

La anticipación de la mente andrógina en *El caballero de las botas azules*

Anticipation of the Androgynous Mind in El caballero de las botas azules

Sebastian STRATAN

Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Filología Románica, Filología Eslava y Lingüística General

sebastis@ucm.es

[recibido 31/10/2014, aceptado 09/02/2015]

RESUMEN

El mito del andrógino, al igual que todas las representaciones arquetípicas de la existencia humana, se ha empleado para justificar distintas aspiraciones. Entre sus múltiples avatares a lo largo del tiempo, en el siglo XX llega a justificar la necesidad de una conciencia liberada de las cadenas del género, y Virginia Woolf es la primera que acuña el término para el movimiento feminista. Sin embargo, más de medio siglo antes, en Galicia, Rosalía de Castro escribe una novela donde plantea la teoría de la voz narrativa sin características de género. Así pues, el presente artículo pretende demostrar cómo *El caballero de las botas azules* anticipa lo que generalmente se le atribuye a Virginia Woolf.

PALABRAS CLAVE: Rosalía de Castro, *El caballero de las botas azules*, Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, mente andrógina.

RESUMO

O mito do andróxino, ao igual que todas as representacións arquetípicas da existencia humana, empregouse para xustificar distintas aspiracións. Entre os seus múltiples avatares ao longo do tempo, no século XX chega a xustificar a necesidade dunha conciencia liberada das cadeas do xénero, e Virginia Woolf é a primeira quen acuña o termo para o movemento feminista. Porén, máis de medio século antes, en Galicia, Rosalía de Castro escribe unha novela onde formula a teoría da voz narrativa sen características de xénero. Así pois, o presente artigo pretende demostrar como *El caballero de las botas azules* anticipa o que xeralmente se lle atribúe a Virginia Woolf.

PALABRAS CHAVE: Rosalía de Castro, *El caballero de las botas azules*, Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, mente andróxina.

ABSTRACT

The myth of the androgynous, similar to all archetypal representations of human existence, has been employed to justify different aspirations. Among its multiple avatars, in the 20th century it comes to justify the need for a conscious freedom from the chains of gender. Virginia Woolf was the first writer to coin the term in the name of the feminist movement. However, half a century before, in Galicia, Rosalía de Castro wrote a novel where she contemplates the theory of the narrative voice devoid of gender characteristics. Thus, the present article claims to demonstrate the manner in which *El caballero de las botas azules* anticipates what is generally attributed to Virginia Woolf.

KEY WORDS: Rosalía de Castro, *El caballero de las botas azules*, Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, androgynous mind.

STRATAN, S. (2015): "La anticipación de la mente andrógina en *El caballero de las botas azules*", *Madrygal (Madr.)*, 18, Núm. Especial: 387-395.

SUMARIO: 1. Introducción. 2. Genealogía y evolución del mito. 3. La mente andrógina según Virginia Woolf. 4. La anticipación de la mente andrógina en *El caballero de las botas azules*. 5. Conclusión. 6. Referencias bibliográficas.

1. INTRODUCCIÓN

En su *Apostilla a “El nombre de la Rosa”*, Umberto Eco explica su visión de cómo y qué debería desarrollarse en el oficio del novelista y aconseja que “un narrador no debe suministrar interpretaciones de su propia obra; de otro modo no hubiera escrito una novela, que es una máquina para generar interpretaciones” (Eco 1990: 6), lo que parece ser precisamente el destino de *El caballero de las botas azules*. Si aceptamos que desconcertar o proponer rompecabezas a los lectores es una de las funciones fundamentales de la novela y uno de los deberes del novelista, Rosalía de Castro lo ha logrado doblemente, en la España decimonónica, con su *El caballero de las botas azules*, y en el universo narrativo, con el *Libro de los libros* del citado caballero. Sobre este último título no sabemos nada más que su recepción por los madrileños que pueblan la sociedad proyectada por la autora, es decir, no podemos emitir ningún juicio de valor.

En el corto período desde que comenzó a recibir su merecida atención, esta tercera novela de la autora gallega generó multitud de interpretaciones desde perspectivas muy insólitas y novedosas, lo cual se refleja en el inmenso corpus de comentarios y exégesis que ha propiciado la dicha novela. Probablemente ni siquiera la autora misma se planteó que su novela fuera a tener tantas posibles aplicaciones hoy en día y además se sentiría agradecida por el trabajo desarrollado por todos los que han hecho una misión del estudio de su legado literario, ya que “Nada consuela más al autor de una novela que descubrir lecturas

que no pensaba, y que le sugieren los lectores” (Eco 1990: 6). No obstante, por muchas interpretaciones que haya, nos damos cuenta de que todavía queda tierra por explorar y joyas por descubrir en esta novela. Por lo tanto, adentrarnos en el bosque de las posibles lecturas de la novela y sugerir una visión todavía diferente de *El caballero de las botas azules* es precisamente el objetivo del presente artículo. Esta vez, nuestra interpretación se centra en el mensaje transmitido por la autora en relación con el empleo del mito del andrógino.

Por haber vivido y creado en plena transición del romanticismo hacia el realismo, Rosalía estaba familiarizada sin duda con el debate de ‘lo antiguo contra lo nuevo’ que definió a los románticos¹, ya que lo encontramos de manera explícita incluso en el diálogo que inicia *El caballero de las botas azules*. Además, el mito del andrógino era un tópico tan popular en el romanticismo que fue tratado casi invariablemente en todas las expresiones artísticas, sobre todo en la literatura².

La frecuente presencia del mito del andrógino en las literaturas nacionales europeas del siglo XIX hizo que llegaran, consciente o inconscientemente, también a la narrativa de Rosalía de Castro. Sobre la androginia escribieron la mayoría de los novelistas del siglo XIX. Th. Gautier, Balzac, Sand, Byron o Novalis son creadores de personajes plasmados según el modelo del andrógino y la autora gallega no pudo haber ignorado esa tendencia, ya que menciona a todos ellos, no solamente en la novela que estamos tratando, sino en todas las demás (*Flavio*, *La hija del mar* y *Ruinas*).

¹ Nos referimos aquí al hecho de que el romanticismo surge como una reacción al modelo neoclásico caracterizándose como la reivindicación de la libre creación y sin someterse a las normas artísticas universalizantes procedentes de la tradición de la antigüedad clásica. Los románticos ignoran conscientemente los modelos antiguos, considerados ya infértiles.

² En cuanto a otras manifestaciones artísticas, la Hermandad Prerrafaelita consideró esencial la dimensión andrógina del ser humano, lo que se puede observar sobre todo en las pinturas con temáticas mitológicas de Dante Gabriel Rossetti. En la música, es notoria la continuación de la tradición de los *castrati*, por razones tanto técnico-musicales como estéticas. Pero si nos atrevemos a ir más allá de la concepción convencional del arte, los *artistas de la vida*, los dandis, también favorecían la sexualidad ambigua tan evidente en su mero aspecto físico.

Ante tal fenómeno, al que Mijaíl Bajtín bautizó como *dialogismo*³, nuestra intención es demostrar que entre Rosalía de Castro, probablemente desconocida fuera de la España decimonónica, y Virginia Woolf, reconocida como iniciadora del movimiento feminista en la literatura, hubo una comunicación dialógica, a pesar de ser poco probable que la autora inglesa hubiese conocido a Rosalía de Castro. No obstante, esta última utiliza *El caballero de las botas azules* para socavar metódicamente los preceptos sociales y literarios estereotipados relacionados con el sexo y el género mediante la presentación deliberada –irónica y un tanto caricaturesca– de estos preceptos. Igual que Virginia Woolf, la *santiña* parece defender la idea de que la expresión plena del arte puede ocurrir únicamente dentro del marco creativo de la androginia.

Así pues, mediante un breve esbozo de la genealogía y evolución del mito del andrógino, seguiremos con la explicación del sistema propuesto por Virginia Woolf para adquirir la mente andrógina: es decir, la que proporciona la fuerza creadora sin limitaciones de género. Por último, trataremos de demostrar cómo Rosalía de Castro anticipa la necesidad de la mente andrógina y cómo incorpora este concepto en su creación literaria.

2. GENEALOGÍA Y EVOLUCIÓN DEL MITO

La definición más obvia y general del andrógino sería una persona que reúne ambos sexos simultáneamente, pero desde su génesis, el imaginario humano lo ha percibido con

atributos casi divinos. Así pues, las primeras referencias a este personaje maravilloso las encontramos en *El Banquete* de Platón. Allí, Aristófanes cuenta que en la noche de los tiempos (*in illo tempore* o la prehistoria) nuestro planeta estaba poblado exclusivamente por seres andróginos, describiéndoles como a dos seres con sus espaldas unidas, formando una esfera en su conjunto. Continúa Aristófanes diciendo que poseían poderes extraordinarios y podían cumplir cualquier capricho que se les antojase. Al mismo tiempo, los andróginos estaban tan orgullosos de su poder que empezaron a conspirar contra los dioses y la posibilidad de esta insurrección provocó la envidia de los dioses olímpicos. Sin embargo, Zeus no podía matarlos y exterminar el linaje de los andróginos pues se acabarían los honores y sacrificios que recibían por parte de ellos, pero tampoco podía permitirles ser insolentes. En consecuencia, les castigó dividiéndolos en dos partes, una masculina y otra femenina, para prevenir que se convirtieran en una mayor amenaza.

Ahora bien, como todos los mitos, el mito del andrógino se transforma según cada época con el objetivo de justificar una serie de deseos específicos. Por ejemplo, en la antigüedad romana el andrógino representa el modelo de la belleza, la perfección del cuerpo humano. A continuación, hasta la Edad Media, no hay grandes metamorfosis del mito; sin embargo, los místicos alemanes lo reinventan como el ideal metafísico: un ser rubio, inocente, con una mirada melancólica y con los atributos sexuales completamente ausentes.

³ Hubo varios teóricos de la literatura que a lo largo del siglo XX insistieron en la idea de una comunicación entre obras literarias. T. S. Eliot la desarrolla en su *Tradicción y talento individual* (1919) y, casi un siglo más tarde, Harold Bloom en *La ansiedad de influencia* (1973). Sin embargo, siendo Bajtín el primero en explicar de manera más clara y coherente lo que hoy en día se conoce más comúnmente como *intertextualidad*, usamos su análisis de las relaciones intertextuales como guía por las sendas de este fenómeno literario. Según Bajtín, la obra de arte en general, no sólo literaria, dialoga constantemente con otras obras artísticas y por tanto con sus autores. Como consecuencia, una obra no sólo responde, corrige, silencia o amplía una obra anterior a ella, sino que se erige sobre la obra anterior. No se trata de mera influencia, ya que el diálogo ocurre hacia ambas direcciones, y, tanto la primera, como la segunda obra de arte, sufren alteraciones perceptivas.

Cronológicamente, el siguiente hito en la transformación del andrógino tiene lugar en el siglo XVIII, como consecuencia de las teorías metafísicas de Swedenborg. La siguiente reivindicación del mito se produce con los románticos y el andrógino es otra vez el ideal de belleza, con “la gracia de Adonis y el encanto de Helena”⁴. Con los románticos alemanes, el mito remite a la unidad primordial armónica y la imagen del andrógino se convierte en el paradigma de la perfección, tanto a nivel personal, como histórico. No obstante, conscientes de que ello sería imposible para un futuro cercano, queda reservado para el *hombre nuevo*⁵. Finalmente, el siguiente giro del mito ocurre en el siglo XX con las reinterpretaciones de los modernistas, a partir de las cuales el avatar del andrógino es símbolo de la rehabilitación del hombre, de la igualdad social y de la emancipación de la mujer.

3. LA MENTE ANDRÓGINA SEGÚN VIRGINIA WOOLF

En efecto, la reanimadora más importante del mito en el siglo XX es Virginia Woolf, quien propone una serie de pautas dirigidas al artista que desea una mayor sensibilidad y fertilidad creativas. La autora inglesa argumenta en *Una habitación propia* (1929) que una inteligencia verdaderamente grande tiene que ser andrógina. Retomando la idea de Samuel Taylor Coleridge, los elementos de este binomio que se perciben opuestos por la filosofía tradicional deben colaborar para una mayor eficacia de la fuerza creativa del individuo. También, partiendo de su ideal de la mente andrógina, plantea una solución que abarca a cada uno de estos planos, armonía interna del individuo como productor de arte y armonía entre los dos principios aparentemente opuestos, todo ello mediante una colaboración entre

los dos principios, en vez de la subversión de uno por el otro.

Virginia Woolf propone un estado ideal del ser que llama *mente andrógina*. Ello supone la existencia de dos sexos en la mente, correspondientes a los dos sexos del cuerpo. Estos elementos no son antagónicos, sino que se unen en perfecta armonía para dar lugar al verdadero estado de plenitud. En *Una habitación propia* elabora un esquema del alma conjeturando que:

en cada uno de nosotros presiden dos poderes, uno macho y otro hembra; y en el cerebro del hombre predomina el hombre sobre la mujer y en el cerebro de la mujer predomina la mujer sobre el hombre. El estado de ser normal y confortable es aquel en que los dos viven juntos en armonía, cooperando espiritualmente. Si se es hombre, la parte femenina del cerebro no deja de obrar; y la mujer también tiene contacto con el hombre que hay en ella. Quizá Coleridge se refería a esto cuando dijo que las grandes mentes son andróginas. Cuando se efectúa esta fusión es cuando la mente queda fertilizada por completo y utiliza todas sus facultades. Quizás una mente puramente masculina no pueda crear, pensó, ni tampoco una mente puramente femenina. (Woolf 2008: 71)

Efectivamente, Woolf establece un sistema coherente que facilita el camino hacia la androginia artística y propone para ello tres grandes pautas estrechamente relacionadas. En *Una habitación propia* prescribe las condiciones en las que se puede manifestar la fértil conciencia andrógina anunciando unas verdades muy cínicas, que relegan sin reverencia el mito del autor/creador divino representado por los románticos. La primera etapa de este viaje de conquista de la independencia de la mujer creadora en particular, y de la mujer en general, que pregonó Woolf es muy sencilla:

⁴ Fórmula que Oscar Wilde emplea para describir a su protagonista de *The Portrait of Mr. W.H* (1889), un ser con rasgos andróginos, percibido como ideal de belleza.

⁵ El *hombre nuevo* puede referirse a dos ideas específicas: el hombre del futuro de los románticos alemanes, el único lo bastante digno como para encarnar la perfección humana en la forma del andrógino (Libis), o, modelo más probable para la creación de este personaje, el hombre del postulado krausista, filosofía que encontró muchos seguidores en la España del XIX.

para independizarse completamente tiene que conseguir “500 libras al año y una habitación con un pestillo en la puerta para poder escribir novelas o poemas” (Woolf 2008: 75). Aquí, Woolf indica explícita y cínicamente que las mujeres, al igual que los hombres⁶, necesitan estabilidad económica y acceso a la educación.

Una vez conseguida la emancipación, la mujer artista puede empezar a buscar su propia voz artística, y el ensayo recomienda prescindir de la tradición anterior, porque, a diferencia de los hombres, las mujeres escritoras “no tenían tras de sí ninguna tradición o [tenían] una tradición tan corta y parcial que les era de poca ayuda”, y que “es inútil que [las mujeres escritoras] acudamos a los grandes escritores varones en busca de ayuda” (Woolf 2008: 55). Por tanto, lo que Virginia Woolf recomienda es la creación de una nueva tradición artística, en concreto, una tradición femenina, que juegue el papel de contrapeso a la tradición patriarcal. No obstante, esta será sólo un medio para llegar al objetivo final: una conciencia que pueda elegir de las dos tradiciones los elementos que le convenga para la construcción de la mente andrógina.

Finalmente, el último reto que anuncia la ensayista para alcanzar la facundia de la mente andrógina es aspirar a crear sin los estorbos de la sexualidad. Sólo de este modo se puede adquirir una expresión llena de plenitud y sabiduría jamás posible desde la perspectiva masculina o femenina, pues ambas representan visiones parciales, interesadas y deformadas: “Es funesto ser un hombre o una mujer a secas; uno debe ser «mujer con algo de hombre» u «hombre con algo de mujer»” (Woolf 2008: 71), porque sentir los dos separados es un esfuerzo que “perturba la unidad de la mente” (*ibid.* 70). La búsqueda de la originalidad empieza por el rechazo de etiquetas por razones de

género. Woolf reclama el hecho de que las mujeres están obligadas a asumir no sólo un seudónimo masculino, sino también el tono y la voz masculinas. Por consiguiente, la autora inglesa recomienda utilizar narradores sin sexualidad, incluso emplear trucos narrativos donde no existe un narrador (como hace en *Orlando*, donde el narrador se presenta como biógrafo).

En consecuencia, las tres etapas anteriores representan la guía hacia la liberación de la mujer artista mediante asaltos constantes al sistema hegemónico patriarcal y el objetivo de este recorrido es escribir sin consideraciones de género –lo que, a su vez, conlleva la creatividad desinhibida. Pero Woolf se dirige tanto a la mujer creadora de arte como al hombre creador a partir de una retórica que deconstruye el paradigma del poder patriarcal⁷.

4. LA ANTICIPACIÓN DE LA MENTE ANDRÓGINA EN *EL CABALLERO DE LAS BOTAS AZULES*

Ahora bien, el eco de este sistema propuesto por Virginia Woolf tuvo muchos seguidores entre los modernistas y la posibilidad de una literatura sin las limitaciones del género del autor ha ayudado sobre todo al movimiento feminista del siglo XX. Pero a continuación, como ya hemos anticipado, regresaremos en el tiempo para ilustrar de qué manera Rosalía de Castro fue uno de los primeros escritores (tanto hombres como mujeres) en percibir que la creación artística absoluta sólo puede nacer de una conciencia andrógina. Todo lo que Virginia Woolf estipula en su ensayo *El caballero de las botas azules* lo pone en práctica a través de sus personajes y la voz narrativa más de 50 años antes.

Así pues, la primera condición recetada por Virginia Woolf para llegar a tener una fuerza creadora andrógina refleja lo que acusa

⁶ De acuerdo con Woolf, los hombres, a diferencia de las mujeres, han tenido siempre la libertad de buscar la mente andrógina, ya que no han sido esclavos de nadie y nunca fueron criticados (véase el ejemplo de Aphra Behn en *Una habitación propia*), ridiculizados o juzgados por dedicarse a las letras.

⁷ Para un análisis de la deconstrucción del mundo literario artístico de *El caballero de las botas azules* véase Fernández Rodríguez (2002).

el caballero en las mujeres de la sociedad madrileña: la falta de intención de ganarse una autonomía respecto al control patriarcal. Sin embargo, la autora trata el tema de la emancipación económica haciendo que el caballero transfiera el diálogo de corte pugilístico⁸ con la musa en sus encuentros con las mujeres de la sociedad madrileña, asumiendo el papel de abogado del diablo. A través de este juego, sólo quiere despertar algún tipo de deseo en las mujeres de encontrar una identidad propia. Se implica en una empresa para hacer que las mujeres se forjen una identidad auténtica.

La autora gallega es plenamente consciente de que la mujer tiene que independizarse si quiere una voz propia, y el tema de la habitación propia de Woolf se plasma en la novela por la oferta del caballero cuando “venía buscando algunas modestas jóvenes de la clase media, de esas que sin dejar de ser señoritas saben pensar en el porvenir, no desdeñándose de aumentar con el trabajo de sus manos su pequeña dote” (Castro 1995: 272). Al igual que en el resto de la novela, Rosalía hiperboliza la actitud de los personajes femeninos ante la independización, logrando así criticar los prejuicios sociales de forma satírica e irónica.

Sin embargo, en un momento de ternura cómplice con las mujeres, la voz del narrador reconoce que “Esas pobres hijas de la esclavitud aman la libertad como el mayor bien de la vida, pero no han comprendido todavía la manera de alcanzarla. Compadecemoslas, no obstante. Toda mujer es digna de compasión, sólo por serlo” (Castro 1995: 352). Por consiguiente, la autora denuncia los límites dentro de los que las mujeres se han visto acorraladas solamente por consideraciones de género, reclamando que “la sociedad que los hombres han hecho a su gusto hasta nos prohíbe pensar... (...) de modo, que en vano nos llamamos las *independientes*” (*ibid.* 161). Como vemos, en la sociedad de Rosalía la mujer emancipada es un anatema social (“¡Pertenece [Laura]

a la compañía de las independientes! Lo veo bien claro. A ese género aborrecible que los hombres detestan, que anatematizan”, *id.* 158). El *sexo débil* es inexistente, invisible en la sociedad patriarcal del siglo XIX, y cuando se decide rechazar una existencia meramente complementaria a la del hombre, la sociedad la censura y le quita el derecho a la *habitación propia*.

A continuación, la actitud antagónica que recomienda la autora inglesa contra la tradición literaria patriarcal reverbera en la reflexión crítica sobre la actividad artística que encontramos en *El caballero de las botas azules*. Asimismo, por haber vivido y creado en plena transición del romanticismo hacia el realismo, Rosalía estaba familiarizada sin duda con el debate de ‘lo antiguo contra lo nuevo’ ya mencionado que definió a los románticos (“el rumor de los antiguos aplausos se ha apagado para siempre”, (Castro 1995: 90). Además, la misma musa pregonaba que representa el desafío de la revolución: “Me llamo la Novedad”. Asimismo, todo lo antiguo se ignora con el fin de crear un nuevo paradigma literario. La autora parece haberse encarnado en su protagonista, porque ya sabemos su descontento con la literatura decimonónica española, y el caballero es una proyección de la autora igual que el narrador heterodiegético que emplea. Además, la novela sugiere que, descontento con el estado de la literatura de su tiempo, el narrador intenta reinventar un lenguaje y una expresión nuevas para salvar la literatura.

En cuanto al segundo punto en que las soluciones de ambas escritoras coinciden, la novela exhibe un sutil entendimiento de la necesidad de regenerar el material literario. Indudablemente, *El caballero de las botas azules* aporta innovaciones estilísticas innegables. Sus innovaciones, consecuencia del cambio de actitud frente a las prescripciones románticas que le quedan estrechas, le permiten ilustrar una farsa donde las anteriores normas literarias acaban

⁸ Observación tomada de la *Introducción* que Ana Rodríguez-Fischer hace a la edición *El caballero de las botas azules* (1995).

maltrechas. A diferencia de sus contemporáneos, como por ejemplo Fernán Caballero o Pedro Antonio Alarcón, la autora gallega contribuye sobradamente a la redefinición de un género en su tránsito hacia una nueva manera de escribir: “inspírame para que pueda cantar en ese nuevo estilo que se me exige, que se espera con avidez, pero que nadie sabe” (Castro 1995: 90). Todavía más, la perspectiva distanciada del narrador convierte la novela en una representación irónica de la sociedad cultural y literaria. Junto con la inclusión de elementos propios de la literatura fantástica, la novela muestra una ambigüedad narrativa, argumental y estructural, transformándola en un juego literario con el que “Los espectadores se devanarán los sesos para comprender su argumento” (*ibid.* 20). Así pues, la intención del caballero, como una de las hipóstasis de la autora, de prescindir de la tradición literaria es otro elemento que valida la anticipación de la teoría de la mente andrógina por Rosalía.

Señalada la predilección para la ambigüedad temática y narrativa, es obvio que la novela pretende originar una crítica irónica, pero constructiva, de la literatura del momento con el objetivo de renovarla. Pero, al mismo tiempo, la ambigüedad sexual de la musa encarnada luego por el protagonista refleja las intenciones estéticas revolucionarias de la autora, que podemos encontrar en la ambigüedad textual que maneja a lo largo de la novela.

Un elemento que confirma la estética revolucionaria de la novela, un avance hacia la objetividad narrativa, lo constituyen los diálogos sin explicaciones del autor, incluso a modo teatral, donde figuran los nombres de los hablantes y sus palabras sin indicación, ni acotación. *El caballero de las botas azules* se inicia con un largo diálogo de este tipo y en el que sólo se dan algunas breves explicaciones, similares a las acotaciones del diálogo de las obras teatrales. Para el resto de la novela, Rosalía elige un narrador cuyo género no lo divulga e, incluso tras un análisis atento del texto, nos es imposible adivinarlo, aunque la crítica que hace tanto de las mujeres como de los hombres abunda entre las páginas de la novela. De hecho, si la crítica social o literaria fuera nuestra única guía hacia la identificación

del género del narrador, podríamos suponer que su género varía, que puede asumir tanto el masculino como el femenino.

Ambos personajes presentados con rasgos andróginos han sido analizados ya por la crítica a través de su función (como productores de la regeneración social); sin embargo, no se han vinculado a esa especie de *ars poetica* que encontramos en todas las novelas de Rosalía de Castro. En efecto, una posible lectura de la novela es verla como un manifiesto literario, pero no de una tendencia o corriente, como es habitual de los manifiestos, sino de cómo buscar la originalidad y una voz propia sin ser conscientes del sexo que poseemos.

Por tanto, dentro de una posible lectura en que la novela es una propuesta para cambiar el estado de la literatura, la función del Duque de la Gloria, personaje poseído por el genio de la musa andrógina, sería de modelo de fuerza creadora como resultado del *coincidentia oppositorum* propia del andrógino. El duque representa, pues, el artista que ha descifrado los códigos del Parnaso asumiendo una postura que ha superado ya los contrarios. Así pues, la respuesta de cómo uno puede adquirir la fuerza creadora suprema la encontramos en el soliloquio del hombre al final del encuentro con la musa, quien le otorga una perspectiva superior al resto de los mortales:

MUSA: Mi genio queda contigo y ya no eres lo mismo.

HOMBRE: (*Caminando lentamente*) Parece que me siento regenerado y que un extraño espíritu, no sublime, pero nuevo y burlón anima todo mi ser. ¡Cuán ridículas me parecen todas esas gentes que corren y atraviesan la calle, ataviadas a la última moda!... ¡Qué peinados!... ¡Qué trajes!... ¡Qué farsa! (Castro 1995:106)

Pero el cambio de perspectiva se nota también en su aspecto físico, por lo que entendemos que la musa le hace participe de su condición divina pasándole la androginia para defender el carácter andrógino y literalmente descompuesto de la creación literaria. Hay varios pasajes en los que se describe la sexualidad ambigua del caballero, pero el más ilustrativo lo podemos encontrar en la descripción de la misma musa, que elude el prototipo de las musas

clásicas y además esta no es mujer, sino un ser ambiguo, que es tanto mujer como hombre, simultáneamente. También se nos describe su aspecto confuso de manera explícita (“expresión ambigua”), confirmado por el Hombre asombrado por la visión de esta (“Conque mi musa era un mari-macho, un ser anfibio” (Castro 1995: 102)). Del mismo modo que la apariencia de la musa se confirma a través de la reacción del Hombre, este mismo se nos describe por el narrador, antes del diálogo con el señor Albuérniga, como “aquel personaje que, más bien hombre, era una hermosa visión” (*ibid.* 112). Finalmente, con Pablo del Barco, decimos que el Hombre, el Duque de la Gloria, el Caballero, “es una simbiosis perfecta de los dos espíritus; el propio femenino de Rosalía y el masculino que acepta como escritora de una realidad analizada” (*ibid.* 82).

5. CONCLUSIÓN

Para concluir, podemos afirmar que Rosalía de Castro vio la necesidad de la mente andrógina mucho antes que Virginia Woolf, la creadora reconocida de esta teoría. Es más, el hecho de que la misma idea renace en épocas y zonas geográficas distintas es prueba del carácter universal de la propuesta de Rosalía de Castro. Asimismo, la novela de la autora

gallega coincide con los postulados woolfianos en todos los puntos esenciales que muestran el camino hacia la mente plenamente creadora. El punto de partida de este largo camino ha sido, como hemos anunciado al principio, el mito del andrógino en la tradición filosófica y literaria, del que las dos autoras han hecho uso para ilustrar sus teorías. Por un lado, Virginia Woolf, en su ensayo que se ha convertido en el desencadenante del movimiento feminista *per se*, promete la libertad creadora incluso para las mujeres. Por otro lado, Rosalía de Castro en su novela tan ambigua, innovadora y original, desmonta todos los paradigmas canónicos ofreciendo la fertilidad del caos y al mismo tiempo critica la ideología de la polarización de los géneros.

Consecuentemente, la mayoría de las teorías de Virginia Woolf se convierten en normas del movimiento modernista. Por tanto, podemos decir que Rosalía de Castro, con *El caballero de las botas azules*, ha anticipado con casi medio siglo los rasgos fundamentales de un movimiento que ni siquiera se había prefigurado. Además, a través de esta novela, la alusión al tercer sexo, tan debatido en el siglo XX, obliga a una relectura de toda su producción literaria.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARCO ALONSO, Pablo del (1988): “La condición femenina como superación de la novela del romanticismo (Rosalía de Castro)”, *Philologia hispalensis* 3, pp. 67-84.
- BUTLER, Judith P. (1999): *Gender Trouble - Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- CASTRO, Rosalía de (1995): *El caballero de las botas azules* (ed. A. Rodríguez-Fisher). Madrid: Cátedra.
- COLERIDGE, Henry Nelson (ed.) (1836): *Specimens of the Table Talk of Samuel Taylor Coleridge*. London: John Murray.
- ECO, Umberto (1990): *El nombre de la rosa*. Barcelona: Lumen.
- ELIADE, Mircea (1995): *Mefistofel si androgenul*. Bucarest: Humanitas.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Manuel (2002): “La literatura viuda. *El caballero de las botas azules* como parodia de las letras decimonónicas”, *Moenia. Revista lucense de lingüística e literatura* 8, pp. 443-63.
- FREUD, Sigmund (1992): *Tres ensayos de teoría sexual en Sigmund Freud - Obras completas (VII)*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

- LAMA, María Xesús (2012): “La musa andrógina y la regeneración social”, en H. González Fernández y M^a do Cebreiro Rábade (eds.), *Canon y subversión: la obra narrativa de Rosalía de Castro*. Barcelona: Icaria, pp. 139-157.
- LIBIS, Jean (2001): *El mito del andrógino*. Madrid: Ediciones Siruela.
- MAYORAL, Marina (1986): “La voz del narrador desde *La hija del mar* a *El primer loco*: un largo camino hacia la objetividad narrativa”, en *Actas do congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*. Santiago de Compostela: Universidade / Consello da Cultura Galega, pp. 341-366.
- WILDE, Oscar (1921): *The Portrait of Mr. W.H.* Nueva York: Mitchel Kennerley (disponible en: <https://archive.org/stream/portraitofmrwh01wild#page/n13/mode/2up>).
- WOOLF, Virginia (2008⁶ [1967]): *A Room of One's Own*. New York: Oxford University Press.