

¿Autocensura o ironía? La retórica del silencio en «Las literatas» de Rosalía de Castro

María Xesús Lama López
Universitat de Barcelona, Espanya

Abstract This article studies the textual strategies used by Rosalía de Castro in “Las literatas” to denounce the structural and epistemic violence suffered by women writers and to defend their right to participate in the public sphere through literary activity. The text appears in a peculiar context, a year after street demonstrations by seminarians prevented the publication of another article of hers in the same *Almanaque para la Juventud Elegante*. This article, addressing the general theme of the silencing imposed on women, exposes their reaction to any kind of pressure: to continue writing and publishing. The splitting of the narratorial voice to show an excinded, dialogic and even incoherent or contradictory authorial self continues a tradition initiated by Romantic women authors to generate fissures in a model of femininity disciplined within the limits of the space assigned to them.

Keywords Nineteenth century literature. Rosalía de Castro. Structural violence. Epistemic violence. Women writing.

Índice 1 Una polemista de almanaque. – 2 Autoría dialógica contra la violencia estructural. – 3 Estrategias de resistencia a la violencia estructural y epistémica. – 4 Conclusiones.



Peer review

Submitted 2024-02-22
Accepted 2024-05-02
Published 2024-06-13

Open access

© 2024 Lama López | 4.0



Citation Lama López, M.X. (2024). “¿Autocensura o ironía? La retórica del silencio en «Las literatas» de Rosalía de Castro”. *Rassegna iberistica*, 47(121), [1-18] 139-156.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2024/22/007

1 Una polemista de almanaque

Rosalía de Castro presenta «Las literatas. Carta a Eduarda» (1865) por primera vez en el *Almanaque de Galicia para el uso de la juventud elegante y de buen tono, dedicado a todas las bellas hijas del país* para 1866 editado por el impresor Soto Freire en Lugo. Se trata de una publicación anual aparentemente concebida con una función práctica de carácter general: los almanaques incluían información como la previsión del tiempo, las fechas adecuadas para labores agrícolas o tablas de mareas y el ciclo lunar, pero también podían incluir contenidos literarios y artículos informativos sobre temas diversos. En este caso, la dedicatoria del editor demuestra que tiene una clara orientación provincialista y que se dirige a un público eminentemente femenino al que se pretende ilustrar, al tiempo que aspira a cultivar su orgullo de país:

Bellas y simpáticas paisanas: tres años hace que acogéis bajo vuestra especial protección el ALMANAQUE; con ella estimulasteis a los escritores gallegos y la literatura provincial aspira de nuevo animación y vida.

Ved desde entonces cuantos nombres aparecen anualmente en este palenque, que tanta gloria les promete. Ved también la HISTORIA DE GALICIA, comenzada bajo buenos auspicios por el ilustre Murguía, y por doquier observada las consecuencias de vuestra influencia poderosa.

Aceptad otra vez este nuevo ALMANAQUE. No ceséis nunca de proteger todo lo que a vuestra patria se refiera, y no dudéis de la constante gratitud de vuestro paisano,

EL EDITOR

Hoy puede parecer sorprendente el poder que parece otorgarse al público femenino como sostén y estímulo para la cultura del país, pero de hecho la publicación se mantiene durante seis años y los tres números conservados (1864, 1865 y 1868) parecen indicar una ampliación constante en el número de colaboradores, con la progresiva incorporación de mujeres escritoras. Se trata, por tanto de una publicación periódica singular, puesto que su periodicidad es anual, pero puede considerarse próxima a la llamada 'prensa femenina' en cuanto se escoge prioritariamente al público femenino como destinatario. En el calendario para 1865, publicado a finales de 1864, Rosalía

Este trabajo de investigación se ha llevado a cabo dentro del marco del proyecto *Género, violencia y representación. Los textos de creación en la prensa femenina peninsular (1848-1918)* PID2020-113138GB-I00 financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033.

de Castro era la única mujer y colaboraba con un cantar popular en gallego.¹ Parece que ese mismo año fue cuando su colaboración en el calendario de Soto Freire despertó una fuerte polémica alrededor de un texto que no pudo ser publicado y que se perdió para siempre: «El codio». Con ese nombre se conocían los seminaristas pobres y, anunciada la publicación del artículo con ese título en un prospecto del editor, se arma tal tumulto, con unos doscientos seminaristas manifestándose y apedreando la imprenta, que merece comentarios en dos diarios de la capital: *El Contemporáneo* y *La Iberia* (Álvarez Ruíz de Ojeda 2008).² Al año siguiente, sin embargo, su colaboración aumenta significativamente y va acompañada de otras cuatro firmas femeninas, tal como recoge el índice: «Señoras: Doña Emilia Calé de Quintero, *Esperanza*, Doña Rosalía Castro de Murguía; Señoritas: Doña Clara Corral, Doña Narcisa Perez Reollo» (Soto Freire 1865, 1). Todos los demás colaboradores son 'Señores': Amado, Aróstegui, Banante, Barros Sibelo, Braña, Casares, Cuveiro, López de la Vega, Murguía, Rodríguez... y muchos otros. Es en este número donde aparece la carta ficcional que analizamos.

Dado que el texto de «Las literatas. Carta a Eduarda» se centra en la cuestión de la escritura femenina, conviene analizar las prácticas de la autora en el momento en que fue escrito, pues la voz narradora nos presenta a una escritora experimentada contestando a la pregunta de una escritora novel que le pide consejo. Fernández Pérez-Sanjulián y García Negro (2017, 148) sitúan la publicación de este texto «en el ecuador de su vida adulta», lo que resulta un tanto inexacto a pesar de la temprana muerte de la autora, con 48 años, pero conviene no olvidar que no contaba más de 27 años en 1865. En ese momento ya había publicado el poemario *La Flor* (1857), un artículo titulado «Lieders» (1858) en *El Álbum de El Miño*, las novelas *La hija del mar* (1859), y *Flavio* (1861), la plaqueta *A mi madre* (1863) con motivo del fallecimiento de Teresa de Castro, el excepcional poemario gallego *Cantares Gallegos*, y el relato publicado como folletín del periódico *El Avisador* con el título «Contos da niña terra» (1864). A continuación publicará aún *Ruínas* (1966) y justo antes de la revolución Gloriosa, con su gran novela *El Caballero de las botas azules*

1 El cantar «Se a vernos Marica, nantronte viñeras» se incluirá después en la segunda edición de su libro *Cantares Gallegos* (1863), que se publicó en 1872 añadiendo cuatro nuevas composiciones.

2 En el artículo del 2 de diciembre de 1964 de *El Contemporáneo* puede leerse: «El tumulto tomó graves proporciones, de manera que la autoridad trató de intervenir en el asunto, pero ya los pronunciados se habían retirado, después de parlamentar con el editor, y fiando que el obispo prohibiría la publicación del artículo, o que en el último resultado tomarían por su mano la venganza». Finalmente debió producirse la prohibición del obispo, pues el texto no llegó a publicarse y se perdió, pero la escritora no renuncia a seguir colaborando en el *Almanaque* en los años siguientes.

(1867) cierra un ciclo de juventud al que seguirá un largo silencio de 12 años hasta la década de los ochenta, ya en plena Restauración. Quizás sería más exacto, por lo tanto, decir que este opúsculo pertenece a las obras de su ciclo de juventud. Sin embargo, a pesar de contar sólo 27 años, ya se podía considerar una escritora con experiencia y consagrada, sobre todo gracias a la popularidad que logró con su primer poemario en gallego, y podía dar consejos a las principiantes desde una posición de cierta autoridad.

Justamente por poner el texto en boca de una escritora experimentada, con una trayectoria propia precoz y fecunda, resulta muy curiosa la respuesta recomendando silencio a la joven deseosa de iniciar una carrera literaria. Usando el recurso del manuscrito encontrado, presenta el discurso de una escritora que conmina a su interlocutora a que renuncie a la idea de publicar sus escritos para evitar verse expuesta a insultos y descalificaciones. Sin embargo al inicio basa su recomendación en una serie de argumentos que parten de consideraciones generales sobre la vida social contemporánea y las características del espacio público con un análisis pesimista y desalentado. Denuncia que el discurso cultural parece dominado por una verborrea desatada, sin criterio ni sentido, donde prima la cantidad sobre la calidad:

No, mil veces no, Eduarda. Aleja de ti tan fatal tentación, no publiques nada, y guarda para ti sola tus versos y tu prosa, tus novelas y tus dramas: que sea un secreto entre el cielo, tu y yo. ¿No ves que el mundo está lleno de esas cosas? Todos escriben y de todo. Las musas se han desencadenado. Hay más libros que arenas tiene el mar, más genios que estrellas tiene el cielo, y más críticos que yerbas hay en los campos. [...] Semejantes a una plaga asoladora, críticos y escritores han invadido la tierra y la devoran como pueden. ¿Qué falta hacemos tu y yo en ese tumulto devastador? Ninguna y lo que sobra siempre está de más. (De Castro 1865, 56)

Sin embargo, esta clara conciencia de que es inútil alzar la voz en medio del tumulto de la producción desbordante de sus contemporáneos, no le impide a la autora continuar practicando lo contrario de lo que predica el supuesto alter-ego que habla en la carta bajo la firma de Nicanora, con cuyos razonamientos dice identificarse. En el mismo *Almanaque* para 1866 este texto va acompañado de otras colaboraciones firmadas por Rosalía de Castro: «Tipos gallegos. El cadiceño», en las páginas 37-41, y el poema dialogado «Todo duerme... Del aire el sople blando», que se extiende de la página 73 a la 77. Así que ella personalmente, a pesar de todo, apuesta con claridad por publicar sus escritos, de modo que con el ejemplo de sus actos contradice sus palabras.

2 Autoría dialógica contra la violencia estructural

El contenido de esta carta ya fue comentado, especialmente de forma reciente por Fernández Pérez-Sanjulián y García Negro (2017), que inciden en la identificación de la autora con la denuncia que pone en boca de la autora de la carta, la ya mencionada Nicanora, y la relación de este texto con las vindicaciones feministas de la obra rosaliana:

La carta escrita por Nicanora está construida a modo de antítesis, elaborada como una respuesta contra el discurso androcéntrico, de los dictados de la sociedad patriarcal que condenan a las mujeres a la esfera de lo doméstico y lo privado, al mismo tiempo que desprecia y satiriza a aquellas que intentan demostrar su talento. Esta es la tesis, expuesta en todos los tonos en la literatura y la praxis de la época, que Nicanora-Rosalía disecciona, bajo el manto protector, tantas veces por ella utilizado, de la ironía. (160-1)

Sin embargo la contundente llamada al silencio arriba citada, a pesar de la supuesta ironía, genera dudas sobre esa identificación 'Nicanora-Rosalía' constantemente establecida por la crítica precisamente en base a lo que en la carta hay de rebeldía y denuncia frente a las estrategias del patriarcado para silenciar a las mujeres. De hecho la técnica de la representación de la subjetividad escindida en diferentes voces ha sido estudiada ya en las escritoras románticas por Kirkpatrick, quien constata «la aceptación de las escritoras de la división de sí mismas» (1991, 44) para representar el sujeto escritor, y lo demuestra a través del estudio de novelas emblemáticas de Madame de Staël, George Sand o Mary Shelley:

Los textos que produjeron comenzaron a resquebrajar la limitación estricta de la psique femenina del ideal doméstico y cuestionaron determinados aspectos del ideal romántico del yo. Al hacerlo, anticiparon desarrollos posteriores del discurso literario: la erosión gradual de la norma doméstica femenina y la desintegración del sujeto unificado como imagen textual. (44)

En el texto de Rosalía de Castro interesa problematizar precisamente algún aspecto de la supuesta condición autobiográfica teniendo en cuenta sus características formales y relaciones intertextuales, y explorar al mismo tiempo otras dimensiones de su significado. Estamos ante un texto que reflexiona sobre la práctica de la escritura femenina y que debemos valorar a la luz de la práctica de la propia autora, quien dice, en un párrafo final, identificarse no sólo con los sentimientos que se expresan en la carta, sino también con su intención:

Paseándome un día por las afueras de la ciudad, hallé una pequeña cartera que con· tenía esta carta. Pareciome de mi gusto, no por su mérito literario, sino por la intención con que ha sido escrita, y por eso me animé a *publicarla*.³ Perdóneme la desconocida autora esta libertad, en virtud de la analogía que existe entre nuestros sentimientos. (De Castro 1865, 58)

La voz autorial que emerge en este párrafo final no sólo asume una distancia y una posición de autoridad juzgando el valor literario de la carta, y da por hecha una credibilidad que se basa en su trayectoria como autora ya consolidada, sino que con su actuación sigue contradiciendo los postulados con los que dice identificarse en el mismo momento de la emisión de su discurso. Cabe preguntarse cuál es «la intención con que ha sido escrita» la carta de Nicanora y, si la respuesta es que fue escrita para disuadir a su interlocutora de publicar sus escritos, como parece indicar el alegato inicial, la autora demuestra que no se identifica con él ya que, contraviniéndolo en su esencia, decide publicar la carta, incluso sin el permiso de la verdadera autora.

Esto nos conduce directamente a valorar el texto en su dimensión irónica, pero también ficcional. La ficcionalización se subraya mediante la firma de la carta, que marca la distancia con el yo autorial de la escritora: «tu amiga, Nicanora» (58), y también por el hecho de que esta firma va seguida de un párrafo que pretende dar verosimilitud a una comunicación epistolar ficcional mediante el mencionado recurso del manuscrito encontrado.

La paradoja es flagrante, pues la escritora decide publicar un escrito que proclama al inicio: «No, mil veces no, Eduarda. Aleja de ti tan fatal tentación, no publiques nada» (56). Y además argumenta que decide publicarla por coincidir con los sentimientos que expresa la autora. De este modo, a través de una actuación paradójica, se deja bien claro a los lectores que Rosalía, la escritora, no coincide con Nicanora, la autora de la carta, respecto a la propuesta de no publicar. Se revela por lo tanto que este desdoblamiento de la autoría, que podríamos considerar como estrategia de autorepresentación constituye en realidad un recurso de teatralización, una estrategia discursiva con una función clara que seguramente entraría dentro de lo que Josefina Ludmer (1984) llamó las «tretas del débil»: el personaje defiende un distanciamiento orgulloso respecto a la apreciación social de sus méritos como escritora, que se confunde en su resultado con la actitud de quien asume la posición de modestia y el silenciamiento: si no vale la pena publicar en un campo cultural donde no se valora la

3 La cursiva es mía, puesto que la cuestión central del texto gira en torno al dilema entre publicar o no publicar.

calidad y literaria, ese orgulloso silencio confluye con quien da por hecho la incapacidad de las mujeres para competir en ese mismo campo. En un contexto de proliferación de cabeceras de prensa, con un peso importante de las mujeres entre el público lector, y por tanto condicionando la demanda, la voz de las autoras comienza a escucharse, su pluma es requerida en las redacciones, pero se les adjudica una posición débil y subsidiaria, limitada por una inferioridad de condiciones que viene dada por sus dificultades para acceder a la formación y el conocimiento del medio. Su salida al ruedo aparece delimitada por la cortesía de quien le cede el paso con amabilidad y condescendencia. Pero en el terreno literario han de batirse en un panorama dominado por una muchedumbre de actores en competencia feroz y, aparentemente, las mujeres ante tal competencia han de rendirse y entender que su voz, lejos de introducir una visión nueva, no hace ninguna falta:

Semejantes a una plaga asoladora, críticos y escritores han invadido la tierra y la devoran como pueden. ¿Que falta hacemos pues tu y yo en ese tumulto devastador? Ninguna y lo que sobra siempre está de más. (56)

Nicanora parece adoptar la visión patriarcal que considera innecesaria y prescindible la participación de las mujeres en el campo cultural, como voz subsidiaria y ecoica, al tiempo que le concede la inteligencia y la superioridad moral de quien se retira de una lucha poblada de mezquindades. Pero la intervención final de la autora reconduce su actitud: recoge su carta y la publica. Se salva la modestia, la inteligencia, y hasta la superioridad moral, pero finalmente su discurso, por un extraño azar, salta los límites previstos, y aceptados, de una correspondencia privada y sale a la esfera pública.

De este modo, la contradicción entre las palabras del personaje y la actuación de la autora nos alerta sobre las diferencias que separan a estas dos entidades emisoras del texto, pues resulta evidente que la teatralización, es decir, el desdoblamiento del yo enunciativo entregándole la voz a un personaje, no siempre es autorepresentación. En este caso se marca esa distancia introduciendo la voz autorial en el párrafo final, de modo que el personaje-autora de la carta no soporta necesariamente una identificación unívoca con la autora real, por mucho que invoque la semejanza de sus sentimientos o el acuerdo con sus argumentos.

¿Cuáles son, entonces, los sentimientos coincidentes de que nos habla? Puesto que es evidente que la autora no coincide con Nicanora en la renuncia a publicar, solo puede referirse a los sentimientos que se derivan de la situación previa que se comenta en la carta: la irritación ante la injusticia que impera en el campo cultural de la época, donde no se valora el mérito, sino el éxito. Desde la aparente renuncia que propugna Nicanora, se lanza una acusación a los mismos

lectores, y por supuesto a la crítica, que no parece distinguir entre el grano y la paja: cualquiera puede publicar un libro, el éxito corona la necedad, el público inclina sus gustos hacia productos vulgares que reproducen tópicos y convencionalismos y, aún más, si la autoría corresponde a una mujer, se le niega cualquier mérito sistemáticamente o pasa a ser víctima de la más cruel censura social, de modo que se desenmascara toda la violencia estructural que está provocando esa decisión de renuncia a la propia voz:

¿pero cómo creer que ella pueda escribir tales cosas? Una mujer a quien ven todos los días, á quien conocen desde niña, a quien han oído hablar, y no andaluz, sino lisa y llanamente como cualquiera, ¿puede discurrir y escribir cosas que á ellos no se le han pasado nunca por las mientes, y eso que han estudiado y saben filosofía, leyes, retórica y poética, etcétera?... Imposible, no puede creerse a no ser que viniese Dios a decirlo. Si siquiera hubiese nacido en Francia o en Madrid! Pero aquí mismo?... Oh! (58)

La denuncia de la violencia epistémica que sufren las mujeres escritoras como colectivo es el aspecto más llamativo de este texto, destacado por la crítica feminista para situar a la autora como pionera del feminismo.⁴ El menosprecio a las experiencias y saberes de las mujeres como sujetos históricamente excluidos del acceso al conocimiento se muestra dando la palabra a una protagonista femenina que habla desde su cualidad de experta en un terreno, el de la creación literaria, en el que se le reconoce autoridad desde el momento en que una principiante solicita su consejo. Nicanora habla desde la seguridad en sus propios conocimientos y criterios como escritora y por ello se hace más evidente el ridículo y el absurdo de la desautorización constante a que la somete una sociedad dominada por valores androcéntricos. La forma epistolar, que establece un diálogo implícito entre las dos mujeres, adquiere así una función legitimadora que desestabiliza las técnicas de invisibilización aplicadas habitualmente para la opresión y exclusión social de las mujeres en el campo de la producción cultural.

Fernández Pérez-Sanjulián (2016, 32) señala que el discurso se construye «en modo de antítesis» porque desarrolla todo un argumentario en contra del discurso patriarcal, llamando la atención sobre la intolerancia ante las que se atreven a desafiar los límites de la ignorancia que se les impone, pues «los hombres miran a las literatas peor que mirarían al diablo» (57).⁵ Este prejuicio lo confirma Juan Va-

⁴ Cf. Pallarés 1985; Armas García 2003; Fernández Pérez-Sanjulián 2016; Fernández Pérez-Sanjulián, García Negro 2017.

⁵ Marica Campo (2015) señaló la relación de este texto con el poema de Camilo Castelo Branco «As literatas» incluido en su libro *Folhas caídas, apanhadas da lama* (1854).

lera con argumento muy similar aún veinte años más tarde en una de sus *Cartas americanas* ([1888] 2001) comentando con humor que para ser escritora se necesita más valor que la Monja Alférez, pues «en la literata ven los solteros algo de anormal [...], por donde crecen las dificultades para una buena boda». ⁶ Mientras, la narradora juega entre la ficcionalización y la autoficción, haciendo mención al marido a quien se atribuyen sus obras, un dato en el que parece aflorar la identificación con la propia Rosalía en busca de una complicidad con las lectoras que evidentemente los conocen a ambos como personajes públicos: «Por lo que a mi respecta, se dice muy corrientemente que mi marido trabaja sin cesar para hacerme inmortal» (De Castro 1865, 57). ⁷ La calumnia y la infantilización de la mujer como recursos para negar sus méritos se ponen en evidencia con cierto humor sarcástico.

Sin embargo quizá no se prestó tanta atención a otras caras del prisma crítico que se desarrolla en esta carta a través de la voz de Nicanora, quien se extiende en el vituperio a la situación de las letras y el gusto imperante en su tiempo, con un tono ácido, entre arrogante y burlesco. Dos personajes sirven para representar el objeto de sus críticas: un barbero con pretensiones de escritor y un joven lector. Ambos representan el reverso de la literata y la bachillera de que se hace burla constantemente en los escritos de diversos autores a lo largo de todo el siglo (Gabino 2008). De este modo se invierten los papeles y es Nicanora, investida de autoridad, sea por la admiración de la destinataria de su carta o por su propia autoconfianza, quien satiriza y ridiculiza a un lector sin criterio, que prefiere las moralinas de Ducray-Duminil a Byron, y al pretencioso escritor que junta palabras en torno a cualquier tema inverosímil. De este modo se invierten los papeles, colocando a la protagonista en la posición de autoridad con criterio experto, y se traslada al bando masculino la incompetencia y falta de criterio que se solía atribuir a las mujeres, demostrando que la falta de rigor, la ignorancia y la fatuidad no son una cuestión de género, sino que pertenecen hombres tanto como a mujeres:

El vate portugués también busca en su texto establecer un diálogo, de complicidad masculina en su caso, dirigiéndose a los padres de familia para que controlen a sus hijas con veleidades literarias. No deja de llamar la atención el verso que repite a modo de estribillo «Dá-lhes para baixo, como eu dou ás minhas!», teniendo en cuenta que el autor sólo tuvo tres hijos varones con su compañera, la también escritora Ana Plácido.

⁶ Concepción Gimeno de Flaquer escribe en términos semejantes aún mucho más tarde, en 1903, cuando imparte una conferencia del Ateneo de Madrid sobre «El problema feminista»: «La falta de iniciativa de la mujer española para su emancipación consiste en que se ha doblegado ante la idea de su poco valer, idea impuesta por el hombre y aceptada sumisamente por ella» (Jagoé, Blanco, Enríquez de Salamanca 1998, 531).

⁷ A pesar de que en rigor esta afirmación está en boca del personaje de Nicanora, Davies interpreta esta referencia en clave biográfica «como unha declaración de independencia e, ao mesmo tempo, de solidariedade con Murguía» (1987, 184).

- Porque tal es el mundo, Eduarda: cogerá el libro, o más bien dicho, el aborto de ese barbero a quien Dios hizo más estúpido que una marmota, y se atreverá a compararlo con una novela de George Sand.
- Yo tengo leído muchas obras -me decía un día cierto joven que se tenía por instruido-, *Las Tardes de la Granja* y el *Manfredo* de Byron, pero sobre todo *Las Tardes de la Granja* me han hecho feliz.
 - Lo creo- contesté, y mudé de conversación. (De Castro 1865, 57)

La lacónica respuesta de Nicanora al entusiasta lector establece un nexo de complicidad con la lectora implícita de la carta, a la que se presupone suficiente criterio como para entender, sin más explicaciones, el desatino de las preferencias de ese lector. Un ejemplo que demuestra que el público, de hecho, puede decantarse por cualquier obrita frente a las de mayor calidad, que ejemplifica con George Sand o Byron. La autora pasa claramente de la defensiva al ataque sin contenerse, con un lenguaje directo que tiene poco que ver con la supuesta dulzura y docilidad femenina, pues no duda de calificar al escritor pretencioso de «más estúpido que una marmota». Para ello hace uso de una tradición que puede servir para destacar ese recurso que de Castro utilizó con tanta insistencia, el desdoblamiento teatral, que tiene la función de generar un cierto distanciamiento y romper la ilusión de autenticidad intimista, un recurso que conduce al multiperspectivismo y al pensamiento dialógico asociado a la modernidad o incluso a la posmodernidad (Cabo 2014). Recordemos además el juego de muñecas rusas con una serie de desdoblamientos del yo poético que la autora había utilizado ya en *Cantares Gallegos* (1963) y el predominio absoluto del diálogo en sus novelas últimas, pero también en todas las colaboraciones incluidas en el *Almanaque* junto al texto que analizamos aquí.⁸ Esto nos permitirá entender mejor este juego de perspectivas entre Nicanora-Rosalía como emisoras y Eduarda-público lector como destinatarios, además de la serie de personajes que intervienen en el texto de la carta con rol paródico, aunque sin abandonar la ironía, con un guiño humorístico hacia su destinataria, Eduarda, o destinatarias, las «bellas y simpáticas paisanas» a quien se dirige el editor del *Almanaque* en la dedicatoria arriba citada. Entre nosotras, parece proclamar, podemos reírnos de los malos escritores que triunfan en ese selecto mundo en el que al parecer no quieren dejarnos participar: dejémoselo para ellos.

⁸ El relato «El cadiceño» alterna una presentación que representa la forma de hablar de los personajes mediante el estilo indirecto libre, con sus diálogos, de forma que el tipo que se pretende describir en realidad se retrata a través de su forma de hablar. El poema «Todo duerme...», también es un diálogo, en este caso entre una muchacha y su ángel.

3 Estrategias de resistencia a la violencia estructural y epistémica

El texto de Rosalía de Castro se inscribe en un contexto que activa ciertas referencias a la tradición y a determinadas formas discursivas. En primer lugar la polémica literaria o la controversia que se desarrolla tradicionalmente bajo diferentes formas genéricas: diálogos, cartas, tratados, homilías o diversas formas poéticas como el epigrama satírico y, por supuesto, sobre todo a partir de siglo XVIII las diferentes formas de ensayo o artículos como textos argumentativos o incluso aparentemente científicos. Por otro lado interesa analizar la tradición del género epistolar por sus características como forma primaria de la literatura del yo.

En cuanto a la primera cuestión, es evidente que el texto de Rosalía se inscribe en la larga polémica sobre la autoría femenina, un campo demasiado amplio para resumirlo aquí porque la discusión se prolonga a lo largo de varios siglos. Por eso ahora solo llamaremos la atención sobre un género que va adquiriendo una presencia importante durante el siglo XVIII y XIX, que se tenía muy presente en el momento en que escribe nuestra autora y que seguramente influye en la necesidad de autojustificación permanente de las escritoras para no ser clasificadas automáticamente bajo un tipo social peyorativo. Se trata de las colecciones costumbristas que describen tipos sociales, obras colectivas en las que colaboraban diversos autores y que parecen tener su origen en los once volúmenes de la colección francesa *Paris ou Le Livre des cent-et-un* (1831-34), donde aparecen ya diversos tipos femeninos. En el ámbito anglosajón se inicia esta tradición con una colección de retratos mucho más manejable, un volumen titulado *Heads of the People or Portraits of the English* (1838), que será copiada en Francia como *Les français peints par eux-mêmes* (1840-42), modelo directo del español *Los españoles pintados por si mismos* (1843-44). En la colección inglesa aparecía por primera vez el tipo de la mujer escritora, el retrato de «The Fashionable Authoress» firmado por William Thackeray, que describe a una escritora constante y prolífica, que aspira a reconocimiento y representa una competencia en el mercado.

En la tradición hispánica debemos considerar todo un corpus que merecería un análisis demorado,⁹ desde la semblanza de «La marisabidilla» de Cayetano Rosell en *Los españoles pintados por si mismos* en la versión ampliada de 1851, hasta la mucho más matizada crítica

⁹ Este género de colecciones de tipos costumbristas cuenta ya con importantes estudios desde el publicado por Margarita Ucelay (1951). Para las colecciones más tardías ver María de los Angeles Ayala (2007). Sobre el tipo que nos ocupa, puede consultarse el trabajo de Aider Ausejo (2015).

de Neira de Mosquera en «La literata» publicada en el *Seminario Píntoresco Español* (18 agosto 1850) que encabeza, significativamente, con una cita de Carolina Coronado:

No es el talento, es el abuso que hace de él; no es la aplicación, es la extravagancia lo que satiriza; no es la instrucción, es la impropiedad de sus conocimientos lo que repugna. (258)

En la misma línea satírica se encuentran críticas igualmente ácidas a *El joven literato*, *El poeta* o *El escritor público*. Sin embargo las reacciones a la creciente presencia de las mujeres en el mundo literario y en la prensa adquieren tonos cada vez más conservadores, tal como refleja la carta de Rosalía de Castro y los retratos de literatas que recogen las colecciones de los años setenta, como la de Pedro María Barrera en *Los españoles de ogaño* (1872) i Eduardo Saco en *Las españolas pintadas por los españoles* (1871-72) que encuentran la respuesta femenina en la colección dirigida por Faustina Sáez de Melgar, *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por si mismas* (1882), donde también se retratan tipos como *La marisabidilla*, *La poetisa de pueblo*, *La poetisa romántica* o *La mujer ilustrada*. No debemos olvidar, sin embargo, la cronología, y el hecho de que el texto rosaliano date de 1866, por lo que aún está pendiente el estudio de la evolución a lo largo del tiempo en la estrategia argumentativa de las escritoras, desde la generación de Coronado y Avellaneda en los años cincuenta a las colecciones de los años ochenta.

El análisis en el campo literario portugués sería también interesante para nuestra autora, pues es evidente su familiaridad con lo que se publicaba en el país vecino y por ello resulta muy pertinente la conexión con textos como el de Castelo Branco, que se mencionaba más arriba. El hecho de que el escritor portugués se dirija a los padres de las jóvenes escritoras, como representantes del poder patriarcal que debe ejercer el control sobre las mujeres, que establece un diálogo entre hombres sobre la cuestión de la autoría femenina, se encontraría satirizada en cierta manera por la forma textual que escoge la autora gallega en la medida en que decide dirigirse, como autora, a una escritora que le escribe a una amiga o admiradora, que es también una posible autora. De este modo la propuesta de no publicar, aunque sea por menosprecio del ambiente literario viciado, implica acatar la presión de la autoridad. Pero en realidad la decisión de publicar de la autora real, mediante su actuación invalida ese discurso.

Rosalía de Castro se apoya en la legitimidad de representar una conversación por escrito atendiendo a los códigos discursivos que ofrece la epístola, un nuevo espacio convertido en válvula de escape frente a la perspectiva de la constante censura a las mujeres que las condena a la incomunicación. La forma epistolar se inscribe en una

tradicción de especial desarrollo en la tradición de autoría femenina, real o ficcional, que encontramos sobre todo a partir del siglo XVIII. Proliferan los textos de este género, tanto testimoniales como ficcionales, de autoría femenina o autoría masculina travestida, apropiándose de la voz de mujer, como sucede en las famosas novelas de Samuel Richardson *Pamela; or, Virtue Rewarded* (1740) y *Clarissa: Or the History of a Young Lady* (1748), dos grandes referentes de la novela sentimental que crearon escuela, o *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761) de Rousseau que conecta con el ilustre precedente de la correspondencia entre Eloísa y Abelardo (Arnoux 2015). Para limitarnos a la tradición hispánica, encontramos un referente esencial y muy temprano en las cartas de Sor Juana Inés de la Cruz, frecuentemente citada como precursora del discurso feminista. Son especialmente interesantes su *Carta atenagórica* (1690), en respuesta a padre Vieira, y la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* (1691) que contesta a la admonición del obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz, quien había usado el personaje ficticio de la monja Filotea para instar a la escritora a abandonar los estudios y escritos mundanos para dedicarse solo a los temas de religión. Esta última carta nos atañe sobre todo por tratarse de una ficción de correspondencia entre mujeres y porque en ella surge el tema del silencio que se impone a las mujeres a partir de un referente de autoridad en el campo de la moral religiosa que es la conocida frase de San Pablo en la carta a los Corintos: *Mulieres in ecclesia taceant* (1 Cor 14,34).¹⁰ Sor Juana argumenta en su carta que lo que se les niega a las mujeres es el derecho a tomar la palabra en el espacio público (o hablar en el púlpito), pero se niega a admitir las restricciones en el espacio privado.

En su análisis del texto de Sor Juana detecta Josefina Ludmer, como ya se comentó más arriba, las técnicas que denomina «tretas del débil» (1984, 49), pues desentraña la construcción retórica de la monja en torno a la negación combinada con dos verbos, ‘saber’ y ‘decir’: en primer lugar, Sor Juana utiliza el recurso de la ‘modestia afectada’ o fingida, argumentando «no saber decir» una respuesta digna de su interlocutor, pero ese ‘no saber’ que lleva al silencio no proviene de la ignorancia sino de la posición de autoridad del interlocutor, por tanto es un ‘no saber’ posicional y relacional que implica el reconocimiento de la situación de subalternidad y pone Sor Juana varios ejemplos, como el de la madre de Juan Bautista, quien queda sin palabras cuando va a visitar a la «madre del hijo de Dios». Pero al mismo tiempo que parece asumir la imposibilidad de la expresión frente a esa autoridad que le impone el silencio, se las ingenia para

¹⁰ ‘Callen las mujeres en la asamblea’ o, con traducción más restrictiva, ‘en la iglesia’. Sor Juana, como religiosa, actualiza también toda la tradición eclesial de argumentación bajo la forma de epístolas desde la antigüedad.

introducir un relato biográfico sobre su ansia de saber constante, de modo que da un significado nuevo a ese silencio y convierte el *no saber decir* en *no decir que sabe*, dando forma a la primera estrategia de resistencia: separar el campo del saber del campo del decir. Al adoptar esta técnica en el texto de «Las literatas», Rosalía de Castro introduce algunos matices, pues distingue entre el decir en privado en conversación entre mujeres, sea oralmente o por escrito mediante la carta, en un ámbito de sororidad y comprensión a partir de experiencias compartidas, frente a decir en público para el conjunto de la sociedad. Con el desdoblamiento autorial se representa esa nueva distinción entre el decir en privado o decir en público: la autora de la carta y la escritora que la publica disienten en cuanto al ámbito en que deciden proyectar su argumentación, a pesar de que ambas, como escritoras experimentadas, asumen públicamente saber y decir. Pero cuando se trata de denunciar la violencia epistémica que experimentan, Nicanora se limita a expresarse en el espacio reservado de la correspondencia privada, advirtiendo de los peligros que encierra salir al ruedo público,¹¹ mientras que Rosalía interviene para traspasar esa barrera a través de la publicación de un texto que afronta la polémica aireando el debate sobre las dificultades de las mujeres y sus consecuencias. Se trata de ofrecer una explicación sobre la escasa participación de las mujeres en la producción cultural: no es porque no estén capacitadas, porque además la proliferación de escritores demuestra que no se necesita una capacidad extraordinaria para acceder a la letra impresa, sino porque prefieren decir que no saben, presionadas por una violencia estructural que las silencia bajo amenaza de acoso social y escarnio público.

Esta misma idea estaba muy presente ya en la famosa frase de Rosalía de Castro en el prólogo de su primera novela, *La hija del mar* (1859), con palabras muy semejantes, que parecen delatar su familiaridad con la argumentación de la monja mejicana, cuando explica el silencio de las mujeres por la imposición externa al tiempo que afirma la capacidad de conocimiento implícita en el verbo ‘saber’:

Porque todavía no les es permitido a las mujeres escribir lo que sienten y lo que saben. (De Castro 1993, 48)

11 Las advertencias de peligro entre mujeres tienen también una larga tradición en la literatura epistolar. Un ejemplo destacado en el ámbito hispánico es el de las cartas de Sor Gertrudis Hore, conocida como ‘la monja casada’ porque entra en religión después de su vida de casada y una acusación por adulterio. Sor Gertrudis había publicado en 1795 en el *Diario de Madrid* bajo la firma H.D.S., Hija del Sol, una epístola poética sobre el tema que domina en buena parte de su obra: advertir a las mujeres sobre los peligros y sufrimientos que las esperan si no son capaces de resistir a los halagos del sexo opuesto. Algo parecido sucedería a quien sucumbe ante los halagos de la fama por su actividad artística (Morand 2004).

Una cosa es, por tanto, no decir, o no poder decir, o no escribir, acatando la ley del otro, y otra muy diferente es no saber realmente, porque, como demostraba ya Sor Juana, según Ludmer (1984, 49), «saber y decir constituyen campos enfrentados para una mujer», puesto que «toda simultaneidad de esas dos acciones acarrea resistencia y castigo». Y ese saber se afirma en el prólogo que Rosalía escribe para su primera novela presentando toda una genealogía de mujeres sabias y con iniciativa política. Pero en esa frase final añade un verbo nuevo en su argumento, que es 'sentir'. Un verbo que conecta con la elocuencia de las emociones tan propia de su siglo, puesto que estas producen, como propone Ahmed (2004), conocimiento y re-conocimiento al manifestarse a través de una corporeidad que se encuentra para formar comunidad. Una dimensión colectiva que Rosalía parece intuir también cuando reivindica el sentimiento como fuerza mobilizadora en el prólogo de *Cantares Gallegos* (1863), consciente de la importancia de transmitir esas emociones a través de la creación artística para generar simpatías y empatías que contribuyen a conformar una comunidad. Así la analogía de sentimientos que reconoce la escritora con la autora de la carta establece una primera comunidad explícita y lo que comparten ambas no es otra cosa que la experiencia de su condición autorial, reconocida como una experiencia de marginalidad. Pero al mismo tiempo el sentimiento de indignación e injusticia que las invade las coloca en una posición de fraternidad con un grupo mucho más amplio: las mujeres escritoras, o mejor, las mujeres que quieren tener voz y por ello son rechazadas por la sociedad. Y de ahí la comunidad de las sin voz, las *caladiñas*,¹² silenciadas por la conciencia del sufrimiento que les puede infligir la sociedad en caso de no acatar sus normas. De hecho el consejo de las que hablan desde la experiencia parece indicar que el castigo impuesto es eficaz y por tanto se convierten en trasmisoras de una ley del silencio motivada por el dolor, más que por la sumisión. Esa comunidad se reconoce también en la experiencia compartida de unas estrategias de escritura destinadas a eludir la censura social, pues se ven inducidas u obligadas a desarrollar una retórica del silencio que gira en torno a la exaltación del silencio mismo como práctica virtuosa y deseable, mientras incurren, por el mero hecho de explicitar su aceptación, en la práctica contraria, la transgresión de mostrar su propia capacidad de expresión artística.

12 El apelativo de *os caladiños*, los calladitos, hace referencia a la procesión de la Soledad de María en Semana Santa que arraiga en muchos lugares de Galicia, especialmente en la ciudad de A Coruña durante el siglo XIX, pero también en Santiago o Ferrol, a veces asociada a la Virgen de los Dolores. Se caracterizaba por el silencio absoluto durante toda la procesión para representar la soledad y el dolor de la Virgen tras la muerte de su hijo.

4 Conclusiones

Los estudios sobre el género epistolar coinciden en destacar algunas características que lo identifican como un gesto privilegiado (Chartier 1991, 9) por su posición liminar entre la escritura libre y la codificada, entre el espacio íntimo y el público, entre la comunicación confidencial y la sociabilidad. Pero además se establece una conexión con la oralidad que apunta a unas fuentes de saber propias para superar la inaccesibilidad de la cultura letrada, y así aparece la segunda estrategia que registraba Ludmer (1984) en la carta de Sor Juana: la reorganización del campo del saber. Los manuales de escritura de cartas, que tanto proliferaron en el siglo XIX, coinciden en prescribir algunas reglas de escritura que se pueden reducir a cuatro principios: concisión, austeridad, autenticidad e inteligibilidad. Estos principios podrían constituir en la práctica un programa estético alternativo frente al estilo pretencioso que parece ridiculizar Nicanora a través de la figura del barbero, y frente a la subliteratura moralista que, según ella, hace las delicias del lector inculto.

Rosalía sabía que debía escribir con estilo conversacional porque, por un lado, pretendía argumentar con claridad sobre un tema polémico, y por otro, estaba dirigiéndose a un público acostumbrado a la comunicación directa y desinhibida en el ámbito privado, marcada por la sinceridad del tono confidencial. Por lo tanto debe jugar con esos recursos para escribir, como había hecho Sor Juana, en diferentes niveles: asumir aparentemente el discurso del poder respetando esa ley que impone a las mujeres una modestia y un apartamiento de los asuntos públicos que redundan en la norma de no decir y no escribir, mientras se introduce una advertencia sobre los peligros de saber y de presentarse a la sociedad como poseedora de conocimientos, porque el mundo no está preparado para entender y acoger el saber asociado a la mujer sin deformarlo en la figura ridícula de la ‘marisabidilla’, o de la más rara ‘politicómana’.¹³ Por eso es necesario transitar espacios liminares que resumen las tensiones entre la exposición y el ocultamiento, o entre la ficción y el ensayo, y la irrupción en el espacio público se presenta como producto de una casualidad, una especie de accidente, bajo la forma del manuscrito encontrado, que desplaza los efectos de mérito y fama, solo tolerables cuando la mujer no los reclama para sí sino para otra,¹⁴

¹³ En el retrato de este tipo social que firma García de Tassara en la colección de tipos *Los españoles pintados por sí mismos* (1843) concluye la crítica con un sarcástico y radical: «que se las fusile, que se las fusile» (Espín Templado 2014, 183).

¹⁴ Recordemos la estrategia de Emilia Pardo Bazán en su campaña para reclamar el derecho a entrar en la Real Academia a través de las cartas públicas a Gertrúdis Gómez de Avellaneda (Siviero 2022).

o bien el impulso irracional que se deriva de una efusión sentimental y que por tanto escapa al control consciente.

Es precisamente esta última coartada la que utiliza Rosalía de Castro al decidir publicar la carta, una estrategia que desarrolla en su autopoética en verso incluida en el libro *Follas Novas* bajo el título «¡Silencio!». En el poema las imágenes se agolpan en el interior, la agitación sentimental golpea el pecho, la pluma se moja en la propia sangre que fluye desbocada por las venas, por ello la escritura es un acto traspasado por un cuerpo impulsado por la fuerza vital, pero sin embargo el valor de esa pulsión irrefrenable se relativiza con la cita de Shakespeare: *palabras, e palabras, e palabras!* y su reflexión llama a la contención y la depuración del discurso: «da idea a forma inmaculada e pura | onde quedou velada?» (De Castro 1993, 2: 286). El silencio, por tanto, debe imponerse, pero no para callar, sino para contener el impulso desbocado del sentimiento y depurar las formas en busca de las ideas puras y, tal vez podríamos añadir, densas y claras como se encuentran en sus textos.

Bibliografía

- Ahmed, S. (2004). *The Cultural Politics of Emotion*. London: Routledge.
- Álvarez Ruiz de Ojeda, V. (2008). «Sobre “El Codio” (1864), obra perdida de Rosalía de Castro». *Revista de Estudos Rosalianos*, 3, 27-37.
- Armas García, C.M. (2002). *As mulleres escritoras (1860-1870)*. O xenio de Rosalía. Santiago de Compostela: Laiovento.
- Arnoux, M. (2015). «Cartas de mujeres de la segunda mitad del XIX. Algunas líneas teóricas para describir el estado del género». *Políticas de la memoria*, 15, 9-16.
- Ayala, M. de los A. (2007). *Las colecciones costumbristas (1870-1885)*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Ausejo García, A. (2015). *Marisabidillas y literatas del siglo XIX. De los artículos de costumbres a la Feita de Emilia Pardo Bazán* [trabajo de final de grado]. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. https://ddd.uab.cat/pub/tfg/2015/136986/TFG_eiderausejo.pdf.
- Cabo Aseguinolaza, F. (2014). «Teatralidad, itinerancia y lectura. Sobre la tradición retórica de la autoficción». Casas, A. (ed.), *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid: Iberoamericana, 25-44.
- Campo, M. (2015). «“As literatas” (1859), Camilo Castelo Branco». García Negro, M.P. (ed.), *No tempo de “Follas Novas”*. *Unha viaxe pola literatura universal*. Santiago de Compostela: Alvarellos, 81-8.
- Chartier, R. (éd.) (1991). *La correspondance. Les usages de la lettre au XIXe siècle*. Paris: Fayard.
- Davies, C. (1987). *Rosalía de Castro no seu tempo*. Vigo: Galaxia.
- De Castro, R. (1865). «Las literatas. Carta a Eduarda». *Almanaque de Galicia para uso de la Juventud Elegante y de Buen Tono dedicado a todas las bellas hijas del país*. Lugo: Imprenta de Soto Freire editor, 56-8.
- De Castro, R. (1993). *Obras completas*. 2 vols. Madrid: Biblioteca Castro Turner.

- Espín Templado, M.P. (2014). «'Coqueta, Políticómana y Marisabidilla'. Tres tipos de mujer sin fronteras». Ferri Coll, J.M.; Rubio Cremadas, E. (eds), *La península romántica. El romanticismo europeo en las letras españolas del XIX*. Pamplona: G9 Ediciones, 175-92.
- Fernández Pérez-Sanjulián, C. (2016). «A construção contra a norma: aproximação às personagens femininas na obra de Rosalia de Castro». *Diacrítica*, 30(3), 25-41.
- Fernández Pérez-Sanjulián, C.; García Negro, P. (2017). «“Las literatas” de Rosalía de Castro. La construcción ficcional como escritora o el autorretrato como representación de la posición autorial». Martín Clavijo, M. (ed.), *Escrituras autobiográficas y canon literario*. Sevilla: Benilde Ediciones, 147-71.
- Gabino, J.P. (2008). «“In principio erat verbum”. El léxico caracterizador de la letraherida o la mujer anda en lenguas». Fernández, P.; Ortega, M.-L. (eds), *La mujer de letras o la letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*. Madrid: CSIC, 17-31.
- Jago, C.; Blanco, A.; Enríquez de Salamanca, C. (1998). *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos del siglo XIX*. Barcelona: Icaria.
- Kirkpatrick, S. (1991). *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Ludmer, J. (1984). «Tretas del débil». González, P.E.; Ortega, E. (eds), *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Puerto Rico: Ediciones Huracán, 47-54. <https://es.scribd.com/doc/247609745/Ludmer-Las-Tretas-DeL-Debil>.
- Morand, F. (2004). *Doña María Gertrudis Hore (1542-1801). Vivencia de una poetisa gaditana entre el siglo y la clausura*. Alcalá de Henares: Ayuntamiento de Alcalá de Henares.
- Neira de Mosquera, A. (1850). «La literata». *Seminario Pintoresco español* (18 de agosto de 1850), 258-9.
- Pallarés, P. (1985). «Rosalía, unha lectura feminista». *Rosalía de Castro. Unha obra non asumida*. A Coruña: Edicións Xistral, 99-122.
- Siviero, D. (2022). «Emilia Pardo Bazán y otras 'sin sillón'. Una cuestión de violencia de género en la prensa de finales del siglo XIX». *La Tribuna*, 17, 92-108. <https://doi.org/10.32766/tribuna.17.334>.
- Soto Freire, M. (1865). *Almanaque de Galicia para la juventud elegante y de buen tono, dedicado a todas las bellas hijas del país 1866*. Lugo: Imprenta Soto Freire.
- Ucelay, M. (1951). *Los españoles pintados por sí mismos (1843-44). Estudio de un género costumbrista*. Méjico: Colegio de Méjico.
- Valera, J. [1888] (2001). *Cartas americanas*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición digital a partir de *Obras completas*, vol. 3. Madrid: Aguilar, 1958.