

FOLLAS NOVAS

1

REVISTA DE ESTUDOS ROSALIANOS

PADRÓN 2016

*Non teceu soia
a súa tea:
os textis de Rosalía*

Kathleen N. March
Maine University
kathleen.march@umit.maine.edu

FUNDACIÓN ROSALÍA DE CASTRO

FOLLAS NOVAS

REVISTA DE ESTUDOS ROSALIANOS

Nº1 · 2016

ARTIGO

Non teceu soia a súa tea: os textis de Rosalía

*Always beware of the fact, that the only
thing hindering an all out revolution is your
fear of losing the scraps they throw at you.*

Gore Vidal

[Twitter post, July 29, 2012]

Kathleen N. March
Maine University
kathleen.march@umit.maine.edu

PALABRAS
CHAVE

*Rosalía de Castro;
novelas; fios e artes
textiles como metáfora;
antecedentes clásicos;
concomitancias
con escritoras
contemporáneas non
galegas*

RESUMO

Utilizamos a imaxe do fío, do tecido, das artes textis –territorio, labor, ocupación tradicionalmente feminina– como alegoría dun outro tecido: a composición complexa das novelas de Rosalía de Castro, ao servizo dun discurso feminista e rompedor.

KEYWORDS

*Rosalia de Castro;
novels; thread and
textile arts as a
metaphor; classical
background;
similarities with
female contemporary
non-Galician authors*

ABSTRACT

The image of thread, fabric, textile arts is used - territory, work, traditionally feminine occupation as an allegory for another fabric: the complex composition of Rosalia de Castro's novels, at the service of a feminist and groundbreaking discourse.

Limiar

O propósito deste estudo é falar de fíos a das artes textis. Sabemos que todo o mundo pensa que son cousa de mulleres. Os fíos son o material do tecido, do bordado, do crochê, do tricot, da renda de Camariñas e de outras modalidades de producción de roupa, adornos ou artigos para a casa. Tradicionalmente (para algúns, entre os que estaba Freud)^[1], as manualidades eran terreo para o sexo feminino porque as mulleres podían participar nelas dende pequenas, no fogar, sen compañía. Nos casos de necesidade económica – e aquí precisaríamos falar máis de cuestiós de clase^[2] – os produtos da agulla ou do tear aforraban gastos e mesmo podían axudar a gañar certa cantidade de diñeiro. Ningunha muller ‘estudaba’ para ser costureira na universidade nin saía de casa para asistir a unha academia de tecedeiras. Coser, bordar, iso podía facer-se nun colexio de monxas, cando non ao pé da nai. Os fíos simplemente eran herdanza doméstica, ou así os interpretaba o costume. A mesma Rosalía dicía (aparentemente) algo semellante:

... mujeres como madama roland... ; madame de staël... ; rosa bonheur... ; jorge sand... ; ... santa teresa de jesús... ; safo, catalina de rusia, juana de arco, maría teresa, y tantas otras cuyos nombres la historia, no mucho más imparcial que los hombres, registra en sus páginas, protestaron eternamente contra la vulgar idea de que la mujer sólo sirve para las labores domésticas, y que aquella que, obedeciendo tal vez a una fuerza irresistible, se aparta de esa vida pacífica y se lanza a las revueltas ondas de los tumultos del mundo, es una mujer digna de execración general. (oc, 661)^[3]

Aquí temos o testemuño da autora a favor das literatas, a crítica social que teñen aturado ao longo da historia, e o recoñecemento de que moitas escritoras e pensadoras procuraban algo máis que labores domésticos e a vida tranquila do fogar. (Non esquezamos que o do fogar tranquilo podía ser mito.) Rosalía, en fin, semella protestar contra as pexas que atopaban as mulleres que querían saír do espazo familiar. A crítica admite que ela podía estar a rexeitar a condición feminina e esixir – cun esforzo fraco e impotente, cecáis – que a sociedade mude de opinión.

[1] Liliane Weissberg. “Ariadne’s Thread”, Modern Language Notes, Vol. 125, No. 3, German Issue: Literature and the Sense of Possibility/Der Möglichkeitssinn von Literature (April 2010), pp. 661-681.

[2] A natureza social e económica das artes textis mudaría moito con a Revolución Industrial. Había máis variedade de fíos e las, as máquinas producían máis e así as mulleres tiñan máis tempo libre para as manualidades. A producción de bordados, tecidos e outros obxectos semellantes podía, nalgúns casos, ser indicio de luxo, da clase alta. Tamén empezaban a publicar-se libros de patróns. Iso non debe ofuscar feitos históricos como a fame dos anos ‘40 que obrigaban ás persoas a tecer, facer renda, etc. para gañar-se a vida.
Cf. <http://www.crochetconcupiscence.com/2011/05/timeline-of-important-dates-in-crochet-history/>
Donna Kooler, Encyclopedia of Crochet. Little Rock, AR: Leisure Arts, 2012; Victoria and Albert Museum, <http://www.vam.ac.uk/page/e/embroidery/>
The Lace Guild, <https://www.laceguild.org/craft/index.html>

[3] Rosalía de Castro, *Obras completas*, ed. Victoriano García Martí. 6a. ed. Madrid: Aguilar, 1966.

Nembargantes, a seguinte afirmación introdúcenos na rede literaria, dende a óptica da narradora, empezando a tecer unha tea de ambigüidade. Emprega poucas palabras para atrapar aos leitores, dislocar ou agachar a súa verdadeira actitude. Como ocorre coa Musa de *El caballero de las botas azules*, novela posterior, *La hija del mar* presenta neste limiar unha voz narrativa que se desdobra en narradora e autora, nun eu sen nome. Atopamos un veo de palabras, tan escasas que son semellantes aos textis que fixeran figuras femininas anteriores como Penélope: textis dos que o texto estaba feito de silencio:

No quiero decir que no, porque quizá la que *esto* (énfase nosa) escribe es de la misma opinión. (OC, 661)

Subliñemos: o “*esto*” fica necesariamente ambiguo. A que se refere? Á actitude que asigna fogar e labores domésticos ao sexo feminino? Ou ao protesto contra o culto da domesticidade de moitas intelectuais ao longo de séculos? Ou mesmo, ao limiar que se está a ler ou á novela que ven despois e dá título ao volume? As perguntas non son irrelevantes, xa que cada unha leva a unha interpretación da obra segundo interpretemos a intención autorial.

A continuación, a que fai o limiar da novela pode parecer inconforme coa domesticidade, co paternalismo que abonda na sociedade da época, que só oferece unhas migallas ás mulleres e deste xeito non lles permite desenvolver a súa capacidade literaria. Observar a desigualdade será unha queixa impotente, submisiva, ou haberá un áxil xogo de palabras protectoras, cubridoras do que cre a autora do limiar?

... se nos permite ya optar a la corona de la inmortalidad y se nos hace el regalo de creer que podemos escribir algunos libros, porque hoy, nuevos Lázarus, hemos recogido estas migajas de libertad al pie de la mesa del rico, que se llama siglo XIX.

[...]

El que tenga paciencia para llegar hasta el fin, el que haya seguido página por página este relato... arrójelo lejos de sí y olvide, entre otras cosas, que su autor es una mujer. (OC, 662)

Mais, se decidimos, efectivamente, ler o libro ‘páxina por páxina’ por que motivo imos quer desfacer-nos del? E se se esixe que nos desfagamos do libro, a que atribuir a petición de que esquezamos que é obra dunha muller? Non abonda con bota-lo no lixo? Ou estaremos ante unha imensa ironía, un metacomentario que cómpre lermos do revés ou con subtexto, seica o de: ‘Despois de ler o meu relato, sei que ides esquecer as ideas que presenta porque non ides gostar delas. Ides chamala novela ruin, mal feita, mais non debedes atribuir o voso rexeitamento ao feito de ser novela feminina’.

E xa estamos totalmente aprehendidos na tea de araña de Rosalía novelista, no texto con urdime cuase invisíbel, é dicer, cuberto para os non entendidos nas artes textis, dos fíos más evidentes, os da trama. Convida-nos ela a ler e des-ler, tecendo e destecendo realidades – as que cren saber os homes e as que coñecen ben as mulleres por seren a súa experiencia. A tea novelística – así nos aconsella a autora para (aparentemente) desface-la – fala e cala, sempre movendo a lanzadeira no tear para crear (urdir, tramar) deseños da súa preferencia, non dos patróns sociais. Podemos afirmar que así Rosalía parti-

cipa de cheo nunha comunidade de mulleres – non a dos anxos do fogar estilo Patmore^[4] senón as que optan por presentar a súa historia, as súas experiencias, a violencia que sufren, nun espazo moi particular, con imaxes/palabras non sempre visíbeis nin lexíbeis, con textos ou textis que puideren parecer estar en branco. Nembargantes, non o están:

Porque todavía no les es permitido a las mujeres escribir lo que sienten y lo que saben. (OC, 662)

Malia a interpretación cultural máis coñecida (tecer, coser, etc. = cousas de mulleres), cómpre non esquecermos que a destreza, as moitas horas verquidas na actividade de manipular o algodón ou a lá, o liño ou o xute, tamén axudaban a facer unha comunidade e contribuíán ao desenvolvemento dun saber partillado nun nivel internacional. Moitos fíos pasaran polas maos de moitas mulleres e raparigas, en moitos países. O resultado era unha conciencia por parte de ambos os dous性os de que a capacidade manual das mulleres era a miúdo decorativa mais que sobre todo producía obxectos úteis, fosen de moita beleza, fosen obxectos de admiración polo simbolismo de rango social. Tamén esa mesma conciencia producía certa confianza, facía das mulleres produtoras de mercadorías e arte, podía inclusive apoiar ou requerir o traballo en grupo, nun espazo doméstico ou nunha fábrica. Nunha palabra, e sen esaxerar, os fíos eran parte fundamental dunha sociedade que se criaba, remendaba ou sanaba-se, reproducía-se. A muller que traballaba na tea podía establecer un espazo de seu áñada que non tivera un espazo propio. O tear, o aro sobre a mesiña ou o colo, as agullas establecían un terreo propio no que a linguaera era do sexo feminino.

Imos ver a semellanza entre agulla e caneta, alfinete e lápis más adiante. Primeiro, veremos os xéneros e como os fíos teñen sido empregados polas mulleres de xeito simbólico-social. Naturalmente, as figuras principais son Ariadna e Penélope, mais non son as únicas.

A mitoloxía e a Antigüidade

Di G. Hartman:

Aristotle, in the Poetics (16.4), records a striking phrase from a play by Sophocles, since lost, on the theme of Tereus and Philomela. As you know, Tereus, having raped Philomela, cut out her tongue to prevent discovery. But she weaves a tell-tale account of her violation into a tapestry (or robe) which Sophocles calls “the voice of the shuttle.”^[5] (337)

[4] <http://www.victorianweb.org/authors/patmore/angel/>

[5] Geoffrey H. Hartman, “The Voice of Shuttle: Language From the Point of View of Literature,” en *Beyond Formalism: Literary Essays, 1958-1970* (Yale Univ. Press, 1970).

A historia de Filomela establece a relación entre téxtil, violencia contra a muller e maneiras de comunicar o que se sabe e o que se sente sen falar. O texto é o tapiz (téxtil); o instrumento con que se escrebe, con que se retrata ou se revela a violencia é o *shuttle* (lanzadeira). A defensa da muller non é falar nin agredir fisicamente ao criminal senón facer uso das imaxes para pintar/tecer o críme.^[6]

A figura de Ariadna é complexa e ten múltiplas versións. Sobretodo ela está relacionado con Teseo, o labirinto con o Minotauro, e o fío que lle dá ao herói para el poder fuxir da besta. Non podemos deternos a detallar todos os riscos da figura de Ariadna, só sublinhar a importancia do fío que conduce á liberdade e á vida. Como filla de Minos (rei de Creta) e guardiá do labirinto, ela tiña un papel importante; controlaba a vida e a morte dos mortais de Atenas que entraban nel para alimentar o animal, sacrificio que servía para asegurar a paz entre a illa de Creta e a cidade de Atenas. O espazo do labirinto co seu habitante o Minotauro ten sido asociado coa descuberta do eu interior, coa violencia que nel reside e coa creatividade que é posíbel despois de conquistarmos o perigo interno. Se engadimos que o fío ofrecido por Ariadna é de cor vermella, o simbolismo do feminino, do nacemento e renacemento á vida é-nos aínda más evidente. Tamén cómpre termos en conta o que pasa posteriormente, cando Ariadna é abandonada (enganada) por Teseo. Ao mesmo tempo, podemos observar que o fío que ceibara a Teseo tamén lle permitira a Ariadna cebar-se do deber de ficar sempre ao pé do labirinto. Abandonada ou esquecida por Teseo, ela é descoberta por Dionisio e empêza unha vida nova. Unha fonte popular di dela que: "She represents tangled issues and their untangling, deep, core issues, and the dark secret at the center of the maze, that to be healed, must be brought out to light."^[7] Nunha palabra, Ariadna posui o segredo ou é o vieiro para para descifraren os homes os misterios más complicados da vida. O seu poder mereceríalle chegar a ser imortal, grazas a Zeus. E o fío? Poderíamos supor que vén da imaxe do labirinto circular, do movemento e ritmo, da danza (da vida) en espiral. Fío vermello, cordón umbilical? Ligazón coa vida, cecáis, admirada como "pura" polo significado do seu nome.

Aracne, tamén relacionada cos fíos e a arte de tecer, era artista do bordado e do tear. Remató nunha competencia con Palas Atenea na que retratou escenas de violencia dos deuses contra as mulleres mortais. Os cumes da deusa levarían a trocar a Aracne en araña (despois – ou non – de ela suicidar-se). A causa da raiva da deusa puido ser polo orgullo de descobrir que era inferior nas artes do tear e da agulla, ou puido ser por ter-se atrevido a mortal a revelar os actos violentos dos deuses contra as mulleres. Outra fonte popular interpreta a figura de Aracne diste xeito:

[6] Cf., por exemplo, <http://web.colby.edu/ovid-censorship/censorship-in-ovids-myths/philo-mela-ovid-silencing-censorship/>

[7] <http://www.thaliatook.com/AMGG/ariadne.php>

Arachne and her story teach us to be mindful of the risks women, even extraordinarily talented women, take when they speak out against the established order, the patriarchy in particular. We are reminded to speak the truth, not out of pride or in an effort to “get ahead”, but in the spirit of concern and love.^[8]

Portanto, podemos deducir, de novo, que as mulleres teñen motivo por teren desenvolvido unha testemuña difícil de identificar, invisíbel á ollada da mayoría, subtil ou en código. Porque, como dicía Rosalía, “todavía no les es permitido a las mujeres escribir lo que sienten y lo que saben”.

Por falta de espazo, só mencionamos cabos soltos que poderían entrar na temática da escritora, as artes textis e o deseño da palabra. Figurarán nun traballo más extenso e inclúen: o textil e a súa función socioeconómica; o téxtil como páxina; apariencia e ollada (o hábito non fai a monxa); e os fíos, a tea e a creación dun espazo de seu.^[9]

Teresa e o banquete das migallas

Teresa é a malfadada que casara co pirata Ansot, tivera un fillo, perdera-o afogado e adquirira a filla do mar, Esperanza – a filla do mar. É pobre, como todos os da costa galega. O retrato da comunidade é realista, non idealizado. Mais, por mor da pesca, a cantidade de peixe, na vila mariñeira non se sente a fame tanto como outras condicións dificeis de vida. É unha vila de vivendas rústicas, familias numerosas, xenta traballadora e supersticiosa. É de crer que ninguén ten un nivel alto de alfabetismo, mais Teresa é descrita como poeta e cómpre vermos o efecto desta palabra no contexto da novela. Para iso, subliñámos a relación texto/téxtil e a da tecedeira coa escritora do seguinte xeito.

Teresa vive afastada da comunidade e, ainda que se lle chame poeta máis dunha vez, non vemos nin papel nin instrumentos de escreber no seu arredor. O que si vemos é que a xoven adoita saí soia a contemplar a paisaxe, o mar, as ondas – toda a natureza da

[8] <http://www.goddessgift.com/goddess-myths/greek-goddess-Arachne.htm>

[9] Entre as moitas leituras recomendadas están: John Scheid e Jesper Svenbro, *The Craft of Zeus. Myths of Weaving and Fabric*. Cambridge e London: Harvard University Press, 1996; Kathryn Sullivan Kruger, *Weaving the Word. The Metaphorics of Weaving and Female Textual Production*. Selinsgrove: Susquehanna University Press, 2001; M. da Vinci Nichols, “Myth, Exorcism, and *Maggie Tulliver*.” *Browning Institute Studies*, 16 (Victorian Learning), 1988, pp. 101-122; Wendy Wall, “Literacy and the Domestic Arts.” *Huntington Library Quarterly*, 73, 3 (Sept. 2010), pp. 383-412; Patricia Joplin, “The Voice of the Shuttle Is Ours.” *Stanford Literature Review*, 1, 1 (1984), pp. 25-53; Marie-Louise Nosch, “Voicing the Loom: Women, Weaving, and Plotting.” *KE-RA-ME-JA. Studies Presented to Cynthia W. Shelmerdine*, eds. Nakassis, Gulizio e James. INSTAP Academic Press (2014), pp. 91-101; Kathryn S. March, “Weaving, Writing and Gender.” *Man*, New Series, 18, 4 (Dec. 1983), pp. 729-744.

costa. A voz narrativa presenta o cenario con pinceladas que o fan semellante a un tapiz – un tapiz dos coñecidos, aprezados e custosos que adornaban os pazos na Idade Media e posteriormente. Os tapices eran parte importante da ‘paisaxe real’, mesmo até figuraren na *Terceira Écloga* de Garcilaso^[10]. O tapiz de Rosalía/Teresa é a Costa da Morte e merece unha descripción ampla e a figura da protagonista traballa senlleira^[11] como temos visto con outras tecedeiras mitolóxicas ou como a voz poemática de “Tecín soia a miña tea”. A comparación tea/tapiz/texto podería parecer más tenue se o lenzo^[12] da paisaxe non fose marcado (ou inscrito ou adornado) de sócato coas seguintes liñas, que rompen o silencio dela^[13] ante a natureza no capítulo VI:

Entonces, lanzando una mirada en torno suyo y encontrando sólo el inmenso vacío que la rodeaba, su dolor se convertía en locura y por eso iba a la playa a hablar con los vientos y con las olas, y a escuchar el eco de sus mismos lamentos en la soledad de la ribera.

Por eso cuando Esperanza se ocultó a su mirada y pudo convencerse de que nadie podía oírla, empezar a hablar en voz alta un lenguaje comprensible sólo para ella.

Su voz salía vibrante, su mirada despedía el brillo ardiente de la locura, sus labios pronunciaban convulsivos las palabras tembladoras, y su pecho anhelante podría apenas contener aquel torrente impetuoso de suspiros, de exclamaciones y de quejas que iban a turbar la soledad de aquellos retiros. Aquello era un delirio salvaje, una fertilidad prodigiosa de aquella imaginación virgen, que, como los bosques de América, era tal su savia y su vegetación que no permitía pasar más allá del borde de sus orillas. (OC, 702-703)

É precisa a citación ampla destas páxinas porque forman parte fundamental da urdimbre e da trama, dos fíos da novela que é, definitivamente, unha novela feminista. Ao insistirmos na comparación co acto de tecer e coas tecedeiras de sona da *mitoloxía ~ historia*

[10] “Weaving, Writing, and the Art of Gift-Giving.” Mary E. Barnard. *Garcilaso de la Vega and the Material Culture of Renaissance Europe*. University of Toronto Press, 2014.

[11] “Teresa, la pobre huérfana abandonada, la tórtola gimiente que no halló nunca bosque solitario en que llorar sus penas, era uno de esos genios indómitos y poetas, una de esas imaginaciones ardientes que sólo viven de grandes emociones y que en el aislamiento se consumen como nieve que derrite el sol, no hallando atmósfera que llegue a su deseo ni horizonte bastante lejano a donde volver sus miradas. Tal vez si hubiese nacido en épocas más remotas se presentaría orgullo de su siglo como Juana del Arco o santa Teresa de Jesús, pero en estos tiempos en que el positivismo mata el genio y en que la poesía tiene que cubrirse de terciopelo para tener cabida en la sociedad, la pobre pescadora, sin más apoyo que la soledad que la rodeaba y más instrucción que la de su propio entendimiento, tenía que vagar por aquellas riberas como un alma errante o como un astro perdido entre sombras que no admiten claridad.”

[12] Tamén a narradora refire-se á pintura de Rafael e Fra Angélico no capítulo IV.

[13] “Eran sus únicos placeres soñar un día de felicidad que quizás no llegaría nunca, y derramar amargo llanto por una memoria que sólo era posible la conservara a fuerza de serle necesaria para sustentar sus delirios, porque Teresa, como hemos dicho ya, sólo podía vivir de emociones violentas que debían conmoverla hasta la exageración.

La tranquilidad era para ella la muerte.”

~ literatura acadamos unha nova leitura do texto, unha nova comprensión do deseño textual. A nova ollada obriga a redefinir termos como *locura, torrente impetuoso, quejas, delirio salvaje, fertilidad prodigiosa, savia e vegetación*. É como o tecido de Penélope que non se ve e que se resiste desfacendo-se por non admitir ser apropriado ou asimilado. É o tecido de Filomela, a que se atreverá a protestar contra o desexo sexual dun home e perde a lingua. Teresa é forte e enxeñosa porque sabe presentar os seus desexos e o seu inconformismo. A paisaxe-tear da costa galega admite os berros dela, serve de marco ou espazo protector para o texto dunha muller abandonada que, fóra das súas orelas, periga. Xa no limiar da novela atopáramos a explicación: “Porque todavía no les es permitido a las mujeres escribir lo que sienten y lo que saben.”

Ariadna mostra o tapiz que mostra as violacións das mulleres mortais polos deuses e é castigada. Filomela é castigada, violada. Penélope agacha o que vai urdindo no seu tear, e sobrevive. Non podería ficar más claro, afirma a literata Rosalía: “no les es permitido a las mujeres escribir lo que sienten y lo que saben”. Ao mesmo tempo, veremos que o trato violento, a forza física e económica, non sempre vencen na obra desta escritora galega, malia ser a loita moi dura e longa, pouco comprendida polo público en xeral. Como proba más evidente está o remate de *La hija del mar*^[14]. Esperanza volve ao mar, simbólico en moitos niveis, que se estende como lenzo/útero para recibi-la. Non se perde; o seu corpo volve á orela e está presente, na Praia do Rostro, onde se xuntan os fíos vitais dela e os sentimientos das dúas mulleres que teñen sido as nais dela. Non é novela do desespero, do suicidio, senón todo un marco e modelo da solidariedade feminina.

Mara

Mara é a protagonista da segunda novela rosaliana, *Flavio*. Podemos sinalar dous espazos nos que ela fai un labor significativo, por paralelo, aínda que non o pareza ao comezo. O primeiro espazo do fogar no que ela procura soildade e seguridade é o seu dormitorio. Mais é significativo o tipo de actividade na que participa: escrebe, é un acto secreto e íntimo. O ‘amante’ Flavio vai de noite a axexar e descobre o que ela está a facer. Espiar xa é outro exemplo de violación do espazo/corpo de Mara. Pior aínda: Flavio pretende obriga-la a que non faga iso – escreber – sen que el saiba o que está nos papeis que ela manexa. Agora o instrumento de traballo non é a agulla senón a caneta, que deixa pegadas no téxtil do papel, palabras que constrúen e organizan ideas que representan a súa experiencia, os seus sentimientos e paixóns. Igual que non vemos o que se borda con fíos de cores dentro do marco que contén a tea, non vemos nin lemos as liñas que están inscritas

[14] Cf. Kathleen March. *De musa a literata. El femenismo en la narrativa de Rosalía de Castro*. Sada: Edicións do Castro, 1994.

dentro dos bordes do papel. O resultado é como o tecido de Penélope – que non se ve nunca, polo que existe, mais en puro silencio – e tamén como o tecido de Filomela, a que non pode falar por ter-lle sido cortada a lingua. No caso de Mara, quen lle ten cortado a lingua e censurado os textos é a sociedade:

¡Si alguien pudiese ver esto! – exclamó ruborizándose - . ¡Dios mío!... añadió - . Una mujer que se atreve a trasladar al papel sus sentimientos más ocultos, aquellos sentimientos que nadie debe penetrar..., aquellos de que ella misma debiera tal vez ruborizarse... ¡Locura! (911)

O segundo espazo é o das visitas e é onde Mara recibe a Flavio e está ocupada en bordar. É unha actividade típica, tradicional, feminina, efectivamente. Mais non esquezamos que aquí constitui a imaxe arquetípica da muller anxo do fogar, pasiva, submisa, calada. O silencio, se cadra, non representa o que ella sente e sabe:

Apenas habían dado las doce en el gran reloj de la ciudad, cuando Flavio se hallaba ya en casa de Mara.

Bordaba esta sentada al lado de un balcón que daba al pequeño jardín dela casa.

Flavio entró y, sentándose a su lado, permaneció silencioso; la joven, llena de emoción, no se atrevió a dirigirle una sola palabra. Su madre no estaba en la habitación en aquellos instantes. (OC, 999)

É un lugar aberto, mais a impresión que teñen os leitores é de que ninguén a acompaña no sentimento, que está baleiro. A rapaza de quince anos ten a obriga de manter-se pura e ao mesmo tempo de admitir os desexos do home que esixe mostras de amor. Co paso dos días, as agresións verbais e a paixón de Flavio tornan-se máis marcadas. Ela está na súa casa, mais el invade o recinto e impón a súa lei patriarcal. O que di constitui un exemplo claro de abuso verbal e é equivalente a unha violación.

Se se dubidar da mentalidade agresiva de Flavio, lembremos o momento do primeiro encontro, nun baile:

<<Sin duda el Cielo – decía en su interior – ha puesto en medio de mi camino esta mujer que nada dice a mi alma, para que sin remordimiento ni pesar haga caer sobre ella todo el peso de mi venganza. Sus ojos parecen que no deben derramar jamás lágrimas que inspiren compasión, y su frente se creería formada para resistir sin temblar todas las emociones y todas las tormentas. Probemos, pues, a hacer brotar de esos ojos llanto que implora piedad, y a que en esa frente severa y pálida aparezca una sombra de temor, una arruga de hondo sufrimiento. Entonces podré decir que he vencido y abandonaré, para no volver más, este lugar en donde he gustado los primeros pesares.>> (OC, 871)

O motivo da vinganza, mais o dos ciúmes, é moi común na mitoloxía antiga. Como un deus grego, chega Flavio xunto a Mara e establece un plan de ataque e dominio baseado na ideoloxía da (estereotipada) guerra entre os sexos. O erro inicial de Aracne foi a soberbia e a capacidade de manexar o tear; o primeiro ‘erro’ de Mara é tamén a soberbia

de pensar que ela pode saír ben da relación cun home como Flavio.^[15] O segundo erro é crer ela que non merece ser amada de maneira respetuosa.

A Musa

El caballero de las botas azules é unha novela que aínda non ten merecido unha análise que abrange a súa complexidade. Ten-se falado, entre outras cousas, da súa modalidade fantástica, da súa satirización da literatura mal feita e da imaxe non tan positiva da capital española. Temos visto tamén algúns estudos encol da posibel travestismo da Cabaleiro, baseado no *Prólogo* entre o home a musa e mais na admiración que sentía Rosalía por mulleres que vestían de homes^[16]. Portanto, de continuarmos a teoría da identidade partillada Musa/Cabaleiro, imos presentar unha breve teoría sobre como a Musa rebelde tece unha narrativa subtil e fina, mais resistente.

En primeiro lugar, vemos a apertura da novela de 1868 cun Home que invoca á Musa e que se atopa coa sorpresa de que ela non acata os mandatos del, que son os do pensamento e literatura hexemónicos. Ela esixe que o escritor admita a novidade, sen explicar en que consiste ‘o novo’. Ao longo do diálogo entre o home e a muller, ou mais ben, a Musa, ela muda de lugar, agáchase, mais non deixa de falar. O home, o escritor, non sabe que facer, non admite a novidade, séntese ameazado. O diálogo ten un ritmo acelerado, vai-se tecendo un texto que non pode aclarar o home que se supón que é quen sabe manexar as palabras. De verdade que semella estar atrapado nunha tea de araña ou labirinto do que só dará saído coa axuda da Musa.

MUSA. – Vuelve la mirada hacia el mediodía.

HOMBRE. – (Lleno de asombro.) ¿Qué es lo que me señalias con esa mano blanca y cubierta de hoyuelos que dejas escapar de la niebla que te envuelve? ¿No es aquella la figura del cínico Diógenes que lleva una linterna encendida del día para buscar un hombre?

MUSA. – Ella es.

HOMBRE. – Y ¿qué pretendes, mostrándome esa horrible visión?

MUSA. – Tal como Diógenes buscaba un hombre, tendría yo que buscar un caballero, con tal que ese caballero, a la manera que yo le comprendo, no fueras tú mismo.

HOMBRE. – Yo... ¿qué te atreves a decir?

MUSA. – Tipo acabado de los que hoy por el mundo corren y viven y triunfan, quizá pudieran encontrarse algunos peores que tú; mejores, ninguno.

HOMBRE. – Empiezas a causarme graves recelos, musa o diablo, y me arrepiento de haberte invocado. Eres voluble y grosera, y jamás, en fin, ha podido soñarse un ser de tu especie, más insolente ni más grosero.

[15] Pensa: <<Buscaba una víctima, mujer, y esa víctima eres tú.” (873) Logo, aínda no momento do primeiro encontro, o amante di: “ – En verdad, sois una mujer infame... ¡y merecéis que os castigue!” (875)

[16] Kathleen March, “Rosalía, ¿travesti da literatura?” *Revista Galegos* 10, II, 2010.

MUSA. – Para darte una severa lección de filosofía, de una filosofía lúcida y consistente de la cual llevo siempre conmigo la conveniente dosis, no haré caso de tus palabras.... (OC, 1163-1164)

Aquí vemos un lixeiro xogo de palabras que no contexto do diálogo entre representante do sexo masculino/representante do sexo feminino non se pode pasar por alto. Pergunta o Home se a figura que se percebe envolta na néboa non será Dióxenes. A Musa resposto: Ela é. Ela – fíos relacionados con o antecedente ‘figura’ – que aquí é a figura dun ser masculino – ou seica o fío que tendera unha muller, como fixera Ariadna, para que Teseo puidese escapar do labirinto/néboa? Dióxenes, o que andou cunha lanterna á procura dun home auto-suficiente e virtuoso. Ela, figura do filósofo grego, que troca o xénero masculino polo feminino, neutralizando imediatamente a axencia do home, facendo-o bisexual ou, mellor dito, hermafrodita.

E, deste xeito, a Musa pasa a ocupar o sitio de Dióxenes, e o papel de Ariadna, porque lle vai tender o fío da creatividade ao home que arela ser escritor. Outra citación longa é precisa para que se vexa claramente o labirinto no que o Home non creativo se ve metido:

Lleno de abatimiento, volviste entonces la mirada hacia las antiguas musas y comprendiste que estabas perdido... La inspiración, esa divina diosa que algún tiempo sólo se comunicaba con algunos elegidos... correteaba ya por las callejuelas sin salida... Poemas, dramas, comedias, historias universales y particulares, historias por adivinación y por intuición, por inducción y deducción, novelas civilizadoras, económicas, graves, sentimentales, caballarescas, de buenas y malas costumbres, coloradas y azules, negras y blancas... de todo género, en fin, variado, fácil y difícil, habías visto trabajos de deslumbradoras apariencias y aspiraciones colosales... ¿Qué te restaba, pues, que hacer en ese infierno sin salida, en medio de ese desbordamiento incommensurable en donde nadie hace justicia a nadie, y en el cual los más ignorantes y los más necios, los más audaces y pequeños quieren ser los primeros? He aquí por qué me llamaste... (OC, 1169)

O Home/escritor remata admitindo unha nova perspectiva, o fume disípase e imediatamente maniféstase e “aparece una figura elevada y esbelta que viste larga y ceñida túnica, calza unas grandes botas de viaje y lleva chambergo... (OC, 1173) É de sexo indeterminado e “[e]n una mano lleva un látigo, y en la otra un ratoncito que salta y retoza con inimitable gracia mientras aprieta entre los dientes un cascabel.” (OC, 1173) O rato con campaña contrasta co chicote e xa sabemos que fai alusión sarcástica ao ‘gato madrileño’^[17] e á necesidade de atrapa-lo. Outra leitura do texto daríanos a figura dunha muller con roca (o látigo) nunha mao e fuso (o ratiño) na outra.

O que non se ten analisado tanto é a transición do diálogo teatral á narrativa novelesca. Remata o primeiro e comeza a segunda. A fronteira resulta tan neboenta como a figura da Musa cando está agachada tras unha nube. Será a novela obra do Home/escritor ou é outra cousa? Se é a Musa transformada en Duque da Gloria, é ela mesma ou obra

[17] Nunha versión popular: http://redhistoria.com/por-que-a-los-madrileños-les-llaman-gatos/#.VwG_BmN2RFI

dela, xa que o Home non creara a musa senón que a invocara. É un “cuento extraño” e non novela? Non esquezamos que a novela *El caballero de las botas azules* non leva “Home” como autor senón “Rosalía de Castro”.

Cústanos identificar os fíos que son urdime e trama da obra e cústanos atribuírille a autoría do texto a unha figura en concreto. O cabaleiro móvese, desprázase polas rúas e residencias de Madrid, tecendo confusión, admiración, medo, desasosego e, para algúns como Marica, ofrecéndolle a salvación dos costumes antigos. O propio desequilibrio que provoca o cabaleiro ‘especial’ fai-lles perder a estabilidade aos residentes capitalinos. Non saben saír do labirinto, andan ás apalpadelas e son vítimas do (con)texto no que están imobilizados.

O capítulo VIII tenta revelar a densidade, a complexidade do deseño (pensamento) da novela. Só se vai comprender se non esquecemos como se suxire que fagamos no limiar de *La hija del mar*, senón que admitimos que a autora é unha muller. Se é Rosalía ou a Musa, non sabemos con toda seguridade; só podemos admitir que neste capítulo hai un manifesto feminista inserido no patrón da obra:

En las novelas, la mujeres son siempre discretas y hermosas, hablan el lenguaje de las musas y escriben poco menos que madame Sévigné; pero si se descende a la realidad de los hechos, esto no es siempre cierto, y aun estamos tentados a decir que casi siempre es mentira.

Las mujeres hablan sencillamente el lenguaje de las mujeres, y apenas aciertyan alguna vez a conversar, como dicen ciertos sabios, útil y razonablemente; mas, a pesar de esto, conservan incólume el indispensable mérito y el atractivo irresistible con que Dios bondadoso oculta sus imperfecciones y su debilidad, más imperfecta todavía. [...]

He aquí por qué ellos al ver tal exclaman en tono de protesta : <<No la pluma en tus manos, mujer nacida para educar mis hijos: la aguja y la rueca son tus armas.>>

Y tienen razón al hablar así. Pero ¿no han previsto que sus hijos tendrían dos madres? ¿Que la rueca caería en desuso y que la aguja quedaría relegada a las costureras? ¿En qué han de ocuparse entonces las mujeres?... (OC, 1254-1255)

Aínda así, o obxectivo do cabaleiro non é destruír nada –agás o inútil, for a literatura sen valor, for a vida perigosa, egoísta e de baixa calidade da burguesía. É moi significativo o que o cabaleiro lles comunica ás señoritas da clase alta, as que preferían producir sombreiros ridículos con águias e outros adornos: Esixe a figura das botas azuis (xa temos falado da semellanza con as medias azuis) que os labores de casa delas, da agulla e do tear, teñan algunha utilidade social. En máis dunha ocasión insere na conversa con elas, revelano así a verdadeira natureza da tea social – superficial - que elas pretenden levar:

(1)

- Tanto rendimiento no puede menos de conmoverme señora, y me excederé a mí mismo. Veamos, pues; probemos si es usted realmente capaz de soportar algunas de mis revelaciones. ¿Hila usted? ¿La tela trabajada por esas manos semeja la batista?

- ¡Hilar!... ¡Hilar yo!... ¡Una mujer de mi clase había de llenarse de aristas y oler a lino como las criadas de aldea! ¡Qué burlón es usted, Dios mío!

[...]

- No es burla, señora. Mi bisabuela, que era condesa y mujer de talento, hilaba rodeada de sus sirvientas, que hilaban también. Hilaban las reinas en otro tiempo en que no se había olvidado que dijo Dios al hombre: <<Comerás el pan con el sudor de tu frente>>; pero es cierto que tampoco se suda gran cosa hilando... ¡Adelante! ¿Hace usted calceta?

- ¿También habla de hacer calceta?

- Así va el mundo. Despilfarros domésticos, gastos superfluos, trabajar para derrochar, heredar para holgar.... En fin, señora... ; preferiría usted coser, ¿no es verdad? Es una de las más bellas ocupaciones de la mujer. Cuando, con la cabeza inclinada sobre la labor, piensa en Dios o en sus hijos, mientras a cada ir y venir de la ligera mano hace estallar contra el d edal la fina aguja que brilla entre sus dedos, no hay corazón de hombre que al verla no se sienta conmovido.

- Las costureras parecen muy bien así, han nacido para eso – dijo la de Vinca-Rúa con cierta lastimosa benignidad.

- Y usted, ¿para qué ha nacido?

- ¡Oh! Para vivir y morir, sin duda.

- ¡Ah! Lo mismo que las costureras. (OC, 1303-1304)

O cabaleiro, un pouco máis adiante, explicará que anda á procura dunha muller de verdade: “[mis revelaciones] solo son signas de ser confiadas a cierta mujer hacendosa como la hormiga, semejante a mi bisabuela, aquella que era condesa e hilaba en medio de sus doncellas. La ando buscando por todas partes... ; no sé si la encontraré.” (OC, 1306)

(2) (Na tertulia das fillas do médico, do advogado dos empregados de Facenda e do tenente coronel)

- ... No puedo comprender por qué se empeña usted, señora, en querer aparecer a mis ojos una cosa que no es.

- Pero, señor duque, ¿por qué se ha imaginado usted que se le engaña? ¿Podríamos permitirnos semejante libertad?

- Pues bien: ya que usted se empeña, hablaré, si bien convencido de que será en vano. ¿Querrían estas señoritas calcetar doscientos gorros de dormir, hechos con merino y listas de seda, a seis duros el par?

- ¡Jesús..., qué horror!... (OC, 1337)

Non son os únicos exemplos. Aquí os labores poden ser símbolo da clase social; tamén as artes da agulla tiñan relación coa clase das mulleres que as practicaban. Só as rapazas e as señoritas ricas traballan así, no tempo do Duque. Neste senso, o bordado, a calceta, o tecer non tiñan razón de ser, eran puros adornos do corpo e mostras de soberbia clasista.

O propio Duque ri-se das apariencias tan admiradas pola burguesía, como vemos no desexo dos ricos de remediar o seu chapeu raro e o seu calzado. Os resultados da necesidade de imitalo son tan risíbeis e superficiais como as novelas ruins que se veñen publicando. E palabras como *fashionable*, en inglés, que figura más dunha vez, xuntan texto e téxtil no contexto da novela. Tamén empezan a salientar-se frases como “Mas volviendo a coger el hilo de nuestro relato, que, al parecer, se enreda y desenreda como suelta madeja...” (OC, 1308), que collen precisamente na semántica dos labores femininos. É dicer: O Cabaleiro das Botas Azuis vai traballando como traballa a araña, tecendo

a tea na que todos os da capital van-se atopar atrapados. Logo, cando ten diante aos que están así fixos, con palabras e ideas o Cabaleiro vai desfancendo a tea na que están eles envoltos, mostrando a estrutura e materiais de pouco valor (e da pouca beleza) nos que están paralizados. Non é casualidade que nalgún momento o Duque fale de funcionar el como espello. As palabras das súas conversas cos madrileños revelan como son eles –non só para os leitores senón tamén para os propios personaxes.

Florindo e Isabel: Post Datum

Ruinas é anterior a *El caballero de las botas azules* e non imos analisala nesta ocasión, agás mencionar un detalle que, fóra do contexto da tea ou téxtil que aquí elaboramos, podería non resultar tan convincente. Mais, dentro do recinto da temática tecido/téxtil/texto, con todo o simbolismo que ten, e tendo en conta a relación de estreita amizade que existe entre Dona Isabel e mais o seu gato Florindo, é preciso mencionar que o gato era-lle leal e durmía sobre a la que a velliña usaba para tricotar. O gato, quer dicer, é parte integral do labor e producción de Isabel, por escasa que sexa. Estando xa doente de morte ela, lemos que ela “rehusó acostarse, según se lo aconsejaban. Hizo su tocado... frió un huevo a *Florindo*, y después se puso a la ventana mientras hacía calceta.” (OC, 1153) O mesmo gato morrerá pouco despois: “al tercer día sobre un pañuelo de la difunta” (OC, 1155).

O caso de Isabela, morta con suma dignidade, mostra o valor da persoa –da muller– que vai tecendo a vida honestamente, con traballo e dedicación, unha vida non vivida en silencio senón simplemente non escoitada por moitos e sobor de todo polos que querían limitar a condición da muller a ser un anxo do fogar, casada, sen voz e sen carácter. As ‘ruinas’ non son ruínas senón exemplos dunhas vidas maxistrais. O cabaleiro non é home, personaxe creado por un escritor, senón musa disfarzada, armada – como diría Zêca Afonso na canción “As sete mulheres do Minho” – “de fuso e roca”.

E todo isto porque, como xa no-lo dicía Rosalía de Castro sen que se lle fixera moito caso: porque ás mulleres non lles era permitido escreber o que sentían e o que sabían. Ás mulleres que, nembargantes, representaban as viúvas de vivos e dos mortos, todas elas capaces de afirmar: “Tecín soia a miña tea.” Mais non nos trabuquemos: Rosalía de Castro, galega, literata e muller intelixente, non tecía soia.

We all have our own life to pursue, our own kind of dream to be weaving, and we all have the power to make wishes come true, as long as we keep believing.

~ Louisa May Alcott

In Old Europe and Ancient Crete, women were respected for their roles in the discovery of agriculture and for inventing the arts of weaving and pottery making.

~ Carol P. Christ

Publicamos este número da revista *Follas Novas*
grazas ao patrocinio do Concello de Rianxo



Rianxo
Concello

**FUNDACIÓN
ROSALÍA DE CASTRO**



A Matanza
15917 Padrón
981 811 204

www.rosalia.gal