

FOLLAS NOVAS

REVISTA DE ESTUDOS ROSALIANOS

PADRÓN 2020

Rosalía de Castro, póstuma

Fernando Cabo Aseguinolaza

FUNDACIÓN ROSALÍA DE CASTRO

FOLLAS NOVAS

REVISTA DE ESTUDOS ROSALIANOS

Nº 5 · 2020

ARTIGO

Rosalía de Castro, póstuma¹

1. Este traballo vincúlase ao proxecto de investigación “Cartografías del afecto y usos públicos de la memoria: un análisis geoespacial de la obra de Rosalía Castro” (FFI2017-82742-P), financiado polo MINECO (Gobierno de España).

Fernando Cabo Aseguinolaza

Universidade de Santiago de Compostela

fernando.cabo@usc.es

PALABRAS CHAVE

En las orillas del Sar,
posteridade, morte,
memoria pública,
nome propio.

RESUMO

Neste artigo pártese dos poemas da serie última de *En las orillas del Sar* para considerar algúns aspectos da noción de posteridade na obra da súa autora. Exponse, en concreto, a conexión estreita entre as concepcións da posteridade reflectidas textualmente e as percepcións subxectivas das posicións ocupadas nun determinado campo literario, particularmente no ronsel das formulacións románticas sobre a sorte póstuma dos poetas. Neste sentido, semella pertinente a consideración destes poemas como un bordo extremo na obra de Castro, que pon en contacto a posteridade problemática anticipada desde os textos coa memoria pública póstuma da escritora, na que as variantes do seu nome desempeñan un papel moi relevante.

KEYWORDS

On the Edge of the
River Sar, *posterity,*
death, public
memory,
proper noun

ABSTRACT

In this article, we take the last series of poems of *En las orillas del Sar* (*On the Edge of the River Sar*) as a starting point to consider some aspects of the notion of posterity in the work of its author. In particular, the article delves in the connection between the conception of posterity, which is textually addressed in the poems, and the subjective perception of the positions held in a given literary field, particularly in the wake of romantic formulations about the posthumous fate of poets. In this sense, it seems appropriate to consider these poems as an extreme edge in Castro's work, which puts in contact the problematic posterity anticipated in the texts with the posthumous public memory of the writer, in which the variants of her name play a relevant role.

En las orillas del Sar —recordouno recentemente Anxo Angueira na súa edición da obra— obedece ao principio formal e semántico dunha articulación en series, que dá lugar a agrupacións poemáticas de distinta magnitude, sen que iso impida a presenza de poemas cun peso específico suficiente como para aparecer de maneira illada. Moitos dos poemas do libro, en efecto, agrúpanse en series de diferente amplitude, non sempre doadas de interpretar en canto á súa función e coherencia interna. Con todo, segundo pon en evidencia o propio Angueira (en Castro 2019: 88 e ss.), algunhas destas secuencias mostran un perfil moi definido. É o caso da que conclúe o volume na primeira edición de 1884: catro poemas que abordan a cuestión da gloria poética e, en termos que non son necesariamente equivalentes, da inmortalidade ou, noutras palabras, da posteridade e a memoria póstuma. Trátase, sen dúbida, dun colofón que non pode resultar indiferente, non só por constituír un dos límites externos da obra derradeira da autora, senón por ser a morte un tema obviamente recorrente tanto no libro como no encadramento interpretativo de que sería obxecto desde a súa primeira recepción. Ocupan estes poemas, pois, unha posición extrema, reveladora ao mesmo tempo das formas complexas en que a morte queda inscrita neste poemario. Por outra banda, a consideración da posición desta serie non tanto como peche, senón como bordo extremo da produción rosaliana, convida a considerar as maneiras en que a posteridade forma parte da propia obra e como a súa formulación incorpora aspectos de singular pertinencia para a consideración das prácticas de memorialización *post mortem* da figura e a obra de Rosalía Castro.

A posteridade é en moitos casos, e desde logo no que nos ocupa, unha dimensión incorporada á propia escritura literaria, por moito que a posibilidade dunha gloria póstuma pareza desestimarse como esperanza ou como impulso da actividade poética. É o que sucede aparentemente nun libro como *En las orillas del Sar*, que, aínda afectando desdén ou radical escepticismo respecto da xustiza póstuma, non pode evitar mirar cara ao futuro e implicar unha proxección máis aló da vida, da biografía, a miúdo articulada desde a propia vida. Por iso, debido á conexión coa vida propia, este afán de transcendencia, por moito que se exprese por vía negativa, atópase imbuído pola cultura de memorialización que rodea á autora e define un marco de lectura contemporánea para os seus textos.

O primeiro dos poemas da serie —“Aun otra amarga gota en el mar sin orillas” (Castro 2019: 317)— preséntase, nun primeiro momento, como unha declaración da futilidade da escritura poética, á que, á marxe do seu valor intrínseco, se lle nega calquera capacidade de alcanzar un eco perdurable nese horizonte de gran escala, fundamentalmente social e competitivo, metaforizado como “mar sin orillas”. Con todo, na última estrofa da composición, ábrese o paso á idea dunha eternidade posible mediante a identificación da escritura poética co canto da ave ou o murmurio da auga, isto é, con actos anónimos, concretos e carentes de pretensión e conciencia de si, naturais e imparables. Pode entenderse como a oposición de dúas temporalidades, dúas escalas e dúas actitudes. A súa verdadeira condición parece ilustrarse

de forma máis directa na segunda destas composicións: “En incesante encarnizada lucha” (Castro 2019: 317-318). Nela fálase da banalidade da gloria e o aplauso contemporáneos, da gratuidade dos xuízos suscitados por quen son considerados xenios sen un criterio firme e, sobre todo, da condición efémera deste brillo mundano, que enseguida se pon en contraste co silencio e esquecemento póstumos. De novo, salientase o contraste entre dúas esferas de valoración fundamentalmente discrepantes e mesmo inconmensurables: nesta ocasión, a do campo literario contemporáneo á autora e o da fama póstuma, que se opoñen en función da perdurabilidade, isto é, da súa virtualidade para transcender a morte.

O terceiro poema —“Glorias hay que deslumbran, cual deslumbra” (Castro 2019: 318)— introduce dúas variantes moi relevantes nesta formulación. Aínda que retorna sobre a impugnación da gloria literaria e subliña aínda máis a súa fugacidade e falta de transcendencia, agora equiparándoa ao resplandor do lóstrego que cega sen deixar rastro ulterior, será esta a primeira vez dentro desta serie final en que a voz poética se sinale, por unha banda, mediante a primeira persoa e exprese, por outra, a súa situación en termos de espacialidade —“la triste soledad donde batallo, / y donde nunca a perturbar mi espíritu / llega el vano rumor de los aplausos”—, interpretado ese lugar propio como un refuxio. O derradeiro dos poemas da serie e do volume especifica algo máis esta posición esquiua, case localizando esa soidade que ampara o repregamento defensivo da poeta, cando se refire á súa falta de confianza na hipotética visita da gloria: “En el dintel oscuro de mi pobre morada / no espero que detenga el breve alado pie” (Castro 2019: 318). Evidentemente, a “pobre morada” funciona como unha imaxe máis, nun marco textual no que sobreabundan, pero tamén como referencia deíctica relativamente diáfana —reforzada pola localización que se subliña desde o mesmo título do volume— a un lugar de escritura concreto, sometido, iso si, a un réxime figurativo moi preciso que enlaza con outros usos anteriores ao longo do libro. Ademais, esta actitude desesperanzada respecto á consecución da gloria literaria maniféstase como unha posición adoptada deliberadamente, unha posición de autora, en termos que, segundo destacou Angueira (en Castro 2019: 387), anticipan o “nunca perseguí la gloria” machadiano: “porque jamás mi alma te persiguió en sus sueños, / ni de tu amor voluble quiso gustar la miel”, continúa o seu apóstrofe a voz poética tras a mención da súa morada humilde.

A gloria, termo que define a consagración contemporánea, e poderíamos dicir que biográfica, cualifícase de continuo en termos non só de fugacidade, senón de vaidade, orgullo e soberbia, de modo que Castro profunda nunha peculiar formulación do *contemptus mundi*, como desdén pola vida pública, na cal a posibilidade que podería abrir a morte dunha revalorización póstuma contéplase con desconfianza radical. Mesmo podería establecerse un paralelo moi significativo entre a tan debatida posición rosaliana diante da transcendencia relixiosa e a que constrúe esta expresión particular respecto da posteridade literaria. En ambos os casos, o escepticismo é patente, aínda que a postura explícita en relación a unha hipotética fama

póstuma, indubidablemente anhelada, resulta aínda máis rotunda que no primeiro caso. Pero os puntos comúns son numerosos, a partir da situación da mortalidade, e da posteridade como a súa derivación, na cerna da escritura poética.

Non é difícil de percibir a vinculación das formulacións de Castro co discurso de cuño romántico ao redor da noción de posteridade literaria, un de cuxos eixos foi precisamente a énfase sobre o desdén público cara ao verdadeiro xenio ou mesmo sobre a incompatibilidade da valía auténtica co recoñecemento contemporáneo. A escuridade, o arredamento ou, mesmo, a hostilidade social convértense así en distintivos do espírito poético xenuíno. Na base dunha formulación como esta radica a convicción sobre o conflito inevitable coa sociedade que rodea ao poeta pola súa incompatibilidade radical cos valores de curso corrente. É a idea que expresou Shelley dunha maneira particularmente precisa: “Mediocrity alone seems unvaryingly to escape rebuke and obloquy, it accommodates its attempts to the spirit of the age, which has produced it, and adopts with mimic effrontery the cant of the day and hour for which alone it lives” (apud Bennett 1999: 161). Trátase dunha percepción e unha retórica que resoan nos poemas da serie rosaliana e tamén noutros moitos lugares da súa obra —sen ir máis lonxe, en “Las literatas. Carta a Eduarda” (1865)—, nos que a preocupación pola consagración e recoñecemento no que vale chamar o campo literario e social da época, cun ton a miúdo altivo, resulta patente. Pode relacionarse seica, segundo se suxeriu nalgún momento, cunha irritación soterrada nun determinado momento diante do brillo obtido na palestra madrileña por outras escritoras contemporáneas, como Carolina Coronado ou Gertrudis Gómez de Avellaneda. Máis aló diso, unha das grandes diferenzas, á altura en que Rosalía Castro escribe, con respecto aos tempos de Shelley é que non se trata xa só de expresar a distancia radical da poeta cara a súa contorna social, senón que o peso da memoria institucionalizada e, en certo xeito, asumida polos dispositivos estatais é moito maior, da man de prácticas de homenaxe e memorialización, póstumas ou non, como as coroas poéticas (véxase Palenque 1991) ou a atención moi ostensible ao destino e localización monumental dos restos mortais dos grandes autores, como mostra a procelosa historia do madrileño “Panteón de hombres ilustres”, que adquiren unha particular intensidade no horizonte autoral e biográfico da autora. Desde os primeiros pasos da conformación do Estado liberal español, a xestión pública da memoria póstuma constituíra un elemento central, á vez que moi vacilante e conflictivo, do seu armazón simbólico; e, nesa mesma medida, formaba parte do campo literario contemporáneo e da retórica literaria sobre a morte, mesmo, como vemos, nas súas expresións máis singulares.

A preocupación pola posteridade e a maneira na que esta fose ser xestionada vólvese neste contexto preciso unha expresión directa da ansiedade por asegurarse un lugar no campo xeral das letras, aínda que para iso a morte fose un requisito necesario, pero, está claro, non suficiente. Xorde así a conciencia de que as condicións de acceso a ese virtual panteón da fama póstuma non estaban igualmente repartidas en-

tre todos quen podía aspirar a ela. Ábreanse deste xeito distintas vías de análise sobre as estratexias dos autores, homes e mulleres, diante da posteridade e mesmo acerca do tipo de discurso ou de retórica que as acompaña. O xa mencionado Andrew Bennett, por exemplo, indagou de forma moi suxestiva sobre as posicións de xénero que no período romántico levaron a unha serie de autoras británicas a construír un contradiscurso sobre a posteridade literaria (Bennett 1999: 66), que implicaba formas de disonancia fronte ao tipo de discurso predominante e destacado desde as prácticas hexemónicas no ámbito social e institucional. Podería falarse, pois, dunha máis ou menos aberta exhibición de disidencia respecto determinados modos consagrados da memoria pública. Bennett salienta entre as posibles estratexias retóricas a este respecto a que formula como “the poet’s ‘domestic’ neglect of fame both present and future”, que nunha expresión máis contundente pasaría a “the poet’s active rejection of fame both contemporary and posthumous”. Ningunha delas parece allea á opción rosaliana.

Doutro lado, Helena Miguélez-Carballeira, partindo das consideracións de Bennett, analizou de forma igualmente suxestiva as actitudes respecto á posteridade de distintos autores do Rexurdimento a partir da circunstancia de escribir desde unha condición periférica na España do último cuarto do século XIX. Parte Miguélez-Carballeira do poema que Manuel Curros Enríquez situou como introdución de *Aires dá miña terra* (1880), onde comparaba o escribir desde a provincia con facelo “sobre a casca dos curtizos”, á maneira dos “pobos árcades” (Curros 1881: 1). A imaxe salientaba a condición efémera da devandita escritura de modo non moi afastado aos símiles que empregaría Castro, quen equiparaba a actividade do poeta á escritura do mar na area, do vento na lagoa e do sol na néboa. Pero é certo tamén que Curros subliñaba sobre todo a aparente futilidade de optar por unha lingua marxinal —coñecida “d’ aqueles solo q’onda nós naceron” (Curros 1881: 2)— nunha época de progreso e comunicación acelerados, na que o prestixio das falas arcanas ou litúrxicas declinara, á vez que, nun xiro retórico, postulaba cheo de optimismo o futuro do galego como lingua común da humanidade. A posición de Castro parece moi distinta. Pero o certo é que, como pon en evidencia esta investigadora, a obra de Curros mostra non só unha rechamante preocupación pola posteridade no campo literario galego contemporáneo, que se fará especialmente patente en obras como *O divino sainete* (1888), senón a súa pertinencia para profundar nas formulacións sobre a posibilidade de institucionalización da literatura galega nun horizonte que necesariamente a excedía.

Nesta liña, outra afinidade entre Curros e Castro ten que ver coa importancia do que poderíamos chamar un pensamento escalar. Aquel adoptaba con rotundidade a linguaxe programática do progreso para anticipar a irrevogabilidade dunha humanidade unificada, mesmo desde o punto de vista lingüístico, e situarse como poeta en galego nese marco: “Todo tende á unidá, lei, de entre todas, / a máis ineusable d’o Progreso; / y-el que de cen naciós un pobo fixo, / un idioma fará de cen dialeutos”

(Curros 1881: 2). É unha expresión rotunda do que Emily Apter caracterizou como *oneworldness*, orientada en último termo a augurar a supremacía global do galego como punto de chegada de semellante pulsión cara á unidade. En canto a Rosalía Castro, lembremos que a serie de poemas que nos está ocupando vai precedida dun poema independente, “Desde los cuatro puntos cardinales” (Castro 2019: 315-316), no cal se patentiza a conciencia dunha escala superior, ligada igualmente á idea positiva de progreso. É nesa escala onde se resolven os grandes movementos históricos, cuxos protagonistas son as “miles de intelixencias” que amplían o campo da ciencia e os “obreiros incansables”, en espera dalgunha forma de redención futura. A actitude fronte a todo iso por parte da voz poética é a do asombro e o respecto a partes iguais (“llena de asombro y de respeto llena”); máis reticente, pois, que a de Curros, na medida en que equipara moi significativamente a fe que se adhire á noción de progreso coa de natureza relixiosa, reincidindo na imaxe da fe como unha venda —que fai da ocultación á vista a condición para a esperanza e a crenza—, reiterada pola autora noutras composicións. Por iso é tan significativo que, fronte a esa escala planetaria, a voz poética apunte ao repregamento afectivo “...en el rincón más escondido / y también más hermoso de la tierra”, amparo dunha visión desprovista de esperanza e instalada nunha conciencia da morte.

Desde o exterior da serie, este poema proporciona, pois, un marco oportuno para entender a tensión entre ámbitos e escalas que xa apuntamos nos poemas que a integran. Defínese unha posición para a primeira persoa poética respecto a un espazo fronte ao que se retrae, construíndo unha retórica do apartamento que, nesta formulación concreta, ten unha dimensión renovada no que a preocupación pola posteridade resulta prioritaria e o parteluz que podemos identificar coa morte separa dun lado a memoria e doutro a esperanza nunha vida póstuma, por moito que nin unha nin outra acaben de exercer ningunha clase de consolo. Unha pregunta sen dúbida oportuna diante destas cuestións sería a de cal é o nome ao que esa primeira persoa apunta e cal a súa vinculación con esas escalas e co papel que a morte desempeña nese deslinde de vertentes, entre a memoria biográfica e a posteridade. O nome ao que apunta a deíxe pronominal ten un relevancia que debe ser atendida polo seu papel identificador e intersticial entre as marcas persoais inscritas nos poemas e a persoa mesma da escritora.

Non se oculta a conexión deste discurso rosaliano do apartamento coas lecturas biográficas —a vida como biografía— que se impuxeron desde moi pronto con distintas fontes, pero ao amparo en especial do capítulo que Manuel Murguía dedicou á súa esposa en *Los precursores* ou da introdución que el mesmo antepuxo á segunda edición de *En las orillas del Sar* (Cabo 2019: 153 y ss.). O retraemento ou o desdén respecto a un determinado discurso sobre a posteridade convértese na pluma de Murguía nun eloxio da domesticidade e da necesidade de respectar a reserva cara á biografía feminina. Con todo, a intervención mediadora de Murguía evidencia, sobre todo, a condición limítrofe en varios sentidos das formulacións poéticas a que

nos estamos referindo. Dun lado, o máis obvio, sitúanse entre a estrita consistencia discursiva e textual da voz poética e a posibilidade de proxectalas deicticamente, como discurso situacional, cara ás circunstancias biográficas da autora no momento de escribir *En las orillas del Sar*. Doutro, estes poemas que tanto énfase poñen sobre a posteridade emprázanse no límite entre o momento da escritura rosaliana e o da memorialización póstuma da figura e a obra da autora. Situada no extremo cronolóxico e material da produción editada en vida de Castro, esta serie ábrese, nunha relación que non é en absoluto de continuidade, cara ao proceso ulterior de institucionalización e consagración, efectivo nos medios da memoria cultural non só a través de monumentos e fitos mnemónicos materiais, senón tamén na forma de relatos orais que remiten á figura sempre problemática da testemuña.

Obvio é que, na definición destes bordos de conexión entre ámbitos en principio diferentes, o nome propio desempeña un papel de primeira orde. É fácil aducir, por exemplo, as consideracións de Jacques Derrida sobre a dimensión problemática do nome de Nietzsche en relación coa súa obra e o carácter que atribuíu a ese nome de “*bordure dynamique*” entre o dentro e o fóra da obra, rexeitando en consecuencia tanto as lecturas puramente inmanentes da obra como as exclusivamente empíricas e xenéticas (Derrida 2019: 49). No noso caso, interéranos o nome da autora que figura no marco paratextual do volume, e que mantén coa primeira persoa dos poemas unha relación flutuante, pero tamén o nome —non necesariamente o mesmo— co que se identifica o amplo e complexo proceso de memorialización posterior, ademais do da muller, nai e esposa, que vive enferma nos arredores de Padrón cando escribe a maior parte das composicións de *En las orillas del Sar*. Todas estas posicións nominais, e outras nas que poderíamos pensar, crean un conxunto de relacións de identidade dispares, pero con numerosas zonas de intersección. Implican tamén, por suposto, diferentes espazos de circulación e dan lugar ao que Michel Foucault denominou emprazamentos (*emplacements*) da figura autoral no clásico “*Qu’ est- ce qu’un auteur?*” (1969). En calquera caso, desde a perspectiva que estamos a adoptar, o significativo é que en todos estes aspectos a morte e a posteridade teñen un peso moi rechamante, xa non só nos distintos emprazamentos autorais, senón na propia fixación nominal da figura da autora de *Follas novas*, que actúa como un indicio moi revelador neste sentido. Non só, por tanto, é a escritura rosaliana unha escritura sobre a morte e o póstumo, senón que boa parte do discurso mnemónico e institucional póstumo sobre a escritora —o que usa ou di o seu nome tras a conclusión biográfica da súa obra— é un discurso tanatográfico, para tomar en préstamo o termo con que Derrida se refería á outra cara indisoluble do biográfico. O propio pensador destaca os riscos deste discurso: “*voir ce nom ce morceler ou se dissiper dans de masques ou de simulacres, ou ne se constituer que ben au-delà da ‘vie’ du penseur, drainant a lui tout l’avenir du monde*” (Derrida 2019: 208). No noso caso, ese discurso tanatográfico optou por unha variante do nome, e esta é “Rosalía de Castro”.

Rosalía Castro de Murguía é o nome que figura na cuberta e na portada da primeira edición de *En las orillas del Sar* en 1884. Pero só neses lugares: como é ben sabido, non hai no volume introdución nin outros elementos paratextuais (salvo a palabra *Fin* tras o último poema ou as indicacións sobre o prezo do volume en España e América), e o mesmo sucedeu en *A mi madre* (1863), a diferenza do ocorrido nas aparicións editoriais de *Cantares gallegos* (1863) e *Follas novas* (1880), onde os paratextos a nome da autora cobraran unha gran relevancia. Na edición póstuma de *En las orillas del Sar* de 1909, a política pública do nome variará substancialmente. A portada antepón ao título o encabezamento *Obras completas de Rosalía de Castro I*, marcando un cumprimento da escritura que é todo un signo tanatográfico. Vincúlase ademais a unha formulación nova do nome, con respecto aos casos mencionados, na que, dun lado, inclúese a preposición *de* antes do apelido *Castro*, mentres decae o xenitivo marital *de Murguía*. Na mesma portada anúnciase, por outra banda, o primeiro dos varios paratextos críticos e interpretativos de carácter alógrafo que nesta segunda edición acompañan a obra: “Prólogo de Manuel Murguía”, co que, en certo xeito, reaparece a marca do esposo que desaparecera no nome da autora. A iso engádese unha nova variación do nome autoral, que pronto imos descubrir, en canto nos introduzamos no volume. Trátase do *Rosalía Castro* co que aparece intitulado o prólogo que se anuncia na cuberta, en cuxo interior Murguía alterna esta variante, nunca *Rosalía de Castro*, coa máis familiar e próxima de simplemente *Rosalía*, que acabaría converténdose na apelación de curso común para referirse á poeta no marco da memoria cultural galega e internacional. Estas mudanzas do nome propio, que xiran ao redor da inclusión ou non da preposición e do xenitivo marital, son sen dúbida suxestivas.

Realmente, *Rosalía Castro de Murguía* é o nome de pluma da autora, o que identificou a súa posición autoral e pública tras o matrimonio. É o que apareceu na cuberta e a portada das dúas edicións de *Cantares gallegos* publicadas respectivamente en 1863 e 1872, así como o que se utilizou no segundo caso —non no primeiro, onde se omite o nome da autora— como sinatura na dedicatoria da obra a Fernán Caballero. En *Follas novas*, a situación é semellante: trátase da forma onomástica que se atopa na cuberta, na portada e como sinatura na dedicatoria á directiva da Sociedade de Beneficencia dos Naturales de Galicia de La Habana. Ocorre o mesmo de forma xeral, con moi poucas excepcións, na súa obra en prosa, tanto en volumes exentos como en publicacións en xornais ou misceláneas. Certo que hai, con todo, algunhas desviacións significativas, aínda que ocasionais, deste uso case sistemático. Na primeira aparición do que se acabaría coñecendo como “Conto galego”, en *Folle-tín do Avisador* (1864), o texto identifícase na portada coas iniciais R. C., as mesmas que apareceran na publicación de *Flavio* na *Crónica de ambos mundos* ao longo de 1861 e nalgunha outra publicación en prensa. Con todo, cando o relato volva publicarse como folletín do *Eco Ferrolano* en 1868, aparecerá xa amparado e plenamente recoñecido baixo o nome autoral de Rosalía Castro de Murguía (Torres Regueiro

2012). Por outra banda, nun volume tan peculiar como *A mi madre* (1863), a forma nominal elixida para a portada foi *Rosalía C. de Murguía*, reducindo á súa inicial, paradoxalmente, o apelido da nai, morta había pouco, a quen se dedica obra.

Recorre Castro tamén ao seu nome de pluma completo nalgunhas dedicatorias, como a que dirixiu a Manuel Barros no exemplar de *En las orillas del Sar* que lle regalou durante a visita que este lle fixo na Matanza en 1885, así como, por exemplo, en notas autógrafas que se recollen nalgún outro exemplar desta mesma obra (cfr. Angueira, en Castro 2019: 345) ou no exemplar de *Cantares gallegos*, probablemente propiedade de Ramón Segade, xunto ao cal nos chegaron, entre outros valiosos elementos, unha copia autógrafa do primeiro poema do libro (Angueira 2013). Son casos nos que con toda nitidez exerce unha función autoral, case sancionadora, respecto a aspectos vinculados á súa escritura. Pero atopamos outras posibilidades. Deste xeito, nun manuscrito autógrafa, de carácter estritamente privado, o que co título de “Postrimerías” recolle unha serie de poemas próximos ao último dos volumes que viu aparecer impreso, atopámonos só co nome *Rosalía*, visiblemente destacado a modo de encabezamento (Monteagudo 2017: 153).

A isto poderíamos engadir a variante *Rosa*, coa que asina algunha das cartas privadas enviadas ao seu esposo, ou, noutra orde de cousas, o nome civil que se recolle na cédula persoal que se lle emite en Padrón en outubro de 1884: *Rosalía Castro Abadía*. O nome propio, desde esa posición de bordo que ocupa en canto sinatura ou marca de autonominación rexistrada nos textos, varía e axústase aos diferentes niveis e ámbitos nos que se presupón que estes van circular, á vez que modula posicións autorais e graos de exposición distintos en cada caso. Pero, ademais diso, o nome leva tamén a marca da morte e do póstumo. Neste sentido, cabe dicir que *Rosalía de Castro* é unha forma fundamentalmente póstuma, ligada, por tanto, á posteridade da obra e ao subsecuente proceso de memorialización *post mortem*. Certo é que fora a formulación empregada en *La flor*, a única publicación impresa previamente ao matrimonio con Murguía, e tamén de forma ocasional e moi minoritaria nalgunhas referencias xornalísticas á autora durante a súa vida. Neste sentido, non deixa de ser curioso que só tras a morte se efectúe a recuperación plenamente tanatográfica do nome público usado de maneira efémera no volume de 1857 e noutros poucos lugares. Empezará a facerse frecuente nalgúns artigos que deron conta do falecemento ou que se deteñen nas circunstancias da soada homenaxe póstuma que se lle tributou en A Coruña en setembro de 1885 e, desde aí, aos poucos, irase institucionalizando e convertendo nunha formulación de enorme estabilidade, desprazando paulatinamente, non sen resistencias, á de *Rosalía Castro*.

Porque, en efecto, *Rosalía Castro* funcionou tamén como nome póstumo, independentemente da mención ao esposo, durante un tempo, e con notable intensidade. É o que empregaron, ademais de Manuel Murguía, Emilia Pardo Bazán na súa intervención na homenaxe coruñesa de 1885, Emilio Castelar, autor do prólogo a *Follas Novas*, na súa intervención na homenaxe mencionada (cfr. Martínez González 2019:

96), José (de la) Hermida en artigos e opúsculos múltiples, Juan Armada e Losada, marqués de Figueroa, en *De la poesía gallega* en 1889, moitos dos colaboradores do número que publicou *A Patria Galega* con ocasión do traslado do cadáver a Bonaval en 1891, Agustín da Paz Bueso, tanto na lápida que se colocou na casa da Matanza como na publicación editada pola Real Academia Española para conmemorar o décimo quinto aniversario do falecemento da poeta, Víctor Said Armesto nas súas notas preparatorias dunha biografía (Álvarez Ruiz de Ojea 2011) ou Augusto González Besada no seu discurso de ingreso na Academia en 1916, entre outros moitos. Podería aventurarse a hipótese de que foi a forma pola que optaron quen a coñeceron de máis preto, aínda que en ocasións fose sobre todo de maneira indirecta e desde posicións moi diferentes.

Está ligada a consagración da forma *de Castro* á desaparición das testemuñas e dos coetáneos da autora? É a variante prenominal do apelido unha opción vinculada principalmente a un estadio de posmemoria? Unha resposta afirmativa rotunda incorrería en simplificación, por canto, como dixemos, a mesma poeta optara pola forma *Rosalía de Castro* no seu primeiro libro, cando aínda estaba solteira, e non é demasiado complicado atopar empregos da forma máis prestixiosa socialmente en vida da autora de *Flavio*. Pero o certo é que non foi a forma predominante e que, por poñer un só caso, Manuel Barros, nas notas introdutorias aos poemas que foi recibindo de Castro e publicando en *La Nación Española* como anticipo do que sería *En las orillas del Sar*, optou pola forma máis sinxela. Segundo anticipabamos, a preposición irase asentando pouca a pouco tras a morte da santiaguesa, e así, *Rosalía de Castro*, rezará o título escollido polo capelán real Javier Vales Failde en 1906, cando publique a conferencia que pronunciou para as membros ilustres da madrileña Asociación de Conferencias para Señoras. Será, xunto á alternativa familiar de *Rosalía*, a forma que se acabe fixando como fórmula mnemónica ou lugar de memoria vinculado ao póstumo, arrastrando con ela unha escisión co vital. Tanta será a súa forza, que acabará por implicar unha dimensión polémica. Baste lembrar a defensa taxativa da forma hoxe institucionalizada por parte de Fermín Bouza Brey (1960: 181-183), fronte ao rexeitamento non menos pugnaz doutros —Eduardo Branco Amor ou Alberto Insúa—, aducindo fundamentalmente razóns de xenealoxía e lexitimación familiar.

A circulación do nome resulta unha cuestión moi relevante desde o punto de vista da memoria pública da autora de *En las orillas del Sar*, e está moi ligada á cuestión da morte e á idea de posteridade, respecto á cal, como vimos, a poeta mostrábase moi reticente. O nome, calquera nome, funciona mediante a súa reiteración en contextos diversos. É, nese sentido, non só un procedemento de identificación ou sinalización, senón tamén un recurso de reprodución. E esta, a reprodución, é por natureza selectiva —só pode ser parcial e prioriza determinadas opcións ou variantes sobre outras—, do mesmo xeito que calquera selección é reprodutiva, na medida que reitera por forza unha parte do xa dado (cfr. Derrida 2019: 88). Así as cousas, pode entenderse que a forma *Rosalía de Castro*, fundamentalmente póstuma, está

ligada a unha recepción concreta da súa figura e a súa obra, do mesmo xeito que dificilmente pode entenderse como marca global que comprenda a complexidade e heteroxeneidade dunha escritura.

Parece evidente, por exemplo, que a forma que se consagrou como denominación predominante da autora remite á cuestión da filiación, clave na construción da súa figura mnemónica pública. A filiación, neste caso, subliña a liñaxe materna, activando, entre outras posibles connotacións, a proxección sobre a autora do prestixio dunha xenealoxía ilustre e con arraigamento histórico mediante a marca reprodutiva dunha preposición ennobrecedora. Paga a pena considerar neste sentido certos xestos cargados de simbolismo e ideoloxía como o do xa mencionado Javier Vales Failde, quen, no marco dunha reivindicación do catolicismo e domesticidade da poeta, chegaba a fantasiar ambiguamente, no límite coa falsificación histórica, cun escenario alternativo para a morte da autora, notablemente afín ao organicismo social e o populismo conservador que proxecta o propio Murguía ao establecer a descrición familiar da súa esposa: nada menos que o pazo de Arretén, dos Castro, fronte á silenciada casa da Matanza (Vales 1906: 48-51).

A este respecto, non está de máis lembrar que a filiación é para Rosalía Castro unha escena de escritura, de maneira particular nos seus últimos textos, que se fai patente a través da evocación da morte e dos mortos. A presenza das brancas pantasma do poema inaugural, as relacións filiais e parentais representadas de distintas maneiras no libro ou a vinculación destas á morte, como no poema “Era apacible el día”, que ten o seu antecedente principal nas composicións da *A mi madre* (1863), mostran a importancia desta dimensión na conformación dunha voz poética e dunha figura aural como a rosaliana. Adicionalmente a morte é unha marca recorrente que caracteriza pola súa latencia personaxes como o amante de “Quisiera, hermosa mía”, onde o peso da finitude opera de maneira máis efectiva, pero en termos xerais percorre con reiteración o conxunto da obra, sometida a diversas declinacións e variacións que agora non é posible examinar.

A finitude é, pois, unha marca insistentemente exposta nun libro como *En las orillas del Sar* e actúa como presuposto necesario da sombría noción de posteridade que pecha o volume na súa última serie, ligando ou escindindo, segundo queira verse, unha determinada figura aural coa súa traxectoria póstuma. Pero o que resulta aparente é que a presenza do fantasmal e do sentimento da morte dos outros —e, por tanto, da propia— conéctase dunha forma profunda coa idea supostamente negada de posteridade. Diso dedúcese, por outra banda, que a impregnación da finitude posúe unha dimensión comunitaria tan fundamental como problemática: aspecto este sen dúbida crucial para a interpretación da obra de Castro. Considérese, en efecto, a reserva ou pesimismo implícitos da poeta diante de certas expresións do comunitario, recoñecible de modo particularmente notorio en poemas do libro como “Los robles”, “¡Jamás te olvidaré!” ou, no que se refire a outra esfera do comunal como é a familiar, “En su cárcel de espinos y rosas”. Hai unha observación de Jean-

Luc Nancy —quizais quen mellor argumentou a relación recíproca entre a morte e a comunidade— que resume ben este conflito latente: “La communauté ne prends pas la relève de la finitude qu’elle expose. Elle n’est elle-même, en somme, que cette exposition” (Nancy 1999: 50). A confianza no póstumo como vía para a permanencia do nome propio implica a confianza tamén na comunidade e en que esta poida albergar unha certa forma de transcendencia. A inseguridade rosaliana ten un dos seus fundamentos na comunidade en que se inscribe e na inseguridade do seu pasado e a súa memoria. Dáse así a tensión profunda entre a mortalidade individual e a dubidosa permanencia, fuxidía ou ameazada, do grupo comunitario no que se inscribe, sexa este familiar, nacional, afectivo ou doutra índole. O xesto tan repetido de saír na súa busca para finalmente retraerse cunha proclamación de finitude é sen dúbida un dos elementos estruturantes de *En las orillas del Sar*.

A fe, a procura do ido, o futuro ou Galicia constitúen exemplos de dimensións do comunitario que se buscan sen que, parafraseando a Nancy, alcancen a compen-sar a finitude que deixan en evidencia. E a este respecto, posteridade, memoria ou comunidade resultan nocións centrais na escritura rosaliana, especialmente na súa última etapa, que abren un espazo moi suxestivo para a consideración do lugar de Rosalía Castro na memoria pública póstuma. A serie derradeira de composicións de *En las orillas del Sar* amosan a intensa peculiaridade da escritura rosaliana a este respecto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez Ruiz de Ojea, V. (2011): “Víctor Said Armesto, Rosalía de Castro e Manuel Murguía (con Augusto González Besada ao fondo)”. *Revista de Estudos Rosalianos* 4, 23-71.
- Angueira, A. (2013): *Unha primeira edición de Cantares gallegos con fotografía, autógrafo e carta de Rosalía*. Padrón: Fundación Rosalía de Castro.
- Bennet, A. (1999): *Romantic Poets and the Culture of Posterity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bouza Brey, F. (1960): “El solar y mayorazgo de A Arretén de los antepasados de Rosalía de Castro”. *Cuadernos de Estudios Gallegos* XV/46, 164-192.
- Cabo Aseguinolaza, F. (2019): “«A mi morada oscura, desmantelada y fría». Poslugares, Estado y literatura. La casa de Rosalía Castro”. *Tropelias. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, número extraordinario 4, 138-160. DOI: 10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201843068
- Castro, R. de (2019): *En las orillas del Sar*. Ed. de Anxo Angueira. Vigo: Xerais.
- Curros Enríquez, M. (1881): *Aires da miña terra*. 2ª edición. Madrid: La Ilustración Gallega y Asturiana.
- Derrida, J. (2019): *La Vie la mort: Séminaire (1975-1976)*. París: Seuil.
- Martínez González, X. (2019): “O presidente da República que prologou as Follas novas de Rosalía”. *Follas novas* 4, 80-109.
- Miguélez-Carballeira, H. (en prensa): “Posterity and Periphery in Nineteenth-Century Galicia”, en E. Martí-López e B. Sansano (eds), *The Routledge Companion to Nineteenth-Century Spain*. Londres e Nova York: Routledge.
- Monteagudo, Henrique, ed. (2017): *Rosalía de Castro: autógrafos poéticos*. A Coruña: Fundación Barrié e Real Academia Galega.
- Nancy, J.-L. (1999): *La communauté désouvrée*. 3ª ed. París: Christian Bourgois.
- Palenque, M. (1991): “La persistencia clasicista en la poesía decimonónica: las “coronas” a Manuel José Quintana (1855)”. *Philologia Hispalensis* VI/1, 237-247.
- Torres Regueira, X. (2012): “O Conto galego de Rosalía. Unha edición ferrolá asinada pola autora en 1868”. *Grial* 195, 118–123.
- Vales Failde, J. (1906): *Rosalía de Castro*. Madrid: Imprenta de la Revista de Archivos.

