

**LA INFANTICIDA DE CATERINA
ALBERT E «A XUSTIZA
POLA MAN» DE ROSALÍA
DE CASTRO: ANÁLISE
COMPARATIVA**

María Vanesa Solís Cortizas

doi:10.17075/rcsxxi.2014.062



Ladraban contra min, que camiñaba
(Rosalía de Castro)

Doch ihr, ich bitte euch, wollt nicht in Zorn verfallen.
Denn alle Kreatur braucht Hilf von allen.
(«Von der Kindsmörderin Marie Farrar», Bertolt Brecht)

No presente traballo, propomos unha análise comparativa do poema «A xustiza pola man» de Rosalía de Castro e do monólogo teatral *La infanticida* de Caterina Albert. Ambos tratan o tema do asasinato executado por unha muller no contexto dunha fortísima violencia sexista patriarcal. En primeiro lugar, realizamos unha aproximación ao contexto da época e ás respectivas autoras e, unha vez trazadas as constantes e as variacións que definen a condición de *escritoras*, estudamos os elementos comúns entre os textos, así como a configuración da especificidade de cada un, deténdonos máis polo miúdo na conformación das personaxes protagonistas, as mulleres, nos seus contextos sociais.

O século XIX transcorre durante os primeiros anos de vida de ambas as autoras. Neste momento, coincidindo coa puxanza económica e social da burguesía, produciuse un intenso *rexurdir* das literaturas «rexionais» en toda Europa, enmarcado no interese polas culturas autóctonas e na liberación política que propugnaba o ideal romántico. Asistimos, así, á nomeada *Renaixença* catalá, por un lado, e ao *Rexurdimento* galego, polo outro. En Europa, triunfaba o capitalismo como sistema económico e a sociedade burguesa como modelo político-social. Para facilitar a contextualización, convén dar, sen moito detemento¹, breves pinceladas biográficas, destacando certas singularidades, como é a vivencia plena no século XIX de Rosalía de Castro, fronte á vida de Caterina Albert, a medias entre o XIX e o XX. Hai, pola contra, algúns puntos en común nas súas traxectorias vitais das que destacamos o uso da lingua propia (catalán/galego), o contacto co medio rural e, máis salientábel, a súa formación autodidacta.

1 Á vista dos numerosos traballos sobre a vida de ambas as autoras.

MULLERES QUE ESCRIBEN

Rosalía de Castro, nada en Santiago de Compostela en 1837. De familia fidalga, empobrecida, por parte de nai, o seu pai foi o sacerdote José Martínez Viojo. Viviu os primeiros anos en Iria Flavia (Padrón), o que supuxo o enlace coas clases populares e, xa mocíña, estivo vinculada ao Liceo santiagués, destacando polas súas inquietudes intelectuais. Aos dezanove anos, trasladouse a Madrid, onde publicou o seu primeiro libro de versos, *La flor*. Casou en 1858 con Manuel Murguía², con quen vai ter seis fillos, e volveu definitivamente a Galicia en 1871. Morreu na súa casa de Padrón o 15 de xullo de 1885. Os seus restos foron trasladados en 1891 a San Domingos de Bonaval, ao Panteón de Galegos Ilustres, monumento erixido por subscrición popular. É a figura máis importante da literatura galega de todos os tempos. A súa obra poética en galego foi recollida en dous libros: o auroral *Cantares gallegos* (1863) e *Follas novas* (1880).

Moito máis nova, Caterina Albert i Paradís (1869-1966) naceu un 11 de setembro na localidade empordanesa de L'Escala. Viviu entre a casa rural familiar e o piso que tiña a súa familia en Barcelona³. Ela mesma falaba así da súa formación académica nunha carta dirixida a Joan Maragall (19-II-1903):

Figuri's que m'ensenyaren de conèixer lo *Jesús* i a *fer pals i ganxos*, sient aquesta la meva instrucción oficial; lo demás, ho he fet pel meu compte, sens cap estímulo ni dirección, i no tinc de dir-li si aquest és gaire bon sistema per a traure bons fruits. He llegit relativament molt poc i sens ordre ni selecció [...] però estudiar amb formalitat quelcom, mai⁴.

2 A figura de Manuel Murguía (Arteixo, 1833-A Coruña, 1923) tratou de asentarse as orixes históricas de Galicia e os caracteres de personalidade propia, ofrecendo unha argumentación da nacionalidade galega baseada especialmente no celtismo da poboación galega. Traballos como o de Diego Pardo Amado (2010) volven a mirada novamente sobre a función desenvolvida polo escritor a prol do proceso de canonización da obra de Rosalía de Castro.

3 A proxección desta dualidade territorial está moi presente na maior parte das súas obras.

4 De aquí en diante, as traducións ao galego das citas en catalán son miñas. «Figúrese que me ensinaron a coñecer o de *Xesús* e a *facer [...] ganxillo*, asinto que esta é a miña instrucción oficial: o demais fíxeno pola miña conta, sen estímulo nin dirección ningunha, e non teño que lle dicir se este é un bo sistema para sacar bos froitos. Lin relativamente moi pouco e sen orde nin selección, pero estudar con formalidade algo, nunca», en *Obres completes* (1972), p. 1789.

Logo comenta que se dispuxese do tempo libre «de angoixes i de quefers ben diferents dels literaris»⁵, por un lado, e se tivese a liberdade que ten o home para buscar os seus propios intereses, polo outro, as cousas serían ben distintas. É considerada a primeira grande escritora da literatura catalá, destacando por unha ampla produción literaria, organizada nunha variedade de xéneros⁶. Neste punto, é importante subliñar que os seus únicos escritos inmersos en pleno século XIX son de 1898, cando se deu a coñecer nos Jocs Florals da cidade de Olot co monólogo teatral *La infanticida* e coa composición «El llibre nou». Premiáronlle os dous traballos e produciuse o escándalo, entre outras cuestións, ao descubrir que a peza dramática estaba escrita por unha muller. Dende entón, decidiu usar o pseudónimo de *Víctor Català*, que, tal e como manifestara no seu momento, se trataba do nome do protagonista dunha novela que nese momento estaba a escribir. Esta renuncia a utilizar o nome real non foi un feito illado xa que moitas escritoras do século XIX fixeron o mesmo⁷; débese entender como unha vontade de independencia e non como unha actitude «masculinizante» fronte á escrita.

Para entender a condición de ser muller e escritora no século XIX, aludirei brevemente a certos textos de ambas as autoras que amosan esta problemática. Por un lado, o escrito «Las literatas. Carta a Eduarda»⁸, de Rosalía de Castro, no que Nicanora lle dá consellos a Eduarda, unha moza que pretende dedicarse á literatura. Todo o conflito que implica ser «literata» explícallo centrándose nos obstáculos, tales como a incompreensión e a hostilidade dos homes (tamén das mulleres), as dificultades de encontrar marido, etc. En definitiva, *escribir* é unha tarefa non propia das mulleres e a autora manifesta: «no dejan pasar nunca la ocasión de decirte que las mujeres deben dejar la pluma y repasar los calcetines de sus maridos». Esta negación/fuxida polo escepticismo da utilidade da escrita, que busca o silencio e a exclusión da muller do ámbito público, concrétese: «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». Porén, a Rosalía-escritora

5 «de angustias e de tarefas ben distintas das literarias», *op. cit.*, p. 1789.

6 A súa obra correspóndese principalmente cos anos do «Modernisme» catalán. Para un achegamento biobibliográfico da autora, pódese consultar a páxina web <http://lletra.uoc.edu/ca/autora/victor-catala-caterina-albert>.

7 Outras escritoras que usaron sobrenomes masculinos foron Cecilia Böhl de Faber («Fernán Caballero»), Charlotte Brönte («Currer Bell») ou Mary Ann Evans («George Elliot»).

8 Publicado en *Almanaque de Galicia*, Lugo, Imp. de Soto Freire (1866).

non se ha someter ao patriarcado en tanto que ha seguir publicando. De feito, antes deste texto, xa manifestara en *Lieders*⁹ (1858): «Solos cantos de independencia y libertad han balbucido mis labios, aunque alrededor hubiese sentido, desde la cuna ya, el ruido de las cadenas que debían aprisionarme para siempre, porque el patrimonio de la mujer son los grillos de la esclavitud».

Esta condición da *autoría feminina* tratouna tamén Caterina Albert nalgún momento da súa vida, laiándose da incompreensión da sociedade a respecto deste tema. Nunha carta dirixida a Narcís Oller¹⁰ (15-I-1903) manifestaba:

«És tan estranyot el paper d'escriptora, que no tinc cap enveja de representar-lo. I vostès, que em sembla que són molts bons, m'ajudaran a amargar-me perquè la gent no es rigui de mi en ma mateixa cara»¹¹ e continuaba co seguinte: «a mi em va dordre fou que, amb motiu del llibre, es tragués a relluir l'autor i que les condicions particulars d'aquest fossin l'esca de l'enrenou que el llibre ha mogut; si no hagués donat la casualitat d'ésser fet per una dona (i en aquesta terra en què les dones no són aficionades a escriure), s'hauria tractat del llibre en si i prou; que era el que jo destitjava. [...] no m'agrada pas gens singularitzar-me i fugir de las pràctiques corrents entre mon sexe»¹².

Como xa se apuntou, optou Caterina Albert polo uso dun pseudónimo. Baixo esta plica, sinala Francesca Bartrina (Bartrina: 1997, 88), agóchase unha «escritora» á que considerar pioneira na creación de personaxes femininas que desprenden unha «força i una energia» que singulariza os seus textos, en tanto que ofrecen a construción dunha identidade feminina e a súa relación coa sociedade.

Noutra epístola dirixida á mesma persoa, é curioso que confese que non hai nada que lle repugne tanto como a muller que «per aquí se té per *emancipada*» nin nada que lle espante tanto como a posibilidade de verse a si mesma incluída

9 Publicado en *Album de El Miño* (1858).

10 Escritor da Renaixença catalá.

11 «É tan extraño o papel de escritora que non teño envexa de representalo. E vostedes, que me parece que son moi bos, axudaranme a amargar-me para que a xente non se ría de min na cara», *op. cit.*, p. 1826.

12 «O que me doeu foi que, con motivo do libro, se sacase a relucir o autor e que as condicións particulares deste fosen a causa do balbordo que o libro moveu; se non dese a casualidade de que foi feito por unha muller (e nesta terra en que as mulleres non son afeccionadas a escribir), teríase tratado o libro por si mesmo e sería suficiente; que era o que eu desexaba [...]. Non me gusta en absoluto singularizarme e fuxir das prácticas correntes entre o meu sexo», *op. cit.*, p. 1826.

en tal categoría. Di, ademais, que non terá, nin quererá ter, valor suficiente para «posarme el món per barret» (pór o mundo por sombreiro, p. 1797).

Non cabe dúbida de que ambas as autoras eran conscientes da marxinação da muller do seu tempo, porque así o deixaron reproducido nos seus escritos. Porén, por que se mantiveron á marxe dos círculos literarios e da vida pública? As circunstancias serían probabelmente moitas e distintas, mais o afán de se encubrir fundamentalíano polo «carácter íntimo e persoal da escrita» (González Liaño: 2007, 137); de aí despréndese a autoxustificación constante do traballo literario, que, no caso de Rosalía, se manifesta de maneira moi clara no propio prólogo de *Follas novas*, que viría sendo unha «excusatio non petita», en termos latinos, asumindo unha «suposta inferior condición feminina».

En definitiva, ser *muller e escritora* no século XIX implicaba unha ansiedade no sentido biolóxico determinada pola sociedade, que substitúe «la “ansiedad hacia la influencia” por la “ansiedad hacia la autoría”, una ansiedad construida a partir de temores complejos y apenas conscientes hacia esa autoridad que a la artista femenina le parece ser por definición inapropiada para su sexo» (Gilbert & Gubar: 1998, 65), pois tal e como argumentan Gilbert e Gubar no seu clásico *The Madwoman in the Attic*:

antes de que la mujer escritora pueda viajar a través del espejo hacia la autonomía literaria, debe aceptar las imágenes de la superficie del espejo, es decir, esas máscaras míticas que los artistas masculinos han fijado sobre su rostro humano tanto para aminorar su temor a su «constancia» como [...] para poseerla más completamente. De forma específica, [...] una mujer escritora ha de examinar, asimilar y transcender las imágenes extremas de «ángel» y «monstruo» que los autores masculinos han generado para ella (pp. 31-32).

MULLERES QUE MATAN

Atendendo a certos matices que afectan a enunciación dos textos, alén do seu lirismo, «A xustiza pola man» pódese caracterizar, a partir da súa dimensión narrativa, na conformación de personaxes e situacións, pero tamén pola súa dimensión dramática, que, en forma de monólogo, nos fai partícipe a nós, o lectorado, do destino da muller. Por outro lado, non sabemos onde se sitúa o discurso, malia

poder intuílo. Con todo, esa ausencia de referencias situacionais e caracterizadoras do discurso, no canto de escurecer parcialmente o desenvolvemento dramático do poema, concédelle significación ao carácter visual a través desa subxectividade lírica, cun estilo directo que fala a través do «eu».

Pola contra, a función dramatúrxica de *La infanticida*, escrito en versos hendecasilabos, débatesse entre un monólogo lírico e un monólogo de reflexión ou de decisión. Nesa descuberta da soidade extrema do ser humano só hai unha vía de entendemento co diálogo da protagonista e o público, ao que lle fai confidencias, mesturando pasado e presente. Cómpre subliñar que no texto teatral o que non é monólogo é anotación¹³. Esas instrucións da autora están para interpretar mellor a obra, como está o interesantísimo prólogo de *Follas novas*, que ben poderíamos consideralo un apuntamento posto na marxe do noso poema:

[...] refreixan quisais con demasiada sinceridade, o estado do meu espírito unhas veces, outras a miña natural disposición (que non en balde son muller) a sentir como propias as penas alleas. [...] ¡Que se os problemas que tén ocupados ós máis grandes entendementos, teñen algo que ver connosco, é nentramentas que os que comparten e levan a unha con nosoutras os traballos da vida, non poden ocultarnos de todo as súas tristezas e os seus desfalecementos! [...] si non pode ca morte despirse o espírito das envolturas da carne, menos pode o poeta prescindir do medio en que vive, e da natureza que o rodea [...] Por eso iñoro o que haxa no meu libro dos propios pesares, ou dos alleos, anque ben podo telos todos por meus, pois os acostumbrados á desgracia, chegan a contar por súas as que afrixen os demais. [...] Vin e sentin as suas penas como si fosen miñas, mais o que me conmoveu sempre, e polo tanto non podía deixar de ter un eco na miña poesía, foron as inmurables coitas das suas mulleres [...].

A proxección de rebeldía xúntase coa creación de personaxes marxinais, que serán definidas, case con toda seguridade, como «mulleres-monstro», e que acabarán retidas: Nela nun manicomio e a outra muller nas celas dun cárcere. O lecto-

13 Patrice Pavis: «Desde el momento en que el personaje deja ser un simple papel, cuando adquiere rasgos universales y se “naturaliza”, entonces es importante revelar los datos en un texto adjunto. [...] Esto es lo que sucede históricamente en los siglos XVIII y XIX: el deseo de caracterizar socialmente (drama burgués) y la toma de conciencia de la necesidad de una puesta en escena tiene como consecuencia el aumento de las didascalías. El discurso deja de ser interiormente teatral; [...] exige del lector una visualización externa que lo sitúe correctamente en el contexto» (p. 11).

rado é o único que pode tomar partido; sabe as consecuencias que afectan as súas relacións persoais e sociais, e é esa forte introspección psicolóxica a que permite afondar nos máis recónditos pensamentos e na propia conciencia dos personaxes.

«A XUSTIZA POLA MAN» (1880)

Pertencente ao poemario *Follas novas*¹⁴, sábese que boa parte das composicións deste volume foron escritas en Madrid, cando o matrimonio vivía en Simancas, segundo o testemuño de Murguía. Saíu a lume baixo o patrocinio editorial de «La Propaganda Literaria», apoiado economicamente pola Sociedad de Beneficiencia de Naturales de Galicia, da Habana, que promoveu unha subscrición popular de axuda económica para sufragar certos gastos de publicación. Enténdese así a dedicatoria no libro aos membros da devandita asociación.

«A xustiza pola man» está incluída dentro do Libro II¹⁵, no posto vinte e cinco dun total de trinta e seis composicións que conforman o apartado intitulado «Do íntimo». O feito de estar presente baixo esta epígrafe ten chamado a atención a moitos dos estudosos de Rosalía, pois polo seu contido cabería esperar que fose incorporado ao Libro III («Varia») ou Libro V («As viúdas dos vivos e as viúdas dos mortos»). En calquera caso, a colocación deste poema en «Do íntimo» conxuga o «individual» (particular ou privado) e o «social» (colectividade). A autora denuncia a inxustiza que impera na sociedade, facendo un exercicio de análise psicolóxica desde a subxectividade da protagonista.

A muller do poema rosaliano, que fala en primeira persoa, é anónima, o que acrecenta a súa identidade marxinal e borrada. O enigma dos feitos que desencadearon a aldraxe foi tratado pola crítica de xeito desigual. Francisco Rodríguez (1988) analízao en termos sociolóxicos, porque se asiste a un «clima ascendente de roubo, destrución e morte», causado polos «que teñen fama de honrados na vila (sen dúbida, un caso de embargo ou desafuzamento...)» (Rodríguez: 1988,

14 Poemario que, malia ser publicado en 1880, foi escrito nun período aproximadamente de dez anos. Sinálao a autora no prólogo («Dúas palabras da autora»). Foi en 1874 no xornal *El Heraldo Gallego*, dirixido por Valentín Lamas Carvajal, cando se anunciou a saída ao prelo do novo poemario, *Follas novas*. Seguimos a edición de Mayoral e Roig (1990).

15 Nesta parte moitas composicións non teñen título.

291). Pola contra, M^a Xosé Queizán (2008) desbota a idea da deshonra pola burguesía caciquil do lugar e considera que esa «brancura» que lle rouban é a «pureza virxinal», que perde pola violación cometida por eses homes, pois os versos «Botáronme estrume nas galas dun día / a roupa decote puxéronma en tiras» explican o emporcallamento do vestido branco de voda, rachado con violencia e na que os feitos se sitúan no eido rural.

Ese asañamento converte a sociedade nunha «cazaría» en que a agresión cometida vai reducir a vítima a un estado animal, pois dorme nas campás «ao raso coas lebres» como unha alimaria, mentres os raposos (os homes de «sangue maldito») están «tranquilos nun leito de rosas». Nesta liña, é significativo que o enunciado «sin lar, sin abrigo» de «A xustiza pola man» sexa moi similar a outro que pertence á mesma sección «Do íntimo» de *Follas novas*, intitulado «Estranxeira na súa patria» e que di: «sin lar nin arrimo». Coa inversión do termo «abrigo» por «arrimo», volve unha vez máis retomar os temas de desprotección e desamparo, de ausencia de lugares en que se poder acubillar (Blanco 2006: 125 e 138). Ao fin e ao cabo, queda sen compañía no sentido máis amplo e poético do termo: «meus fillos, meus anxos que tanto eu quería / morreron, morreron coa fame que tiñan».

Esta situación leva consigo un absoluto pesimismo da condición humana. É o momento de reclamar xustiza¹⁶ e elevar a violencia como arma lexítima ante a represión exercida sobre ela. O suxeito do poema rebélase e víngase en vista de que a clase dominante (os xuíces) fan caso omiso ao que sucede. A muller pide, ademais, xustiza divina: «Bon Dios, axudaime, berrei, berrei inda», porque cre que Deus está presente e é un xuíz máis. Esta exhortación, ademais de ser un recurso inútil de esperanza, úsaa en clave irónica: «Tan alto que estaba bon Dios non me oira». Deste xuíz divino só obtén silencio, de modo que á muller probablemente xa non lle importa que o ser supremo poida expiar o seu pecado.

Eses odios «que alientan su venganza», como dicían as palabras dunha das composicións de *En las orillas del Sar* (1884), son os que a levan a cometer o asasinato. Neste senso, sinala María Rábade Villar, a valentía de Rosalía, como a de Antígona, «non está unicamente en crebar a norma, senón en atreverse a dicir que o fixo» (Rábade Villar: 2011, 69). Deste xeito, a voz poética pódese converter

16 O que vén a continuación enténdese como unha segunda parte da composición.

en portavoz dunha comunidade que non é soberana, pois os seus actos son unha sorte de redención mediante a xustiza por conta propia e con carácter popular.

Nesta loita de clases, pásase á acción¹⁷ coa *lex talionis*, a lei do talión, que supón un tipo de xustiza no que a norma impón un castigo, identificábel co crime cometido. Só así ten sentido a expresión: «ollo por ollo, dente por dente» do *Antigo Testamento*. A situación de autodefensa á que se enfronta a muller, en condicións extremas, supón un risco psico-social e o contexto *ideal* para que haxa violencia. Como esta situación non se produce por si soa, cumpriría entender que a violencia non se podería atribuír a unha única causa. Só se as leis se cumprisen e fose aplicada a xustiza (ante a dominación masculina), a violencia non sería producida, por ambos os lados, e a sociedade non se comportaría de maneira inxusta, represiva e insolidaria.

Co cansazo da experiencia vital tan forte vivida experimenta serenidade: «Mireinos con calma» (que combina coa paz en que hai un intre durmían os homes, en «cama mullida») e despois de deixalos sen vida, séntese ademais «contenta» e «tranquila» porque, por fin, «cumpriuse a xustiza» pola súa man. Xa que logo, a composición, dun profundo intimismo lírico, caracterizada pola negatividade e a expresión núa, representa o marxinal dende unha dobre perspectiva: a económica-social e a psicolóxica. Ademais, o feito de facer visíbel a cuestión feminina é xa de por si un desafío. Confírmase o desacougo pola cuestión de xénero que tanta dor e rebeldía lle producía á escritora.

***LA INFANTICIDA* (1898)**

Como xa comentamos máis arriba, este monólogo supuxo no seu tempo un escándalo; acusado de inmoralidade e herexía (Bartrina 2000: 185), provoca un conflito entre os membros que compoñían o xurado no certame de Olot. Remitimos ás palabras da autora nunha carta dirixida a Roser Matheu, con data do 15 de xaneiro de 1958:

17 Aquí comeza a terceira parte do poema.

Com ni de sombra se m'havia ocorregut que podés ésser premiat, l'havia signat amb el meu nom. Al cap d'uns dies, quedava fulminada llegint als diaris el veredict, més ben dit, una nota del Jurat pregant a l'autor de *La Infanticida* que fes el favor de presentar-se o escriure, a fi de tractar de quelcom referent a dit monòleg. No cal dir que ni vaig escriure ni em vaig presentar, sentint-me avergonyida i *acorralada* com una pobra llebre em paitada pels caçadors¹⁸.

O secretario do certame¹⁹, Josep Berga i Boada, emitiría un comunicado no que expresaba: «*La infanticida* és d'un realisme que posa els cabells de punta, qu'esgarrifa i fa tremolar només de pensar que s'ha de posar en escena, però que encanta por lo ben fat, por la corrección de la forma»²⁰ (Bartrina: 2000, 185).

O certo é que, desde 1898, poucas veces se puxo en escena *La infanticida*. Tiveron que pasar máis de sesenta anos para ver a representación teatral, con motivo dos actos celebrados en homenaxe á escritora no Palau de la Música Catalana (1967). A segunda vez foi en 1993, posta en escena de Teatro Romea de Barcelona e interpretada por Emma Vilarassau. Outra das montaxes produciuse en 1997, protagonizada por Sílvia Escuder. No ano 2009, Emma Vilarassau volve interpretar a Nela, baixo a dirección de Josep Maria Mestres²¹.

En relación co argumento, Nela é a principal protagonista. Moza campesiña, filla dun muiñeiro, que durante un verán coñece a Reiner, un mozo burgués procedente de Barcelona. Viven unha relación clandestina e, nun deses encontros amorosos, ela fica embarazada. O mozo desinterésase da cuestión e desaparece. Atrapada polas estruturas patriarcais do sistema (orfa de nai, vive co pai e cos irmáns), é sometida á marxinação máis absoluta pola súa contorna máis inmediata. As ameazas do proxenitor, o medo, a soidade e a colectividade acusadora á

18 «Como nin por asomo se me ocorreu que puidese ser premiado, asineino co meu nome. Ao cabo duns días, quedei fulminada lendo nos xornais o veredicto, mellor dito, unha nota do xurado, que rogaba ao autor de *La Infanticida* que fixese o favor de presentarse ou escribir, co fin de tratar do asunto referente ao monólogo. Cómpre dicir que nin escribín nin me presenteí, sentíndome avergoñada e acosada como unha pobre lebre perseguida polos cazadores» (*op. cit.*, 1819).

19 Algúns membros do xurado foron Frances Matheu (pai de Roser Matheu, a quen Caterina Albert lle dirixe a carta) e Narcís Oller, entre outros.

20 «*La infanticida* é dun realismo que pon os pelos de punta, que estremece e fai tremer só de pensar que se porá en escena, pero que encanta polo ben feito que está, pola corrección da forma».

21 Acollendo, en dúas partes, a representación de «*La infanticida*» e «*Germana Pau*» (peza teatral de Albert i Paradís, interpretada por Àngels Gonyalons). Esta última peza teatral está incluída no volume *Quatre monòlegs*, en verso, que foron publicados en 1901.

que se enfronta son os culpábeis do desenlace final: Nela mata a filla tirándoa ás moas do muíño.

A cuestión do infanticidio non deixou nunca de ser un tema tabú. Na literatura, os casos máis coñecidos lembran a *Medea*, personaxe da mitoloxía e a antiqüidade clásica, retratada na traxedia de Eurípides como a muller que asasinou os fillos en vinganza contra o seu marido Xasón. Nunha actualización contemporánea do mito, e máis próxima a certas problemáticas sociais, cítase a *Medea* (1998), da alemá Christa Wolf, no que, entre outras perspectivas, a «infanticida» é vítima do rexeitamento social por ser fundamentalmente estranxeira.

Neste caso, a moza preséntase nun estado de loucura e é quen relata o sucedido dende a cela dun hospital para enfermos mentais, rebelándose a través da palabra contra certas representacións sociais e culturais vinculadas ao xénero e ao sexo. Non é casual que a anotación da autora manifesta que debe imperar «el més absolut realisme» ao se referir á interpretación-voz e á linguaxe corporal da representación. Ademais de remarcar o papel de vítima, quérese deixar claro que Nela perde a cabeza, pero «no és un ésser pervers, sinó una dona encegada per una passió; que obrà, no per sa lliure voluntat, sinó empesa per les circumstàncies»²². É o ofuscamento, vivido entre o amor por Reiner e a ameaza dun pai, o que a leva a perder a razón²³: un empurrándoa cara á culpa, outro amosándolle o castigo.

En *La infanticida* represéntanse claramente as estruturas patriarcais. A relación entre o comportamento dun ser humano e as posibilidades *dentro* dunha sociedade é a cultura da honra. A través dela caracterizamos a mentalidade do pai, quen pensa que a súa reputación social vai vir dada en función do comportamento de Nela, pois non lle importa a felicidade da súa filla, senón «o que dirán». Controla a súa liberdade sexual porque asume a capacidade reprodutiva dela e porque ten que defender a súa honra como varón, co fin de evitar a vergoña dentro da comunidade. A única saída é o illamento da moza no espazo reducido ao ámbito privado (o fogar), mais ese control exercido, en ningún caso, supón o desenvolvemento individual dela á maneira do varón.

22 «non é un ser perverso, senón unha muller cegada pola paixón, que obrou, non por libre vontade, senón empurrada polas circunstancias», *Obres completes* (1972), p. 1577.

23 «Les dues, de concert, duent-la a la follia?» (os dous, de acordo, levándoa á loucura), *Obres completes* (1972), p. 1578.

Con respecto ao resto de figuras masculinas, á marxe dos irmáns, están os homes do lugar, que a miran, a desprezan e a perseguen («Aquí també, com allà dalt, me miren / i em pregunten, perseguint-me sempre... / I fins se'n riuen... Malèits!...») ²⁴. Son aqueles que ao seu pai lle gustaría ter por xenros. Nela compáraos con Reiner:

Déu me guardi d'aquells homes,
amb tuf de gos de la suor covada,
després de veure an ell, net como un lliiri,
flairant a gessamins i mareselva,
i a cent altres olors desconegudes
d'home ric, de ciutat, de casa bona... ²⁵

Reiner é nomeado nalgunhas ocasións como *l'altre*. O esquema de pensamento de Nela fai que vexa o seu amado diferente, mentres que o resto de mozos son uns ordinarios. Incluso, ela mesma vese distinta despois de coñecelo, xa non incompleta:

semblava una bèstia salvatgina.
Escopia a tothom, tirava coces,
vivía entre els garrins, en les estables,
i ni sabia enraonar... ²⁶

Non é consciente da imposibilidade do seu amor con Reiner. Por un lado, está a diferenza de clase que os separa e, polo outro, descoñece que para o seu amante ela foi un simple divertimento. Debe asumir que está soa. Nalgún momento do embarazo, fala para si: «¿Com ho havia de fer, tota soleta, / desamparada, sense tu ni mare...?». O parto víveo sen compañía: «I que patia! / que patia, Reiner, tota soleta» ²⁷. Porén, é consciente de que ter unha filla nesas circunstancias está mal visto e de que o embarazo vai ser rexeitado porque o esconde. Neste senso, resulta especialmente significativa esa mirada rancorosa que a moza dirixe ao/a

24 «Aquí tamén, como alá arriba, míranme e preguntanme, perseguíndome sempre... E ata rin... Malditos!...», *Obres completes* (1972), p. 1578.

25 «Deus me garde daqueles homes, con cheiro de can da suor incubada, despois de velo a el, limpo coma un lirio, ulindo a xasmíns e madreSelva, e a centos doutros olores descoñecidos de home rico, de cidade, de boa casa...», *op. cit.*, p. 1583.

26 «parecía unha besta fera. Cuspía a todo o mundo, daba couces, vivía entre os leitóns, nos cortellos, e nin conversar sabía...», *op. cit.*, p. 1580.

27 «e como sufría! Como sufría, Reiner, toda soíña!», *op. cit.*, p. 1588.

espectador/a, castigándoo como se estivésemos nós na propia cela porque a sociedade tamén é cómplice do sucedido:

Què hi fa, aquí, tanta gent?... Ja m'ho pensava...

Sempre, sempre el mateix!... Podien dir-me

que un cop ja fos a dins d'aquesta casa

ningú més me veuria... Era mentida...

Tots me van enganyar, tots, tots, a posta²⁸.

CABO

A violencia sempre xera máis violencia. Esta agresividade enténdese como un concepto polisémico. Se atendemos ás palabras de Pierre Bourdieu: «La violencia simbólica, violencia amortiguada, insensible, e invisible para sus propias víctimas, que se ejerce esencialmente a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento o, más exactamente, del desconocimiento, del reconocimiento o, en último término, del sentimiento» (Bourdieu: 2000, 12). Mais, alén da violencia simbólica, hai unha ameaza verbal mediante as palabras que fan «dominar» á outra persoa para sentila indefensa e que leva implícita a imposición ás protagonistas de modos de ver a realidade que as rodea. No maltrato psíquico cara ao físico está a imaxe do pai coa fouce, que a utiliza como instrumento de ameaza constante coa súa filla, avisándoa dunha posíbel degolación²⁹.

Ademais, o poder social que exercen os homes coincide co poder simbólico do home sobre o feminino. En «A xustiza pola man» tamén se traspasan os límites. Entran no ámbito do privado para deixala «ó raso» cunha violencia brutal que domina e discrimina e que deixa a muller na máis absoluta indefensa (roubar a brancura, botar estrume e pór a roupa en tiras). Ese marco da estrutura patriarcal é capaz de cativar nas mulleres a «atracción» polas características masculinas de liberdade e independencia deles. Esa rebeldía experimenta un novo conflito. A

28 «Que fai tanta xente aquí? Como pensei... Sempre, sempre o mesmo!... Podían dicirme que unha vez xa dentro desta casa ninguén máis me vería... Era mentira... Todos me enganaron, todos, todos, a sabendas...», *op. cit.*, p. 1578.

29 A fouce é tamén a arma que utiliza a muller rosaliana para cometer o asasinato.

paixón e a ansia de liberdade conducen á loucura, no caso de Nela, e á submisión do delito dende unha profunda tranquilidade, incluso algo de ledicia: «I ó lado, contenta, senteime das vítimas, / tranquila, esperando pola alba do día».

O que queda logo da violencia é a marca de profunda desprotección e soidade e non só elas son as vítimas, tamén os seus fillos. A uns matáronllos de fame, mentres que a outra é asasinada por quen lle deu a vida. A Nela coñecémoslle unha carencia maior, ser orfa de nai e as consecuencias dos seus amoríos con Reiner recaen nela pola súa condición de muller:

¿Com ho havia de fer, tota soleta,
desemparada, sense tu ni mare,
i veient sempre relluir en la fosca,
rera la porta, aquella falç torcida
que em volia segar la gargamella?...³⁰

A incomprensión, o illamento, o desexo de vinganza, a perda... forzan os feitos, unidos á desesperación e ao medo ante a ameaza, que as fan actuar desa maneira a través dun único camiño posíbel: por un lado, o trastorno mental, a loucura que, por veces, semella transitoria, e, polo outro, a ira. Ademais, non son casuais os espazos simbólicos que condicionan a visión do mundo de ambas as mulleres: o muíño e a casa da aldea, en definitiva, o mundo rural que as rodea. Son os lugares de represión aos que tampouco se lles está permitido volver. Nela sabe que, se regresa, o pai a mata («A la masia?... Ah, no, no! Hi ha el pare / que em caça arreu per degollar-me... Un dia...»³¹), mentres que a muller rosaliana quedou sen nada («Nin pedra deixaron, en donde eu vivira»).

Sen dúbida, estas mulleres toman saídas distintas ás regras sociais que as escrivizan. Sinala Francesca Bartrina (1997) que, ante a loucura de Nela, a única saída posíbel é a caída do pano³². Obraron polas circunstancias fronte a un sistema de dominación no que a construción social do patriarcado intensifica, entre outras esferas, os recursos de control de autonomía da muller. Mentres Nela («no és un

30 «Como o faría, toda soíña, desamparada, sen ti nin nai, e vendo sempre relucir na escuridade, tras a porta, aquela fouce que me quería segar a gorxa?», *Obres completes* (1972), p. 1585.

31 «Ao casal? Ah, non, non! Está o pai que me cazaría para me degolar!... Un día...», *op. cit.*, p. 1578.

32 Para que, talvez, «torni a aixecar-se en una representació i una altra i donar així materialitat a la força radiant del text» (volva erguerse nunha representación e noutra, e dar así materialidade á forza radiante do texto), p. 48.

ésser pervers³³) estaba cegada de amor, a muller rosaliana estaba ofuscada de rabia e impotencia, mais sen perder o control («mireinos con calma»). Ambas realizaron actos altamente criminais, que golpean a un tempo as leis morais e as da xustiza. Prisioneiras da súa propia natureza, nas súas «declaracións» aboian certas posicións legais e sociais da muller na sociedade de finais do século XIX, tanto que Albert e De Castro dramatizaron a conceptualización feminina decimonónica, visibilizando a violencia e riscando nas aceptacións das *censuras* da sociedade patriarcal, con ansias de rexeitalas.

33 «non é un ser perverso».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACTAS do Congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo* (1986): Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega / Universidade de Santiago de Compostela.
- ALBERT I PARADÍS, Caterina (1972): *Obres completes*, Barcelona, Selecta.
- ALMAZAN, Anna (2002): «El món androcèntric a “La infanticida” de Caterina Albert», en *Jornades d'estudi Vida i obra de Caterina Albert i Paradís (Victor Català): 1869-1966*, Barcelona, Abadia de Montserrat, 117-129.
- BARTRINA MARTÍ, Francesca (1997): «Teatre de dona al tombant de segle: *La infanticida* de Caterina Albert», en *Lectora*, 3, 39-48 (http://www.ub.edu/cdona/lectora_03/bartrina.pdf).
- BARTRINA MARTÍ, Francesca (1998): «Representacions de la bellesa femenina en Caterina Albert/Víctor Català», en Marta Segarra / Àngels Carabí (eds.), *Belleza escrita en femenino*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 87-97.
- BARTRINA MARTÍ, Francesca (2000): *Gènere i escriptura: l'obra de Caterina Albert/Víctor Català*, Barcelona, Bellaterra / Universitat Autònoma de Barcelona.
- BLANCO GARCÍA, Carmen (1991): *Literatura galega da muller*, Vigo, Xerais.
- BLANCO GARCÍA, Carmen (1995): *O contradiscurso das mulleres: (historia do proceso feminista)*, Vigo, Nigra.
- BLANCO GARCÍA, Carmen (2006): *Sexo e lugar*, Vigo, Xerais.
- BOURDIEU, Pierre (2000): *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama.
- CASTRO, Rosalía (1990): *Follas novas*. [Ed. de Marina Mayoral e Blanca-Ana Roig]. Vigo, Xerais.
- DAVIES, Catherine (1987): *Rosalía de Castro no seu tempo*, Vigo, Galaxia.
- GARCÍA NEGRO, M.^a Pilar (2010): *O clamor da rebeldía. Rosalía de Castro: ensaio e feminismo*, Santiago de Compostela, Liovento.
- GILBERT, Sandra M. / Susan GUBAR (1998): *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Madrid, Cátedra.
- GONZÁLEZ LIAÑO, Iria (2007): «Socioloxía das literatas na Galicia do Rexurdimento. A singularidade do pensamento feminista de Rosalía de Castro», en *Actas VII Congreso Internacional de Estudos Galegos: mulleres en Galicia: Galicia e os outros pobos da Península: Barcelona, 28 ó 31 de maio de 2003*, Sada (A Coruña), Edicións do Castro / Asociación Internacional de Estudos Galegos / Universitat de Barcelona, 133-142.
- MUÑOZ I PAIRET, Irene (2002): «La recepción de “La infanticida” a la prensa: 1967-1992», en *Jornades d'estudi Vida i obra de Caterina Albert i Paradís (Victor Català): 1869-1966*, Barcelona, Abadia de Montserrat, 359-386.
- PARDO AMADO, Diego (2010): «Manuel Murguía na recepción e fortuna crítica da obra de Rosalía», en M.^a Amparo Tavares Maleval / Laura Tato Fontaíña (eds.), *Estudos Galego-Brasileiros 4. Lingua, Literatura. Identidade*, A Coruña, Universidade, [411]-431.
- PAVIS, Patrice (1984): *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós.
- QUEIZÁN, M.^a Xosé (2008): «Lectura de “A xustiza pola man” de Rosalía de Castro verso a verso», *Revista de Estudos Rosalianos*, 3, 109-116.
- RÁBADE PAREDES, Xesús (2008): «Dúas fouces, dúas actitudes: Rosalía de Cabanillas ante a inxustiza (cun epílogo de B. Brecht)», *Revista de Estudos Rosalianos*, 3, 117-120.
- RÁBADE VILLAR, María do Cebreiro (2011): *Fogar impronunciado*, Vigo, Galaxia.

RÁBADE VILLAR, María do Cebreiro: «Literatura y Derecho. “A xustiza pola man” de Rosalía de Castro» (http://www.udesa.edu.ar/files/UAHumanidades/Seminario%20Depto%20Humanidades/justicia_Rosalia.doc) [última consulta: 19/06/2013]).

RODRÍGUEZ, Francisco (1988): *Análise sociolóxica da obra de Rosalía de Castro*, [A Coruña], AS-PG.

TARRÍO VARELA, Anxo (2008): «Comentario de “A xustiza pola man” de Rosalía de Castro», *Revista de Estudos Rosalianos*, 3, 121-125.

