

Da meniña gaitreira á muller como suxeito literario, social e político. O feminismo de *Cantares gallegos*

Anxo Angueira

Formas de citación recomendadas

1 | Por referencia a esta publicación electrónica*

ANGUEIRA, ANXO (2011 [2011]). “Da meniña gaitreira á muller como suxeito literario, social e político. O feminismo de *Cantares gallegos*”. *Revista de Estudos Rosalianos*: 4, 127-140. Reedición en *poesiagalega.org*. *Arquivo de poéticas contemporáneas na cultura*.
<<http://www.poesiagalega.org/arquivo/ficha/f/1051>>.

2 | Por referencia á publicación orixinal

ANGUEIRA, ANXO (2011). “Da meniña gaitreira á muller como suxeito literario, social e político. O feminismo de *Cantares gallegos*”. *Revista de Estudos Rosalianos*: 4, 127-140.

* Edición dispoñíbel desde o 21 de xullo de 2011 a partir dalgunha das tres vías seguintes: 1) arquivo facilitado polo autor/a ou editor/a, 2) documento existente en repositorios institucionais de acceso público, 3) copia dixitalizada polo equipo de *poesiagalega.org* coas autorizacións pertinentes cando así o demanda a lexislación sobre dereitos de autor. En relación coa primeira alternativa, podería haber diferenzas, xurdidas xa durante o proceso de edición orixinal, entre este texto en pdf e o realmente publicado no seu día. O GAAP e o equipo do proxecto agradecen a colaboración de autores e editores.

DA MENIÑA GAITEIRA Á MULLER COMO SUXEITO LITERARIO, SOCIAL E POLÍTICO. O FEMINISMO DE *CANTARES GALLEGOS*

Anxo Angueira

Un dos aspectos máis traballados nas últimas décadas arredor da figura de Rosalía de Castro é o do seu feminismo. Da súa obra salientáanse determinados textos, principalmente os tirados de *Follas novas*, varios artigos (“Lieders”, “Las literatas”), o denominado “Conto gallego” e aínda boa parte da súa novelística en castelán. O que nos propomos neste noso traballo é demostrar que *Cantares* [128] *gallegos*, na súa estrutura e concepción, e no discurso ideolóxico que nel subxace, é tamén un poemario profundamente feminista.

Na nosa opinión pesou sobre esta obra central do sistema literario galego unha lectura frecuentemente empobrecedora ó recluíla, na práctica, en ámbitos marxinais no literario e inocuos no político: o ámbito popular e folclórico. Xa noutros traballos (Angueira, 2002 e 2008) apuntamos unha relectura de *Cantares* partindo da análise da estratexia empregada pola autora nesta obra (tamén noutras, pero especialmente nesta): o repertorio dos cantares populares é utilizado por Rosalía de Castro para levar á literatura, so a aparencia dun marxinal literario inofensivo, todo o seu pensamento crítico: social, feminista, nacionalista. A nosa autora peneira os cantares, escólmaos, terxivérsaos, retórceos en función dunha ideoloxía mesmo por veces contraria ó “espírito” do texto orixinal e do cancionero, como era o caso do poema da costureira. Lonxe da sinxeleza e unidimensionalidade, para nós *Cantares gallegos* é un auténtico artefacto literario de fondas dimensións sociais e políticas entre as que o feminismo non é precisamente das secundarias.

Dedicatoria e prólogo

Rosalía dedícalle a obra a Fernán Caballero “por ser mujer” e por non ofender Galicia nas páxinas que a ela lle dedicou. Estes serían os dous eixos fundamentais (hai máis) sobre os que xira en realidade *Cantares gallegos*. Efectivamente, como despois se di clara e diafanamente no prólogo, o móbil que levou Rosalía a escribir esta obra foi o de “desvanecer os erros que manchan e ofenden inxustamente á súa patria”, pero tamén os que pesan sobre a condición feminina. Con ese “por ser mujer” Rosalía está incardinando todo o seu discurso literario posterior arredor dun feito primordial: o de ser escritora nun mundo de escritores. Con todo, para nós e como veremos, o detalle vai ser levado moito máis alá do discurso de, coma tal, “Las literatas. Carta a Eduarda”. A problemática non é aquí a da muller escritora: é a problemática da muller como suxeito literario, social e político.

Pola súa banda, o texto do prólogo, que co tempo foi gañando un peso decisivo no conxunto da obra e de todo o macrotexto da autora (Davies, 1982; March, 1986; Sobrino, 2009; García Negro, 2010), resulta tamén para nós unha peza fundamental, aínda que non chamou a atención desde a análise feminista, como si lle pasou ás “Dúas palabras da autora” que encabezan *Follas novas*. O interese deste texto extraordinario radica no seu contido, evidentemente, pero tamén na posta en práctica dunha estratexia que, asociada á *captatio benevolentiae*, oculta ironicamente a base do pensamento e do discurso, neste caso feminista, de Rosalía de Castro. As palabras aí dedicadas ó *Libro de los cantares* de Antonio Trueba fixéronnos crer durante certo tempo na súa literalidade (Carvalho Calero, 1975), subordinando falazmente este libro basilar do Rexurdimento a unha obra menor do sistema literario español. En realidade, Rosalía contesta ese modelo enchendo a súa obra de pensamento crítico, absolutamente ausente no texto do poeta vasco. Pero, lido noutra dimensión, tamén se trata dunha contestación de xénero: “casi asoman as vagoas ôs meus ollos ó pensar como Galicia se levantaria hasgr’ó lugar que lle corresponde, si un poeta como Anton ó d’os *Cantares*, fose ó destinado prá dar á conocer as suas bellezas e ás suas costumes”. Un poeta como Antón, e a ser posible home, engadiríamos nós. Como llo engadiríamos no parágrafo final: “¡Queira ó ceo qu’outro mais afertunado que eu...”. Un home!, e non unha muller de páxinas frías e insulsas que non tivo máis escola cá dos nosos probes aldeáns.

É certo que neste prólogo non existe un discurso explícito sobre mulleres. Rosalía fundamenta o seu obxectivo dignificador de Galicia arredor de tres temas: a lingua, o pobo e a terra. Dos tres, a terra, a paisaxe, será a que máis peso teña. Foi María López Sánchez (2008 e 2009) quen, partindo precisamente de Rosalía de Castro, Otero Pedrayo e Méndez [129] Ferrín, reflexionou ampla e agudamente sobre *Paisaxe e nación*. Nun dos apartados do seu estudo (2008, 186), indica:

“A erotización da paisaxe foi fundamental para a empresa colonial ao converter a xeografía nun corpo maduro para a conquista. Hai, logo, un hábito cultural de marcar a paisaxe como feminina que ten moito que ver co papel dominante dos homes nas actividades culturais que conforman a nosa visión da paisaxe: dúas imaxes frecuentes son a da muller dominada e conquistada, propicia para a empresa colonial, e a da terra-nai, axeitada para discursos conservacionistas, de tipo nacionalista ou ecoloxista”.

Parécenos claro que en “Como chove miudiño” Rosalía desenvolve a propósito da Terra de Iria esta última imaxe: “Probe nay, canto te quero! / Nay tamen ¡ay! da nay miña!”. Pero é no prólogo onde para nós claramente Rosalía denuncia a situación de Galicia como nación colonizada baseándose precisamente nesta erotización da paisaxe. As súas moi pertinentes escollas léxicas así nolo fan supor: “inda os que *penetraron* en Galicia e *gozaron* d’as delicias qu’ofrece, atreveronse á decir que Galicia era... un cortello inmundo!!”. Esa é a visión do colonizador, ese é o trato do colonizador-home coa terra-muller posuída, dominada. A recuperación da dignidade e da liberdade (independencia) de Galicia exprésase a través dunha metáfora que equipara a submisión e a humillación da nación coa da muller.

O feminismo na estrutura

Así como Sarmiento institúe a voz de Marcos da Portela para o seu *Coloquio*, así Rosalía de Castro institúe a da “meniña gaitreira” para *Cantares gallegos*. Agora ben, a obra de Rosalía de Castro está dotada dunha estrutura na que resulta capital o marco, seguindo a terminoloxía de Iuri Lotman (1978). Rosalía instaura no poema inicial unha voz feminina, que só fala de si (probabelmente) neste e no derradeiro poema, encargada de cantarlle a Galicia no idioma galego. Mais a encomenda é recibida doutra personaxe, esa da que se reproducen as palabras na primeira parte do texto, a que promete cousas de comer e de vestir e que, aínda que carente de marca morfolóxica de xénero, apunta claramente ó sexo feminino. Sintetizando: é unha muller (maior) a que realiza a encomenda, destinadora na teoría de Greimas, (1986) e é outra muller (moza) a que recibe e acepta a encomenda (destinataria e suxeito) nunha especie de contrato de enunciación que ten [130] como obxectivo, declarado aquí e mais no prólogo, o de dignificar Galicia (a lingua, a terra e mailo pobo). A recuperación da dignidade de Galicia, á luz do anterior, é promovida e executada por mulleres.

Mais o suxeito literario muller, convertido polo anterior en suxeito político, ten de xeito estrutural aínda máis papeis. A “meniña gaitreira” que asume a encomenda como suxeito enunciador institúe, ademais do obxecto (“Cantart’ ei Galicia”), un destinatario do seu discurso, un enunciario. E xa neste primeiro poema podemos percibi-lo privilexio que nesta función volven te-las mulleres. A meniña vai cantar nas portas dos ricos e dos probes, a rapazas, velliñas e mozos. Pero singularmente destaca como enunciatarias as outras coma ela meniñas: “Xa canto meniñas / coidá que comenzo” (v. 131-132) e no final (v. 171-172) “Coidá que comenso... / ¡Meniñas, Dios diante!”.

Para complementa-lo dito anteriormente cómpre tamén observa-lo comportamento doutro poema para nós igualmente estrutural: a “Alborada”. Colocado na clausura do discurso da meniña gaitreira (volvemos percibir aquí de novo a súa voz), antes do peche obrigado do poema derradeiro, este poema ten para nós unha clara simboloxía. A chamada a espertar que aquí se executa alude simbolicamente a unha chamada ó espertar de Galicia (outra máis do noso Rexurdimento), a un novo tempo que Rosalía sabía que coa súa obra e a da súa xeración se estaba abrindo. Pois ben, esa chamada, ademais da lóxica “mocidad”, volve ter nas mulleres un destinatario privilexiado: “As meniñas dille / que xa sal o sol dourado” (vv. 91-92) e “Arriba / todas, rapaciñas do lugar” (vv.116-117).

Con todo isto queremos decer que *Cantares gallegos* é un libro, na súa enunciación, non só ordenado e executado por mulleres: tamén a elas está dirixido. O suxeito literario, tendo en conta o obxecto do libro, convértese tamén en suxeito político: é unha muller a que encarga a tarefa de dignificar Galicia na lingua galega, é unha muller a que asume e realiza a encomenda do canto e son as mozas as destinatarias do discurso político: o de se ergueren con ilusión no novo tempo que comeza.

Da meniña gaitreira ás outras mulleres de *Cantares*

Cantares gallegos, ó longo de tódalas composicións que usan cantares e ditos e refráns populares, é un libro protagonizado totalmente por mu-[131]lles. Só moi poucos poemas escapan desta constante presenza. O emblemático poema “Adiós ríos, adiós fontes” está posto en boca dun emigrante, pero axiña atopamos posto en boca dunha muller, estranxeira

lonxe de Galicia, o non menos patriótico “Airiños, airiños aires”. É ben certo que en *Follas novas* Rosalía escolle para a traxedia da emigración as penélopes que fican, pero a idea xa está en *Cantares*; en “Pasa río, pasa río” e, con todo o dramatismo, en “Cando á luniña aparece”. Non falta tampouco o tipo popular do gaiteiro, “de pano sedán vestido”, pero nel teñen tanto ou máis protagonismo as mozas enganadas. Vidal é o centro dun extraordinario poema en defensa dos excluídos, coma “Vin de Santiago a Padrón” ou “A probiña que está xorda”, neste caso protagonizados por mulleres. Pero non fai falta ir a *Follas novas* para atopar poemas centrados en personaxes femininas que, ademais, ofrecen un claro discurso feminista. Faremos un seguimento segundo a orde de aparición, partindo naturalmente da edición aumentada de 1872, e seleccionando aqueles para nós máis representativos.

No diálogo “Dios bendiga todo, nena” aparecen dúas mulleres: unha vella e probe de andar por portas e unha moza. Nas intervencións confróntanse tamén un discurso conservador, mesmo reaccionario, por parte da vella e unhas arelas de viaxe e novidade (“correr mundo”) por parte da moza, fascinada polo verbo da desposuída. Polo medio, entre outros argumentos, dinos a vella:

–Que te libren de ti mesma,
pídelle á Dios, rapariga,
que somos nós para nós
as lurpias máis enemigas.

O confronto do diálogo non remata en acordo, pero hai unha clara empatía entre as dúas mulleres. Ó chega-la noite a rapaza ofrécelle leite, lar e caldiño con patacas e nabizas. A vella agradécello e, para que se *adivirta*:

Eiche de contar historias,
eiche de cantar copriñas,
eiche de tocar as cunchas,
miña carrapucheiriña.

[132] Rosalía, na composición, omite os dous versos finais da copra (“heiche de tocalas cunchas / naquela corredoiriña”). Con isto, para nós claramente, adapta o cantar popular a un diálogo e a un entendemento festivo entre mulleres, lonxe do contexto orixinal da copla, en que unha voz masculina, de lobo feroz desexoso máis ca ameazante, se dirixe á carrapucheiriña, e lonxe tamén dos territorios e corredoiras nos que “cunchas” se converte en tendencioso equívoco. Quer decerse, Rosalía amputa a fonte popular posta en boca dun home para transplantala a un contexto absolutamente distinto, onde deixa de funcionar-lo equívoco sexual da copla e onde as mulleres, aínda con posicións ideolóxicas e económicas diferentes, se dispoñen para a festa e a alegría.

Outro diálogo entre mulleres é o “Miña santiña, / miña santasa”, aínda que os resultados do confronto entre a santa e a costureira son ben distintos ós do poema anterior. Como xa expuxemos (Angueira, 2002), o poema pode interpretarse desde a óptica dun feminismo avanzado se temos en conta que nas topadas dialóxicas acaba vencendo a costureira e o seu desexo de divertirse e gozar do seu corpo na romaría. E aínda máis se consideramos que a santa é depositaria, xa non só da sinfonía e o cloc-coto-cloc da perda da honra, senón que tamén do discurso contra as costureiras que repite o cancionero popular galego (doadas para o sexo, finiquitas, preguiceiras...). Rosalía defende a costureira e o seu oficio por riba

da relixión, do clasismo e tamén dos cantares populares, en xeral aldraxantes con ela e co seu oficio.

A presenza da muller en “Nosa Señora da Barca” é especialmente chamativa. En primeiro lugar, a descrición das mozas que acoden á romaría ocupa moito máis espazo que a propia descrición da festa. Isto cómpre entendela no uso desviado que Rosalía acostuma facer dos cantares e dos motivos folclóricos. No poema de Vidal, por exemplo, é moito máis importante cá mata e a tradición da proba do porco a lección que un desposuído, un miserable, lle dá a toda a aldea. Aquí tamén: máis importante có tema costumista é o da dignificación da muller. A primorosa descrición realizada das mozas que chegan a Muxía desde Muros, Camariñas, Cee, Laxe, Noia, Rianxo... é unha suntuosa resposta, desde o noso punto de vista, ás caracterizacións ofensivas da muller galega, especialmente condensadas no célebre soneto de Góngora: “mozas rollizas de anchos culiseos, / tetas de vacas, pernas de correos... / traje tosco y estilo mal limado”.

[133] “Fun un domingo” resulta un poema moi singular. Ademais de incluír unha muiñeira das que posteriormente se fixeron especialmente famosas (“Fun ó muíño / d’o meu compadre / fun pó-lo vento, / vin pó-lo aire”), Rosalía decanta ese “ir polo vento” cara un discurso onírico, discurso que pon novamente nun suxeito muller. Neste caso trátase dunha moza que, o domingo pola tarde, momento de encontros amorosos, “vai polo aire” a un muíño onde “tod’ é contento, / tod’ é folgare”. A experiencia é onírica, só pode ser onírica e furtiva (desexo) porque “non queren / qu’aló me baixe” (represión).

Aínda que neste poema a moza é reprimida “na casa” e dela foxe “polo vento”, o “Dixome nantronte ó cura / qu’ é pecado” resulta moito máis contundente á hora de expo-las dificultades dunha nova sintaxe do amor. Neste texto a muller como suxeito do desexo adquire novas dimensións, dimensións revolucionarias. En primeiro lugar, o “pecado”, “aquele” vai moito máis alá dunha transgresión relixiosa. Trátase de algo indicible por tabú. Pero, de que se trata? Tanto o cura coma esa voz interior, ese *über ich*, esa sombra, advirten de que “iso” é pecado (vv. 2 e 25). Podemos pensar, nun primeiro momento, que o pecado é o achegamento a Jacinto que ela, a muller, está disposta a facer: quere tentalo. Coa descrición do encontro (“Vino unha mañan d’orballo”, v. 45) entramos nunha fase decisiva do desenvolvemento do poema:

Vino unha mañan d’ orballo,
â mañecida,
durmino ô pé d’un carballo,
enriba d’a erba mollida.

Arriméime paseniño
a súa veira,
e sospiraba mainiño
coma brisa mareeira.

E tiña á boca entr’aberta,
como un neno
que mirand’ ó ceu desperta
deitadiño antr’ ó centeno. [134]

Y as guedellas enrisadas
lle caían,

cal obellas en manadas,
sobre as froliñas qu' abrían.

¡Meu Dios! ¡Quen froliña fora
das d'aquelas...!
¡Quen as erbas qu' en tal hora
o tiñan pretiño d'elas!

¡Quen xiada, quen orballo
qu' o mollou!
¡Quen aquel mesmo carballo
que c'as ponlas ó abrigou!

Estamos diante dunha revolución. A muller de Rosalía dálle a volta ós principios e leis da sintaxe do amor e do desexo: a muller pasa a se-lo suxeito do desexo e o home o seu obxecto. Esta revolución, literaria ademais de social, é o auténtico pecado. A transgresión xa non ten nada que ver co cura, a non ser que o cura represente moito máis có relixioso. Ó final, a muller non se decide nese límite, nese abismo (tamén lle pasa en literatura a moitos homes, coma nas pastorelas medievais) e fica co “pecado” dentro, sen o poder desbotar: o pecado de desexar, de namorar en suxeito, o pecado de querer un rol activo nas relacións amorosas e sexuais.

En “Campanas de Bastabales” o eu lírico volve ser unha muller, unha muller que experimenta a soidade, “sin compañía, nin amigo” (v. 81), prototipo de tantas e tantas mulleres que aparecen en parecida situación na obra de Rosalía. A muller é, pois, tamén suxeito, tamén escenario para a literatura do *eu* e das súas tensións e profundidades: amores toliños que xa fuxiron, soidade ó chega-la noite, lúa que non fala nin escoita, laradas das casiñas lonxe que iluminan a saudade...

Outra muller protagoniza, sen voz, o poema seguinte “Vint' unha crara noite”. Estamos diante dunha moza retratada desde certo rancor por parte do seu pretendente non de todo correspondido. Volve de novo o tema da honra e o da lama (e o dos *majos!*), que aparecían tamén no poema da costureira. A moza recibe a aldraxe do refrán popular por boca [135] do mozo que nos fala (“*Onde moitos cospen, lama fan*”), ciumento de ela “practicar” con outros. Cando el quere recuperar para a rapariga a honra supostamente perdida, atopa que a súa aldraxe callou sarcasticamente entre a comunidade. Ó final a moza, ausente do discurso, non como a costureira, aparece como vítima das faladurías de quen “máis a quere”, de quen a consideraba “súa”.

Sen dúbida especial é tamén “San Antonio bendito”. Na súa arquitectura estratéxica ten moito que ver co mal denominado “Conto gallego” (1864). A autora, empregando un coñecido cantar (noutro caso un conto popular misóxino), amóstranos a través da voz desta muller as profundas humillacións a que vive condenada. Imposibilitada a independencia económica, política e social, o matrimonio aparece como única saída de supervivencia. Non lle faltan choscadelas irónicas ó poema (o dote con que foi mellorada, “sempr' é bó ter un home / para un remedio”...), mais o drama que o conxunto dos seus versos rebe convérteas nun contrapunto que beirea o sarcástico.

Como contrapunto deste poema é o seguinte. Nel unha voz masculina expresa todo o seu amor por unha montañesa da que fica prendado: “¡Que feita, que linda, / que fresca, que branca / dou Dios á meniña / da verde montaña!”. Mais agora a muller é un ben querido e prezado, un obxecto, que está en mans doutro home, seu pai: “¡Ay!, si seu pay / por regalo

ma dera, / ¡ay! non sentira / no mundo mais penas!”. Un ó lado do outro (non é este o lugar para falarmos da estrutura interna de *Cantares gallegos*), os dous poemas falan da dependencia da muller, da muller obxecto, da muller carga económica e da muller dama de vestir: “*eu llá vestira, / eu llá calzara*”. Os dous son, cada un ó seu xeito, poemas feministas.

En “Eu ben vin estar ó moucho” acontece algo similar ó visto a propósito de “Nosa Señora da Barca” ou do poema de Vidal: aprovéitase un tema folclórico para reorienta-la súa temática costumista cara a outro ámbito. Neste caso, máis outra vez, quen fala é unha muller. Os medos da noite experimentados a través de todo o repertorio de crenzas e supersticións (noite negra de meigas, galos, demos, cans ouveando, agoiros, lobos...) converxen no moucho. A parte folclórica remata aquí. O ollar do moucho diríxese cara a esta muller perto do sagrado (coma tantas outras mulleres de Rosalía, soa na noite) e crávalle os seus ollos: [136]

De lume me paresían
e que me queimaron penso;
penso qu’eran tizós roxos
da fogueira dos infernos
que pó las niñas me entraron
hastr’ó corazón dereitos.
En el remorsos había
d’amoriños pecadentos...
¡Ay! quen ten d’esos amores
non pod’ achar bon sosiego!

De novo o pecado, os amores pecadentos, dos que é suxeito a muller. E de novo a relixión. Fronte ás forzas atávicas, nocturnas, dos inferos infernais despregadas pola presenza do moucho cos seus ollos de demo escrutadores do pecado da muller, as forzas non menos atávicas, pero máis celestes e salvadoras, da Virxe. A contradición é a mesma que atopamos en “Ladraban contra min que camiñaba” de *Follas novas*. O moucho non é aquí agoiro de nada. É a sombra, o espectro, de novo o *über ich* acusador contra unha muller que arrastra de noite os seus remorsos, os seus amores pecadentos, a súa transgresión non consentida nin relixiosa, nin social, nin politicamente.

De “Airiños, airiños aires” xa comentamos que é unha muller “soya n’ unha terra extraña” a que ergue todo un poema patriótico. A súa terra, sen nome, como antes a do emigrante de “Adios ríos, adios fontes!” é metonimia de toda Galicia; os aires, “doces galleguiños aires / quitadoiriños de penas”. O poema que segue (“Roxiña cal sol dourado”) pódese entender en clara relación sintagmática co anterior. Neste caso, coma unha estranxeira na súa patria, salvando as distancias, unha moza, criada lavandeira, sente saudades das súas terras nativas, tamén galegas. As compañeiras fanlle mofa. Non lle din “estranxeira!”, coma no poema anterior. Dinlle con saña: “-¡Da montaña!, ¡da montaña!”. A moza deféndese mostrando o orgullo das súas orixes. En todo caso, o amor á terra propia, bisbarra ou nación, une estas dúas mulleres deslocadas.

Os poemas seguintes tamén teñen, algúns moi centralmente, a muller e diversas problemáticas súas como centro. O “Ora, meu meniño, ora” versa sobre as ansias da maternidade na pobreza cunha focaxe talvez menos esterreciente pero similar á de “Ladraban contra min que cami-[137]ñaba”. Nos dous casos a Virxe actúa como nai virtual marabillosa en ausencia da nai real e miserable. A idealización da Virxe e da súa actuación neste caso pode confundi-

lo lector: ela ponlle ó neno abandonado entre as pallas, na noite e na friaxe (a nai vai no muíño e o pai na leña seca), ás de anxiños no berce, nubes de cor de rosa na cabeceira, un raio de lúa chea de cobertura e dálle o maná do seu propio peito (da Virxe), desaparecendo cando chega a nai. O realismo de Rosalía non atura semellante idealización e é Rosa, a que nos fala e nos describe as escenas do poema, quen con contundencia nos deixa o recado. Que sería do picariño se non tivese nai? Quen o mantería?: “–O que mantén as formigas / e os paxariños sustenta”. Non houbo tal milagre da Virxe, non pode habelo. En ausencia da nai, en realidade, é a natureza a que pode face-lo milagre de facernos sobrevivir.

En “Castellana de Castilla”, anuncio de “Castellanos de Castilla”, executa Rosalía un claro poema político de oposición Galicia-Castela. Faino mediante a experiencia que nos conta un mozo desprezado por unha muller castelá. No seu discurso este mozo eleva este desprezo en amores á categoría de desprezo político: “Din que na nobre Castilla / así os gallegos se trata”. Como consecuencia, e feita a comparación Castela–Galicia, o mozo decide virarlle costas a Castela (e castelá). O seu regreso a Galicia (“e voume á Galicia hermosa / dond’ en xuntanza m’ agardan / o que non tendes, señora, / y ó qu’ en Castilla n’ achara”) é o regreso ó propio obxecto político, simbolizado no regreso tamén á muller galega (“Que aló saben ser altivas, / pero non saben ser vanas”). A mudanza que se opera no mozo (regreso a Galicia e ás mulleres galegas, obxectos de desexo, e abandono por aborrecimento de Castela e as castelás) é todo un xiro político, pero tamén cómpre advertir que o poema, polo menos lateralmente, continúa a liña de defensa da dignidade da muller galega que apuntamos para “Nosa Señora da Barca” e que se rexistra, desde o primeiro, en moitos outros poemas de *Cantares*.

A mesma oposición política Castela-Galicia, agora máis aberta, potente e dilatada, está desenvolvida en “Castellanos de Castilla”. Neste caso, o argumento parte do maltrato (que chega á morte) dos segadores galegos en Castela e as comparacións esténdese, especialmente, cara ó moi rendedoiro ámbito da paisaxe como símbolo nacional: Castela é monótona e deserta e fea, e seca e dura coma os propios casteláns; Galicia é fresca e verde e vexetal, húmida e variada, aberta ó mar. Na *dispositio* do poema [138] Rosalía articulou dúas bandas alternas, a épica e a lírica, moi escénicas e profundamente efectivas. Tense dito, e con razón, que o poema “A xusticia pola man” de *Follas novas* é feminista: unha muller é a que empuña a fouciña revolucionaria para facer xustiza despois das aldraxes e roubos e abusos de que foi obxecto. Trátase dunha xustiza persoal pero tamén social e política. A nós parécenos o deste poema un caso similar. Tamén é unha muller a que, trala morte do seu “amantiño”, de “aquele que eu quería”, empuña a palabra, o verbo-fouce, para eleva-lo seu caso persoal á categoría de caso nacional e político. A agresividade da muller, disposta entre as pistas líricas inicial e final, faise aínda moito máis comprensible e xustificable. En todo caso é unha muller (a meniña gaiteira é moita muller) a que, cun discurso duro, de carraxe aceirada (con rabia similar á da que colleu a fouciña), de insólita afouteza, deixa clara para sempre, no imaxinario galaico, non só que Galicia non é Castela (metonimia de España): tamén nos amosstra todo un modelo, até o daquela inédito, de resistencia.

Como muller é, porque agora é Rosalía de Castro, a que xusto no poema que segue, “A gaita gallega”, lle fai varias precisións, todas profundamente políticas, a Ventura Ruiz de Aguilera, seu amigo e de Murguía. A primeira delas vai asociada ó refrán. O poeta de Salamanca repite ó final de cada estrofa que, escoitando a gaita galega, debido á situación de miseria de Galicia, “no acierto a deciros / si canta o si llora”. Rosalía con seguridade debeu interpretar que nese refrán tamén se aludía ó coñecido tópico referido ós galegos (indecisos, non se sabe se soben ou baixan...), polo que respondeu con esta primeira e

constante precisión: por máis que a gaita toque unha alborada de gloria, “*eu podoo decirche / non canta, que chora*”. Pero a precisión máis contundente e xa fóra do refrán, a única que recibe Ruiz de Aguilera, aparece na cuarta estrofa cunha afouteza política similar á do poema anterior: “Probe Galicia, non debes / chamarte nunca española”, “Galicia, ti non tes patria, / ti vives no mundo soia”. Nada hai similar en toda a literatura do Rexurdimento. De novo unha muller, a autora, eríxese en contundente voz política da patria humilde, da patria desprezada de errantes, “macilentas sombras”.

En “Cando a luniña aparece” (e xa acontecía o mesmo en “Pasa río, pasa río”) atopamos unha muller que é todo un claro antecedente e prototipo das mulleres de “A viúdas de vivos e mortos”: vive na tristeza e na soidade, acentuadas pola chegada da noite; carece de novas do seu [139] “queridiño”, que deducimos está para alén do mar, emigrado (“¿O mar sin fondo tragoute?”); esta carencia de novas mantena na desesperación; a pesar das claras sospeitas de engano (“¡Qu’este é ó pago, desdichada, / qu’ â que ben quer, dan os homes!”), ela promete fidelidade. Trátase, pois, para nós, dunha diáfana “viúva de vivo” que expón a problemática dun suxeito social: as mulleres abandonadas a causa (ou a través) da emigración. Neste sentido, a Penélope de Rosalía xa está *Cantares gallegos*. O drama da emigración non é o drama dos homes; é o das mulleres abandonadas, e enganadas, por eles. Homes que non regresan porque, na maioría dos casos, refán a súa vida e a súa familia na outra banda do mar, como claramente despois nos ilustrará aquel “¿Que lle digo?” de *Follas novas*.

Conclusiones

O antecedente pode estar en Sarmiento, no peso que Maruxa das Rulas e Minguíña do Rego teñen no *Coloquio*. Agora ben, Rosalía de Castro instaura para toda a enunciación de *Cantares gallegos* a voz feminina. Como a “meniña gaiteira” asume o papel de dignificar Galicia na súa lingua, recollendo o encargo doutra muller e dirixíndose ás outras mozas, Rosalía está activando o rol político feminino. Xa non só na enunciación e na elaboración do discurso, tamén na recepción deste, polo que a muller é tratada coma o principal suxeito político ó que vai dirixida a mensaxe.

Así como a meniña gaiteira oculta, trala súa vestimenta folclórica e costumista e tralos cantares populares que lle serven de trincheira enunciativa, todo un poderoso caudal de pensamento crítico, así o protagonismo das mulleres ó longo de toda a obra é un protagonismo que vai moito máis alá do ámbito discursivo e da esfera tradicional, converténdose tamén nun protagonismo literario, social e político.

Como suxeito literario, son multitude as mulleres que á súa vez se escoitan: asumen a enunciación, teñen voz, falan e dialogan. Son suxeito literario porque estas mulleres son suxeito do desexo e da alegría, da soidade e da humillación, da tentación e dos remorsos, da ausencia e da desesperación, da dignidade e da carraxe afouta.

Como suxeito social, a muller en *Cantares gallegos* acapara tamén case todo o protagonismo pois mantén un constante litixio cunha reali-[140]dade (a de 1863 e a de 1872) en cuxo código civil e xurídico, e en cuxas convencións sociais, tanto en Galicia como en España, é claramente discriminada e condenada a un rol subalterno: desde a deostada costureira e tódalas mulleres asediadas por desexos e amoriños pecadentos, á que agarda o home que nunca vai volver, pasando pola que se humilla diante de San Antonio.

Como suxeito político, nesta obra central do sistema literario galego, a muller accede a un papel tamén especialmente protagonista. A pretensión de dignidade e independencia para o sexo feminino que nela subxace, son reclamadas para Galicia, e por mulleres, dun xeito insolitamente diáfano e afouto.

Bibliografía:

- Angueira, A. 2002. “Un poema de Rosalía de Castro”. En *A Trabe de Ouro*. Vol. 49, p. 13-38.
- Angueira, A. 2008. “Os cantares populares en *Cantares gallegos*”. En *Revista de Estudos Rosalianos*. Vol. 3, p. 39-51.
- Carvalho Calero, R. 1975. *Historia da literatura galega contemporánea*. Vigo, Galaxia.
- Castro, R. 1872. *Cantares gallegos*. Madrid, Imprenta de Rivadeneyra.
- Davies, C. 1983. “A Importancia de “Cantares Gallegos”, libro de tradición e innovación”, en *Grial*. Vol. 82, p. 443-452.
- García Negro, M. P. 2010. *O clamor da rebeldía. Rosalía de Castro: ensaio e feminismo*. Santiago de Compostela, Sotelo Blanco.
- Greimas, A. J. 1986. *Sémantique structurale. Recherche de méthode*. Paris, Presses Universitaires de France.
- López Sánchez, M. 2008. *Paisaxe e nación: a creación discursiva do territorio*. Vigo, Galaxia.
- López Sánchez, M. 2009. “Rosalía e a paisaxe galega”. En *Rosalía 21*. Vigo, Xerais. P. 25-35.
- Lotman, I. 1978. *Estructura del texto artístico*. Madrid, Istmo. Tradución de Vitoriano Imbert.
- March, K. 1996. *A obra de Rosalía de Castro, Cantares gallegos*. En *Historia da literatura galega*. Vol II. Vigo, Asociación Socio-Pedagóxica Galega.
- Sobrino, I. 2009. “Os prólogos a *Cantares gallegos* e *Follas novas*, manifestos por unha cultura da resistencia”. En *Rosalía 21*. Vigo, Xerais. p. 37-42.