

ROSALÍA DE CASTRO: "SUSPIRILLOS GERMANICOS" Y ALGO MAS

JULIO RODRIGUEZ PUERTOLAS

Universidad Autónoma de Madrid

Tratar de la figura de Rosalía de Castro significa, entre otras cosas, enfrentarse con uno de los tópicos más vulgarmente arraigados, el de la llamada "mística de la saudade" (1). Mas no sólo con él. Con objeto de situar la obra de Rosalía en su adecuada realidad histórica, acaso nada mejor que comenzar recordando el informe que la Real Academia Española hiciera, por la pluma de Manuel Tamayo y Baus, sobre *En las orillas del Sar* (1884) (2). Ahí se dice que tras haber "examinado con benevolencia dichas poesías", por ser "de una señora", se encuentran en ellas "muchísima sensibilidad" e "imaginación arrebatadora, quizás con exceso", pero también que sus dotes literarias se

obscurcen por no pocos deslices artísticos, extravagancias de forma y nebulosidades metafísicas, que generalmente proceden del prurito de imitar a la escuela germánica, y que no siempre están al alcance de la mujer española.

Comentario sin desperdicio (3). El sistema se considera obligado a defenderse de una serie de peligros ofrecidos por Rosalía de Castro: novedades formales, imaginación y sensibilidad, la "escuela" alemana, la mujer compitiendo con el hombre y, aunque no se dice, el galleguismo frente al centralismo.

Es obvio que Manuel Tamayo y Baus recordaba aquí los "suspirillos germánicos" que Gaspar Núñez de Arce había esgrimido despectivamente contra Bécquer desde su olimpo de poeta oficial. Frase, como ha dicho Luis Cernuda, "arrancada a la ignorancia dilatada" de su autor (4). No se trata de hablar aquí de las discutidas y conocidas relaciones literarias entre Bécquer y Rosalía, pero sí de mencionar el ámbito común, y al mismo tiempo diverso, en que uno y otra se movían. Recuer-

(1) Cfr. por ejemplo el libro de la religiosa Mary Pierre Tirrel, *La mística de la saudade*, Madrid, 1951.

(2) Se trata de un informe (1887) destinado a recomendar o no la adquisición de ejemplares de la obra en cuestión por el Ministerio de Fomento, con destino a las bibliotecas públicas. Citado por Eugenio Carré Aldao, "Estudio bio-bibliográfico crítico acerca de Rosalía de Castro", *Boletín de la Real Academia Gallega*, 16 (1926-1927), p. 296.

(3) El párrafo que sigue, tomado, con variantes, de Julio Rodríguez Puértolas, Carlos Blanco Aguinaga, Iris M. Zavala, *Historia Social de la Literatura Española*, Castalia, Madrid, 1981, segunda edición, II, p. 151.

(4) "Bécquer y el romanticismo español", en *Prosa Completa*, Barral, Barcelona, 1975, p. 1275.

dese que de 1858 es la prosa de Rosalía titulada, bien significativamente, *Lieders* —sobre la que volveré a poco—, y de 1867 la novela *El caballero de las botas azules*, de la que Ricardo Carballo Calero ha podido decir que ofrece un romanticismo germánico (5). Todo ello, superada ya por Rosalía de Castro la breve etapa de *La flor* (1857), enmarcado en lo que suele llamarse el segundo romanticismo español, que ha sido definido así:

De una parte el papel desempeñado por las baladas (*lieder*) de origen germánico y, de otra, el cantar popular, que hubieron de fundirse, señalan la configuración del proceso poético al que aludimos, una vez en plena decadencia la poesía de la primera época (6).

Pero regresando al informe de la Real Academia Española, parece obvio que tan docta opinión representaba un sentir general acerca de la obra de Rosalía de Castro, a veces veladamente aludido por ella misma. Bien conocida es la opinión al respecto de *Azorín*:

Causa profunda pena el repasar cierto periodo de nuestra historia intelectual en que este ligero desdén, esta superficialidad intelectual fue puesta en moda por hombres de viva inteligencia. Nadie llevó más alta esta modalidad mental que don Juan Valera y que don Ramón de Campoamor. No fue conocida Rosalía de Castro, en tanto que críticos y periodistas exaltaban a poetas brillantes, ampulosos, oratorios (7).

Y dice el mismo *Azorín* en otro lugar.

Causa tristeza y asombro el notar la estulta y obstinada incomprensión de la crítica española moderna con relación a uno de los más delicados, de los más intensos, de los más originales poetas que ha producido España. El silencio le rodeaba impenetrablemente (...) Ni en la antología formada por Valera (en la que figuran doña Antonia Díaz de Lamarque, doña Josefa Ugarte Barrientos, doña Carolina Valencia, etc.), ni en la de Menéndez y Pelayo —las cien mejores poesías— ni en la lista de omisiones que Valbuena señala a Menéndez y Pelayo, figura Rosalía (8).

Mas como ha escrito Luis Cernuda, si Juan Valera

no incluyó a Rosalía de Castro en dicha colección, cuando ya incluía a Unamuno, fue sin duda por antipatía a la antipatía castellana de la poetisa y a su regionalismo intransigente, para no aludir a que, de tres de sus libros en verso, dos fueron escritos en gallego (9).

Llegamos así a las causas profundas de la marginación de Rosalía de Castro, que tan meridianamente quedaban explicitadas en el citado informe de la Real Academia

(5) "As novelas de Rosalía", en *Estudos Rosalianos. Aspectos da vida e da obra de Rosalía de Castro*, Galaxia, Vigo, 1979, p. 198.

(6) Pedro Aullón de Haro, *La poesía en el siglo XIX*, Playor, Madrid, 1982, p. 35.

(7) *Clásicos y modernos*, Losada, Buenos Aires, 1971, sexta edición, p. 36.

(8) *El paisaje de España visto por los españoles*, Espasa-Calpe, Madrid, 1917, p. 26.

(9) "Rosalía de Castro", *op. cit.*, p. 325.

Española, si bien muchos han considerado que dicha marginación se debía a cuestiones formales, no exactamente de contenido. El propio Manuel Murguía así lo creía, según el prólogo que escribió para *En las orillas del Sar*:

Causó su innovación tanta sorpresa, que su libro *En las orillas del Sar* fue, por de pronto, mirado, desde este punto de vista, como un atrevimiento indisculpable por unos; para los más, como un enigma. Todos se detuvieron para juzgarlo, concluyendo por confesar que las nuevas combinaciones de que hacía alarde ni las admitía la costumbre ni las comprendía su oído (...); sin pararse en más, la crítica de entonces le echó en cara, como una gran falta, la de *adoptar metros inusitados y combinaciones nuevas*, en lo cual, ciertamente, no había pecado alguno (10).

Recordemos de nuevo otras palabras de Luis Cernuda:

Si la crítica se ha fijado en algún aspecto de la obra de Rosalía de Castro tal vez haya sido principalmente en el de sus innovaciones de metros y ritmos (11).

Mas el problema que presentaba Rosalía de Castro en su época no era, sin duda, sólo el de la forma y sus novedades. Pese a Luis Cernuda, para quien "el motivo de la preterición no es que fuera mujer, como pensarán muchas feministas exacerbadas" (12), esa *condición femenina* —unida a otros elementos ya mencionados, inadmisibles en la sociedad de la Restauración— parece básica en la marginación de Rosalía de Castro, de lo cual ella tenía plena conciencia, y desde bien temprano. Así en *Lieders* (1858), donde tras afirmar que "el patrimonio de la mujer son los grillos de la esclavitud", y tras proclamar que "libre es mi corazón, libre mi alma, y libre mi pensamiento", dice, con tonos que recuerdan el famoso poema de otra mujer escritora, sor Juana Inés de la Cruz:

¡Oh mujer! (...) ¿Por qué los hombres derraman sobre ti la inmundicia de sus excesos, despreciando y aborreciendo después en tu moribundo cansancio lo horrible de sus mismos desórdenes y de sus calenturientos delirios?

Todo lo que viene a formarse de sombrío y macilento en tu mirada después del primer destello de tu juventud inocente (...), todo te lo transmiten ellos, todo..., y, sin embargo, te desprecian (13).

Y en la *Carta a Eduarda* (1865) aparecen cosas como éstas:

Tú no sabes lo que es *ser escritora*. Serlo como Jorge Sand vale algo; pero de otro modo, ¡qué continuo tormento!; por la calle te señalan constantemente, y no para bien, y en todas partes murmuran de ti. Si vas a la tertulia y hablas de algo de lo que sabes, si te expresas siquiera en un lenguaje algo correcto, te

(10) Prólogo a *En las orillas del Sar*, Castalia, Madrid, 1978, edición de Marina Mayoral, p. 59.

(11) "Rosalía de Castro", *op. cit.*, p. 232.

(12) *Ibid.*, p. 326.

(13) En Rosalía de Castro, *Obra Completa*, Akal, Madrid, 1980, edición de Mauro Armijo, III, p. 444.

llaman bachillera (...) Sobre todo, los que escriben y se tienen por graciosos, no dejan pasar nunca la ocasión de decirte que las mujeres deben dejar la pluma y repasar los calcetines de sus maridos, si lo tienen, y si no, aunque sean los del criado (...), los hombres miran a las literatas peor que mirarían al diablo (...); *poetisa* (esta palabra ya llegó a hacerme daño) o novelista, es decir, lo peor que puede ser hoy una mujer (14).

Una mujer que además de escritora, es escritora gallega, y, como decía Luis Cernuda, "intransigente". Recuérdese que ya en 1861 publicaba su primer poema en gallego, coincidiendo con los primeros *Juegos Florales* de La Coruña, y que en el prólogo a sus *Cantares gallegos* (1863) hablaba de su "infeliz patria, tan desventurada", a la que ofrece sus versos para intentar "desvanecer os errores que manchan e ofenden inxustamente" a Galicia (15). Y para ello, utiliza aquel "dialecto soave e mimoso que queren facer bárbaro os que non saben que aventaxa ás demais linguas en dosura e armonía" (16). Es en ese mismo prólogo donde Rosalía pasa su negativa revista al paisaje de otras regiones peninsulares, y donde tras una comparación histórica entre Francia y España escribe:

Moito sinto as inxusticias conque nos favorecen os franceses, pero neste momento casi lles estóu agradecida, pois que me proporcionan un medio de facerlle máis palpable a España a inxusticia que éla á súa vez conosco comete (17).

Que del *hecho diferencial* tenía Rosalía grave y acuciante conciencia, y que su galleguismo alcanzaba en verdad cotas sorprendentes en la época, es cosa bien sabida. Me limito aquí a recordar, de *Cantares*, algún poema. Así "Castellana de Castilla":

Din que na nobre Castilla
así ós gallegos se trata;
mais debe saber Castilla,
que de tan grande se alaba,
que sempre a soberbia torpe
foi filla de almas bastardas;
e sendo vós tan sabida,
nunca de vólo pensara,
que de tan alto baixando
vos emporcases na lama;
nin que chamandovos nobre,
tanta nobreza enfousaras
imitando ós que vaidosos

(14) Edición citada en nota anterior, III, pp. 451-453. Más ambiguo y acaso más convencionalmente "femenino" es el prólogo a *Follas Novas* (1880), donde Rosalía afirma que la mujer es "arpa de sóio dúas cordas, a imaxinación i o sentimento", y que "n'é feito para nós o duro traballo da meditación" (en *Obra galega completa*, Akal, Madrid, 1977, edición de Xesús Alonso Montero, p. 140).

(15) En *Obra galega completa*, ed. cit., p. 8.

(16) *Ibid.*, pp. 7-8.

(17) *Ibid.*, p. 10.

no que está débil se ensañan.
 Pero máis val que enmudesa,
 pois tes condición de ingrata;
 que predicar en deserto
 da miña terra n'é usanza (18).

Correlato del poema anterior es, sin duda, "Castellanos de Castilla":

Castellanos de Castilla,
 tratade ben ós gallegos;
 cando van, van como rosas;
 cando vén, vén como negros.

 Foi a Castilla por pan,
 e saramagos lle deron;
 déronlle fel por bebida,
 peniñas por alimento.
 Déronlle, en fin, canto amargo
 ten a vida no seu seo...
 ¡Castellanos, castellanos,
 tendes corazón de ferro!

 Premita Dios, castellanos,
 castellanos que aborreso,
 que antes os gallegos morran
 que ir a pedirvos sustento.

 En verdad non hai, Castilla,
 nada como ti tan feio,
 que aínda mellor que Castilla
 valera decir inferno (19).

Y, claro está, "A gaita gallega", respuesta a otro poema de Ventura Ruiz de Aguilera, donde aparecen los tremendos versos:

Probe Galicia, non debes
 chamarte nunca española,
 Que España de ti se olvida
 cuando eres, ¡ai!, tan hermosa (20).

Todo lo cual se complementa con la sección de *Follas Novas* (1880) titulada "As viudas dos vivos, as viudas dos mortos", ciertamente un auténtico poema épico, sobre el problema de la emigración y del subdesarrollo. Pues en efecto, a lo anterior se une una nota poética de tono claramente social, obvia en el texto recién citado y

(18) *Ibid.*, p. 81.

(19) *Ibid.*, pp. 103, 105.

(20) *Ibid.*, p. 110.

en tantos otros. Así en el prólogo de *Follas Novas*, donde Rosalía declara su identificación con quienes

vin durante largo tempo sufrir ó meu arredor. E ¡sófrese tanto nesta querida terra gallega! Libros enteiros poideran escribirse falando do eterno infortunio que afrixe ós nosos aldeáns e mariñeiros, soia e verdadeira xente do traballo no noso país (21).

Y las mujeres de nuevo, las mujeres del pueblo gallego trabajando en el campo, en la casa, en la pobreza siempre, a las que “a emigrazón i o Rei arrebatánlles decontino o amante, o irmán, o seu home” (22). Añádase a todo lo ya dicho lo que dice Rosalía sobre el destinatario final de su obra gallega, y tendremos ya todos los datos necesarios para comprender su marginamiento:

As multitudes dos nosos campos tardarán en ler estos versos, escritos a causa deles, pero só en certo modo pra eles (23).

Sin embargo... En 1881, varios periódicos regionales protestaron airadamente por un artículo de costumbres gallegas que, dentro de una serie que venía publicando, apareció en *Los Lunes de El Imparcial*, de Madrid. La reacción de Rosalía fue tan airada como drástica:

no volver a coger la pluma para nada que pertenezca a este país, ni menos escribir en gallego, una vez que a él no le conviene aceptar las condiciones que le he propuesto. No quiero volver a escandalizar a mis paisanos (24).

Y así, su siguiente libro de versos, *En las orillas del Sar*, es ya un libro en castellano. Las habituales y eternas *fuerzas vivas* —aquellas que otro gallego, Valle-Inclán, dijera que son precisamente las que están muertas— consiguieron acallar la voz galaica de Rosalía de Castro, como también consiguieron marginar y silenciar, ya lo vimos, su último libro.

Esto lleva, de modo casi necesario, a tratar, siquiera con brevedad, de los mecanismos de rechazo y de marginación tan bien explicitados, por ejemplo, en el repetido informe de la Real Academia Española. Así lo ha dicho un crítico latinoamericano, Juan Villegas, con referencia a otras literaturas y a otras cuestiones, pero perfectamente aplicables a nuestro caso:

En un periodo histórico es posible encontrar una pluralidad de discursos (...), de los cuales sólo algunos alcanzan la categoría de definitorios. Este carácter

(21) *Ibid.*, p. 141.

(22) *Ibid.*, p. 142. Entre esos emigrantes figuraban los que marchaban a Madrid, como señalaba *La Epoca* (14-V-1853): “Todos los días entran en Madrid de 1000 a 1500 gallegos en busca de trabajo. Estos infelices que huyen de su país y del hambre vienen por el camino pidiendo limosna y llegan en un estado realmente deplorable”. *Apud* Angel Bahamonde y Julián Toro, *Burguesía, especulación y cuestión social en el Madrid del siglo XIX*, Madrid, 1978, pp. 42-43.

(23) En *Obra galega completa*, ed. cit., p. 143.

(24) Carta a Manuel Murguía, en Rosalía de Castro, *Obra Completa*, ed. cit., III, p. 540. El texto completo de la carta, en pp. 540-541.

de discurso (...) hegemónico no es, por supuesto, inmanente al texto. Por el contrario, es una categoría asignada por el grupo poseedor y controlador del código estético y cultural dominante. La marginalidad de los discursos (...) marginales o subyugados tampoco corresponden a una esencialidad ahistórica. Su subyugación se funda tanto en la marginalidad social de sus productores o receptores como en su discrepancia con respecto al código estético y cultural hegemónico (...) Un análisis detenido del planteamiento obligaría a considerar, una vez más, los emisores y destinatarios de cada uno de esos niveles de discursos y sus consecuencias (25).

Ello frente a la tradicional tendencia crítica dominante de "deshistorizar los textos y sacarlos de su contextualidad social, histórica" (26). Ya que, en efecto,

- 1) Deshistorizar significa aquí que muchos de los estudios tienden a definir lo humano general y a valorar el texto por su posibilidad de validez universal —según una concepción del ser humano, de la sociedad y de la estética.
- 2) Deshistorizar aquí implica limitar la lectura a un análisis estructural, estilístico, de las imágenes, y constreñir las innovaciones formales a su función "estética" y no como instrumentos para comunicar una visión del mundo particularizada (27).

Y por el contrario, *historizar* sería:

- 1) (entender) el texto como acto comunicativo en una sociedad y circunstancia histórica particular y diferenciadora.
- 2) Historizar significa entender al autor como productor (...), y cuya respuesta no constituye una respuesta individual, sino que una respuesta colectiva (...) Lo comunicado en un texto, entonces, es la conciencia colectiva, las estructuras mentales de un grupo social (28).

Pues como se ha dicho,

La literatura es un proceso práctico, material, de transformación, lo que significa que en periodos históricos específicos, la literatura existe con formas diferentes. Lo que es preciso estudiar es la diferencia existente entre esas formas. La Literatura, con letra mayúscula, no existe; existe lo "literario", la literatura o los fenómenos literarios dentro de la realidad social, y es esto lo que debe ser estudiado y comprendido (29).

A la luz de todo esto ya puede verse con claridad la evidente relación entre *deshistorización* y *marginación*. Pues literatura marginada será, en primera instancia, todo

(25) Juan Villegas, "El discurso dramático-teatral latinoamericano y el discurso crítico: algunas reflexiones estratégicas", *Latin American Theatre*, otoño 1984, pp. 5-6.

(26) *Ibid.*, p. 7.

(27) *Ibid.*, pp. 7-8.

(28) *Ibid.*, pp. 8-9.

(29) Pierre Macherey, en "An Interview with Pierre Macherey", *Red Letters*, 5, verano 1977, p. 3. La traducción es mía, así como la de otros textos en inglés.

aquello que se sale de las normas —morales, religiosas, políticas, sociales, estéticas— oficiales. No es posible olvidar que

los “valores eternos” e inmutables de que se supone son portadoras las “obras maestras” han sido siempre difundidos por un aparato cultural que en nuestros días es (en las escuelas, por ejemplo) parte integral del aparato del Estado (30).

Y por ello, lo que se llama *cultura*, en abstracto, suele coincidir con el concepto de cultura impuesto por la clase dominante. Así como la “unidad” de una sociedad dividida en clases se mantiene a través de los varios instrumentos del poder, la supuesta “unidad de la cultura”, la “cultura nacional”, es mantenida también por esos mismos instrumentos —coercitivos, muchas veces—, y

es obtenida mediante el predominio de la experiencia, la prédica y la normación culturales de la clase dominante; las experiencias y prácticas sociales que consagra la cultura “en general” serán las que esta clase seleccione, jerarquice e incorpore a la herencia cultural de toda la sociedad (31).

Y así,

Todo producto literario, en efecto, pertenece a ese aparato ideológico que, provisionalmente, puede ser llamado “cultural”. Lo que se pone en cuestión, sencillamente, no es el proceso de producción y consumo de textos literarios, sino la función de esa producción dentro del aparato cultural ideológico (32).

Se trata, en verdad, de que la literatura es portadora de ideología, y de que, al propio tiempo, la ideología dominante produce *estética* (33), lo cual no significa que la literatura sea receptora-transmisora pasiva y mecánica de ideología, pues como ha dicho el crítico inglés Terry Eagleton, en el ámbito literario se trata más bien de “texto-para-la-ideología” (34).

Pero el problema del marginalismo cultural, literario, es más complejo aún. Suele repetirse, de forma sin duda abstracta e idealista, que la cultura es un elemento integrante de la nacionalidad. Pero la cultura nacional de una comunidad dividida en clases, y la cultura impuesta de modo centralista y estatal, no constituye un bloque compacto, y en ella se reflejan las contradicciones de esa comunidad: sociales y nacionales, más allá del concepto de Estado. No estará de más señalar otra vez que así como el concepto habitual de cultura es el impuesto por los detentadores del poder político-social, también la historia de esa cultura está hecha, y desde tiempos bien remotos, “desde arriba”. Un ejemplo hispánico tan clásico como brutal explica bien la cuestión. El marqués de Santillana —siglo XV—, en su *Carta al condes-*

(30) *Historia Social de la Literatura Española*, ya citada, I, p. 34.

(31) Nils Castro, “Cultura nacional y cultura socialista”, *Casa de las Américas*, 101, 1977, p. 84.

(32) Terry Eagleton, *Criticism and Ideology. A Study in Marxist Literary Theory*, New Left Books, Londres, 1978, p. 56.

(33) Ernest Balibar y Pierre Macherey, en Louis Althusser et al., *Para una crítica del fetichismo literario*, Akal, Madrid, 1975, pp. 23-24.

(34) Eagleton, *op. cit.*, p. 167.

table de Portugal, divide la poesía en tres categorías: *sublime* (griega y latina), *mediocre* (la romance), *infima*. Y aquí introduce, en una división que comenzó siendo estética, un evidente concepto clasista, pues los poetas ínfimos

son aquellos que syn ningund orden, regla nin cuento fazen estos romances e cantares de que las gentes de baxa e seruil condiçion se alegran (35).

Lo que Santillana hace coincide plenamente, más allá del tiempo, con una actitud bien conocida en épocas más recientes; las manifestaciones culturales no coincidentes con lo oficial quedan así como

subordinadas, dislocadas (...); son lo que, a los ojos despectivos de la minoría "culta", se llamará manifestaciones de "incultura" o "subculturas" (36).

O, en casos un poco más refinados, como en la época de Rosalía de Castro, se acudirá a los "suspirillos germánicos", se hablará de exceso de imaginación, se negará la posibilidad de que una mujer —gallega— pueda comprender las sutilezas nórdicas, se valorarán negativamente las innovaciones formales... Todo ello, en fin, se condensa en una palabra: *marginación*. La Restauración, en efecto, tenía sus reglas, y no sólo literarias. Como dijera *Azorín*, el silencio "rodeaba impenetrablemente" a la autora de *En las orillas del Sar*.

(35) Santillana, *Poesías Completas*, Castalia, Madrid, 1980, edición de Manuel Durán.

(36) Castro, art. cit., p. 65.