

René Aldo Vijarra

Facultad de Filosofía y Humanidades.

Universidad Nacional de Córdoba

Rosalía de Castro: una mujer del XIX

Resumen

Rosalía de Castro ingresa como novelista al campo cultural español en 1859 con su primer novela *La hija del mar*, tanto en el texto como en el paratexto, intenta inscribir su identidad como mujer escritora y para esto construye una imagen de sí misma con una serie de estrategias discursivas y, de este modo, justificar su «atrevimiento» a ingresar a un campo vedado a las mujeres. Por otro lado, la autora se permite la defensa de las mujeres reconociendo sus potencialidades y otorgándoles y otorgándose un lugar diferente al propuesto por las normas vigentes.

117 { texturas 14

Palabras clave

{ literatura española, romanticismo, mujer, escritora }

Abstract

*Rosalía de Castro, as a novelist became part of the Spanish cultural field in 1859 with her first novel *La hija del mar*. In this novel, in both the text and the paratextual features, she tries to enroll her identity as a woman writer and to achieve this goal she builds a picture of herself by means of a series of discursive strategies. By doing this, she can justify her «audacity» to enter a field closed to women. On the other hand, the author allows herself to defend women by recognizing their potential and giving them and herself a different position than the one proposed by regulations at that time.*

Key words

{ spanish literature, romanticism, woman, writer }

La imagen nace y muere en relación social, solo existe en escena, tiene corporalidad y existencia histórica, se consume en el momento mismo en que la relación social se lleva a cabo, es un producto situacional.

Carlos Piña

Podemos suponer que no le resulto fácil a Rosalía de Castro (Santiago de Compostela, 1837– Padrón, 1885) abrirse caminos en el ambiente de una sociedad tan estructurada como la española del interior del país a mediados del XIX. No solo los viejos esquemas socioculturales condicionaron a la autora, sino también, el origen «oscuro» de su nacimiento al figurar con «padres desconocidos». ¹ Con estas circunstancias, seguramente, fue mucho el esfuerzo realizado por Rosalía para poder publicar su obra con una temática femenina, intentar reivindicar su lengua, el gallego, con el deseo de elevarla al rango de lengua literaria, y además, el deseo imponer su propia condición de mujer en un mundo guiado por valores masculino.

Al saber todo esto concluiremos que ardua tarea llevó a cabo Rosalía para posicionarse en el campo cultural y, a pesar de todo, fue ella una de esas figuras que gozó del raro privilegio, no de escribir, sino de poder publicar sus escritos y atreverse a hacerlo con su propio nombre ya que a menudo las novelistas y las periodistas de su época se presentaban al público con seudónimos masculinos lo que les permitía por un tiempo mantener su anonimia «como si la adopción de tales nombres pudiera de algún modo aplacar la furia de los escritores varones ante la invasión de extraños no bien recibidos, totalmente antinaturas» (Gay, 1992:168).

La autora se atrevió a desplegar su «yo» con méritos propios ya que no poseía ningún capital social ni económico, solo contaba con su propio caudal cultural adquirido desde sus primeras letras, pasando por las clases de música y dibujo tomadas en la Sociedad Económica de Amigos del País y llegó a formar parte del Liceo de la Juventud, institución dedicada a la formación de los y las jóvenes a través el arte y la literatura. En el Liceo se relacionó con un grupo de escritores jóvenes que andando los años fueron nombres prestigiosos en las letras gallegas: Aurelio Aguirre, Eduardo Pondal, Manuel Murguía, con quien contrajo matrimonio en octubre de 1858. Frente a todas las condiciones adversas y con méritos propios, Rosalía de Castro logró obtener un reconocimiento en vida y, mayor aún, después de su muerte.

1. El sujeto y la práctica discursiva

Rosalía apareció en escena en 1857 en Madrid con un libro de poemas *La Flor* el que suscitó una benévola crítica y dos años después se atrevió a publicar su primera novela: *La hija del mar* y es aquí donde pondremos nuestra mirada con el objetivo de problematizar la práctica discursiva como una de las tantas prácticas sociales que lleva a cabo un individuo y para ello centramos la problemática en el sujeto social, en el producto y en las condiciones de realización de dicha práctica.

Los investigadores Ricardo Costa y Teresa Mozejko entienden la práctica discursiva como «proceso de producción de opciones y estrategias discursivas realizadas por un agente social que se hacen visibles a través de marcas que identificamos en el enunciado (producto) al analizarlo en su especificidad; y se hacen comprensibles y explicables habida cuenta del lugar desde donde son producidas» (2002:14), y para ellos uno de los problemas teóricos que se plantea en el análisis del discurso en cuanto práctica es el relacionado con el sujeto y su construcción, ya que, desde el comienzo se encuentran al menos dos modos de existencia claramente diferenciables: el sujeto de la enunciación en cuanto construido en y por el texto, y el sujeto que produce el texto, en la medida que toda práctica supone un agente social (individual o colectivo) que la realiza. El discurso como práctica en su dimensión de proceso social conduce a hablar del sujeto que produce el discurso, y que es definido, fundamentalmente, a partir de los conceptos de lugar desde donde lo realiza y las competencias con las que cuenta, sin dejar de lado las condiciones dentro de las cuales realiza su trabajo. El discurso en su dimensión de proceso de enunciación permite definir el sujeto de la enunciación construido a través de una serie de opciones realizadas por el agente social.

2. Rosalía y el Prólogo a *La hija del mar*

Leonor Arfuch señala que la identidad no es un conjunto de cualidades predeterminadas —raza, color, sexo, cultura, nacionalidad, etc.— sino una construcción nunca acabada, abierta a la temporalidad, a la contingencia, una posicionalidad relacional «No hay identidad —señala la investigadora— por fuera de la representación, es decir de la narrativización, necesariamente ficcional, del sí mismo, individual o colectivo» (2005:25), por lo tanto, el hecho de que la identidad pueda construirse a través del discurso coloca a las prácticas y estrategias enunciativas en un primer plano.

En el prólogo² a su obra, Rosalía aprovechó la posibilidad de ese espacio, en tanto espacio de escritura para expresar su subjetividad: «el objeto de este prólogo es sincerarme de mi atrevimiento al publicar este libro», además intentó inscribir su identidad como mujer escritora y para esto construyó una imagen de sí misma y se permitió la defensa de las mujeres y, de este modo, justificó su «atrevimiento» a ingresar a un campo vedado a ellas.

Según Bruner y Weisser construir el «yo» de acuerdo a las circunstancias del acto comunicativo conlleva el cuestionamiento acerca de qué digo, cómo lo digo, a quién lo digo, etc. Estos interrogantes condicionan y enmarcan toda presentación personal, pero ante todo hay que comenzar por preguntarse ¿Para qué construyo mi yo?, es decir qué motiva esa construcción, «ya que la función primordial de la misma es la ubicación del yo, y el resultado de este acto fija una posición en sentido virtual más que real, y de este modo nos ubicamos a nosotros mismos en el mundo simbólico de la cultura» (1998:178).

Carlos Piña en un artículo sobre el discurso biográfico señala que lo medular no es preguntarse cómo transcurrió la vida «sino como ese alguien se representa —ante

sí y ante los otros— el transcurrir de su vida y lo relata» (1990:43). El relato autobiográfico construye una vida, inventa un recorrido, y está muy lejos de parecerse a un monólogo desinteresado. Siguiendo los lineamientos del investigador, nos parece pertinente presentar el Prólogo como un discurso autobiográfico en la medida que es una construcción de un «sí mismo» desde una situación de vida determinada en donde resultan «claves las condiciones simbólicas y materiales de su generación» (1990:43).

Al trasladar el eje de la discusión del «cómo» transcurrió la vida al «cómo» y «para qué» se representa la vida en el discurso nos conduce al acto mismo de escritura de esa vida y a sus objetivos. «El sueño de encontrar o liberar un yo auténtico no es más que un efecto del discurso», señala Loureiro (1991) y considera que la autobiografía no es la reproducción de una vida sino que es un acto discursivo y ético dirigida a un «otro» que se manifiesta tanto en el modo de construcción como en el modo de dirigirse a su destinatario.

Las primeras palabras de la voz enunciativa son un pedido de disculpa:

Antes de escribir la primera página de mi libro, permítase a la mujer disculparse de lo que para muchos será un pecado inmenso e indigno de perdón, una falta de que es preciso que se sincere. (Castro, 1977:258)

Ante todo es interesante observar como de la primera persona «mi» (mi libro) se pasa a la tercera «se» (permítase—disculparse), es decir, se objetiva la propia imagen con el propósito de mostrar una clara conciencia de escritora y de mujer, o porque no, de mujer escritora que se atreve a salir al medio cultural, y si bien la novela nada tiene de religioso enmarca su práctica discursiva como «pecado» que necesita de un «perdón», términos estos marcados por el fuerte peso de la tradición cristiana. Claro que podemos inferir un tono irónico ya que son los otros quienes consideran la falta, no ella. El signo «mujer» remite a la propia individualidad de la voz enunciativa que a su vez trasciende su yo al referirse en tercera persona y erigirse en una justificación colectiva de «las mujeres». Si bien la transgresión pertenece a las normas sociales y culturales la justificación se lleva al ámbito de lo religioso, tal vez por lo «atrevido» del hecho, entonces equipara una infracción puramente terrenal con el incumplimiento de las normas religiosas, por supuesto, entendido así en el saber y creer de los «otros» que son los hombres y el sistema patriarcal vigente.

A continuación acude a la autoridad intelectual de dos varones, el filósofo Malebranche (1638–1715) y el ensayista Feijoo (1676–1764), quienes «sostuvieron que la mujer era apta para el estudio de las ciencias, de las artes y de la literatura». Pero la sujeto de la enunciación necesita ir más allá en su argumentación y su estrategia consiste en enumerar una serie de mujeres famosas: Madame Roland (revolucionaria), Madame Stael (poeta, filósofa), Rosa Bonheur (pintora), Jorge Sand (novelista), Santa Teresa de Jesús (mística), Safo (poetisa), Catalina de Rusia (reina), Juana de Arco (heroína), María Teresa (reina) «y tantas otras». La elección de estas mujeres no es inocente, las seleccionadas pertenecen a distintos ámbitos culturales y sociales con lo

que se quiere demostrar que la mujer es apta para ejercer actividades en diferentes espacios sociales, culturales y políticos pero, además, pueden ejercer su naturaleza, es decir, ser madres, ya que muchas de ellas lo fueron. Si todas estas mujeres fueron valoradas por sus méritos y la «historia las registra en sus páginas», la inquietud que late es el porqué no podrían otras mujeres seguir haciendo la historia. Luego en forma explícita señala lo siguiente:

(ellos) protestaron eternamente contra la vulgar idea de que la mujer solo sirve para las labores domésticas, y que aquella que, obedeciendo tal vez a una fuerza irresistible, se aparta de la vida pacífica, y se la lanza a las revueltas ondas de los tumultos del mundo, es una mujer digna de execración general.
(Castro, 1977:258)

Aquí la voz enunciativa juega con la clásica oposición: el hogar / lo doméstico / lo pacífico versus sociedad / mundo / tumultos, para señalar que dio el primer paso publicando «los primeros versos», por lo tanto «la aparición de este libro era forzosa casi». La idea de «fuerza irresistible» remite a los tópicos de invocación de la naturaleza como fuerza avasalladora o como obra divina (Curtius, 1955) y, tal vez, la evocación adquiera relevancia al ser una fuerza interna, subjetiva, «la voz del alma», ya que pasaron aquellos tiempos «en que se discutía formalmente si la mujer tenía alma y si podía pensar». De algún modo nos está diciendo que la mujer tiene un «ser», «un saber» y un «saber hacer» por lo tanto puede ser y es un sujeto activo en la historia. La voz de la enunciación nos dice que optó por salir de la «vida pacífica» al campo cultural, evidentemente no tan «pacífico» como la vida íntima del hogar, «porque hoy, nuevos Lázaros, hemos recogido estas migajas de libertad al pie de la mesa del rico, que se llama siglo XIX».

La enunciativa en un juego estratégico representa el siglo XIX: «nuevos Lázaros», «migajas de libertad», «mesa del rico» y elige al personaje bíblico de Lázaro, pobre y leproso quien finalmente obtiene el reconocimiento (Lucas 16:19–31) para identificar lo femenino, el pan es la libertad y el siglo XIX es el campo de lucha del poder del patriarcado en donde lo femenino comienza a tener una incipiente posibilidad que le ofrece la «mesa del rico» y podríamos conjeturar que las mujeres al igual que Lázaro alguna vez obtendrán el premio final y merecido, mientras tanto es una lucha para imponer su voz.

Y para concluir no deja de estar presente el tópico de la «falsa modestia» al señalar que no hay vanidad en su accionar, que su obra es un «libro más en el gran mar de las publicaciones», que fue escrito al azar y sin ninguna pretensión. Palabras difícil de creer cuando un lector atento observa una preocupación en la justificación y unas estrategias para concretarla, y, además, una clara conciencia de que tendrá un lector a quien solicita que arroje el libro «lejos de sí y olvide, entre otras cosas, que su autor es una mujer». «El orador —dice Curtius— debe ganarse la benevolencia, la atención y la docilidad de sus oyentes» (1955:127). Al utilizar este tópico como estrategia

para re-presentarse con una actitud sumisa, la enunciadora inscribe su discurso en la tradición clásica, apela a su lector y por si quedara alguna duda hace explícita su «humildad» al decir: «la vanidad (...) no entra aquí para nada».

Todo el prólogo está enmarcado en el campo sémico de lo religioso: pecado, castigo, vanidad, alusión bíblica, referentes que posicionan a la sujeto de la enunciación en su entorno socio cultural y la hacen consciente de los límites que está transgrediendo y el valor para «confesar» la falta cometida. Según Piña (1990) es desde el presente que se mira al pasado y al futuro y es preferible posicionarse por la sólida acumulación del pasado o por las generosas potencialidades del futuro, en el caso de Rosalía casi nada puede ofrecer sobre su pasado cultural pero es consciente de su futuro promisorio como mujer escritora.

3. *La hija del mar*

La obra surge de dos impulsos: uno subjetivo presente en la construcción del personaje de Teresa elaborado a partir de referencias autobiográficas, y el segundo es un impulso social que denuncia el abandono y la desprotección de las mujeres (Mayoral Díaz, 2008). Es esta una obra típicamente romántica en donde Teresa, la heroína, solo padece: es abandonada en la niñez por su madre y en la juventud por su marido, vive apartada y sola con el eterno recuerdo del hombre que la abandonó y solo acompañada por el mar y a este padecimiento se le suma la muerte de su único hijo, fruto de aquel amor, pero la vida la va a reconfortar con la crianza de una hija adoptiva, Esperanza, y la sorpresiva aparición de su marido que ya no será aquel que fue sino un rico y autoritario hombre que quiere dominar el espíritu de su ya indomable esposa y deseará seducir a la joven Esperanza. Ambas mujeres se impondrán finalmente.

Paradójicamente en el prólogo se señala que «todavía no les es permitido a las mujeres escribir lo que sienten y lo que saben» pero Rosalía escribe una novela cuya historia está atravesada por dos mujeres con una fuerza vital y, además, construye una voz narradora que expresa lo que siente y lo que sabe, por lo tanto no hace otra cosa más que demostrar que sabe lo que hace y da por tierra la imposibilidad que tienen las mujeres de «escribir lo que sienten y lo que saben», ya que la narradora hace gala de su saber literario cuando por ejemplo describe la voz del pescador: «una voz robusta que dominó la algazara, como la voz de Júpiter, de quien dice Homero, el poeta divino, que serenaba las tempestades», «parecían nuevos Hércules dispuestos a combatir con los elementos». Además, señala referencias al conocimiento de diversos poetas al decir: «Lugar éste más apartado y salvaje de aquella comarca, tiene cierta ruda belleza, digna de ser descrita por Hoffmann» o «Si Byron, ese gran poeta, el primero, sin duda, de este siglo», etc. No está ausente la referencia al mundo del arte: «digno de trasladarse al lienzo por el pincel de Murillo y Rembrandt». Y no faltan tampoco la evocación a los clásicos italianos: «Un valle todo hermosura, como sólo la ardiente imaginación de Ariosto sería capaz de describirlo». Con la mención de

estos nombres, la narradora demuestra «lo que sabe», por lo tanto está exponiendo su capital simbólico lo que implícitamente le permite equiparse con otros escritores.

La construcción de los personajes femeninos responde al canon de romanticismo en donde las heroínas de las novelas son gráciles y delicadas. «Su rostro espejo del alma, expresa tormentas interiores. Los sufrimientos del yo romántico se traducen en él en una lánguida palidez, que, si es posible, se lleva con el pelo negro, ojeras y una nube de polvo de arroz» (Knibiehler, 1993:341), con estos parámetros es descrita Teresa:

Tenía el rostro oscurecido por el color tostado que presta el mar, y sus ojos, de un brillo casi luminoso, daban una fisonomía casi delicada y un tanto marchita cierto reflejo extraño e incomprensible. (Castro, 1977:17)

Y más adelante agrega: «No obstante el color pálido que tenían sus facciones, se adivinaba (...) que debía ser robusta y de pasiones exaltadas». Teresa está construida con datos de la propia vida de la autora en donde el dolor del abandono y soledad son una constante en el personaje como en la propia vida de Rosalía. Con el mismo tono lírico e idealizado es descrita Esperanza: cabellera con rizados bucles, «los ojos y pestañas eran de un color negro fuerte, tanto que sus cabellos, dorados como un rayo de sol, despedían reflejos pálidos». Durante la primera parte del XIX se sueña con una mujer idealizada casi inmaterial, y si bien la mujer representada en la obra disfruta de algunos de esos caracteres, los mismos se desdibujan porque estas mujeres están insertas en la realidad hostil de un pueblo pesquero. En la descripción estética de Teresa y Esperanza se conjuga la tendencia idealizante del Romanticismo con una vertiente más regional y popular que insertar la obra dentro de tradición culta y, a su vez, representar una realidad local lo que permite a un lector/a cosmopolita acercarse a una problemática diferente. La utilización de la estética hegemónica, es una estrategia que permite que la historia y sus personajes sean ampliamente aceptados por el público lector de modo que los contenidos excéntricos³ de la experiencia femenina no confronten tan abiertamente con las normas vigentes.

El tono social está presente a lo largo de la obra y son varias las referencias a quejas y denuncias sobre la situación de la mujer:

¡Oh señor de justicia! ¡Brazo de débil y del pobre! ¿Por qué no te alzas contra el rico y poderoso que así oprimen a la mujer, que la cargan de grillos, mucho más pesados que los de los calabozos, y que ni aun la dejan quejarse de su desgracia? (Castro, 1977:96)

Hombres que gastáis vuestra vida al fuego devorador de la política, jóvenes de ardiente imaginación (...) almas generosas que tantos bienes soñáis para esta triste humanidad (...) no pronunciéis esas huecas palabras «civilización, libertad!» (...) mirad a Esperanza y decidme después qué es vuestra civilización, qué es vuestra libertad. (Castro, 1977:96)

La apelación al lector, y específicamente, al lector masculino es una estrategia que le permite mantenerlo atento y, por otro lado, lo invita a la permanente reflexión, además, de responsabilizarlo por las consecuencias del estado actual de las cosas. Esta interpelación demanda los derechos prometidos en el discurso de los hombres de la Ilustración con una referencia explícita a la «civilización», «libertad» y en forma implícita la «igualdad» de derechos nunca alcanzados ya que los hombres ilustrados solo concibieron al sujeto como varón, blanco, racional, libre y heteronormativo y construyeron a las mujeres como sujetos domésticos, dueñas del ámbito privado y excluidas de lo público y del derecho prometido (Femenías, 2000). Es esta situación de injusticia la que conduce a Rosalía en tanto agente social mujer a constituirse como sujeto de saber y de poder con capacidad para de—mostrar la falsedad del discurso patriarcal. Así lo marca la narradora cuando dice:

*porque el corazón de la mujer, lo han dicho ya muchas veces
célebres escritores y yo lo digo también, con nada se transforma mejor
que con el viento de la lisonja. (Castro, 1977:85)*

El «yo también lo digo» le permite autoafirmar su subjetividad como «célebre escritora» apoyándose en la autoridad que da la tradición de mujeres cultas, cuando apenas es su primer trabajo publicado, y además lo dice en calidad de «mujer». También hay una apelación a las lectoras:

*A vosotras, hermanas mías en sexo y corazón; a vosotras las de tiernos
sentimientos y alma compasiva, es a quienes suplico que tendáis la mano
a esos desamparados seres (...) Tendámosles la mano todas las mujeres (...)
¿No son ellos el fruto de nuestra debilidad o de nuestro crimen?
(Castro, 1977:192)*

La narradora apela a la experiencia de la maternidad como fuente de verdad y por otro lado la identificación la realiza desde el afecto y el cuerpo sexuado, para Hall (1996) la identificación se construye sobre el reconocimiento de un origen común o características compartidas con otra persona o grupo con el vallado de la solidaridad establecido sobre ese fundamento. Más allá del intento constante de auto—legitimación que la narradora realiza, además, visibiliza la situación de desamparo, no sólo de ella sino del colectivo mujer. Ellas serán sujeto de derechos en la medida que puedan identificar las carencias y las potencialidades, acaso no son las madres de quienes luego cercenan sus libertades. A través de la interrogación retórica invierte la situación femenina ya que apela la identidad natural de la maternidad y posiciona a la mujer en una situación de poder ya que es la que da el «fruto», y ese «fruto» puede ser el «prohibido» o el generador de una nueva vida.

4. La mesa del rico

En las grandes ciudades españolas, «la mesa del rico, que se llama siglo XIX», encuentra una sociedad más atrasada que el resto de Europa. En lo cultural, los ateneos, cafés y liceos se van abriendo a las nuevas tendencias del arte y la literatura pero con exclusividad para un público culto y masculino. Estos no eran espacios femeninos ni para el pueblo que, en general, era básicamente inculto. En las pequeñas poblaciones del interior la situación era más gravosa ya que aún a mediados de siglo la economía tenía características rural, el índice de analfabetismo era alto, el poder eclesiástico aún gozaba de fuerza y las mujeres solo relegadas a espacios domésticos y tareas manuales en el campo (Bennassar, 1989).

Como mujer del interior, Rosalía de Castro desea ganarse un lugar con su práctica discursiva pero para ello debe viajar a la capital y mostrar que sabe hacer (escribir) y debe hacerlo de tal modo que no altere al grupo de ilustrados, periodistas y escritores en general, que dominan el campo cultural y para presentarse en sociedad con su primera producción narrativa lo hace desde la humildad, falsa modestia e incluso, irónicamente, pidiendo perdón por su atrevimiento. Su condición de mujer, el medio social desconocido y la situación desfavorable no son impedimentos para elevar su voz, tímida todavía, y presentar una historia típicamente romántica en donde la fuerza individual de la subjetividad se fusiona con la incipiente crítica los valores y actitudes masculinos instituidos como verdad única y universal.

Tanto el prólogo como la novela le sirven a Rosalía de Castro, en tanto al sujeto social femenino, para constituir su identidad como mujer escritora y desde un particular momento de su vida personal con una escasa trayectoria y con una lengua sin prestigio literario desea posicionarse en un campo cultural dominado por lo masculino y lo hace con una novela de temática femenina: la/s mujer/es abandonada/s. Rosalía construye una imagen de sí optando por una serie de estrategias de modo que le permitan legitimar su persona y su palabra, e incluso, al incorporar hechos de su propia experiencia a la ficción le sirven como fuente legitimadora de su verdad y como fuerte estrategia para su constitución identitaria de mujer escritora o mujer y escritora.

Bibliografía

- Castro, Rosalía de (1977).** *Obras completas*. Madrid: Aguilar.
- Arfuch, Leonor (comp.) (2005).** *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Pro-meteo libros.
- Bennassar, Bartolomé (1989).** *Historia de los españoles*. Barcelona: Crítica.
- Bruner, Jerome y Weisser, Susan (1998).** La invención del yo: la autobiografía y sus formas. En Olson y Torrance (Comp.) *Cultura escrita y oralidad*. Barcelona: Gedisa.
- Costa, Ricardo y Mozejko, Danuta (2001).** *El discurso como práctica. Lugares desde donde se escribe la historia*. Rosario: Homo Sapiens.
- (2002). *Lugares del decir. Competencia social y estrategias discursivas*. Rosario: Homo Sapiens.
- Curtius, Ernest (1955).** *Literatura europea y Edad Media Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Femenías, María Luisa (2000).** *Sobre sujeto y género*. Buenos Aires: Catálogo.
- Gay, Peter (1992).** *La educación de los sentidos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Hall, Stuart y du Gay, Paul (2003).** ¿Quién necesita «identidad»? En *Cuestiones de Identidad Cultural*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Knibiehler, Yvonne (1993).** *Cuerpos y corazones*. En *Historia de las mujeres en Occidente*. Madrid: Taurus.
- Lauretis, Teresa de (1996).** La tecnología del género, *Mora* Nro. 2, Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Loureiro, Ángel (2006).** Problemas teóricos de la autobiografía, AA.VV. La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental, en Suplemento de *Anthropos* N° 29, Barcelona.
- Mayoral Díaz, Marina (2008).** *La voz del narrador desde «La hija del mar» a «El primer loco»: un largo camino hacia la objetividad narrativa. Edición digital*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Piña, Carlos (1990/1).** Sobre la naturaleza del discurso biográfico, *Cuadernos del CLAEH* 5:39–63, Uruguay.

Notas

¹ Hija de María Teresa de la Cruz de Castro y Abadía (1804–1862) hidalga venida a menos y del sacerdote José Martínez Viojo (1798–1871) datos estos que durante mucho tiempo fueron ocultados. El presbítero José Varela y Montero consignó en el acta bautismal: «María Francisca Martínez... fue madrina de una niña que bauticé solemnemente... llamándola María Rosalía Rita, hija de padres incógnitos cuya niña llevó la Madrina...»

² Para Porqueras Mayo (1968) los prólogos son vehículos doctrinales, ensayos sobre la vida y las letras, manifiestos literarios, documentos polémicos. Cada prólogo cobra un sentido unitario, completo, literario, sin que se precise de manera absoluta del libro del cual nació.

³ Teresa de Lauretis (1996) señala que una posición discursiva excéntrica es fuente de resistencia y de una capacidad de obrar y de pensar de un modo excéntrico respecto a los aparatos socioculturales de la heterosexualidad.