

Sobre el feminismo de *Cantares gallegos*

Carlos Feal Deibe

Formas de citación recomendadas

1 | Por referencia a esta publicación electrónica*

FEAL DEIBE, CARLOS (2012 [1986]). “Sobre el feminismo de *Cantares gallegos*”. En *Actas do Congreso Internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo* (I). Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega / Universidade de Santiago de Compostela, 307-315. Reedición en *poesiagalega.org. Arquivo de poéticas contemporáneas na cultura*. <<http://www.poesiagalega.org/arquivo/ficha/f/1678>>.

2 | Por referencia á publicación orixinal

FEAL DEIBE, CARLOS (1986). “Sobre el feminismo de *Cantares gallegos*”. En *Actas do Congreso Internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo* (I). Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega / Universidade de Santiago de Compostela, 307-315.

* Edición dispoñíbel desde o 12 de xaneiro de 2012 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.

SOBRE EL FEMINISMO DE *CANTARES GALLEGOS*

CARLOS FEAL DEIBE

State University of New York, Buffalo

Como es sabido, *Cantares gallegos* (1863) constituye un hito —tal vez el más memorable— de la literatura gallega. Valdrá la pena recordar algunas circunstancias pertinentes a la realización y publicación de *Cantares*. Ricardo Carballo Calero piensa que fue Manuel Murguía, el esposo de Rosalía, quien probablemente incitó a ésta a escribir los *Cantares*, proponiéndole como modelo el *Libro de los cantares* (1852) de Antonio de Trueba. Y no hay duda de que Murguía, sin que su mujer lo supiese, llevó los poemas compuestos por ella a un impresor vigués y hubo de vencer las resistencias de la poetisa a que su obra se editara. Rosalía llegó incluso a proponer que, de publicarse, los *Cantares* aparecieran a nombre de su marido (1).

Parémonos a considerar el alcance de estos hechos. En ellos se revela con notable vigor lo que Sandra M. Gilbert y Susan Gubar han llamado la “angustia o ansiedad de la autoría” (*anxiety of authorship*), para señalar un estado de ánimo típico de la mujer escritora (2). La femenina ansiedad de la autoría contrasta con lo que Harold Bloom llama “ansiedad de la influencia” (*anxiety of influence*); esto es, la lucha que el poeta, en su afán de afirmarse como tal, ha de entablar con un poeta precursor, a quien de algún modo debe superar o invalidar. La rivalidad edípica entre padre e hijo resulta obviamente el prototipo de esa lucha descrita por Bloom (3). Pero, como Gilbert y Gubar señalan, la mujer escritora —singularmente en el siglo XIX— queda al margen de esa historia de rivalidades entre hombres. No es la misma que la del hombre, en efecto, la situación de la mujer, cuyos influyentes precursores literarios pertenecen al otro sexo. La ansiedad de la autoría indica esa dificultad de la mujer para insertarse en la tradición literaria, creada por los hombres y perpetuada a través de las luchas de unos hombres con otros. La ansiedad de la autoría delata, pues, el temor radical a la autoridad del hombre por parte de la mujer literata.

Es posible, a la luz de estas ideas, juzgar el papel de Murguía en la aparición de *Cantares gallegos*. Unánimemente, la crítica destaca el valor de ese papel del marido.

(1) Ricardo Carballo Calero, *Estudios rosalianos. Aspectos da vida e da obra de Rosalía de Castro*, Galaxia, Vigo, 1979, pp. 72-74.

(2) Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Yale University Press, New Haven, 1979, pp. 48-49.

(3) Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Oxford University Press, Nueva York, 1973. Gilbert y Gubar comentan las ideas de Bloom en *The Madwoman*, pp. 46-53.

Valga por todas la opinión de Xesús Alonso Montero: "Sin la presión y las astucias de Murguía tal vez no se publicase jamás este libro [*Cantares gallegos*] (...). No es pequeña, por tanto, la 'colaboración' de Murguía en esta obra de su esposa" (4). No es, desde luego, mi intención regatear la importancia de Murguía como alentador de la obra rosaliana. En su noble estímulo y apoyo a la actividad literaria de su esposa, Murguía sin duda se alza muy por encima de lo acostumbrado en los hombres de su tiempo (y aun de tiempos más recientes). Pero la cuestión no queda zanjada con el debido reconocimiento a Murguía. Porque es precisamente la condición de casada (y, más aún, madre), añadida a la ya desventajosa condición de mujer, la que en principio crea problemas a Rosalía en su deseo de abrirse paso en el mundo de las letras.

En efecto, *Cantares gallegos* no es el primer libro de Rosalía de Castro, quien, tras frecuentar en su temprana juventud los círculos literarios de su Santiago natal, se va en 1856 a Madrid (aún no cumplidos los veinte años), y allí publica un año después su primer libro de versos, *La flor*. He aquí las muestras de una clara, precoz vocación literaria. La elogiosa crítica de Murguía a *La flor*, en un periódico madrileño, ocasiona el encuentro de él y la incipiente poetisa (si de verdad no se conocían ya antes) y su posterior boda en 1858 (5). Por tanto, desde el momento mismo en que Rosalía inicia su carrera literaria, Murguía aparece como su mentor, y dobla en seguida su autoridad de crítico y maestro con su autoridad de esposo. Si alienta a su mujer, no es menos cierto que encarna, quiéralo o no, la instancia del poder (poder masculino) al que la escritora debe enfrentarse para hablar con voz propia, no como criatura o discípula sumisa. Que Rosalía fue consciente de los problemas que, en medio de su fortuna, le deparaba su matrimonio, lo prueban estas líneas suyas, atribuidas a una fingida Nicanora, quien escribe a una amiga:

Por lo que a mí respecta, se dice muy corrientemente que mi marido trabaja sin cesar para hacerme inmortal. Verso, prosa, bueno o malo, todo es suyo; pero sobre todo lo que les parece menos malo, y no hay principiante de poeta ni hombre sesudo que no lo afirme. ¡De tal modo le cargan pecados que no ha cometido! Enfadosa preocupación, penosa tarea, por cierto, la de mi marido, que costándole aún trabajo escribir para sí (porque la mayor parte de los poetas son perezosos), tiene que hacer además los libros de su mujer, sin duda con el objeto de que digan que tiene una esposa *poetisa* (esta palabra ya llegó a hacerme daño) o novelista, es decir, lo peor que puede ser hoy una mujer (6).

(4) Xesús Alonso Montero, *Rosalía de Castro*, Júcar, Madrid, 1972, p. 49.

(5) Son, con todo, interesantes, como indicio de esa "ansiedad de la autoría" ya comentada, las siguientes líneas de la crítica de Murguía a *La flor*, donde se dice de Rosalía: "un talento oculto, un talento modesto, á quien causas ajenas á este lugar, y no el deseo de acercarse al palenque literario, le obligaron á recurrir á la publicación de unos trabajos que su timidez guardaba para ella sola" ("Artigo de Murguía en *La Iberia* de 12 de maio de 1857", en Carballo Calero, *Estudos rosalianos*, p. 28). Ignoro las razones de Murguía para expresarse de este modo.

(6) Rosalía de Castro, "Las literatas. Carta a Eduarda", en *Obras Completas*, 2 vols., Aguilar, Madrid, 1977, II, 956. (Originalmente publicado en *Almanaque de Galicia*, 1866). Claude Henri Poullain y Matilde Albert Robatto destacan la importancia de este texto, junto a otros de Rosalía reveladores de una actitud feminista. Véase Poullain, *Rosalía de Castro de Murguía*

Las dificultades de Rosalía se habrán acrecentado, sin duda, cuando su obra —tal es el caso de *Cantares gallegos*—, aunque alentada por el marido, rompe abiertamente los moldes propuestos y se erige señera sobre un vacío tanto de precursores femeninos como masculinos. Inesperada, prodigiosa hazaña. Aquí hay lugar de citar estas justas palabras de Carballo Calero:

Murguía dirixira os *Cantares* como se dirixe unha tese doutoral. Sinalara o tema a Rosalía, e proporcionáralle bibliografía. Non hemos entender que colaborara nos *Cantares*. Sin dúbida axudou á súa muller coa súa crítica, mais os *Cantares*, na súa realización, están moi lonxe da mentalidade literaria de Murguía, que, en todo caso, tería feito un libro como o de Trueba, máis idealista, máis convencional que o que fixo a súa muller. El sí que era un romántico rezagado —como se ten dito de Rosalía—, máis que Rosalía mesma, o xenio da cal traspasa os recintos de escola (7).

Pero, a juzgar por el prólogo de *Cantares*, escrito por Rosalía, ésta no advierte —yo diría mejor, no se atreve a advertir— la poderosa originalidad de su primera obra en gallego. La extrema modestia de la autora en ese prólogo rebasa los márgenes de lo habitual. Me pregunto si hay un caso equiparable, en la historia de la literatura, donde un libro llamado a tan altos destinos se presente en términos tan exageradamente humildes. Al aducir el precedente pálido de Trueba (pálido al menos comparado con la genial viveza rosaliana), la poetisa gallega se rebaja a sí misma tanto como, por vía paralela, exalta a su modelo masculino:

O *Libro dos Cantares* de don Antonio de Trueba, que me inspirara e dera alento pra levar a cabo este traballo, pasa polo meu pensamento como un remorso, e casi asoman as bágoas ós meus ollos ó pensar cómo Galicia se levantaría has tra o lugar que lle corresponde si un poeta como Antón o dos *Cantares* fose o destinado pra dar a conocer as súas bellezas e as súas costumes. Mais a miña infeliz patria, tan desventurada neste como en todo o máis, tense que contentar cunhas páxinas frías e insulsas (8).

Si la atribulada poetisa halla a sus propios ojos alguna disculpa es nada más en cuanto toca a sus buenas, altruistas intenciones. Aspira a dar a conocer las bellezas de su tierra natal a quienes la denigran, y a demostrar que la lengua gallega se presta a un uso poético tanto o más que cualquier otra lengua, si bien concluye Rosalía que ese loable intento lo ha conseguido únicamente “dunha maneira débil e froxa” (p. 43).

Cuando, leído el prólogo, iniciamos la lectura de *Cantares*, vemos que el primero de ellos presenta a una muchacha a quien le piden que cante:

y su obra literaria (1836-1885), Editora Nacional, Madrid, 1974, pp. 119-23, 173-76, y Albert Robatto, *Rosalía de Castro y la condición femenina*, Partenón, Madrid, 1981, especialmente pp. 119-37.

(7) Carballo Calero, *Estudios rosalianos*, pp. 73-74.

(8) R. de Castro, *Cantares gallegos*, ed. Ricardo Carballo Calero, Cátedra, Madrid, 1974, p. 40. Todas las citas de *Cantares* proceden de esta edición.

Cantarte hei, Galicia,
teus dulces cantares,
que así mo pediron
na beira do mare. (...)

Que así mo pediron,
que así mo mandaron,
que cante e que cante
na lingua que eu falo. (1, vv. 105-08, 125-28)

La situación de la cantora reproduce la de la poetisa, quien escribe sus versos (sus cantares) porque alguien se lo pidió o, más aún, se lo mandó. Por otra parte, la creación de este personaje contribuye a distanciar el yo de la autora, como si ésta se atreviera a hablar sólo mediante un *alter ego*. En fin, tal recurso parece superfluo, ya que, con sólo una excepción (el cantar 33, "*Cómo chove miudiño...*", de tonalidad autobiográfica), los restantes cantares están claramente puestos en labios de aldeanos, ya dialoguen entre sí o simplemente monologuen. Pese a esto, la ficción de la muchacha cantora enmarca los cantares, al hacerla reaparecer en el último, donde se glosa la letra "*Eu cantar, cantar cantéi, / a grasia non era moita*" (36, vv. 1-2). Tras esta nueva declaración de modestia, que repite las del prólogo, la muchacha —la poetisa—, cumplida su misión, se retira de escena. Pero el lector, mientras tanto, ha tenido la fortuna de asistir a un inigualable despliegue de gracejo por parte de esta muchacha que se confiesa poco graciosa.

Repasemos brevemente algunos otros cantares, a fin de dar una idea de su rico contenido y, especialmente, de su postura feminista. El cantar 3 presenta el diálogo entre una moza y una anciana mendiga. Curiosamente, la moza, tras oír la historia de las miserias de la vieja, envidia a ésta en cuanto encarnación de su deseo de saber y ver el mundo:

— ¡Moito sabés, miña vella,
moito de sabiduría!
¡Quén poidera correr mundo
por ser como vós sabida!
Que anque traballos se pasen
aló polas lonxes vilas,
tamén ¡qué cousas se saben!,
tamén ¡qué cousas se miran! (vv. 45-52)

La pobreza, pues, resulta un mal menor que la falta de libertad experimentada por la joven. Pero la vieja mendiga, en su respuesta, expone una lección de desengaño: "*—Máis val que n'as mires nunca, / que estonces te perderías*" (vv. 53-54).

En el cantar 5 ocurre algo semejante. Una muchacha le pide a una santa que la enseñe a bailar. La santa se niega a ello y le dice que, en cambio, se dedique a hacer costura:

—Costureiriña
do carballal,
colle unha agulla,
colle un dedal (...) (vv. 61-64)

La moral social, ahora como antes, es representada por personajes femeninos, y a través del debate entre la moza y la vieja, o entre la moza y la santa, vemos debatirse a la mujer (o a la poetisa en cuanto mujer), cuyo afán de liberación pugna con sus inhibiciones. Así, en una carta a Manuel Murguía, se expresa Rosalía: "Si yo fuese hombre, saldría en este momento y me dirigiría a un monte, pues el día está soberbio; tengo, sin embargo, que resignarme a permanecer encerrada en mi gran salón" (9).

Interesa también que, en el mencionado cantar 3, aunque la mendiga lanza un sermón a la joven, acaba tocando las conchas para que la muchacha se divierta bailando con sus compañeras que alborotan en la cocina ("que garulan na cociña", v. 154). Así la mendiga se muestra más liberal que la santa del cantar 5. No parece, por otra parte, que el sermón de la vieja haya impresionado por su veracidad o rectitud a la moza. Lo único que ésta admira es el modo de hablar de la vieja; o sea, no lo que dice sino lo bien que lo dice: "—Falás como un abogado" (v. 97). A la joven, desde luego, no le falta su buena dosis de sorna gallega. En resumen, la enemiga del mundo y los placeres que aparentemente quiere ser la mendiga revela una faz distinta de la que intenta poner. Su modo de hablar —sus "palabrerías (...) tan ben faladas" (vv. 100-01)— denota precisamente esa sabiduría mundana tan atractiva para la joven. La vieja da un ejemplo opuesto al pretendido, aunque es dudoso en última instancia que la vieja sea una moralista y no más bien una consumada actora, amiga de coplas y cuentos. Así termina su discurso:

heiche de contar historias,
heiche de cantar copriñas,
heiche de tocar as cunchas,
miña carrapucheiriña. (vv. 155-58)

Análogamente, en el cantar 5, la joven no se deja amilanar por la envarada santa, a quien replica con notable irreverencia:

— ¡Ai, qué Santasa!
¡Ai, qué Santona!
Ollos de meiga,
cara de mona (...) (vv. 145-48)

En el cantar 9 una mujer expresa audazmente su amor por un hombre:

Máis ansias teño, máis sinto,
¡rematada!,
que non me queira Jacinto
nin solteira nin casada.

(9) R. de Castro, *Obras Completas*, II, 1005. Alcance más general tienen estas otras líneas, pertenecientes a un texto tempranísimo, "Lieders" (1858): "Solo cantos de independencia y libertad han balbucido mis labios, aunque alrededor hubiese sentido, desde la cuna ya, el ruido de las cadenas que debían aprisionarme para siempre, porque el patrimonio de la mujer son los grillos de la esclavitud" (*Obras Completas*, II, 949).

Porque deste ou de outro modo,
a verdá digo,
quixera atentalo e todo,
como me atenta o enemigo.

¡Qué é pecado..., miña almaña!
Mais que sea,
¿cál non vai, si é rapaciña,
buscando o que ben desea? (vv. 17-28)

La audacia de estos versos se percibe mejor si tenemos en cuenta un comentario de Murguía en su mencionada reseña al primer libro rosaliano:

Ella es mujer en sus sentimientos, hombre en la franqueza con que los expresa [sic]; ¿por qué ha de cubrir con un velo de hipócrita silencio lo que puede decirse? ¿Acaso una mujer no puede amar y decirlo? Vosotros perdonáis a Espronceda que pida “deleites divinos”; condenaréis a ella el que en una de sus mejores poesías, “Un recuerdo”, diga:

Dicha sin fin que se acercó temprana
con estraños [sic] placeres,
como el bello fulgor de una mañana
que sueñan las mujeres... (10)

Lo que Murguía encuentra osado, aunque lo disculpe, es la expresión del deseo femenino, la mención de placeres amorosos por parte de una mujer. Rosalía es “mujer en sus sentimientos, hombre en la franqueza con que los expresa”. O sea, paradójicamente, la mujer se masculiniza si se atreve a hablar con voz propia, en vez de con la voz que el hombre le ha adjudicado. Pero, en punto a osadía, ésta aumenta mucho de los versos de *La flor* a los últimamente citados de *Cantares gallegos*. Si bien la audacia se amortigua poniendo los versos en boca de una aldeana gallega. ¿Cabía otro recurso?

El deseo femenino articula también el cantar 13, que glosa la coplilla “*San Antonio bendito, / dádeme un home*”. Un comentario muy breve —y enormemente expresivo— a este cantar es el de nada menos que don Miguel de Unamuno, a quien —¡cómo no!— vamos a dejar la palabra. En su ensayo “Por Galicia”, del libro *Por tierras de Portugal y España*, escribe el gran don Miguel:

Hablando yo hace años en Madrid con un amigo gallego, y advirtiéndole las pocas aficiones místicas y aun menos ascéticas de sus paisanos, y el poco contingente que dan a conventos de frailes y monjas, me replicó: “Sí, somos poco inhumanos”. Le entendí al punto, y recordé sus palabras al leer en Meirás, en medio de aquella naturaleza harto humana, los versos que Rosalía de Castro pone en labios de las mozas que piden un hombre, aunque sea tamaño como un grano de maíz, porque: “Unha muller sin home — ¡Santo bendito! — E corpiño sin alma — Festa sin trigo... — Mais en tendo un homiño — ¡Virxe do Carme!

(10) “Artigo de Murguía en *La Iberia*”, p. 26.

—Non hai mundo que chegue —Para un folgarse. —Que zamb'ou trencou —Sempr' é bo' ter un home —Para un remedio". ¡Humano, demasiado humano! (11).

El comentario es sorprendente viniendo de alguien que empieza su mayor obra filosófica, *Del sentimiento trágico de la vida*, con las líneas siguientes: "*Homo sum; nihil humani a me alienum puto*, dijo el cómico latino. Y yo diría más bien: *nullum hominem a me alienum puto* ("Soy hombre; a ningún otro hombre estimo extraño")" (12). ¿Cómo puede el humanista Unamuno, a quien ningún hombre es extraño, considerar algo demasiado humano? No hay duda: lo que sorprende a Unamuno es que los versos que cita los pronuncie una mujer. "¡Humano, demasiado humano!" apuntaría, entonces, a ese exceso o plétora femeninos que rebasan la habitual concepción de lo humano como algo pura o preponderantemente masculino. El humanismo de Unamuno, para quien la mujer es ante todo y sobre todo madre, tenía —claro está— sus límites (13).

Y ya que hablamos de la madre, consideremos, para terminar, el cantar 20, el cual glosa esta extraña canción de cuna:

—Ora, meu meniño, ora
¿quén vos ha de dar a teta,
si túa nai vai no muiño,
e teu pai na leña seca?

La narradora del poema es una muchacha, Rosa, quien se compadece del niño, sin que por ello lo pueda amamantar, ya que sus pechos no dan leche. Mas, milagrosamente, la Virgen aparece y amamanta al niño. Cuando la madre de éste por fin vuelve a casa, lo encuentra dormido como si nada hubiera pasado. Rosalía expondrá una situación semejante en dos poemas de *Follas novas* (1880), "O encanto da pedra chan" y "Ladraban contra min, que camiñaba" (14). En el primero de ellos, una madre deja solos a sus hijos para acudir a una cita con un amante; en el segundo, una madre (la misma, si vemos este poema como continuación del anterior) regresa muy agitada a casa, donde dejó solos, dormidos, a los niños, y halla a la Virgen al lado de las criaturas velando su sueño (15). En el cantar gallego la madre, al aparecer finalmente, pronuncia estas palabras:

(11) Miguel de Unamuno, *Por tierras de Portugal y España*, 4ª ed., Espasa-Calpe, Madrid, 1955, pp. 152-53.

(12) Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, en *Ensayos*, 2 vols., 7ª ed., Aguilar, Madrid, II, 729.

(13) La diferencia entre Rosalía y Trueba puede advertirse bien en estos versos del escritor montañés sobre la verbena de San Antonio (para aducir un solo ejemplo): "¿Veis esa hermosa virgen / cuya mejilla / se pone colorada / cuando la miran? / ¿que al altar llega / cargadita de rosas / y de azucenas? / Pues sabed que en la villa / cuentan que un voto / hizo al santo bendito / si hallaba novio, / y desde entonces / va un mancebo á su reja / muerto de amores" (*El Libro de los Cantares*, Librería de Antonio Romero, Madrid, 1907, pp. 54-55). José Luis Varela escribe, comparando a los dos autores: "La complejidad psicológica, las posibilidades miméticas, la penetración moral del mundo rural de los cantares de Rosalía hace que el de su modelo [Trueba] aparezca a nuestros ojos pálido, soso, simplón" (*Poesía y restauración cultural de Galicia en el siglo XIX*, Gredos, Madrid, 1958, p. 152).

(14) R. de Castro, *Obras Completas*, I, 454-61 y 319-20 respectivamente.

(15) Alberto Machado da Rosa —"Rosalía de Castro, poeta incomprendido", *Revista Hispá-*

—Miña xoia, miña xoia
 miña prenda, miña prenda,
 ¿qué fora de ti, meu santo,
 si naiciña non tiveras?
 ¿Quén, meu fillo, te limpara;
 quén a mantensa che dera? (vv. 133-38)

A lo que surge esta respuesta:

—O que mantén ás formigas
 e ós paxariños sustenta.
 Dixo Rosa, i escondéuse
 por antre a nebrina espesa. (vv. 139-42)

La figura de la madre es, pues, a la vez objeto de compasión y de ironía, dos sentimientos eminentemente gallegos. La Virgen se apiada de la mujer que abandona a su hijo. Pero la muchacha narradora comenta sardónicamente la vana jactancia de la madre. No podemos decir, ciertamente, que la maternidad se idealice ni aquí ni en los poemas mencionados de *Follas novas*. Pero tampoco podemos decir que se denigre a la madre que deja solos a sus hijos. Pues si la Virgen la apoya, ¿quién se atreverá a denigrarla? Nótese bien que lo que fomenta la ironía es la jactancia de la madre: no lo que su amor maternal tiene de deficiente, sino la creencia infundada de que ese amor lo es todo y el hijo no puede nada sin él.

Me he limitado a destacar algunos aspectos —creo que no muy estudiados— de *Cantares gallegos*. Otros aspectos relevantes en cuanto al feminismo de la autora han merecido, en cambio, suficiente atención, como su original enfoque del problema de la emigración gallega. Más que la pena del emigrante, a Rosalía le interesa la de la mujer, que queda abandonada por el hombre en la tierra natal. Pero el feminismo de la poetisa galaica no me parece menos existente en otros casos, aunque, según vimos, se manifieste de modo más o menos velado (o sea, más o menos aceptable socialmente). Procediendo como lo hace, Rosalía muestra su hermandad con otras mujeres escritoras, quienes —en palabras de Gilbert y Gubar— conquistaron una autoridad literaria auténticamente femenina por medio de la aceptación y subversión simultáneas de modelos literarios patriarcales (16).

La medida en que el humanismo de Rosalía se relaciona con su galleguismo, tal como Unamuno señala, es otro tema interesante que aquí no podemos desarrollar. Habría que tener en cuenta, a este respecto, tanto el origen de los cantares, la copla popular (aunque muchas veces Rosalía, en sus glosas, se desvíe notablemente de

nica Moderna 20 (1954), pp. 217-21— supone que estos dos poemas fueron en principio uno, el cual Rosalía cortó para ocultar su significado; no sólo, en efecto, coincide el tema de los dos poemas sino también su versificación. Tal vez tenga razón Machado da Rosa, pero no creo justificada su lectura del poema en términos estrictamente autobiográficos. El yo poético de Rosalía encarna en múltiples seres, que no hay que confundir con la autora, por más que sean proyecciones de su espíritu.

(16) Gilbert y Gubar, *The Madwoman in the Attic*, p. 73.

ese origen), como la extraordinaria recepción del libro entre el pueblo gallego. Unas líneas del Dr. Rof Carballo ofrecen una clave para interpretar esa conjunción de afinidades —masculinas y femeninas— en la obra rosaliana y en torno a ella:

En Galicia (...) la represión de la feminidad subconsciente en el hombre y de la masculinidad inconsciente en la mujer son quizá menos violentas que en otros pueblos. El gallego reprime la feminidad inconsciente, pero como la *teme menos* que, p. ej. el castellano, la *tolera* a una distancia menor de la conciencia. Puede soportarla ahí, no enteramente hundida en el subconsciente, puede permitirse *no negarla* porque su ideal del yo no es exclusivamente paternal sino que tiene intensos componentes maternos (17).

En fin, registremos el hecho admirable: que una mujer alcance el destino que de antemano parecía negársele absolutamente, el de convertirse en una precursora. Precursora de literatos, mujeres y hombres (18). Mas el lector de la obra rosaliana deberá, en mi opinión, ser sensible a la condición femenina de la autora de esa obra, para entenderla cabalmente. Esto es, para no renunciar a la demasía de su humanismo.

(17) Juan Rof Carballo, "Rosalia, Anima Galaica", en *7 ensayos sobre Rosalia*, Galaxia, Vigo, 1952, p. 119.

(18) Como se sabe, Murguía —en *Los precursores* (1885)— incluyó a Rosalia, junto a otros, entre los originadores de la literatura gallega moderna. Enrique Díez Canedo llama también "precursora" a Rosalia, aunque no se refiera a su obra en gallego sino a *En las orillas del Sar* (1884). ("Una precursora", en *La lectura*, II, Madrid, 1909).