

Os comezos do imaxinario territorial: *Cantares gallegos*

María López Sáñez

Formas de citación recomendadas

1 | Por referencia a esta publicación electrónica*

LÓPEZ SÁÑEZ, MARÍA (2011 [2008]). “Os comezos do imaxinario territorial: *Cantares gallegos*”. En María López Sáñez, *Paisaxe e nación: a creación discursiva do territorio*. Vigo: Galaxia, 98-116. Reedición en *poesiagalega.org*. Arquivo de poéticas contemporáneas na cultura. <<http://www.poesiagalega.org/arquivo/ficha/f/56>>.

2 | Por referencia á publicación orixinal

LÓPEZ SÁÑEZ, MARÍA (2008). “Os comezos do imaxinario territorial: *Cantares gallegos*”. En María López Sáñez, *Paisaxe e nación: a creación discursiva do territorio*. Vigo: Galaxia, 98-116.

* Edición dispoñíbel desde o 25 de xaneiro 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.

OS COMEZOS DO IMAXINARIO TERRITORIAL: *CANTARES GALLEGOS*

María López Sáñez

O inicio do Rexurdimento pleno da literatura galega, coa publicación de *Cantares gallegos* (1863), de Rosalía de Castro, non podería afrontar máis directamente a contenda de imaxinarios nin ser unha manifestación máis palmaria da vontade de influír na concepción colectiva da identidade galega a través da obra de creación literaria. Nas páxinas en prosa que abren o poemario, a autora fixo unha declaración de intencións que, malia a humildade que impregna o discurso, implica unha fe no poder do texto semellante á da afirmación de Anna Barbauld que incluimos como cita inicial: “casi asoman as bágoas ós meus ollos ó pensar cómo Galicia se [99] levantaría hastra o lugar que lle corresponde si un poeta como Antón o dos Cantares fose o destinado para dar a conocer as súas bellezas e as súas costumes”. A propia dedicatoria a Fernán Caballero xustifícase por terse esta autora distanciada dos modos dominantes de representación de Galicia, o cal é xa un primeiro indicio da importancia representacional que vai ter a obra.

Mais é na peza argumentativa que se insire como prólogo e que foi cualificada por Catherine Davies como “o manifesto persoal de Rosalía” onde a dimensión representacional e paisaxística adquiriu o máximo relevo. O prólogo presenta todos os trazos retóricos do discurso argumentativo e nel, tras a acentuada *captatio benevolentiae* que retoma o tópico da modestia, faise unha reivindicación de Galicia que constitúe un ataque directo ao imaxinario dominante, feito sobre o cal o propio texto se declara consciente. É, sen dúbida, o seu carácter fortemente antidiscursivo o que esixe a compensación retórica da modestia que percorre cada unha das liñas do limiar. A contradición radical con respecto ao discurso dominante ten unha dose de ousadía que require unha igualmente forte *captatio benevolentiae*. A obra, multiplemente marcada por connotacións marxinais polo feito de ser obra de muller, escrita en galego e vencellada á cultura popular, precisa desa modestia enfática do prólogo que reforza e fai patentes estes aspectos para favorecer a condescendencia que posibilite a aceptación dun discurso tan fortemente subversivo con respecto aos valores instaurados.

A conciencia do carácter construído das imaxes e valores sociais maniféstase no intento desmitificador do limiar, que socava o fundamento das imaxes existentes. Rosalía sérvese para facelo do argumento analóxico, ao equiparar a construción do imaxinario español sobre Galicia co dos franceses sobre España.

Cantares gallegos constitúe, xa que logo, unha reivindicación de orde lingüística, antropolóxica e, sobre todo, pai-[100]saxística de Galicia. O propio termo *paisaxe* aparece en catro ocasións ao longo das catro páxinas do prólogo, reaparece nos poemas e está pre-

sente tamén cando no limiar se enumeran os contidos da obra, entre os que se inclúen, nun plano máis concreto, as devesas, pinares, soidades e ribeiras, que particularizan as paisaxes presentadas. Mesmo ao tratar da lingua e da poesía popular galega as metáforas paisaxísticas acugúlanse no texto e anticipan a longa e fervorosa defensa posterior da paisaxe galega. Fúndese, deste xeito, a beleza da poesía coa da paisaxe como anticipo do que pretende ser a obra.

Os últimos parágrafos do prólogo céntranse decididamente na paisaxe; descríbense sinteticamente Castela, Estremadura e A Mancha, os olivares de Alacante e a horta murciana, incidindo na monotonía, a sequidade desértica, a falta de frondosidade e variedade e a tristura que emana destas paisaxes, para pasar despois á descrición, como contraposición, dunha Galicia poética e retoricamente ensalzada, ergueita antiteticamente na súa natureza espontánea:

Lagos, cascadas, torrentes, veigas fridas, valles, montañas, ceos azúes e serenos como os de Italia, horizontes nubrados e malencónicos anque sempre hermosos como os tan alabados da Suiza, ribeiras apacibles e sereniñas, cabos tempestuosos que aterran e admiran pola súa xigantesca e xorda cólera... mares imensos... ¿Qué direi máis? Non hai pruma que poida enumerar tanto encanto reunido. A terra cuberta en tódalas estacións de herbiñas e de froes, os montes cheios de pinos, de robres e salgueiros, os lixeiros ventos que pasan, as fontes e os torrentes derramándose fervedores e cristaiños, vran e inverno xa polos risoños campos, xa en profundas e sombrisas ondanadas... Galicia é sempre un xardín donde se respiran aromas puros, frescura e poesía... (69-70).

[101] Con todo, é doado subestimar a importancia política do acto descritivo que implica *Cantares gallegos*. As achegas á paisaxe, a miúdo tinguidas de sentimentalismo, foron vistas en ocasións como inocuas, meramente costumistas, propias dunha sensibilidade feminina. A tradición crítica prestou atención ao tratamento da natureza e a paisaxe en Rosalía –a paisaxe é o primeiro motivo ou tema considerado por Claude-Henri Poullain ao realizar a análise temática da obra rosaliá– mais teñen un carácter relativamente excepcional os estudos centrados especificamente na súa trascendencia ideolóxica. A propia Kathleen N. March sinalou esta tendencia a ocultar a dimensión política da obra rosaliá practicamente ata a década dos anos 80 e a énfase que se puxo, pola contra, no seu carácter feminino, sentimental e irracional.

Á marxe dos prexuízos de xénero evidentes nestas interpretacións, esta visión é tamén simplificadora no que se refire ao funcionamento da ideoloxía, ao menosprezar os mecanismos irracionais que operan nas construcións ideolóxicas. Á luz do funcionamento do imaxinario, a dimensión irracional e emocional da obra convértense máis en garantes do seu funcionamento ideolóxico que nunha traba para a súa trascendencia política. A historia da recepción crítica, desde as apreciacións de Emilia Pardo Bazán ata as análises actuais, é indicativa dunha transformación de mentalidade á que a propia obra de Rosalía contribuíu. Por outra banda, a hipertrofia dos mecanismos retóricos compensatorios é tamén proba do carácter fondamente subversivo e antidiscursivo que precisa presentarse baixo unha aparencia inocente por feminina e popular.

Hai unha abraiante coincidencia entre os que consideramos mecanismos retóricos fundamentais do imaxinario territorial e os trazos estilísticos da poesía rosaliá, particularmente a repetición e a antítese, das que se ten sinalado a raizame popular, pero que na poesía da autora, lonxe de limitarse a este tipo de poemas, constitúen unha constante formal que

[102] impregna a totalidade da súa obra. De todos os elementos que normalmente conforman o imaxinario territorial só hai un, o carácter paradoxal ou contraditorio, que está visiblemente ausente de *Cantares gallegos*. Esta ausencia é, en si mesma, significativa porque, aínda que o imaxinario territorial tende a acoller, como dixemos, abundantes elementos contraditorios, esta contradición xérase normalmente na rede intertextual e, en consecuencia, só cando está asentada no imaxinario emerxe no texto individual, máis como ratificación que como xeración. Así pois, o carácter inaugural de *Cantares gallegos* explica tamén a súa grande coherencia, xa que non conta coa naturalización cultural previa de contradicións que poidan presentarse sen que se faga patente o seu carácter contraditorio.

De acordo co que dixemos ao analizarmos o funcionamento do imaxinario, este dificilmente opera por renovación radical. A grande dificultade dunha obra inaugural é, precisamente, atopar referentes estandarizados sobre os que exercer a *ancoraxe* textual. No tocante á paisaxe, existía un imaxinario disfórico da paisaxe galega que podemos exemplificar cos coñecidos sonetos a Galicia de Góngora, que remiten aos valores do repertorio paisaxístico que durante os serviron para reforzar o carácter subalterno e periférico de Galicia. O Romanticismo é, sen dúbida, o principal responsábel dun contexto cultural que posibilitaría a inversión de valores rosaliá, de xeito que a descrición de Galicia levada a cabo por Rosalía en *Cantares Gallegos*, caracterizada por unha natureza salvaxe e espontánea, pola presenza do grandioso e o sublime en simbiose perfecta co belo e o delicado, vese favorecida pola valoración e a construción eufórica do imaxinario sobre este tipo de paisaxes, que xa fora asentada polo movemento romántico, e pola revalorización do popular que parte de Herder e os irmáns August e Wilhelm Schlegel (Derek Flitter). Tendo en conta isto, a estratexia impulsada por Rosalía pode resumirse así: tó-[103]mase como punto de partida a visión da natureza ensalzada baixo o paradigma do Romanticismo e efectúase unha identificación con Galicia de maneira que se arrastran a esta as connotacións positivas que culturalmente xa se tiñan asociado aos trazos escollidos pola construción romántica.

Nas descrições do prólogo hai referencias constantes ao belo; pero tamén, puntualmente, se percibe unha apreciación estética que se sitúa máis na categoría do sublime: “cabos tempestuosos que aterran e adimiran pola súa xigantesca e xorda cólera... mares imensos...” e pode observarse unha caracterización opositiva fronte a outras terras marcada pola liberdade, a espontaneidade e a exuberancia, que conectan directamente coa conceptualización e o tratamento romántico da paisaxe. Así pois, o gusto romántico pola paisaxe sublime parece xustificar a presenza –aínda que minoritaria–, mesmo nun poemario onde prima a visión amábel da natureza, das visións escuras, nocturnas e misteriosas da paisaxe presentes nalgúns cantares:

Así se espricaba Rosa
no medio da noite negra,
ó pe dunha negra porta,
toda de lañas cuberta.
Mentras tanto murmuxaban
por antre a robreda espesa
do río as revoltas ágoas
e os berridos da tormenta.
Todo era sombras no ceo,
todo era loito na terra,
e parece que a Compañía

bailaba antre as arboredas
cas chuchonas enemigas,
e cas estricadas meigas
(Cantar 20, p. 131).

[104] Noutras ocasións, a conexión con elementos estandarizados remóntase a elementos prerrománticos, mesmo clásicos. Así acontece co tópico do *locus amoenus*, que se fai presente para reverter sobre Galicia as connotacións edénicas que se atopan en tantos imaxinarios territoriais e especialmente nos constituídos ao abeiro do paradigma romántico, pois a miúdo se constrúen por oposición a outros referentes máis industrializados que se distanciarían do ideal paradisiaco e da visión idealizada do pasado. A idealización sérvelle a Rosalía para facer unha exaltación compensatoria da visión degradada do imaxinario dominante.

Daquela, o recurso á estandarización no tratamento rosalián da paisaxe obedece á necesidade dunha *ancoraxe* e funciona como mecanismo retórico para xerar o imaxinario territorial galego. As propias referencias do prólogo a precedentes en lingua castelá dunha representación da paisaxe galega e de Galicia no seu conxunto de xeito diferente ao discurso dominante disfórico implican un intento de atopar precedentes, de desinaugurarse en tanto que discurso para servir aos fins pragmáticos do poemario –a desinauguración é primordial para o funcionamento efectivo do imaxinario– en detrimento do propósito de engrandecer a obra e a propia autora a través da reivindicación da novidade e a orixinalidade, o cal tamén sería consistente co paradigma romántico.

Así pois, *Cantares gallegos* recolle e emprega valores estandarizados do Romanticismo e a cultura popular e, en menor grao, da tradición clásica e mesmo bíblico-relixiosa; pero prima, na impresión de conxunto, a inmediatez sensorial da descrición. A paisaxe galega representada adquire, así, os trazos da *evidencia* ou *hipotipose* que funciona como mecanismo retórico que xera un efecto de realismo e move os afectos dos lectores.

A conexión con aspectos dun repertorio previamente estandarizado achega, ademais dunha ancoraxe, unha dose [105] inicial de recorrencia. A recorrencia, como vimos, é o mecanismo esencial da instauración do imaxinario. Os recursos poéticos máis frecuentes en Rosalía son a repetición, a antítese e a comparación, todos eles incluídos nos mecanismos retóricos fundamentais que aquí establecemos para a descrición do imaxinario territorial. Entre os aspectos que inciden na recorrencia podemos salienta o ritmo marcado do verso curto e popular e as estruturas paralelísticas que progresan sobre a repetición. Marina Mayoral dá a este fenómeno unha explicación causal, orientada ao polo emisor e que non considera, con todo, a súa dimensión retórica como elemento suasorio, performativo, orientado ao receptor.

Unha das recorrencias máis sobranceiras é, sen dúbida, a da afirmación constatativa da beleza de Galicia. Esta é xa unha tese central no propio prólogo, onde se opón dialecticamente á idea dominante segundo a cal Galicia é “un cortello inmundo”. O carácter anti-discursivo de *Cantares gallegos* xustifica, pois, que unha das recorrencias sexa a da construción deste aserto básico que contradí a idea previa que se quere desengastallar. Unha vez encetado o poemario agroma xa no primeiro cantar: “Lugar máis hermoso / non houbo na terra”, potenciada pola repetición paralelística: “Lugar máis hermoso / no mundo n’hachara / que aquél de Galicia. / ¡Galicia encantada!”. Non debe de estrañar, daquela, que aparezan tamén as descricións ponderativas que, como sinala Marina Mayoral, son especialmente frecuentes en *Cantares gallegos*:

¡Galicia froлива!
Cal ela ningunha,
de froles cuberta,
cuberta de espumas. [106]

De espumas que o mare
con pelras gomita;
de froles que nacen
ó pe das fontañas.

De valles tan fondos,
tan verdes, tan frescos,
que as penas se calman
non máis que con velos.

Que os ánxeles neles
dormidos se quedan,
xa en forma de pombas,
xa en forma de niebras
(Cantar 1, p. 76).

A recorrencia desta constatación valorativa da beleza non debe ser subestimada. Como sinala Xusto Beramendi, a capacidade das especificidades galegas para ter efectos nun posíbel artellamento político víase obstaculizada pola distribución social que convertía a identidade galega en “marcador social negativo”. Cumpría, xa que logo, tanto como construír a esencia da identidade, modificar os parámetros axiolóxicos que a cargaban de connotacións negativas. Ademais, as recorrencias paisaxísticas vense, deste xeito, reforzadas polas posicións estruturais que ocupan e que reproducen no conxunto dos poemas o peso outorgado no prólogo a esta cuestión. A paisaxe pasa a ocupar, así, un lugar privilexiado no discurso teórico paratextual e perfílase nos dous cantares marco como un dos compoñentes esenciais da obra, metonimicamente identificada con Galicia. Entre os elementos paisaxísticos seleccionados nestes dous cantares percíbese unha serie non desprezábel de recorrencias: menciónanse no primeiro cantar as pombas, no último as palomas; as fontañas e espumas do primeiro transfórmanse no último en “brandas auguas”; as flores, e concretamente as rosas, aparecen nos dous e tamén as “espumas do mare” (1) / “espuma das verdes ondas” (36), as niebras e o verde e a dimensión celeste son elementos importantes.

Por máis que se teña imposto historicamente unha visión pesimista e anguriada de Rosalía, o seu tratamento da natureza distánciase dese ton, agás no referente á saudade provocada polo afastamento de Galicia. As visións escuras e negativas da paisaxe, esperábeis por influencia romántica, están practicamente ausentes en *Cantares gallegos*, aínda que intensifican a súa presenza en *Follas novas*. O contraste entre a visión desgraciada da vida e a fermosura da natureza xa foi sinalado por Carvalho Calero. Esta tensión entre unha paisaxe reiteradamente representada de xeito valorizador e eufórico fronte a un ton dominante pesimista e anguriado disólvese a miúdo nos textos críticos, que impregnan dunha tristura que non é consubstancial a eles os elementos paisaxísticos. A proxección dos valores negativos derivados do pesimismo existencial sobre a paisaxe constitúe unha das maneiras habituais de minimizar o efecto político da obra.

O potencial ideolóxico da descrición reside, en grande medida, na súa capacidade para mobilizar e transformar o preestruto cultural asociado a unha palabra. En *Cantares ga-*

llegos a intencionalidade é, expresamente, modificar o valor historicamente vencellado ao termo *Galicia*. Toda a obra ten, xa que logo, unha natureza descritiva: a narración dunha certa tradición supedítase á intencionalidade descritiva do pantónimo *Galicia*. Neste sentido, o prólogo, coas súas dez mencións do termo, constitúe unha inequívoca operación de *ancoraxe*, que se reitera no primeiro cantar. As demais pezas do conxunto convértense deste xeito nunha expansión, nunha predicación de Galicia e, en consecuencia, a substitución de *Galicia* por *patria* no último cantar pode ser in-[108]terpretada como unha forma de *ancoraxe* con afectación, unha reformulación na que o descrito se revela, logo da operación textual da descrición, baixo un novo aspecto.

Mais se o limiar e os poemas marco teñen unha función de *ancoraxe*, as particularizacións son o que define moitos poemas. A esencia necesariamente selectiva de toda descrición favorece a condición metonímica dos imaxinarios territoriais. No caso de Rosalía, a crítica ten sinalado reiteradamente o carácter marcadamente selectivo das descricións de paisaxes. A aspectualización de partes realízase a través da abundante presenza de topónimos que se converten, a través da asimilación metonímica, en representantes da totalidade. A mesma estrutura enumerativa que adoitan moitos dos poemas ricos en topónimos suxire esa aproximación á totalidade a través da particularización de partes, por máis que a toponimia corresponda a unha área xeográfica precisa e ben limitada que abrangue o contorno de Padrón, o val da Amaía e os arredores de Santiago. Así, no Cantar 6 a estrutura anafórica conforma unha longa enumeración de topónimos que van encetando sucesivas estrofas: Muros, Camariñas, Cee, Laxe, Noia, Rianxo, Redondela, Ponteareas, Muxía... Outros cantares teñen tamén unha construción baseada nos topónimos, que suxiren unha noción de percorrido, de desprazamento, e estruturan arredor desta idea a composición.

Máis alá da constatación reiterada da beleza, da ponderación da súa fermosura, unha serie de trazos repítense e adquiren importancia na descrición de Galicia. Entre eles pódense destacar o verdor, a frondosidade, a humidade e a variedade. Un exemplo do procedemento de selección metonímica que vai conformando o imaxinario territorial áchase na escolla de certas especies arbóreas, entre todas as que estaban presentes en Galicia, que acaban adquirindo un valor simbólico moi forte. O elemento isotópico máis ubicuo é a auga nas súas distintas manifestacións (chuvia, néboa, [109]nubes, ríos, regatos, fontes, mar...). A auga é, ademais, o atributo fundamental sobre o que se constrúe a antítese con Castela.

A frondosidade da vexetación, o verdor, a humidade, a presenza da auga; todos estes trazos seleccionados para definir a paisaxe galega vense potenciados por unha escolla que tende tamén a producirse en todas as construcións de imaxinarios territoriais, propios ou alleos: a da estación ou época do ano coa que se produce unha maior identificación, na que a paisaxe se mostra no seu esplendor e amosa máis claramente os seus atributos específicos. En *Cantares gallegos* hai unha importante presenza da primavera que se reduce nos poemarios posteriores. A recreación da natureza primaveral entronca coa visión estandarizada do *locus amoenus*, do paraíso co que se pretende asimilar Galicia. Ao mesmo tempo, a alegría que convencionalmente connota a primavera reforza a visión positiva e doce que se pretende transmitir. Mais esta primavera deixa aínda sentir a proximidade do inverno, a través da humidade que o enchoupa todo, e cómpre destacar, por outra parte, que se transmite, en ocasións de xeito moi explícito, unha visión fondamente positiva das chuvias que logo reaparecerá en poemarios posteriores.

A evidente centralidade da primavera en *Cantares gallegos* pode explicarse pola necesidade de conectar con valores estandarizados, que permiten de xeito moi económico en-

cher a natureza descrita de connotacións positivas e edénicas. Trátase tamén da época do ano que permite recrear unha imaxe de maior exuberancia vexetal (xunto co verán) e de maior riqueza sensorial e a que posibilita, en consecuencia, a *evidencia* ou *hipotipose*. Hai tamén, loxicamente, un realismo antropolóxico, por ser o momento de celebración de moitos ritos. Pero a insistencia na auga, a humidade, e a existencia de poemas onde puntualmente se ensalza o inverno apuntan a unha contribución a esta imaxe estilizada de Galicia do clima outonizo-invernal, oposto en todo [110] caso ao verán que se identifica con Castela e connota valores negativos de sequidade e morte.

A conformación do terreo é tamén esencial na configuración dos trazos paisaxísticos. Fronte á chaira castelá, Galicia aparece caracterizada polas suaves ondulacións dos outeiros que alternan coa veiga e limitan o seu horizonte. A montaña non aparece coas connotacións románticas da paisaxe sublime e terríbel, senón que se acompaña de adxectivos como fresca, verde ou alegre, que inciden no carácter doce e amábel da paisaxe galega. Celso Almuíña Fernández (1986), ao analizar a representación de Castela na obra poética de Rosalía, achácalle o feito de que “confunde a parte co todo” e salienta o carácter parcial e nesgado da descrición desta autora. Mais o imaxinario territorial funciona de xeito metonímico e, daquela, a *identificación* da parte co todo é consubstancial ao seu propio modo de ser. A operatividade ideolóxica depende mesmamente desta identificación.

O carácter metonímico da representación tanto de Galicia como de Castela permite, asemade, o establecemento dunha antítese que non xurdiría dunha representación máis plural e matizada. A antítese é unha figura retórica de fonda raizame na lírica popular, polo que non debe de sorprendere que tamén estea moi presente en *Cantares gallegos*. Un exemplo claro desta presenza é a rede antitética de imaxes que se constrúe no poemario en torno aos conceptos semánticos do branco e o negro, da luz e a escuridade; unha rede que deixa patente, no seu funcionamento, a dimensión máis connotativa ca denotativa dos trazos descritivos. De feito, nestes casos os valores socialmente asociados a esta correlación como símbolo do positivo e o negativo priman sobre o valor cromático. Esta polarización entre o positivo e o negativo dota de coherencia e sentido as antíteses do poemario e acha a expresión máxima na antítese fundamental para a conformación desde o texto do imaxinario xeográfico: Galicia [111] fronte a Castela, pois a alteridade xeográfica en *Cantares gallegos* está claramente encarnada por Castela.

Como sinalamos anteriormente, no limiar de *Cantares gallegos* faise mención, a través de símiles, de referentes que teñen unha función dignificadora (Italia, Suíza...). Pero *Cantares gallegos*, máis ca por medio de referentes de imitación, define Galicia fronte a un referente fundamental de oposición: Castela. Ademais, os principais mecanismos de xeración do imaxinario territorial galego reproducense na obra de maneira inversa respecto a Castela: fronte á constatación valorativa da paisaxe galega, que era un mecanismo fundamental que se servía do nexo con outros ámbitos onde a apreciación estética está máis estandarizada, explícitase unha constatación correlativa da fealdade de Castela, ao tempo que se reitera a visión apreciativa de Galicia e se afirma unha inversión na xerarquía de valores do imaxinario tradicional.

Nos imaxinarios territoriais, o funcionamento metonímico vese compensado por unha tendencia contraria á adición de trazos e características que tería como fin fuxir dun excesivo esquematismo. Mais, unha vez máis, o carácter inaugural da obra analizada condiciona poderosamente o seu funcionamento pois, ante a carencia dunha rede textual extensa na que apoiarse, a pesar da importancia do conxunto de valores estandarizados mobilizados

no propio poemario, o imaxinario territorial que del se desprende é necesariamente reducido. Hai, con todo, un feito que contribúe a potenciar a riqueza da representación territorial de Galicia levada a cabo en *Cantares gallegos*. Un dos trazos esenciais de Galicia que se promoven é precisamente o seu carácter variado, diverso, oposto á monotonía das paisaxes castelás e mediterráneas denunciada no prólogo. Como plasmación estilística deste feito, abundan na obra as estruturas inclusivas, que nomean un conxunto limitado de elementos que na súa diversidade, e mesmo oposición, recrean unha impresión totalizadora.

[112] Pero talvez un dos trazos que maior relevancia vai acadar da descrición que Rosalía fai da paisaxe é a identificación co corpo feminino. No caso concreto de *Cantares gallegos* é constante o uso de metáforas e símiles paisaxísticos para a descrición da beleza feminina, ata o punto de que muller e natureza aparecen case confundidas:

Quíxente tanto meniña,
tívenche tan gran amor,
que para min eras lúa,
branca aurora e craro sol,
auga limpa en fresca fonte,
rosa do xardín de Dios,
alentiño do meu peito,
vida do meu corazón

A propia análise dos nomes de muller que aparecen nos cantares é indicativa desta fusión entre a muller e o mundo natural. *Rosa* é, sen dúbida, o nome feminino máis invocado nos cantares. A recorrencia deste nome explícase pola conexión coa visión tópica e tradicional da beleza feminina, identificada coa rosa no tópico da *donna delicata* da tradición petrarquista; pero no poemario explótase a dimensión natural do termo para xerar unha fusión e un transvase entre imaxinarios.

A función deste cruce constante nas referencias paisaxísticas e da beleza feminina explícase a partir dos mecanismos propios do imaxinario e relaciónase coa necesidade de entroncar con valores estandarizados. O menor grao de implantación do imaxinario paisaxístico e a beleza natural fai que a erotización da paisaxe, as correlacións constantes coa beleza feminina, profundamente asentada na tradición occidental, permita facer transferencia dun eido a outro e achegar así ao ámbito paisaxístico o peso da estandarización que acompaña á imaxe canónica da muller.

[113] En calquera caso, a representación rosaliá de Galicia como húmida e fértil e as constantes asimilacións metafóricas con atributos femininos son a base dunha identificación de Galicia coa femineidade que conforma o seu imaxinario territorial e que se enriquecerá posteriormente coa insistencia na suavidade e redondez das súas formas. Máis alá mesmo da descrición que Rosalía fai da paisaxe, que xustifica por si mesma esta construción de Galicia como muller, outros elementos favorecen o asentamento desta asociación: por exemplo a propia condición feminina de Rosalía (que se converte en símbolo ela mesma da patria) ou a tendencia xeral cara á atribución á terra dun carácter feminino, implícita na noción de terra-nai.

A asociación metafórica que lle atribúe a Galicia unha identidade feminina é fundamentalmente problemática desde o punto de vista ideolóxico e arrastra consigo máis consecuencias das que pode preverse nun primeiro momento. Do mesmo xeito que a beleza feminina é un valor cultural fundamentalmente asentado e que pode transvasarse ao ámbito paisaxístico, non ten menos asentamento na cultura occidental patriarcal a supeditación da muller. Tal-

vez por iso este trazo do imaxinario paisaxístico rosalián tivo tanto éxito de implantación: porque se viu potenciado pola ideoloxía dominante que, a través desta vinculación, atopaba unha vía de neutralización ideolóxica.

A adopción por parte de Rosalía dun código do “fráxil feminino” —en termos de Kathleen N. March— sería parte do mecanismo que posibilitaría enunciación de ideas fortemente antidiscursivas e facer este acto de enunciación minimamente aceptábel. En todo caso, esta construción de Galicia como feminina entra, na rede antitética da descrición xeográfica da obra, en claro contraste co carácter viril, duro e seco de Castela. Mais as posíbeis consecuencias políticas desta correlación son claramente negativas (como sinalaba Castoriadis, as escollas do imaxinario son impredecíbeis nas súas conse-[\[114\]](#)cuencias), posto que o éxito instituínte da asociación Galicia-muller non foi acompañado dunha subversión na inversión dos patróns valorativos do masculino e o feminino, que tamén se atopaba en Rosalía. De feito, como dixemos, en certo sentido esta construción da paisaxe galega como marcadamente feminina tivo un éxito instituínte moi alto porque foi retomada e asumida desde os sectores dominantes, coa súa capacidade para a proliferación.

Desde esta perspectiva é sumamente interesante o contraste da proposta representativa de Rosalía coa de Eduardo Pondal, quen introduce no discurso literario galego un intento de construción do imaxinario territorial marcadamente diferente do da escritora compostelá. Tamén el se serve das metáforas e asociacións antropomórficas; mais, como é ben sabido, o seu intento é o de asentar unha asociación entre a paisaxe galega e os valores masculinos do carácter esgrevio, duro e belicoso. O feito mesmo de que a letra do himno galego estea tomada dos versos de *Queixumes dos pinos* é garante dun éxito, cando menos relativo, en canto ao seu valor instituínte. Mais os principios sobre os que se asenta a descrición espacial en Pondal son, con todo, marcadamente distintos dos de Rosalía. O carácter fundamente feminino da paisaxe rosaliá contrasta decididamente coas virtudes virís que lle impón Pondal. Ademais, cómpre ter en conta que esta circunstancia condiciona todos os aspectos da creación do imaxinario territorial, non só no que atinxe ás metáforas antropomórficas, que naturalmente tenden a ser de signo distinto, senón tamén na escolla metonímica dos elementos que expresan a totalidade, onde se privilexian, no caso do poeta bergantiñán, elementos agrestes: o “pino leijado do vento”, os “feros peñascos”, o “salvage val”, a “soedade agreste”, a “terra esquiva e dura”, as “soas e esquivas gandra”, as “uces irtas”...

Os valores culturais do patriarcado implican que a vinculación co masculino ten, sen dúbida, vantaxes considerá-[\[115\]](#)beis de seu para a construción nacionalista, xa que non só leva asociada unha superioridade, senón que connota valores de autonomía, independencia, loita e non submisión. A asociación co feminino, porén, ten o problema de construír a esencia galeguista sobre valores asimilábeis á debilidade e á submisión. Sexa como for, foi a liña marcada por Rosalía —popular e feminina fronte á épica e masculina de Pondal— a que tivo continuación e acabou por imporse. Na propia obra pondaliá poden detectarse referencias que entran en clara intertextualidade co imaxinario territorial rosalián tal como aquí o expuxemos, sobre todo no tocante á saudade.

A diferenza entre a escolla de Rosalía e a de Pondal responde, en parte, ao feito de que a obra rosaliá é contradiscursiva en máis sentidos cá de Pondal e, en concreto, cunha diferenza moi marcada entre ambas respecto aos patróns de xénero: en Pondal hai unha utilización das asociacións tradicionais do masculino e o feminino que se intentan traspasar a outro ámbito do imaxinario social, o da identidade colectiva e a conformación territorial; en Rosalía hai, tamén neste eido, unha subversión das ideas dominantes. Isto non impide

que a continuación social dos valores asentados sobre o xénero non servise para neutralizar, cando menos parcialmente, o valor político que encerraba o imaxinario territorial construído por Rosalía sobre a reivindicación da beleza e de trazos tradicionalmente “femininos”. O funcionamento do imaxinario e as dificultades que entraña calquera reorientación dentro deste ámbito, obrigan a que os cambios pretendidos nunha esfera tendan a fortalecerse asumindo o discurso dominante nos demais aspectos. A obra de Rosalía non opera desta maneira, mais iso mesmo, que a fai aparentemente inocua por ser multiplemente marxinal, fixo que fose tolerada e mesmo que o discurso dominante asumise parte das súas construcións, multiplicando deste xeito o seu poder instituínte. Non debe de estrañar, logo, que, na medida [116] en que historicamente se van fortalecendo algúns destes contradiscursos, vaia emerxendo tamén con nova forza todo o potencial ideolóxico da obra rosaliá.

O tratamento crítico da paisaxe en Rosalía tendeu a salientar máis a relación coa dimensión intimista, coa vivencia psicolóxica, que coa dimensión social e ideolóxica. Mais a paisaxe non se esgota na pura subxectividade. Ao contrario, desde un punto de vista pragmático, as súas consecuencias como acto enunciativo son precisamente a creación dun paradigma paisaxístico intersubxectivo, colectivo, e con profundas repercusións políticas. Ramón Piñeiro (1952: 107) expresou nos seguintes termos o papel conformador de Rosalía respecto da imaxe de Galicia:

Hai, de certo, unha Galicia rosaliana, unha imaxe rosaliana de Galicia, que é, ata os nosos días, mesmo a que acadou maior vixencia dentro e fóra da nosa terra. A visión que Rosalía tivera de Galicia –máis ben tristeira no tocante ó reino das cousas humanas e profundamente exaltada no sentimento da paisaxe– foi a que pasou a caracterizar a imaxe que de Galicia se ten modernamente. Despois de Rosalía, propios e alleos viron a Galicia de maneira distinta a como a viran antes.

Existe unha correspondencia entre as descrições rosaliás e a representación interna que nos facemos da paisaxe galega porque a nosa percepción está modelada, precisamente, sobre a súa construción literaria da paisaxe, aínda que cómpre dicir que maioritariamente a través de vías indirectas. Esta correspondenciaponse de manifesto no feito de que a capacidade de evocación funciona nunha dobre dirección, xa que, como sinalou Celestino Fernández de la Vega (1952), a propia contemplación da paisaxe suscita o recordo dos versos rosaliáns: “é imposible estar en presencia da paisaxe galega e non se lembrar dalgún verso de Rosalía”.