

Última lección: la obra de Rosalía

Basilio Losada

Formas de citación recomendadas

1 | Por referencia a esta publicación electrónica*

LOSADA, BASILIO (2011 [2000]). “Última lección: la obra de Rosalía”. En Isabel de Riquer, Elena Losada e Helena González (eds.), *Professor Basilio Losada. Ensinar a pensar con liberdade e risco*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 79-92. Reedición en *poesiagalega.org. Arquivo de poéticas contemporáneas na cultura*. <<http://www.poesiagalega.org/arquivo/ficha/f/670>>.

2 | Por referencia á publicación orixinal

LOSADA, BASILIO (2000). “Última lección: la obra de Rosalía”. En Isabel de Riquer, Elena Losada e Helena González (eds.), *Professor Basilio Losada. Ensinar a pensar con liberdade e risco*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 79-92.

* Edición dispoñíbel desde o 26 de abril 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.

ÚLTIMA LECCIÓN: LA OBRA DE ROSALÍA¹

Basilio Losada

Esta liturgia fue organizada sin mi consentimiento. En realidad, y vagamente, hubiera deseado salir de la universidad con el mismo silencio con que entré. Hace casi cuarenta años me llamó mi querido y recordado amigo Antoni Comas por orden del doctor Riquer para decirme si me quería encargar de unas clases de Literatura portuguesa y de Literatura gallega como ayudante sin paga. Le dije que sí, a pesar de que tenía apalabrado un contrato con una universidad americana como profesor de historia del Arte Medieval. Y así empezó una aventura inmensamente grata. En realidad, esta universidad ha sido mi casa. He pasado aquí la mayor parte de mis horas conscientes. Entré en esta facultad, como alumno, en 1947. Aquí lo descubrí todo –incluso aspectos importantes de mi vida personal– y aquí lo dejo también casi todo. Le dejo a la UB un equipo de gente perfectamente preparada. Yo sé que no hay hoy en ninguna universidad española un equipo como el que queda aquí para encargarse de esta Área, posiblemente moribunda. Pero, en fin, quisiera abrazarlos a todos en mi recuerdo. La universidad me ha dado muchas cosas y me dado sobre todo el afecto de los alumnos, algo que fue haciéndose consciente en mí poco a poco, pero que ha acabado por construir mi vida. Yo he podido aquí hacer del amor profesión, como dicen que hacen las señoritas de vida horizontal. Y aquí acaba todo parecido.

El hecho es que en gallego tenemos dos palabras, una es *última* y otra es *derradeira*. *Último* es lo que finaliza una serie que va a tener continuidad. *Derradeira* es el final absoluto, final de una actividad, no quiero referirme al final de una vida porque mi vida espero que siga al menos otros setenta años. Esta no es mi *derradeira* clase; ésta es mi *última* clase. Voy a seguir vinculado a la UB afectivamente, no en vano he estado aquí, de una forma u otra, desde el año 47. Evidentemente, cincuenta años son muchos años. He conocido a mucha gente, algunos ya muertos; otros, afortunadamente, vivos. Por estas aulas han pasado muchos alumnos, hoy amigos. He tenido siempre la inmensa fortuna de descubrir el afecto, y en ningún caso he tropezado en la universidad con vileza alguna, de tal manera que la imagen que tengo de la universidad es una imagen magnificada por la gratitud y por el afecto. Hay aquí profesores que fueron alumnos en mis primeras clases de universidad, pero no quisiera dejar fuera de esta relación de gratitudes, por olvido o por inadvertencia, a los administrativos, al llamado no sé porqué personal subalterno, que también me han

¹ Texto de su última lección como profesor en activo, pronunciada el 18 de mayo de 2000 en la Universitat de Barcelona. Transcripción de Sabela Labraña, supervisada por Basilio Losada.

distinguido siempre con su afecto y con su servicio y para los cuales van también mis palabras de gratitud.

La UB me permitió hablar de mi país, me permitió hablar de Galicia. Yo salí de Galicia cuando tenía seis años, y salí sin hablar castellano. Mis caminos iban por otro lado; estaba preparando unas oposiciones a judicatura cuando me di cuenta de que no soy capaz de juzgar a nadie, ni siquiera a los alumnos. Yo lo que quería era que me proporcionasen un lugar donde pudiera hablar de mi país, de mi lengua y de su literatura. Si yo hubiese sido catedrático de derecho administrativo, por ejemplo, que también hubiese podido serlo, hablaría del derecho administrativo con una neutralidad de entomólogo; pero lo que fueron mis clases durante todos estos años, casi cuarenta, no tienen que ver con la neutralidad con que uno comunica a los alumnos unos saberes inocuos cuyo contenido no le afecta a uno hasta las raíces mismas del alma. Bien, ésta es mi última clase, no la derradeira. Seguiré en la UB. Veo por aquí alumnos míos de universidades americanas con los que conviví durante treinta años y ésta fue para mí fue otra experiencia gratificante. Voy a seguir con ellos vinculado al mundo de la universidad, y voy a hacer algo que nunca pude hacer por falta de tiempo: escribir. Proyectos no faltan, pero son proyectos a corto plazo. Cuando Betty Davis cumplió los ochenta años un periodista le dijo: “¿Y qué proyectos tiene usted para el futuro?”. Y ella contestó: “Mi futuro es mi presente”. También para mí mi futuro es mi presente. Entre las piedras de esta Universidad he construido mi vida profesoral y mi vida afectiva. Para todos, con todos y gracias a todos. Ahora empieza para mí, como decimos en gallego “unha nova andaina”.

Una consciencia auroral

La primera clase que di en esta universidad fue en el aula 106 y fue sobre la poesía de Rosalía de Castro. Quedó interrumpida porque en aquellos momentos no pude hablar de la figura de Rosalía a través de su obra narrativa. Luego, con el tiempo, fui leyendo estas novelas que, desde el punto de vista literario, son obra prescindible, pero que muestran todo el drama lacerante de una mujer excepcional. Hace años preparé una edición de estas novelas que tuvo, como casi todas las cosas que he hecho, un final humorístico, azaroso y, para mí, divertido. Me encargó un banco que hiciera prólogos para las ediciones de Rosalía de Castro; el banco quebró, como toda empresa mercantil en la que participo, aunque no por esto me considero un cenizo. Lo que voy a exponer es en parte nuevo, dentro de la relativa novedad de todo lo que podemos decir. A mi edad se tiene la impresión de que todo ha sido ya dicho. En estos prólogos creo que había algo de novedad, y también un esquema, didáctico y, en consecuencia parcial, para la comprensión de la obra de Rosalía de Castro. Hubo una época en que la gente creía en verdades absolutas y todos hemos sido educados por la lógica formal en el principio del tercio excluso, según el cual algo no puede ser y no ser al mismo tiempo y bajo el mismo aspecto. Ahora el principio de tercio exclu-

so ha sido substituído en la l3gica difusa por el principio de simultaneidad gradual: lo que tenemos que desvelar no es ni la verdad ni la mentira, sino el grado de verdad y el grado de mentira que hay en todo. Por lo tanto cuando yo, a1os atr1s, hice unos esquemas para la comprensi3n de la obra y de la personalidad de Rosal3a de Castro, los hac3a desde el principio del tercio exclusivo, convencido de que lo que yo estaba diciendo era verdad. Hoy lo digo desde el principio de simultaneidad gradual, de la l3gica difusa, y corresponde a los dem1s decidir qu3 parte de verdad y qu3 parte de error hay en lo que yo he escrito y en lo que yo he dicho.

As3 pues, mi primera y mi 3ltima lecci3n tratan ambas sobre la obra de Rosal3a. Y el destino quiso que esta clase coincidiese pr1cticamente con la celebraci3n de las Letras gallegas. Ayer, 17 de mayo, se celebr3 el D3a de las Letras gallegas que conmemora aquel 17 de mayo de 1863 en que Rosal3a de Castro public3 el libro auroral de la literatura gallega. Rosal3a estaba convencida de que era el primer libro que se publicaba en gallego y, realmente, casi era as3. Tanto ella como sus contempor1neos desconoc3an la existencia de la poes3a medieval gallega. Su marido archivero, historiador, se enter3 tiempo despu3s, cuando ya la autora hab3a muerto. Nace la literatura gallega escrita con una consciencia auroral; Rosal3a cree que est1 escribiendo por primera vez en una lengua en la que nadie antes hab3a escrito pr1cticamente nada; lo hace sin una tradici3n y sin unos cl1sicos en los que apoyarse.

Voy ahora a retomar lo que dej3 interrumpido en aquella clase de los primeros d3as de octubre de 1966 3 1967. No creo ya, como la mayor parte de la cr3tica de comienzos del siglo XX y sobre todo de la cr3tica francesa, en la que yo me form3, que la vida explique, totalmente o casi, la obra de un autor. La vida de Rosal3a no explica su obra pero nos da claves para entenderla. En primer lugar, su condici3n de hija sacr3lega: era hija de una hidalga campesina y de un sacerdote, hecho que durante mucho tiempo se ocult3 en las historias de la literatura gallega. La escritora aparec3a como si hubiera nacido espont1neamente, sin padre, de la misma manera que dec3a un autor griego que en Galicia y en Portugal las yeguas eran fecundadas por el viento. Rosal3a parec3a haber nacido de uno de aquellos vientos fecundantes de los tiempos de los castros. M1s tarde los m1s atrevidos ya dijeron que era hija de un seminarista. Al poco de nacer fue recogida por la familia del padre y no por la de la madre, dato importante y venturoso para nosotros, porque en el mundo rural gallego hab3a y hay una extremada tolerancia para los hijos del amor. La mujer nunca es culpable, el que es culpable es el hombre que no cumple y el padre de Rosal3a, evidentemente, no pod3a cumplir. ¿Por qu3 no la recog3 su madre? Porque era una hidalga y en su clase social el esc1ndalo ten3a una violencia mayor. La recoge la familia de su padre que eran campesinos y Rosal3a crece hasta los catorce a1os sin una imagen de madre ni una imagen de padre. Rof Carballo, cultivador de la medicina psicosom1tica ha se1alado la importancia que tiene la imago paterna en la formaci3n del alma de una mujer. Rosal3a ve3a que de vez en cuando llegaba all3 una se1ora elegante que le dejaba unos vestidos o unos zapatos; no preguntaría quien era o le dir3an que era una t3a. La autora pasa su niñez en un mundo profundamente gallego, donde aprende el gallego como 3nica lengua, un gallego deteriorado, el gallego oral que luego utilizar1 en su poes3a.

Nunca pretendió Rosalía crear una lengua literaria; su proyecto era dignificar la misma lengua que hablaba la gente, con las mismas torpezas, con los dimorfismos con que el pueblo la utilizaba. A los trece o catorce años recupera a su madre, y se produce entonces un fenómeno curiosísimo: el amor idolátrico de Rosalía por su madre. Parece que no hubo ni un reproche, posiblemente comprendió el dolor de su madre al tener que separarse de ella y construyó su vida, ante la ausencia de su padre, con un inmenso amor a su madre. Cuando su madre muere, Rosalía le dedica un libro de poesía en castellano que es, en realidad, el punto inicial de su obra madura. Pero Rosalía tiene que cambiar de lengua. Era éste un fenómeno habitual en el mundo gallego. Hoy, afortunadamente, se ha superado ya el complejo de inferioridad lingüística. En cuanto uno pasaba de un nivel campesino a un nivel urbano tenía que abandonar su lengua; el campesino sentía su lengua como un estigma y como algo que marcaba su imposibilidad de acceso a un nivel social de supuesta relevancia.

Decía Carballo Calero que en Rosalía de Castro hay dos poetas: un poeta que escribe *Cantares gallegos* y otro que escribe *Follas Novas*. En *Cantares Gallegos* Rosalía objetiva su inspiración. Es un libro único, un libro singular en el sentido que la autora no pone nada de sí en este libro; Rosalía se convierte en la consciencia popular y lo hace de la misma manera que un artista medieval. El que tallaba las figuras de un pórtico románico no pretendía expresar su *yo* sino un *nosotros*. Cuando una iglesia en la Edad Media quería alzar una fachada nueva, llamaban a un cantero y a éste no se le ocurría manifestar allí su *yo* diferenciado, sino simplemente hacer su obra lo mejor posible y poner allí lo que todos entendían y todos sabían interpretar. En la Edad Media la originalidad no es un valor, y ni siquiera es el presupuesto inicial de la obra artística; en todo caso, en la Edad Media románica, la originalidad nunca buscada es, eso sí, la culminación del genio. Cuando al maestro Mateo le pidieron que pusiera una puerta nueva a la Catedral de Santiago, su pórtico le salió diferente porque el Maestro Mateo era un genio, pero los elementos que hay allí son los que aparecen en cualquier iglesia rural. En *Cantares*, Rosalía abandona su *yo*, trabaja sobre la lengua campesina y el mundo campesino, no pretende ser original ni manifestar su singularidad, antes bien, quiere borrar esa singularidad. La clasificación que se ha hecho tantas veces de *Cantares Gallegos*, libro auroral de la literatura gallega, como poesía folclórica es falsa. El folclore es el pueblo visto como espectáculo. La condesa de Pardo Bazán sí que cultivaba el folclore; vestía a sus criados estrafalariamente con unos pretendidos trajes regionales que nunca han existido y los hacía bailar para regocijo de sus invitados. Lo que llamamos hoy trajes regionales eran los trajes de las muchachas campesinas ricas; el campesino se echaba encima lo que podía, generalmente una estameña basta, si la tenía. Pero Rosalía vive dentro del mundo labriego, y para *Cantares* habría que inventar una expresión nueva, algo que significara qué lejos está este libro del folclore. En realidad yo pensaría que es la misma carencia de un anhelo de originalidad que caracteriza a la poesía y la escultura medieval. Cuando nos dicen que la lírica medieval gallega es hermosa, magnífica, pero monótona, nos lo dice quien no entiende los procesos creativos del mundo medieval, en el que el mejor artista es el que manifiesta un *nosotros*, y no el que expresa un *yo*

romántico hipertrofiado. Pues esto es lo que hace Rosalía en *Cantares*, aunque ahora no voy a hablar de este libro.

Pero hay otra Rosalía. En 1880 publica *Follas Novas* y ahí sí es su yo, un yo amargo, desintegrado, dolorido, el que se manifiesta. De manera que hasta 1950 se hablaba de la poesía de Rosalía como poesía folclórica. Eso es falso porque el folclore es el pueblo visto como espectáculo, y Rosalía vive –quiere vivir– con el pueblo, incluso en su opción idiomática.

Lecturas de *Follas Novas*

A partir de *Follas Novas* la voz de Rosalía se va viendo en cada generación desde una nueva perspectiva. Rosalía es un clásico, y clásico es el libro que cada generación lee como suyo desde las propuestas y las exigencias de esa generación. Es evidente que el Quijote fue en su tiempo un libro de diversión, la gente lo leía y se reía mucho. Más tarde descubrimos todo lo que había en el Quijote y hoy nos dicen que cada generación lee su propio Quijote.

Alrededor de 1950 se impone una nueva lectura de *Follas Novas*. Rosalía poeta existencial. Y nos damos cuenta de que es el único auténtico poeta metafísico de las literaturas hispánicas, y no digo ibéricas porque en Portugal también hay un gran poeta metafísico: Antero de Quental. Rosalía tiene una visión del mundo propia, y esa visión del mundo se expresa a través de la idea de soledad. Pero la soledad tiene en gallego dos formas expresivas, es decir que hay dos formas de soledad: la que en gallego se llama *soidade* y en portugués *solidão*, y la soledad que en gallego y en portugués se llama *saudade*. Conviene analizar estos dos términos que encierran contenidos muy diferentes. Ramón Piñeiro, maestro a quien debo mucho, nos decía que la *saudade* no es añoranza; no es ni añoranza ni nostalgia, porque la añoranza y la nostalgia se refieren siempre a un bien perdido. Rosalía lo expresa maravillosamente y con la claridad excepcional de un gran poeta. En un poema de seis versos dice lo que Heidegger tuvo que decir a lo largo de los tomos de *Sein und Zeit*, supo distinguir la soledad como un *ser* e la soledad como un *estar*, el nivel de la soledad y el nivel de la *saudade*. La soledad es un *estar*. Cualquiera de nosotros en cualquier momento sabe que está sólo; pero la *saudade* es un *ser*, es decir, es la consciencia de la radical soledad del hombre, la consciencia de la incomunicación radical. Ni siquiera los mecanismos verbales nos permiten romper esta incomunicación. Las vivencias no las podemos comunicar mediante conceptos, quizás sí mediante la música. La música puede comunicar hasta cierto punto unos contenidos vivenciales. El lenguaje supone el paso de un nivel vivencial a un nivel conceptual, es decir que elimina todo lo que en el objeto hay de existencial, lo que lo hace diferente y único. La *saudade* es la conciencia de la soledad ontológica del hombre; la conciencia de que somos seres abocados a la soledad y de que no tenemos mecanismos ni posibilidad alguna de libe-

rarnos de esta consciencia de *ser en soledad*. Hay quien siente con mayor profundidad el drama de la saudade, otros lo sienten menos; Rosalía lo sentía hasta sus niveles últimos. E inmediatamente, tras una lectura existencial, los poemas de *Follas Novas* se convierten en tema de ensayo porque un grupo de eruditos centrado en las publicaciones de la editorial Galaxia comienza a trabajar sobre el concepto de soledad en Rosalía, y a ponerlo en relación con conceptos semejantes como la *angst* de Heidegger, la náusea de Sartre, el absurdo de Camus, el sentimiento trágico de la vida de Unamuno, todas ellas expresiones diferentes de una misma vivencia: la consciencia de la soledad, y no como un estar sino como un ser, la consciencia de que el hombre es un ser en soledad. A partir de ahí, en 1960 se ilumina la obra de Rosalía como una cumbre existencial. Rosalía no era semianalfabeta. La profesora inglesa Catherine Davis demostró en *Rosalía de Castro e o seu tempo* que conocía muy bien las corrientes políticas, y vagamente, pero de manera suficiente, las corrientes filosóficas del momento. Su marido fue director del archivo de Simancas, y en su casa de Madrid se reunían a menudo con Eulogio Florentino Sanz, traductor de Heine; la poesía de Rosalía, como la de Bécquer debe mucho a Heine. En estas reuniones la poeta oía hablar de muchas cosas, y hablaba sobre los temas de su tiempo (y del nuestro); por lo tanto no se sostiene esa idea de una mujer lacrimosa que escribe intuitivamente unos hermosos poemas, imagen que propagó interesadamente Unamuno por su prejuicio contra las lenguas regionales, prejuicio que procedía de un suspenso que recibió en unas oposiciones a una cátedra de eusquera. Esta vivencia existencial, esta concepción de la soledad venía de niveles muy profundos de su alma que ahora sería muy largo y muy prolijo analizar: evidentemente su suspicacia, pues vivió siempre con el dolor de su origen de hija ilegítima; el cáncer dolorosísimo que torturó a Rosalía desde muy joven, su tuberculosis desde la adolescencia, su fracaso matrimonial, que no le impidió tener seis hijos –siete, porque uno murió apenas nacido–. Fue una vida marcada por el dolor, y hoy sabemos que el dolor y la muerte son lo que marca indeleblemente la experiencia existencial, pues dolor y muerte nunca son compartidos. La muerte es el acto máximo existencial, porque morimos solos. No nacemos, sino que nos nacen; no vivimos, sino que convivimos, pero morimos (a no ser que nos mueran).

Entre 1960 y 1970 se impone otra visión: Rosalía poeta social, y si analizamos su obra desde una perspectiva marxista, nos encontramos con una poeta social sin apriorismos políticos, pues no necesita ninguna doctrina en que apoyarse. Simplemente es su ansia de solidaridad lo que la lleva siempre a compartir el dolor y la humillación de los demás. Hay una anécdota que siempre me emociona y que cito a veces en clase: al entierro de Rosalía acudió una mendiga que lloraba desconsoladamente; cuando alguien le preguntó si la conocía o si la trataba, la mendiga dijo algo muy profundo “teño ido moitas veces pedir á súa casa e nunca deixou de acompañarme ata a porta”; o sea, no sólo le daba pan, sino que la acompañaba hasta la puerta. Esto revela una sensibilidad que va mucho más allá del puro ejercicio ritual de la limosna. Como poeta social, Rosalía acuñó términos precisos: los *tristes* –referido especialmente a las mujeres y a los niños– pero en general los *tristes* son todos aquellos que soportan a la *jauría maldita de los triunfadores*. Esta última expresión es

terrible y hiriente, pero de una precisión terminológica admirable ¿quienes forman esta *jauría maldita*? Los que exhiben su triunfo y su riqueza ante los *tristes*. Rosalía quiere estar contra la *jauría maldita de los triunfadores*.

Hay un párrafo en el que la crítica no ha reparado jamás y que nos da la imagen de la intuición de Rosalía como crítico literario. El problema de la poesía social es que el poeta, si quiere llegar al pueblo, si quiere ser la voz del pueblo, como decían los poetas sociales, tiene que rebajar el nivel de exigencia creativa para que el pueblo lo entienda. En uno de sus prólogos –y estos prólogos a su obra gallega tienen una importancia excepcional para comprender a Rosalía– nos da la fórmula para entender cual es la verdadera función del poeta social. Maiakovsky decía que la poesía no es revolucionaria si no es revolucionaria en la forma, o sea, no hay poesía revolucionaria si formalmente es conservadora. Es impresionante la lucidez de Maiakovsky, una lucidez que posiblemente le costó la vida, ya que se suicidó, o lo suicidaron. Rosalía quiere trabajar no para el pueblo sino por la causa del pueblo. “Los campesinos y los marineros de mi tierra tardarán en leer estos versos escritos por causa de ellos”, pero no directamente para ellos. Esto resuelve un tema capital de la creación estética desde una óptica social: una cosa es crear pensando en el pueblo como destinatario, lo cual exige rebajar el nivel creativo para ser comprendido, y otra cosa es trabajar por causa del pueblo, como Rosalía hizo. En el mundo revolucionario de los años 1960-1970 sorprende la agudeza crítica de la poeta que aclara con sorprendente lucidez uno de los problemas capitales de la poesía de denuncia y testimonio.

Hacia 1980 la crítica propone otra lectura: Rosalía, poeta feminista. Y sobre este aspecto incidiré luego, al analizar sus novelas en castellano. Sin apriorismos ideológicos, Rosalía descubre el dolor, la amargura y la soledad de las mujeres y sobre todo de las mujeres de su país, esas heroínas silenciosas y esforzadas –el hijo se ha ido a la guerra o ha muerto allí, el marido ha emigrado y nunca más se ha sabido de (él...). Y, con una convicción profunda, pone todo lo bueno del lado de la mujer y todo lo malo del lado del hombre. El hombre es la imagen de la perversión, como para los teólogos medievales lo era la mujer. El hombre para Rosalía es siempre la imagen de toda maldad, de toda perversión, de la carencia de sentimientos, de la violencia, de la intolerancia...; frente a ellos la mujer, pero no la mujer burguesa, sino las mujeres de pueblo, a las que ella define como heroínas cotidianas, se erige en paradigma de la bondad, de la ternura, de la entrega generosa.

En los años 90 descubrimos otra lectura de *Follas Novas*: Rosalía, poeta religioso. Sabemos que es el único poeta religioso en las literaturas ibéricas del siglo XIX; los demás son poetas píos, piadosos, que dan lecciones de moral evidente. Pero Rosalía es un verdadero poeta religioso porque su obra se construye desde la consciencia del silencio de Dios y el dolor de los inocentes, los dos grandes misterios, los temas capitales de la teología de hoy. La poesía religiosa de Rosalía no es sosegante sino que es una crispación, una interrogación permanente a Dios y, con frecuencia, una interrogación que roza la heterodoxia. Decía Newman que buscar a Dios es haberlo encontrado y que sólo cree realmente el que es capaz de soportar la duda.

Y la duda acosa a Rosalía, que increpa a Dios y le dice cosas como: “si has decidido hacer un infierno, deja que la tierra sea ya el infierno ¿por qué tiene que haber uno aquí y otro allá?” Esta poesía religiosa motiva hoy tesis doctorales. Nos encontramos con que esta mujer es el único poeta religioso del XIX español porque es la única que cala profundamente en lo que hoy entendemos como tema teológico fundamental: el silencio de Dios y el dolor de los inocentes.

Cada cierto tiempo surge una nueva propuesta de lectura de Rosalía, lo mismo que ocurre con cualquier autor clásico. Hay autores, como Quevedo, excelente escritor y gran creador verbal, que no nos dice más que lo que dice: cuatro facecias, más o menos afortunadas, y un impresionante poder de creación verbal. Pero leer hoy a Quevedo supone hacerlo desde una vocación arqueológica, leerlo desde su tiempo. A Cervantes en cambio, no. Hay autores a lo largo de cuya obra las sucesivas generaciones pueden encontrar un mensaje que sirva para enseñarles a pensar con libertad y con riesgo, algo tan difícil y de lo que parece que hemos abdicado ya.

Una mujer herida

Lo que hizo Rosalía fue refugiarse en su pasado, quizás porque en un mundo mediatizado por la comunicación por computadora, un mundo unánime y regido por el sosiego de los cementerios, lo único que nos queda como realmente nuestro es nuestro pasado. Publica todas sus novelas en castellano. ¿Por qué? Rosalía escribe con una consciencia auroral, cree que nunca antes nadie ha escrito en gallego y que es ella quien lo intenta por primera vez, y lo hace con una voluntad de compromiso, como manifiesta en los prólogos que escribió en gallego a *Follas Novas* y a *Cantares gallegos*, que por su extraordinaria lucidez crítica, recomiendo a los críticos aquí presentes. Ella quiere escribir en gallego porque es la lengua de los humildes, de los que ella llama los *tristes*, de los que soportan sin saberlo la jauría de los triunfadores, la de aquellos que ni siquiera son capaces de elaborar el diagnóstico de su situación. En la época de Rosalía prácticamente no había prosa gallega; su marido, Murguía, a quien se dedica este año la fiesta de las Letras Gallegas escribe su obra histórica en castellano. El gallego no era ni siquiera lengua epistolar; Rosalía se escribe con su marido –ardiente defensor del gallego– en castellano. Rosalía no tuvo una buena relación con su marido que era un hombre pequeñito, iracundo, agresivo, polemista feroz; pasó la vida polemizando con todo el mundo, con Valera, con la Pardo Bazán; supongo que polemizando también con su mujer porque, cuando ella murió Murguía, quemó todas las cartas que su mujer le había escrito. Algo diría en aquellas cartas que motivó, en un archivero que sabe el valor de lo escrito, su destrucción.

Rosalía escribe sus novelas en castellano pero en ellas hay claves para el entendimiento de una personalidad tan singular como la suya. Publica su primera novela en 1859, a los 22 años, y posiblemente escrita a los 17; es una novela sin un

gran valor literario pero fundamental para conocer el espíritu de quien creó *Follas Novas* o *En las orillas del Sar*. La escritura de esta novela coincide con un momento decisivo de la vida de Rosalía, que por entonces, en Santiago, era actriz en grupos universitarios. Ella nunca fue universitaria, no lo era ninguna mujer en aquel tiempo; la primera mujer universitaria fue otra gallega Concepción Arenal que se empeñó en cursar Derecho y el rector de Madrid le recomendó que asistiese a las clases vestida de hombre. Rosalía no fue a la Universidad pero leyó mucho y era un alma sensible. A los 19 años abandona, parece que apresuradamente, Santiago, y marcha a Madrid. Los biógrafos justifican esta precipitada salida diciendo que va a Madrid a trabajar como actriz, pero no hay ningún dato de que buscara trabajo en ninguna compañía de teatro de la capital. En Madrid publicó un libro, *La Flor*, conoció al que iba a ser su marido, Murguía, se casó con él, y nada más. Debíó de haber una causa poderosa que explique ese cambio repentino de residencia; posiblemente Rosalía se enteró de su origen, y en aquel entonces podía haber comprensión para quien era hija ilegítima, pero ser hija sacrílega era algo muy distinto. Ella era hija de un sacerdote que fue párroco de la Colegiata de Padrón. Y esta mujer herida, con una profunda experiencia del dolor físico y del dolor espiritual, es la que decide marchar de esa manera. Hay poemas de Rosalía que expresan el miedo a la felicidad; hay en su obra una vocación de dolor, un deseo de asumir no sólo su dolor sino el dolor de todos los que ella sabe que sufren, condición esta que es inexcusable de la santidad, la asunción del dolor de los demás. Una santidad profunda la de aquellos que son solidarios con el dolor de los otros sin esperar ningún premio ni ningún castigo. Una terrible experiencia de dolor y una terrible experiencia de soledad hasta el punto de que inventa todos los contenidos de la literatura existencial; la tentación permanente del suicidio en Rosalía queda reflejada en un extraordinario poema de una mujer que interroga a Dios sobre el castigo que recae sobre los suicidas y reclama libertad para morir cuando ya no se puede soportar los sufrimientos del mundo.

¿Por que, Dios piadoso,
por que chaman crime
ir en busca da morte que tarda,
cando a un esta vida
lle cansa e lle afrixe?

Cargado de penas,
¿que peito resiste?
¿cal rendido viaxeiro non quere
busca-lo descanso
que o corpo lle pide?

¿Por que s' un non rexe
as dores qu' o oprimen,
por que din que t' amostras airado
de qu' un antr' as tombas
a frente recrine?

Inferno no mundo
e inferno sin límites
máis alá desa cova sin fondo
qu' a ialma cobiza,
qu' os ollos non miden.

S' é qu' esto é verdade,
¡verdade terrible!,
ou deixad' un inferno tan soio
de tantos qu' eisisten,
ou si non, Dios santo, ¡piedade dos tristes!

Luego compone varios poemas sobre el suicidio, que la tienta constantemente. Veamos este poema tan sintético, breve, preciso y conmovedor.

¡SOIA!

Eran cráro-los días,
risóña-las mañáns,
i era a tristeza súa
negra com' a orfandá.

Íñase á amañecida,
tornaba coa serán...
mais que fora ou viñera
ninguén llo ña a esculcar.

Tomou un día leve
camiño do areal...
como naide a esperaba,
ela non tornou máis.

Ó cabo dos tres días,
botouna fóra o mar,
i alí ond' o corvo poua,
soia enterrad' está.

De adolescente, a los 17 años, escribe esta novela *La hija del mar*, que se publica en 1859. El romanticismo está aún vivo en esta época, sobre todo en la novela popular, y el romanticismo es el clima estético en el que se formó la autora. En esta novela dice Rosalía algo que repetirá siempre: “¿por que escribo yo que soy mujer?”. En uno de sus poemas dice:

Daquelas que cantan as pombas i as frores,
todos din que teñen alma de muller;
pois eu que n'as canto, Virxe da Paloma,
¡ai! ¿de que a terei?

En ese libro nos dice que todavía no les está permitido escribir a las mujeres lo que sienten y lo que saben. Hay en Rosalía, sin ningún credo feminista construido teóricamente, una permanente actitud reivindicativa de la mujer. *La hija del mar* es la historia de dos mujeres en soledad; una llamada Teresa que ha sido seducida y abandonada, que se ha refugiado en unas rocas del mar y allí malvive en su soledad. Hay una clave: Teresa es también el nombre de la madre de Rosalía. No sabemos si por un proceso inconsciente da a la protagonista, esa mujer sola que vive frente al mar –escenografía romántica–, el nombre de su madre. La novela es desenfocadamente romántica pero tiene claves importantes; esta mujer un día encuentra a una niña recién nacida abandonada y le pone el nombre de Esperanza. Es una historia de dos mujeres solas; una niña que va creciendo al lado de una misteriosa mujer que se refugia en la soledad total. Pero aparece luego una figura masculina, Alberto, que es la personificación absoluta del mal (como casi siempre los hombres en Rosalía). La autora es maniquea, si la mujer es todo lo puro, todo lo bueno, todo lo limpio, lo generoso y lo abnegado, el hombre encarna toda la vileza imaginable. Alberto es diabólicamente bello y diabólicamente vil. Por lo demás la novela es una sucesión de escenas románticas terribles en un mar, que posiblemente tiene un significado profundo; las tempestades del mar son las tempestades del alma. Es sorprendente que en las jornadas y cónclaves feministas nadie se acuerde de que fue Rosalía la figura más noble, más alta, más sacrificada y la que tenía una visión más clara de la situación en que se encuentra la mujer. Esta novela, desafortunadamente romántica, nos da muchas claves. Ese amor inmenso de Rosalía por su madre hay que entenderlo con claves psicológicas. Una niña que a los once o doce o catorce años recupera a su madre; una niña que ha vivido toda su vida en un mundo con una lengua propia, tiene que cambiarlo todo, tiene que vestirse de señorita, tiene que cambiar de idioma... ¿De dónde viene este amor, que rebosa toda medida humana, que siente Rosalía por su madre? Debió de haber unas conversaciones muy largas y muy profundas entre madre e hija; la madre, ante los posibles reproches de Rosalía le debió explicar las razones de presión social, los prejuicios, y entonces ella comprendió que el dolor de su madre había sido precisamente haberla tenido que abandonar; y desde entonces vive Rosalía con la figura de su madre como si hubiera recuperado una parte de la construcción del mundo de la que había sido desposeída. La figura de Rosalía y de su madre es un tema oculto y permanente en sus novelas.

Rosalía es una novelista que desarrolla la mayor parte de su obra dentro del énfasis romántico, pero muchas veces hay en esta obra claves muy profundas. Más tarde publica otra novela, *Flavio*, 1861, en la que volvemos a encontrar otros elementos biográficos, pero esta vez en clave masculina. En *Flavio* Rosalía discurre hacia el realismo. La novela es más sobria, mejor construída, y relata la historia de un hombre, Flavio, y de una soledad masculina. Flavio es un muchacho sensible, introvertido, incapacitado en principio para integrarse en la vida social; demasiado inteligente y demasiado sensible, no soporta las normas y las vilezas a las que la vida social nos condena, y opta por una soledad amarga; es, en el fondo, un racionalista fracasado. Ha construido una imagen racional del mundo y esa imagen racional no le funciona, por lo que se repliega sobre sí mismo y cultiva un amargo distanciamiento.

Podríamos decir que, en cierta manera, esta es una novela de aprendizaje, género que tenía una tradición amplísima en la novelística europea desde *Werther* hasta el *Adán* de Espronceda. Es la novela de cómo un hombre sensible va, tropiezo tras tropiezo, aprendiendo los mecanismos ingratos y más dolorosos de la experiencia de vivir. Historia de una insatisfacción, historia de un aprendizaje, aprender a vivir, historia de un enfrentamiento entre la singularidad emocional y las formas de comportamiento colectivo, que impiden o dificultan la expresión de esa singularidad. También es una novela urbana, a diferencia de las novelas anteriores de Rosalía, que eran novelas rurales. La autora centra en la ciudad toda su antipatía y toda su aversión; el mundo urbano es el mundo que no permite la integridad, la honradez ni la libertad; quien vive en el mundo urbano se ve abocado constantemente a ocultar los niveles más profundos y más nobles de su personalidad: la ciudad lo pervierte todo. Flavio es una novela de aprendizaje, pero también un aprendizaje de novelas. Rosalía aprende aquí qué es realmente escribir una novela. Sigue la línea de la autobiografía sentimental. Flavio, muchacho sensible, en pugna con una sociedad que se revela como cruel, se enamora de una muchacha, una campesina, que al final acaba como todos los destinos de mujer en Rosalía porque Flavio se casa con una viuda rica y abandona a Amara. Es decir, toda la construcción de la novela, centrada en una imagen del hombre libre, del hombre transgresor, del héroe romántico, se quiebra en las últimas páginas, y resulta que este héroe romántico no es menos vil que los otros hombres que la autora retrata en sus novelas. Conoce a una mujer rica, fea, detestable, y aquel joven, aparentemente sensible se revela como Rosalía cree que somos de verdad todos los hombres. La lección que se extrae de esta novela es que la víctima es siempre la mujer.

En 1867, publica *El caballero de las botas azules*, novela mucho más sólida, verdaderamente interesante y profunda. Algún día un doctorando americano hará una tesis sobre ella y de repente nos daremos cuenta aquí de que esta es una obra singular, algo sin paralelo, precedente ni continuidad en la narrativa castellana del XIX. *El caballero de las botas azules* es una fábula. Rosalía le llama exactamente *cuento extraño*. La acción se centra en Madrid, centro para Rosalía de todas las miserias, de todas las vanidades, de toda vanalidad. Aparece allí un caballero. Nadie sabe ni quién es, ni qué pretende, ni de dónde viene, ni qué va a hacer allí: es el Caballero de las Botas Azules. Se hace llamar Duque de la Gloria, lleva unas botas fosforescentes, azules, viste de una manera extraña y su rostro tiene una palidez marmórea. Es un hombre lejano, sin emociones. Lleva un bastón de ébano con brillantes, rematado en un cascabel que hace sonar cuando se acerca a alguien. Es una especie de Quijote cuya presencia en el mundo se justifica por ir revelando a todos su venalidad, su ambición, su vileza: este caballero, que a veces es arcangélico y a veces es diabólico, se dedica a fustigar la vanidad de los literatos, de los aristócratas, de toda la vida social de Madrid. Hace en gran parte literatura sobre literatura. Su único compromiso es decir la verdad contra los necios, contra los miserables, sobre todo contra los figurones de la vida literaria a los que satiriza con amargura. Aparecen en la novela unos tipos diseñados con precisión caricaturesca: un periodista, señoras de la buena sociedad. Al poco tiempo, todo Madrid viste como el Duque de la Gloria, todos llevan botas de un azul fosforescente, todos cultivan una palidez estucada o todos lle-

van unos bastones de ébano con cascabeles. Al Duque de la Gloria, odiado y al mismo tiempo universalmente admirado, lo invitan temerosos a todos los salones, hasta que un día, de repente, desaparece y nadie sabe más de él. En Madrid se siente entonces una especie de vacío. Los que han calcado su vida, su pensamiento y sus maneras sobre el Duque de la Gloria tienen que quitarse ahora su disfraz y volver a lo que son. La novela es realmente una fábula moral: el Duque de la Gloria parece arrancado de la exarcebación romántica para ridiculizar los últimos ecos del romanticismo. Y dice: “el público ha dicho: quiere traidores pálidos y de mirada siniestra, quiere modistas angelicales, quiere meretrices con aureola de santidad, quiere duquesas averiadas, jorobados románticos, quiere adulterios, quiere extremos de amor y odio, pues los va a tener”. Este Duque entra como una tempestad en la vida de Madrid, la subvierte, provoca el desconcierto, la ira y la envidia y, de pronto, desaparece y se acaba la novela. Esto tiene modelos literarios; el primero y más inmediato es el *Licenciado Vidriera*, posiblemente hay también ecos del Quijote, ecos de la literatura moral inglesa del siglo XVIII, ecos también de algunos aspectos de la literatura romántica. El Duque de la Gloria tiene un contrapunto, como don Quijote lo tiene en Sancho Panza, el Señor de la Albuérniga, un señor egoísta, rico, cínico, la plasmación de todo lo que el duque quiere erradicar: el antihéroe. Pero, ¿quién es el Duque? Es un modelo masculino falso. Es normal que quien haya crecido sin *imago paterna*, como Rosalía, acabe o convirtiendo a un ejemplar humano en Dios, divinizándolo, o convirtiendo a la mayoría de los ejemplares viriles en seres miserables, odiosos. Rosalía muestra una vez más su desconcierto y su desconocimiento ante el mundo masculino. Diviniza una figura masculina y construye una novela absolutamente única. Única porque aún hoy no hemos aprendido a leerla. En mi prólogo reuní una recapitulación de opiniones; Marina Mayoral, que conoce muy bien la obra de Rosalía, dice que es la obra más pesada y aburrida de todas las que salieron de manos de su autora. Yo no lo creo así, aunque tampoco es una novela de lectura fácil. Antón Risco, especialista en novela fantástica —o sea que algo sabía de personajes fantásticos como éste—, dice que es una verdadera “obra abierta” en el siglo XIX. La novela no tiene construcción, no tiene arquitectura, es simplemente una sucesión de historias. El Duque de la Gloria va a la ópera donde provoca murmullos de admiración de las mujeres, y murmullos de animadversión en los hombres; se comporta con un cinismo lejano y despreciativo. Hay sólo un personaje ante quien el Duque abandona su frialdad marmórea y sus desplantes; es una huérfana que se llama Mariquita, una mujer víctima, indefensa. En opinión de Varela Jácome es una obra que, apoyándose en la narrativa de crítica social o de costumbres, anticipa fórmulas muy modernas y de una complejidad de matices que quizás aún no estemos en condiciones de avanzar en su conjunto. No sé yo que se haya escrito nada considerable sobre esta novela, que merece sin duda, una lectura detallada.

Rosalía construye su mundo desde la imagen del sufrimiento de la mujer. Uno de sus conjuntos de poemas se titula *Viudas dos vivos e viudas dos mortos*. Mujeres que han perdido al marido en las guerras o en el mar o en la lejanía o en la emigración. Sólo hay un tema fundamental para Rosalía, la amargura de quienes soportan la jauría maldita de los triunfadores.

Cabo

Por la definición de estos dos tipos y por establecer una dicotomía, quizá sin matices y apresurada, pero de una eficacia deslumbrante, tendríamos que revisar lo que habitualmente se dice de Rosalía. Hoy ya no es sólo poeta folclórica, ya no es sólo el único poeta religioso del XIX español, religioso aunque a veces nos parezca blasfemo, aunque a veces increpe a Dios y se revele contra él. Ya no es sólo el poeta existencial, el poeta social, la única gran figura de toda la literatura feminista ibérica del XIX, aunque es la primera escritora española que dice que hay un mundo de mujer que sólo pueden expresar las mujeres; es la primera que propone un plan de reintegración de la mujer a un nivel digno en la vida social. ¿Por qué, aún, este desconocimiento? Quizá el desconocimiento provenga de la consideración de la literatura gallega como literatura marginal, la literatura de un arrabal de Europa; una literatura a la que puede cualquier crítico referirse con media docena de tópicos. Pero cuando intentamos una lectura profunda de Rosalía y de la literatura gallega de su tiempo nos damos cuenta de algo que hoy la crítica tiene como materia esencial de reflexión: las grandes literaturas son las literaturas del tercer mundo porque sólo allí ocurren cosas interesantes. Hoy toda gran literatura es una literatura regional; todas las grandes literaturas se están haciendo fuera de los circuitos literarios; hoy la literatura más innovadora del mundo es la literatura del Brasil. En Angola, en Congo... aparecen escritores que realmente hablan de cosas que nos interesan: nos hablan del hambre y de la soledad; y, en la medida en que recuperemos estos temas, en la medida en que volvamos a una literatura que nos hable de auténticos problemas y colectivos, la literatura se salvará.