uns contidos axustados a unha realidade que o cambio político esgazou. Referímonos, por exemplo, aos doce puntos de reflexión para a Secretaría Xeral de Política Lingüística recollidos nas páxinas 87 e 88 que á luz dos acontecementos actuais non deixan de ser un sarcasmo. Outros contidos, porén,

A C T U A L I D A D E

manteñen unha sorprendente vixencia, tanto por ofrecérennos unha visión do que estivo a piques de ser e finalmente non foi, como polo que supoñen de adianto a problemas que daquela só comezaban a albiscarse e que hoxe son por completo actuais. As trampas no discurso do plurilingüismo é un deses casos, hoxe en día tristemente actuais. No volume salienta a lúcida reflexión sobre a importancia de manterse alerta para que o galego non acabe sendo silenciado polo ruído dos discursos plurilingüistas e falsamente igualitarios, plurilingüismo que na práctica acaba limitándose a bilingüismo entre español e inglés, co galego fóra de xogo. Non deixa de ser curioso que o goberno galego actual, supetamente plurilingüista en Galicia, sexa parte dun partido que fai gala dun monolingüismo recalcitrante na súa política estatal.

En definitiva, un magnífico ensaio que destaca a importancia, para a recuperación de usos da lingua, da posta en valor dun modelo de idioma culto que foi preciso reinventar colectivamente, (coas achegas de todos aqueles e aquelas que nos precederon e que avanzaron no cultivo da lingua) pero un modelo xa existente e do que é importante tomar conciencia e

contribuír ao seu enriquecemento e á súa difusión. Un ensaio que subliña a necesidade de non esquecer a planificación do corpus cabo da planificación do

estatus, xa que as dúas perseguen un mesmo obxectivo final ao que este país debería aproximarse con maior entusiasmo.



A C T U A L I D A D E

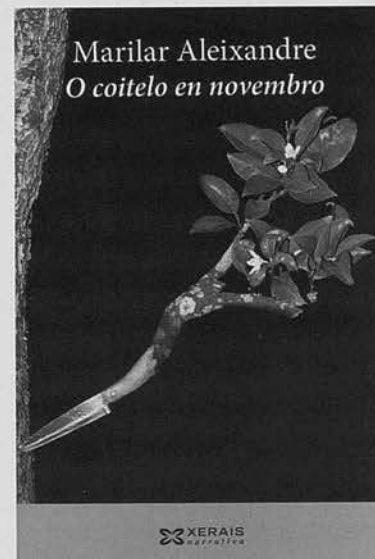
O COITELO EN NOVEMBRO de Marilar Aleixandre

O COITELO QUE NON DA PUNTADA SEN FÍO

A intensidade de todos os relatos d'*O coitelo en novembro* resulta extremadamente difícil de reflectir en calquera tipo de comentario. É tal a súa variedade de perspectivas e innumerables temas e enfoques que no proceso de lectura ás veces hai que parar e coller folgos para poder continuar o camiño despois de que algún final estarrecedor nos deixe sen alento. Se cadra esta é a maxia última do relato, esa condensación infinita e certa que fai da súa escrita unha das artes máis complexas e de Marilar Aleixandre unha das súas máis habelenciosas representantes. De forma individual, cada unha desas coiteladas atinan certas ao corazón de quen le, utilizando unha enorme variedade de recursos literarios, dende a oralidade ao costumismo pasando pola linguaxe administrativa. Mais ao tempo, son estas tamén coiteladas que atinan no intelecto e que nos levan a buscar posuídas os anacos que fican agochados, os retallos da memoria colectiva e individual que de forma marcada e recorrente van percorrendo as páxinas. Aínda así, se ben o

pasado e a memoria, o novembro recorrente da ditadura, da guerra e da represión están presentes como un fío condutor intermitente, o presente e o futuro abrollan tamén dunha maneira igualmente notable, cunha fusión do tempo global na que, porén, cada detalle é importante. Non hai en cada relato ningunha palabra perdida, todas seguen o seu camiño como pingas dunha única ferida.

Porén, *O coitelo en novembro* agocha moito máis ca unha serie de minuciosos relatos. Detrás de cada unha destas coiteladas agóchase unha interesante estrutura, un enfoque posmoderno de narrar que fai de algo tan antigo coma o relato un feito totalmente contemporáneo. Esta estrutura estaría aí subxacente en calquera caso pero a autora sácaa á luz nun xogo aínda máis interesante grazas ás pescudas da Mila, que ganduxa *As Metamorfoses* e *As mil e unha noites* como modelos das historias que pairan outras historias, perdidas no anonimato da autoría e da autoridade. A pescuda de Mila da autoría deses anacos de papel perdidos nun futuro onde o texto non é facilmente accesible abren miles de portas (home ou muller? Autoría única ou múltiple?) que



ao final non son senón unha posta en cuestión dos múltiples conflitos de poder que desencadea a escrita. A posta en dúbida da autoría e ao tempo a obsesión social por determinala resulta ao meu entender unha das grandes contribucións d'*O coitelo en novembro* e o feito polo cal resulta un libro tan sumamente excepcional. Na era en que os formatos cambian, na era en que se dá unha loita entre o mantemento dos dereitos de autoría e un regreso ao labor colectivo a través do *crowdsourcing*, as redes *peer-to-peer* e os textos anónimos, o fío condutor d'*O coitelo en*

novembro disecciona e deixa abertas as veas deste conflito. O futurible deses pequenos capítulos condutores albisca os perigos e as posibilidades, as tensións que cada día agroman e a fraxilidade dos accesos ao coñecemento que cada sociedade cre que son fixos. Ao final non hai solucións pois os coitelos abren pero non pechan. Hai, iso si, unha intensa posta en dúbida do poder en todas as súas formas que conxuga perfectamente co resto dos relatos. E, como en todos eles, unha aposta polo poder como capacidade e non como supremacía, pois se cadra o único poder que debe albergar un texto sexa o de ser interpretado por cada persoa que o le e iso é algo que *O coitelo en novembro* consegue poñendo á lectora sempre á espreita, sempre no gume da dúbida. Se cadra tamén ao final fica a convicción de que as historias son sempre colectivas, sempre interpretadas, sempre debatidas, e que a posta en dúbida das voces de autoridade é un requisito necesario para calquera sociedade crítica.

Finalmente cómpre non esquecer a lingua, que merece de seu un relato propio. Unha lingua coidada, buscada,

agarimada, unha lingua que como as boas linguas literarias é capaz de indicarnos coas pegadas os contextos e os lugares, cunha riqueza que supera as barreiras dos dicionarios e das gramáticas para permitir a entrada do aire fresco da costa ou dos outeiros do interior.

O coitelo en novembro é, sen dúbida, un desafío que amosa as

caras da literatura, os escintilares no gume do coitelo, diversos e poliédricos. Son moitos os niveis de lectura, moitas as referencias que unha pode seguir ou deixar estar ao final do relato, moitas as fendas que se abren. Poucas cousas máis valiosas pode ofrecer un libro.

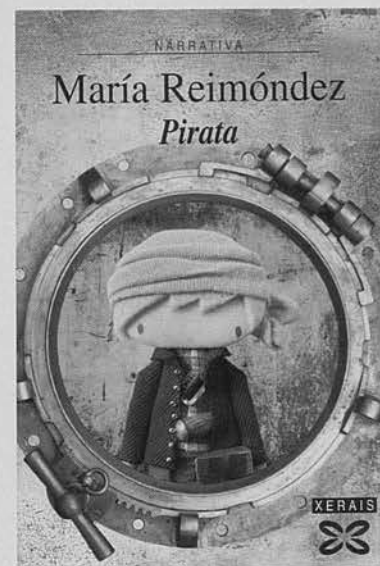


A C T U A L I D A D E

PIRATA de María Reimóndez

Subxace, quen o dubida, na obra literaria publicada até o de agora por María Reimóndez un pouso común, adopte este a fórmula de expresión poética, narrativa para primeiras lectoras e lectores, relato curto, novela ou mesmo ensaio, como é a vindicación inalienable dos dereitos da muller e das mulleres, e remítome para xustificar a afirmación á súa xa dilatada nómina bibliográfica. Mais tampouco cómpre esquecer que a autora fai confluír esta intencionalidade nada oculta, nin ten porqué, cun salientable esforzo creativo, que atinxe á documentación previa, á minuciosa planificación, á construción da proposta e, mesmo, ao que di respecto do estilo –permítideme a vella palabra-: trazos que a pouco que se repare agroman en cada proposta súa que ve a luz. Conxecturo, e non é difícil establecer esta suposición, que talvez o primeiro, isto é, esa vindicación que arriba amentaba, puido atoldar nalgún sentido a recepción desta que é ata o de agora a súa última novela para persoas adultas: *Pirata*, publicada por Xerais en 2009 pois aí están lecturas que apuntan á excesiva presenza de ideoloxía ou a certo maniqueísmo na configuración dos personaxes que este lector, francamente, non foi quen de ver.

Ao meu xuízo, ben ao contrario, *Pirata* é unha arriscada e rebelde proposta que lle dá forma ao desexo de recrear literariamente asuntos estreitamente ligados entre si como son a percepción que os demais poden ter de calquera ser humano, a liberdade persoal e os esforzos para conseguila e, finalmente, o das identidades sexuais, nomeadamente a feminina, a través de dúas figuras moi acaídas para o efecto como foron as piratas Mary Read e Anne Bonney, vidas que foron xa recreadas hai algún tempo por Mireille Calmel en *Lady Pirate*. Neste sentido as devanditas personaxes son quen dinamitan os roles convencionais facendo recaer o maior peso na evolución do personaxe de Mary Read, depositaria dunha intensa treboada interior que non escampa nin acouga até que atopa a súa verdadeira identidade desde os tempos que se viu obrigada a adoptar a aparencia dun irmán morto para sobrevivir, pasando polos seus días no exército de Flandres, onde parece atopar outro camiño que logo rexeita para se converter, finalmente, en muller e amar a outra muller, acreditando finalmente no poder liberador da palabra: "Mary decátase á fin do enorme cambio que aconteceu nela. Da posibilidade de falar, de expresar o que antes só intuía", e



para chegar a este punto foron xustamente as personaxes de Madame Ébano e Anne Bonney as que "lle deron o mapa" coas indicacións a seguir para lograr ese obxectivo.

Neste universo coral, así pois, a presenza doutros personaxes resulta moi activa como por exemplo a de Madame Ébano, ou Malinke, ao meu xuízo un actante deseñado con especial agarimo e coidado e que concentra ao tempo unha historia desgraciada construída a base de procuras e fuxidas, escravitudes e esgazamentos interiores..., procuras as máis das veces infrutuosas como amosan as

vivencias coa singular e afouta Annette. Cómpre non esquecer a figura de Anne Bonney, filla dun avogado de Cork e dunha criada, que foxe igualmente dun mundo no que se considera engaiolada e que é consciente do que a une con Mary e Madame Ébano: "As tres fuximos, as tres buscamos outra maneira de estar no mundo". As tres son conscientes de que o relevante non son outras cousas senón a historia que "tecen xuntas".

Outras personaxes tampouco non resultan exentas de interese e serven de contrapunto, tamén ideolóxico, nesta novela. Algúns deles serían Fleming, amigo e logo esposo de Read durante algún tempo; Calico, o capitán do *Williams* e, sobre todo ao meu ver, o escritor Charles Jhonson, perfectamente deseñado nese rol que desempeña como prototipo de escritor subxectivo e ortodoxo, instalado no pedestal da verdade máis absoluta, que procura o ronsel dos piratas para documentarse con ínfulas de acadar a fama, emular a Defoe e procurar un sitio definitivo no mundo das letras; Jhonson, co obxectivo de realizar unha crónica desta vida fóra da lei, deses piratas a quen considera auténtico refugallo social, tenta salvar a Read, de quen parece namorado, malia que esta amosa as armas e

os dentes diante del a prol da defensa dunha historia de amor, a súa con Anne, diante do que el afirma de xeito categórico e caracterizador: "Que acontecerá se outras mulleres tomasen ese exemplo? Sería a fin do mundo"...

Ao longo destas páxinas, inevitablemente, os trazos da novela de aventuras tamén están presentes pero, se se quer, cunha intensidade menor que os clásicos do xénero ao estaren supeditados a outros elementos preminentes. É a través deste contexto como se nos convida a entrar nun marco histórico concreto que se diseña con solvencia e que fai gañar enteiros na verosimilitude deste universo á marxe da lei, sobre todo no que se refire ás relacións que se establecen entre os piratas, no traballo desenvolto no mar, nos ataques a outras embarcacións ou nos ambientes en que se moven. Desde o comezo asúmese que os piratas conforman "un desafío ao establecido", o que serve para tamén establecer outros paralelismos: esa fuxida das normas preestablecidas ten o seu correspondente inequívoco, noutro plano, na busca da liberdade persoal pois é no barco onde cadaquén é o que queira ser.

A estrutura desta novela presenta un xogo moi acaído que turra da atención de quen se

achegue a ela, amosando un amplo abando de recursos, entre os que salientaría un especialmente atractivo que adquire forma recorrendo á evocación de acontecementos do pasado, a través fundamentalmente da memoria dos personaxes e do seu relato oral, por veces empregando algún texto manuscrito, ata chegar á fusión dese plano co do tempo real, que tamén é histórico. Isto, ao meu ver, é o que dota á novela dunha intensidade e dun ritmo no que nunca se perde a noción de movemento continuo, nin sequera na primeira parte onde é maior o peso da observación e da autoanálise para máis adiante acelerar a acción até a súa conclusión, dotada dun carácter aberto e suxestivo para que cadaquén imaxine o que desexe.

Quedo, para finalizar, cunha suxestiva afirmación que realiza Madame Ébano: "contar historias, imaxinar outros mundos posibles é o primeiro paso para que existan". Abofé que a afirmación non estaba exenta de razón pois Reimóndez contribúe a visibilizar, aunando ficción e historia, outros mundos posibles.

CARYL CHURCHILL EN GALEGO

VISIONS DE XÉNERO DENDE UNHA DRAMÁTICA DE COMPROMISO SOCIAL

A colección Biblioteca ESAD da editorial Galaxia dános a coñecer no seu número 6 a unha dramaturga británica apaixonada polo feito de elaborar mundos escénicos dunha alta densidade de polen ideolóxico na liberdade dun ar fresco como é a súa expresión. En Caryl Churchill cada palabra do texto semella ter unha importancia cósmica, pois insírese na harmonía do conxunto, o ritmo e a forma da idea verbalizada. Autora consciente das cantidades e procesos da cocción da súa materia ficcional, en cada peza déixanos a estratexia dramática pertinente a cada momento para, na abstracción final das conversas, conflitos e/ou accións da trama, podermos xustificar a teima matemática das súas réplicas e parlamentos.

Na edición galega, o responsábel da edición, do prólogo e da tradución, Manuel F. Vieites, indica que a selección das catro pezas (*Cloud 9*, *Top Girls*, *Far Away* e *A Number*; traducidas baixo os títulos *O sétimo ceo*, *Mozas de primeira*, *Lonxe* e *De serie*) obedecen á necesidade de amosar dúas etapas ou momentos do estilo na maneira de crear da dramaturga, "aquela

na que se ocupa fundamentalmente de cuestionar as representacións dos outros ou as representacións que se queren canónicas e dominantes, e a máis recente na que a súa mirada se detén en cuestións máis xenéricas pero igualmente substantivas como os xogos da guerra e as correntes poshumanistas" (p. 32). Quizais neste afán se conxugue a filosofía dunha colección de textos teatrais contemporáneos e clásicos traducidos á nosa lingua como material didáctico para os estudos superiores de teatro e tamén, evidentemente, como ferramenta de traballo de compañías, que xa poden atopar nesta editorial títulos de autores como Camus, Mayorga, O'Neill ou Sarah Kane. En poucos anos esta serie veu a cubrir, coa modesta axuda doutras importantes editoriais como Laiovento, Xerais, RGT, etc., un gran baleiro e un dos meirandes déficits no proceso de normalización da cultura galega e do subcampo da cultura escénica, a tradución de pezas dramáticas e a integración desta tarefa dunha maneira dinámica e operativa en todos os procesos e axentes que as poidan demandar.

Queremos centrarnos na obra *Mozas de primeira*, quizais unha das máis recoñecidas e escenificadas pezas da autora,

escrita en 1982, estreada ao ano seguinte no Royal Court Theatre de Londres e prontamente reposta na cidade de Nova York. Da man e da celebración no acto primeiro do ascenso laboral e conquista de poder de Marlene, a personaxe protagonista, esta obra caracterízase en boa medida polo excelente dominio do suspense dramático e dunha prefiguración que, xunto aos saltos temporais e desafiante mestura técnica, fará mudar a/o espectador/a de inicio a fin a empatía en relación a esta personaxe e por extensión ao motivo do poder da muller na sociedade actual dunha maneira distanciada e activa.

Marlene congrega no primeiro acto, a cea, a personaxes reais, quere dicir ficcionalizadas e extraídas da historia ou doutras artes como a pintura, quer heroínas que soportan o trato inhumano do home que exerce de amo e ser superior, coma Griselda, quer heroínas da ficción como o trasunto de Dull Gret, unha representación dunha labrega con armadura nun lenzo de Brueghel que serve de araute a un conxunto de mulleres que se abren paso entre demos na ameaza do inferno. Vemos con este efecto de distanciamento antirrealista unha congregación de mulleres que racharon certos roles, retaron ás estruturas do

Roberto Pascual

A C T U A L I D A D E

I.S.S.N.: 1139-4854



patriarcado e demostraron o seu carácter aventureiro, a súa valía intelixentemente e as súas conquistas de liberación, máis ben persoal ca colectiva, ou a súa resignada traxedia. Neste plano do excepcional, todo un acto climático de comezo en canto a celebración dunha conquista nun restaurante do século XX nunha das urbes máis modernas do

mundo, no cal se xuntan iconas de calquera tese ou liña do pensamento feminista extraídas da historia universal dende o medievo ata o S. XIX e dende Edimburgo ao Xapón, a obra semella presentarnos o cumio da xustiza, a memoria do difícil pasado e a festa dos chanzos cara os cumes dun poder en feminino. Mais non será ata o terceiro acto

en que poidamos ver, non só o resultado, senón o proceso para tal logro, o de Marlene, unha muller que amosa unha igualdade de xénero afincando o seu ascenso nas estruturas do pasado poder masculino e na insensibilidade social (sindical e persoal, rexeitando mesmo a súa condición de nai para poder levar a cabo as súas ambicións e desaconsellando mesmo a clientas da súa axencia de emprego que non teñan descendencia para non se arriscaren a perder o seu posto de traballo). Este é o espello que Churchill tan ben nos quere pór diante, unha interesante versión hobbesiana, dende o palco escénico, da teoría feminista segundo a cal, como claramente nos indica Carol Rumens, "os éxitos dos homes se basean en explotar á muller e os éxitos das mulleres en explotar a outras mulleres".

Xa neste primeiro acto a persoa lectora é quen de apreciar a innovación e sublime elaboración dos diálogos, nun ton conversacional que pretende, mediante esticomitias retardadas ou réplicas que pisan a intervención dunha personaxe, fiar unha común charla entre amigas como é esta nun restaurante un sábado pola noite, coas ramificacións e as reviravoltas

A C T U A L I D A D E

propias da conversa, as interrupcións e as ramificacións sobre un mesmo asunto ou motivo tratado. A autora aclara ao comezo da obra a utilización de marcas tipográficas espaxadas polo texto para ter isto moi presente e fixado no proceso de escenificación: "cando un personaxe comeza a falar antes de que o outro teña rematado, o punto de interrupción márcase con /; "ás veces unha intervención é continuación doutra anterior á que a precede, e a continuidade exprésase cun *" (p. 224-225). Estas indicacións fanse sempre en termos de produción, tal e como a autora se expresa cando suxire unha pausa no espectáculo despois da escena segunda do acto dous debido á lonxitude textual, o cal nos resalta, xunto á viabilidade de que unha mesma actriz poida realizar o papel de varias personaxes (algo que realmente preocupa e importa a moitas produtoras teatrais, sobre todo nestes tempos), que a autora está moi atenta á realidade performativa da súa escrita, ás súas necesidades e posibilidades.

É a personaxe de Marlene a única de toda a *dramatis personae* presente en todos os contextos e a que relaciona a todas as participantes da trama, dispostas en escenas fragmentadas e con



saltos temporais que favorecen o suspense dramático. Así o podemos manifestar no acto terceiro, sucedido un ano antes e onde temos noticia, grazas a unha disputa verbal entre Marlene e a súa irmá Joyce, que se fixo responsábel do coidado da súa filla Angie, quen descoñece (ou semella descoñecer, velaquí a ironía e a ambigüidade das reaccións tan rebeldes ou conflitivas de Angie con Joyce) que a súa nai biolóxica é a súa tía Marlene: "JOYCE: Pois cando Angie tiña seis meses quedei preñada e perdino porque estaba moi cansada de coidar da túa puta nena..." (p. 370). É neste acto cando se completan os trazos de carácter dunha Marlene que nun primeiro acto non soportaba a actitude vexatoria á que Griselda se vía sometida polas "probas de amor" á cal o seu "marido-comprador-tratante" e que no terceiro se connota con trazos negativos en canto á ética do traballo e das relacións

sociolaborais. Eis a mirada poliédrica da autora da que se fala no prólogo desta edición galega, unha ollada á situación da muller (liberal) que reafirma a súa condición certamente en contextos novos e inaugurais, festexables polo que supón de avance para o conxunto das mulleres e apertura de camiños cara á igualdade se eses cambios supoñen unha modificación tamén dos procesos e das condicións do estado para que o benestar sexa real e eficaz. Como de maneira amarga lle replica Joyce: "Supoño que che tería gustado Hitler se fose unha muller" (P. 375), Marlene non será quen de amosar que a administración do poder pode ser un exercicio de lexitima defensa dos dereitos e avances sociais senón unha asunción das férreas funcións executadas por unha muller, cunha velada (ou obvia) crítica ao tatcherismo.

Con este ascenso e competencias de Marlene na súa axencia de emprego "Top Girls" lánzansenos unha serie de cuestións sobre o que suporá esta novidade na inserción laboral das mulleres e todo aquilo vinculado co mercado laboral: formación, integración, diálogo social, etc. Neste sentido fala por si soa a contundente, breve e derradeira conversa do acto dous, verdadeiramente climático, onde

A C T U A L I D A D E

Marlene conversa coas súas compañeiras sobra a atrevida visita da súa sobriña (a persoa lectora-espectadora aínda non sabe a esta altura da trama que Angie é a filla que deixou na vila coa súa irmá, como suposto favor ao non lograr aquela ter fillos e para o crecemento persoal e profesional dela mesma) á city, ao lugar de traballo da súa admirada e idolatrada tía.

MARLENE: Está durmida?

WIN: Quere traballar aquí.

MARLENE: Mellor para repoñer nun Tesco. [Unha cadea de supermercados]

WIN: É unha boa nena, a que si?

MARLENE: Un pouco retrasada. Un pouco rara.

WIN: Cre que es fantástica.

MARLENE: Non vai chegar a ningures. (p. 343)

Esta serie de contrarréplicas de Marlene fornécennos dunha gran profundidade psicolóxica para a construción da personaxe, unha resignada consideración sobre o que se supón un estado case consubstancial do individuo pertencente ou defensor da existencia de dúas clases: a dos triunfadores e a dos fracasados, sen posibilidade de cambio, afán de superación e inserción. Marlene é, amais, unha axente do mercado que dirixe o tráfico dos

traballadores insensibelmente cara a selección natural do propio mercado, o que non deixa de resultar paradoxal. Que supón este poder para o emprego feminino, pois? Unha maior sensibilidade pola indumentaria? Pola psicoloxía feminina e a eficacia contrastada no logro dos obxectivos? Véxase senón o que aconsella Marlene como axente de emprego a unha das súas clientas: "Estás ben vestida, o teu aspecto é adecuado, así que ten confianza e entra alí convencida de que ese é o mellor traballo para ti e ti es a persoa mellor para o traballo" (p. 283)

A medida que as accións e a expresión verbal de Marlene en diferentes contextos nos vai dosificando, incorporando ou modificando algún dos seus trazos dunha maneira moi equilibrada e subtil, a súa historia particular, o



fito que supón o seu ascenso e o aparente beneficio dunha dirixente que precisamente traballa nunha axencia de emprego para posibilitar a pertinente ocupación no mercado de mulleres de primeira en postos de primeira, tradicionalmente ocupados por homes de primeira, non deixa de ser unha oportunidade e un fotograma no álbum das mulleres, dos grandes e ás veces avanzados feitos para o seu tempo, mais que non deixan de ser un berro afogado no actual desequilibrio social e na precaria situación laboral de muller fronte ao home (nos oitenta e hoxe mesmo aínda).

Neste punto volvemos a ese acto primeiro, onde a nosa sensibilidade semella mudar con respecto á alegría dunha cea, dunha festa, dun encontro das marías guerreiras, das donas do seu destino, das que tamén decidiron navegar e abandonar o nobelo da espera e do rol pasivo. Churchill, amosando ser unha mestra das estratexias dramaturxicas e unha crédula creadora de arte transformadora, como se ve, é consciente de que no efémero feito da representación escénica acompañanos o feito consubstancial da acomodación e do impacto signico a unha reflexión transcendente que nos acompaña máis alá do espazo da

exhibición. Na composición da fábula e na participación social ou proceso colectivo que supón a recepción escénica, a primeira impresión dese acto primeiro pódenos levar a unha nova e modificada interpretación despois do chouto e periplo de Marlene por un referente ficcional e multiespacial (Londres, o patio dunha casa, unha axencia de emprego) máis achegado ao realismo de referencias contemporáneas. Vexamos o papel destas participantes nesta segunda lectura do acto un, que queremos interpretar coma un brinde ao sol, un deixarse gozar pola verbalización dun "fun a única muller europea en..." (Isabella), dun "nunca antes unha muller se atrevera a bater á súa Maxestade cun pau..." (Nijo), etc., que pouco ten operado na transformación e na pronta ou total modificación de costumes e pautas antisociais e anti-igualitarias (malia que outra das virtudes da peza é que nin nos deixa unha visión pesimista nin nos quere dogmatizar con solucións, cousa que lle compete ao conxunto da sociedade organizada democraticamente e na cal o teatro evidentemente tamén participa).

A dramaturxia bebe de historia e lendas aquí, como a da primeira papisa Xoana, unha



moza que facéndose pasar por un home logrou acceder primeiro á educación reservada para o privilexiado mundo masculino e que, ascendendo de categorías e demostrando a súa valía logrou ser a máxima autoridade no Vaticano e na igrexa católica entre os anos 854 e 856, momento en que se descubriu a súa condición ao se ver obrigada a parir en público, no tránsito papal por unha rúa xamais pisada no futuro por un Papa e que,

segundo a lenda e certas fontes documentais, obrigou á igrexa a comprobar nun futuro as "virtudes" do sucesor de San Pedro mediante un asentado furado que permitise declarar "duos habet et bene pendentes". No encontro con esta papisa apedreada por ser para algúns unha reencarnación do anticristo ou no encontro con heroínas de ámbitos máis "domésticos" como a Griselda intertextual de Chaucer, que loita mesmo contra

A C T U A L I D A D E

a súa propia decencia e dignidade para loitar contra os atrancos sociais e familiares que o seu futuro marido en condición de pretendente, Walter, tivo que demostrar publicamente para lograr casar e viviren felices poñéndoa primeiro a proba "GRISELDA: Penso -pregúntome-tería sido máis fermoso se Walter non tivese que facelo." (p. 274), vemos as reaccións dunha muller "liberada" como Marlene que non soporta nin entende historias coma esta de Griselda "MARLENE: Non podo aguantar isto. Vou facer pis" (p. 267) Marlene, que de maneira coherente reacciona espantada ante as barbaridades cometidas contra a muller ao longo da historia, como a que relata a cortesá xaponesa Nijo "fan unha especie de papas de arroz que removen con varas e despois golpean ás súas mulleres no ventre para que teñan fillos e non fillas" (p. 273) crea un horizonte de expectativas na persoa lectora-espectadora que espera ver a esta personaxe do século XX abandeirando outras loitas, diferente polo contexto á que Nijo vingou co Emperador por permitir aínda que os asistentes da citada cerimonia puidesen bater nas preñadas, mais coa mesma valentía e decisión ca aquela xaponesa que lle plantou	cara á Súa Maxestade, para reclamar a dignidade e a igualdade nunha sociedade cuxas atrocidades soen estar máis camufladas na invisibilidade, no tabú ou na covardía dun individualismo ao que os poderes consumistas e liberais pretenden guiar estratexicamente en masa. Pero volvamos á mirada ampla que a autora lle quiere dar a este tema e que de novo connota á protagonista da peza. Falamos agora do encontro de Marlene coa muller do seu competidor ou adversario máis directo na loita polo ascenso á dirección xeral da axencia de emprego, a señora Kidd. Esta breve escena, que nos leva por todos os meandros do tema principal, a muller e o poder, resalta na peza aqueles tons diferentes de humor (irónico, negro, absurdo...) que certas situacións provocan. Unha non asumida, coma se a voz da señora Kidd fose unha metonimia do pensamento colectivo, é que un home non obteña nas mesmas condicións o poder fronte a unha muller e de se producir, tal e como verbaliza iradamente a señora Kidd, será porque esta "soa e desgraciada", porque "non é natural" ou "é un deses marimachos de merda" (p. 331) Esta situación levada ao extremo, coma un <i>mise en abyme</i> das consecuencias da	propia ambición e resultados persoais do sacrificio de Marlene conta aquí coa novidade dun home que, esperando conseguir o cargo cae enfermo e pasa tres noites sen durmir. E velaquí a outra face de Marlene, outro elemento de empatía que tan ben manexaban os clásicos para os efectos da catarse e que de novo a autora demostra dominar convertendo á súa dramaturxia nun dos referentes do teatro do século XX, velaquí a resposta sinxela e tallante de Marlene: "Lamento todo iso, señora Kidd. Pensou Howard en tomar algún somnífero?" (p. 32) A esixencia dunha lectora ou lector activo, unha antilínea fábula sobre o interesante tema do poder ou dos custos sociais e persoais que supón o seu exercicio e logro para a muller, a nada dogmática visión feminista dunha autora preocupada por un teatro innovador na forma e comprometido coma sempre por todos os asuntos que afectan a calquera pobo que desexe a ambicione o verdadeiro progreso, fan da obra dramática de Caryl Churchill unha lectura gozosa e esperanzadora e tamén unha dramaturxia rica que celebrou penetre no teatro do meu país, ogallá que tamén pronto tamén na súa realización escénica.
A C T U A L I D A D E		

AMOR SACRÍLEGO de Mónica Bar Cendón

Hai anos, cando o sexo entre mulleres saíu á luz, aparecía en poesías e imaxes, con escenas de *Billitis*, de corpos fermosos, de contactos leves e tenros, nun ballet sensual desprovisto de paixón. Haber, había outras mostras, como os debuxos e pinturas de Slegghel, dun realismo e unha forza agresiva asombrosa, pero apenas eran coñecidas. Cando na sociedade teñen poder e prestixio os homes, tamén lles pertence a paixón amorosa, patrimonio da testosterona. Era obrigado mostrar as relacións lésbicas dun xeito poético, delicado, pero carentes de paixón.

Viñeron logo os anos 70, e Master and Johnson explicaron que o órgano de pracer feminino era o clítoris, un cultismo grego, tan descoñecido e pouco usado que non xerou palabras populares e ten o mesmo nome en alemán, portugués, italiano... Algo raro, sen valor, que non conviña citar, que cumpría ocultar no noso mundo. E aínda tiñamos sorte porque noutras zonas do mundo, non sei se se citan o clítoris, pero o extirpan. Ben saben por qué. Dun modo ou outro, o pracer feminino é o demo.

As feministas rompemos a opresión e o silencio, e moitas mulleres confesaron que non gozaban co sexo marital. Daquela

xorde a consigna: non finxamos máis o orgasmo! Porque para compracer a parella, non chegaba con deixarse facer, senón que había que finxir o gozo.

Avanzamos. Hoxe falamos de igualdade, de dereitos, de todo o que conseguimos legal e socialmente na nosa sociedade, pero non sempre lembramos a importancia que tivo a marcha de liberación das mulleres na busca do pracer, da normalización da masturbación, do sexo libre de prevencións e normas. O lesbianismo pasou a ser práctica normal e o sexo real, non metafórico, entrou na poesía da man das poetas.

Leo, agora, **Amor Sacrílego**, con ese título tan escandaloso, que é unha magnífica mostra do que as poetas actuais poden escribir con mestría pero tamén con liberdade. O título do libro é o do poema que o inicia. Presenta o amor e o sexo entre unha novicia e a madre superiora do convento. Nin o olor a nardos, nin os hábitos, o Kempis ou as cantatas de Bach conseguen moderar a fera paixón das amantes que se devoran como felinas, santificando, en palabras da autora, cos gritos de pracer todo o templo. O sexo supera todas as barreiras e todas as convencións.

A seguir, a poeta abandona o convento e introdúcese en amores máis actuais, orixinais e propios da época en que vivimos cos avances tecnolóxicos que, lonxe de sosegar a sexualidade, ábrelle novas vías, medios chamados virtuais que teñen a virtude de facilitar o tremor, de activar o rato e o desexo carnal a través das palabras no chat ou da voz na liña telefónica. Diríase que a autora se asoma ás fiestras do ordenador coa mesma arte que aflora na linguaxe poética ou amorosa. Como outrora @s poetas clásic@s nas naves mitolóxicas, Mónica Bar navega entre megabits, onde as novas xeracións se deixan seducir polos flash enviados por sereas virtuais. Incluso a explotación aparece nas mulleres prostituídas mediante a voz, as provocacións coas que conseguen a excitación do cliente, pero protexidas do contacto polo fío virtual.

Queda aínda espazo neste libro, comprimido e tenso, para a tenrura, centrada na nai e nas lembranzas infantís. Tamén para o desamor que non consegue derrotar a poeta nin desanimar na lectura. Triunfa a esperanza porque sabe que "o amor é unha inversión de risco" pero a poeta, a pesar da crise, "confía na plusvalía amorosa".

ÍNDICE

Editorial 3 A comunidade sen heroes, ou cando a vindicación artella a nación 6 Historia xinocéntrica na obra de Rosalía de Castro: Foro e Faro 14 Rosalía de Castro nos medios xornalísticos e literarios do seu tempo 26 O suicidio na poesía de Rosalía de Castro 35 Aproximación ás ideas estéticas de Rosalía de Castro 40 As pulsións dramáticas na obra poética de Rosalía de Castro 48 Agna de Valldaura, unha amizade catalá de Rosalía de Castro 56 As viaxeiras británicas a Galicia e a poesía de Rosalía de Castro 60 Adeus a don Paco del Riego 66 A muller na Literatura galega no ano 2009 67 A escritora cubana Mirta Aguirre 70	A preocupación das escritoras galegas pola educación das mulleres no século XIX 78 A paz entre árabes e xudeus 85 <i>El sexo social</i> 92 O SEGUNDO SEXO, desde a mesa de traballo de Simone de Beauvoir 105 Mulleres surrealistas 107 Maruja Mallo. A pintura da nova muller 111 Paula Rego: figuracións da memoria 113 As Feministas Galegas. Unha historia imprescindible 115 Sitiadas 123 Violencias (in)visíbeis 125 Randea do alento, de Herta Müller 128 Mary Wollstonecraft Shelley e a súa criatura artificial, de María Xosé Queizán 130 Nos camiños do entusiasmo. Calidade da lingua e planificación, de Goretti Sanmartín Rei 133	O coitelo en novembro, de Marilar Aleixandre 136 Pirata, de María Reimóndez 138 Caryl Churchill en galego 140 Amor sacrílego, de Mónica Bar Cendón 146
--	---	--

NÚMEROS ANTERIORES



Rosalía de Castro
(esgotado)



Francisca Herrera
Garrido (esgotado)



Xohana Torres



Literatura infantil



Emilia Pardo Bazán



Medios de comunicación



O erotismo



Colonialismo e sexismo



Dez anos de
movemento feminista



Novísimas pintoras
galegas



Poetas Pura e Dora
Vázquez



Encontro de poetas
peninsulares e das illas



Arquitectura e
urbanismo



50 anos de revolución
sexual. *O segundo sexo*



15 anos de poesía na
Festa da Palabra



Abolición!
A Prostitución a exame



As traballadoras da
Artística



O Rromipén.
Cultura xitana



A ciencia
como aliada



María Mariño



Os Feministas



Violencia



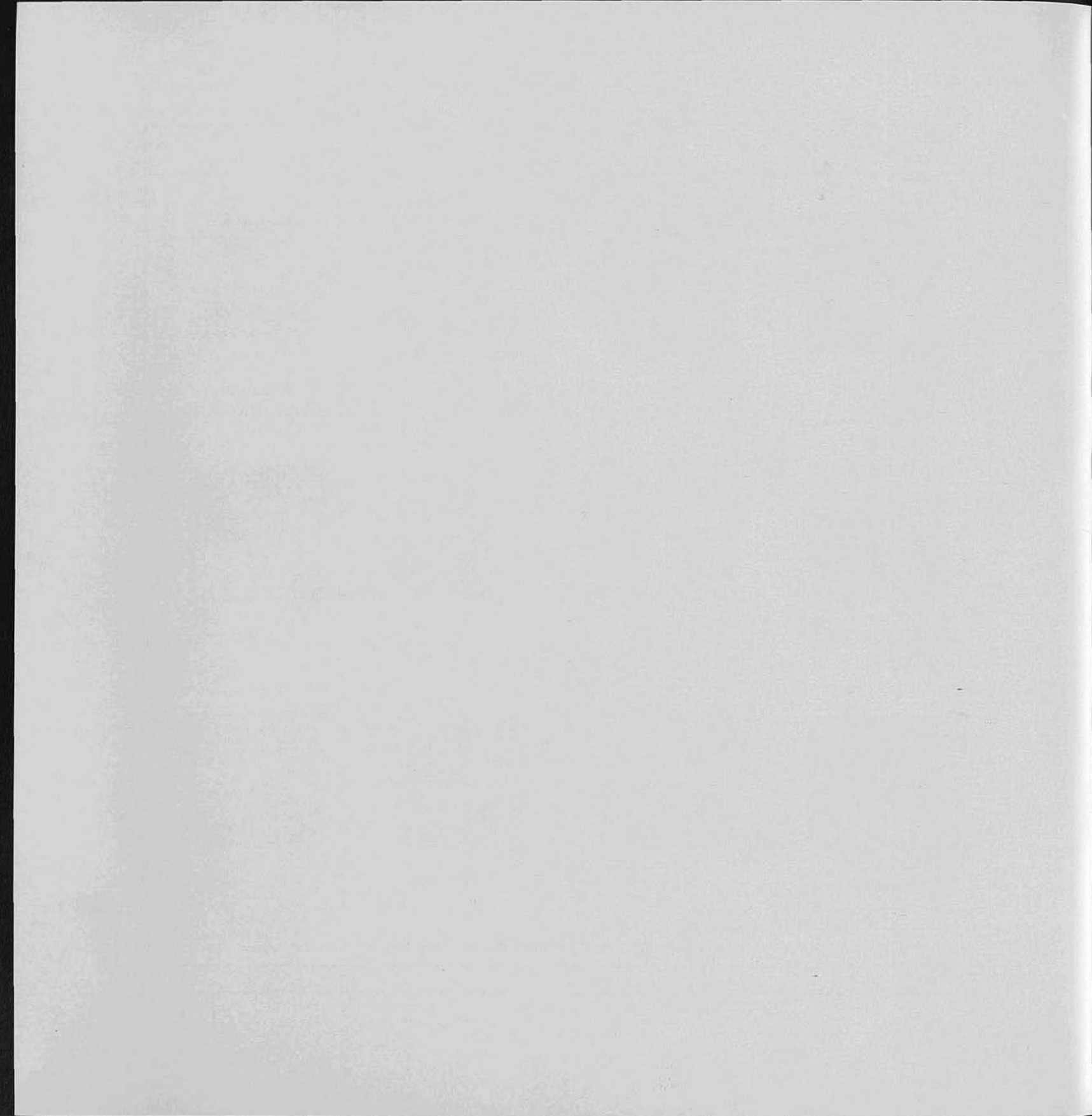
O verbo patriarcal

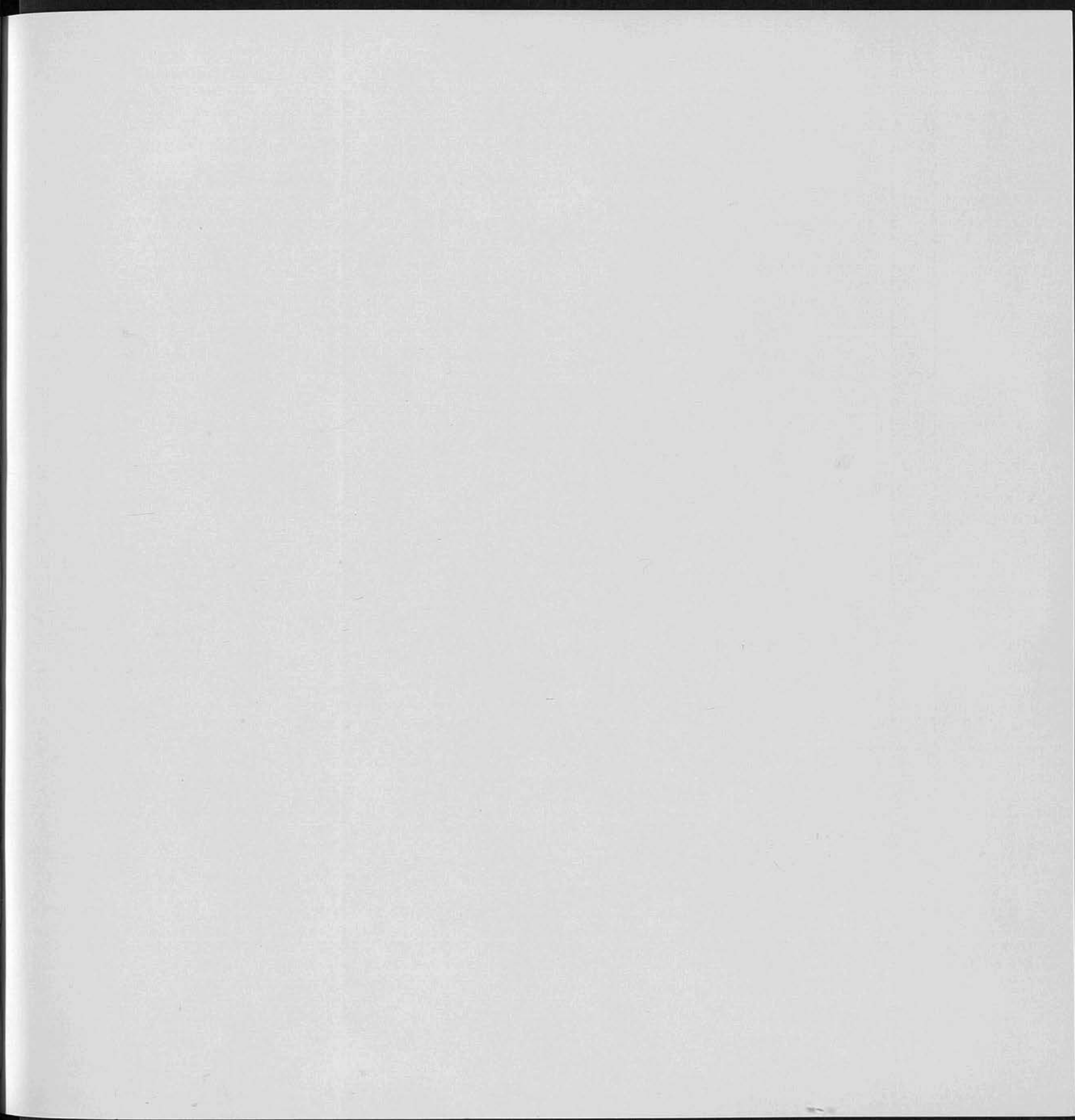


25 anos de cultura feminista

Pedidos a: **ANDEL do libro galego e portugués**

Rúa Pintor Luguís, 10 • 36211 VIGO • Telf. 986 23 90 00 • www.andelvirtual.com • pedidos@andelvirtual.com





F E S T A D A P A L A B R A

Publicación Galega Feminista
Galicia. 2010

26



FEMINISTAS INDEPENDENTES GALEGAS



concellería
de igualdade