



PROJECT MUSE®

Arqueología y mundo subjetivo en la novela Ruinas (1866), de rosalía de Castro

María do Cebreiro Rábade Villar

Hispanófila, Volume 171, Junio 2014, pp. 187-200 (Article)

Published by The Department of Romance Languages and Literatures, The University of North Carolina at Chapel Hill

DOI: 10.1353/hsf.2014.0040



➔ For additional information about this article

<https://muse.jhu.edu/article/565330>

ARQUEOLOGÍA Y MUNDO SUBJETIVO EN LA NOVELA *RUINAS* (1866), DE ROSALÍA DE CASTRO

María do Cebreiro Rábade Villar

Universidade de Santiago de Compostela

EN el verano de 1929, aquejado de la enfermedad que habría de poner fin a su vida, Sigmund Freud termina su libro *El malestar en la cultura* [Das Unbehagen in der Kultur]. El ensayo de Freud intenta probar la hipótesis de que “en la vida psíquica nada de lo una vez formado puede desaparecer jamás; [que] todo se conserva de alguna manera y puede volver a surgir en circunstancias favorables, como, por ejemplo, mediante una regresión de suficiente profundidad”. (3020)

No es la primera vez que Freud se enfrentaba al problema de la conservación de lo psíquico. Lo interesante es que en esta ocasión echa mano de una comparación de fundamento arqueológico, que ha dado lugar a numerosos estudios sobre las implicaciones culturales de la relación metafórica entre los yacimientos del pasado y los estratos de la psique (Laurent, Jacobs, Vidler). Recordemos la descripción de Freud. El autor comienza por referirse a la superposición de estilos y fases arquitectónicas surgida como resultado de la expansión territorial del imperio romano, desde el estadio inicial de la *Roma quadrata* a las murallas de Aureliano. Tras este bosquejo inicial, prosigue afirmando:

Hoy, estos lugares están ocupados por ruinas, pero ni siquiera por las ruinas auténticas de aquellos monumentos, sino por las de reconstrucciones posteriores, ejecutadas después de incendios y demoliciones. Casi no es necesario agregar que todos estos restos de la Roma antigua aparecen esparcidos en el laberinto de una metrópoli edificada en los últimos siglos del Renacimiento. Su suelo y sus construcciones modernas seguramente ocultan aún numerosas reliquias. Tal es la forma de conservación de lo pasado que ofrecen los lugares históricos como Roma. (3020)

Los incendios y las demoliciones que Freud reconoce en la descripción parecen prefigurar al Walter Benjamin que, años más tarde, convertirá las ruinas en el eje de su pensamiento sobre la historia. Frente a la tópica renacentista, barroca y neoclásica, que hace de las ruinas un epítome de la fugacidad temporal, ambos añaden al efecto destructor del tiempo el trabajo de reconstrucción posterior. Pero a diferencia de Benjamin, Freud no se propone comprender el funcionamiento social de la historia, sino la propia historicidad de la conciencia humana. Y para ello intenta que los lectores conciban la psique como si se tratase de una ruina:

Supongamos ahora, a manera de fantasía, que Roma no fuese un lugar de habitación humana, sino un ente psíquico con un pasado no menos rico y prolongado, en el cual no hubiere desaparecido nada de lo que alguna vez existió y donde junto a la última fase evolutiva subsistieran todas las anteriores. (3021)

Aunque, como veremos, Freud se apresure a concluir que “no tiene objeto seguir el hilo de esta fantasía, pues nos lleva a lo inconcebible y aun a lo absurdo” (3021), el lector ya no podrá esquivar la fuerza retórica de la *evidentia* que ha desplegado con maestría ante sus ojos. La descripción de Roma yergue una mente omnímoda capaz de retener todo lo acontecido. A través de ella, el libro presentará ideas tan fundamentales en el *corpus* freudiano como la oposición entre latencia y emergencia o el retorno de lo reprimido.

El hecho de que Freud, a las puertas de los oscuros años treinta, escoja la imagen como pórtico a su diagnóstico de la cultura europea de entreguerras no hace sino acentuar el carácter profundamente político del motivo. Como es sabido este potencial había sido intuido ya, bajo circunstancias muy diferentes, en los períodos de la cultura europea en que salieron literalmente a la luz los resultados de las excavaciones arqueológicas de la Antigüedad greco-romana. Los efectos de este movimiento fueron particularmente visibles a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, cuando tienen lugar los redescubrimientos de Herculano y de Pompeya – en 1738 y 1748, respectivamente. Y a lo largo de los siglos XIX y XX los efectos siguieron repitiéndose, como es lógico bajo diferentes condiciones sociohistóricas, tras los *hallazgos* de Troya o de Knossos (Gere).

Probablemente el verdadero punto de inflexión en la apreciación moderna de las ruinas tiene lugar en el período que sucede a la Revolución Francesa. La juventud europea comenzó a proyectar imaginariamente en este motivo su voluntad de cambio político y/o estético.¹ No parece casual que el tema comparezca con fuerza en los poetas ingleses “de los lagos” (Southey, Wordsworth, Coleridge), notablemente influidos por los ideales de igualdad, libertad y fraternidad. Tampoco que en la Francia postrevolucionaria (como lo puso de relieve Benjamin a propósito de Robespierre) fuese común la asociación metafórica entre el nuevo orden social y la república romana.

La ékfrasis “On a Grecian Urn” de John Keats supone una de las más célebres cristalizaciones literarias de la moderna concepción de la Antigüedad como hallazgo. La estética del fragmento, que la oda instituye con fuerza, cobra todo su sentido en un momento en que la obra cultural de los modernos no es concebida ya como

prolongación o extensión ininterrumpida de una herencia poética antigua. En el poema de Keats, la revalorización moderna de lo antiguo no hace sino señalar, *ex contrario*, el hiato que media entre el pasado y el presente. Al mismo tiempo, la oda pone de relieve el propósito restitutivo del propio lenguaje poético, que aspira a recrear la unicidad de una experiencia originaria, aquello que Wordsworth había denominado “the One Life” (Ulmer).

En la poesía de Wordsworth la imagen de la ruina funciona a menudo como un disparador sensible de la interpretación. Lo vemos en el poema “The Ruined Cottage”, escrito en 1797-98 y conocido actualmente como libro primero de *The Excursion* (1814). La casa derruida incita a la imaginación a figurar el todo del que es fragmento, al tiempo que trunca a la conciencia la posibilidad de ser completada. La ruina es siempre una cita del todo, y apunta por tanto hacia la plenitud. Pero una ruina, si aspira a seguirlo siendo, no podrá ser jamás restituida.

La paradoja alcanza el centro mismo del lenguaje. Recordemos el carácter literalmente truncado del poema “Kubla Khan, Or a Vision in a Dream” de Samuel Coleridge, escrito en 1797 y publicado en 1816, y su instauración de una estética del fragmento que había sido asimismo muy influyente, aunque desde otras coordenadas, en la poesía de los románticos alemanes.² No se trata ahora de multiplicar los ejemplos, sin duda muy abundantes, sobre la estética de la ruina en los siglos XVIII y XIX. Me interesa en cambio destacar que en el romanticismo literario europeo a menudo las ruinas fueron invocadas como un indicio de la desaparición de las fronteras en tres ejes decisivos en términos expresivos y de comprensión de lo real: lenguaje y mundo, pasado y presente, subjetividad y objetividad.

La disolución de estas fronteras ha sido unánimemente reconocida como una de las características de la poesía romántica. Tal vez sería posible ir un paso más allá y ver, en la literatura, una de las expresiones posibles de un cambio perceptivo y cognitivo que tuvo hondas repercusiones en territorios como la teoría del arte, la filosofía – sobre todo en su vertiente fenomenológica – y el psicoanálisis. Como ha puesto de relieve Joel Faflak en su estudio sobre la relación entre el psicoanálisis y la poesía romántica: “It seems apt that the first appearance of the term ‘psycho-analytical’ in the English language should come in a passage concerned with [. . .] the present’s ability to read the past.” (15) Frase que cobra todo sentido relacionándola con el pasaje freudiano sobre la mente como arqueología en donde se superponen estratos de tiempo.

En tanto que teoría sobre la significación, sobre la salida al exterior de lo latente bajo la forma de síntoma, el psicoanálisis comparte la preocupación de la literatura decimonónica por la representación objetiva de los procesos subjetivos. Recientemente Edmond Cros ha estudiado la estrecha vinculación entre tres campos discursivos surgidos en la segunda mitad del siglo XIX: la óptica fisiológica – que para Cros constituye el origen de los demás fenómenos – el psicoanálisis y la teoría del signo.³ Tanto el psicoanálisis como la lingüística saussureana supondrían el postulado de una intensa relación “entre la representación y la palabra, entre la visión y el lenguaje.” (s. p.) Estas *ciencias* emergentes constituirían simultáneamente un indicio y un estímulo de una reconfiguración de las leyes de la percepción. Refiriéndose concretamente a las teorías freudianas, el autor concluye que el psicoanálisis es “ese

nuevo lenguaje en el que la noción de asociación [entre la imagen y la palabra] pasa a un primer plano.” (s. p)

En su trabajo Cros proyecta sus reflexiones al análisis del arte de la época de vanguardias, regido a menudo por el principio de la sinestesia, entendida como infracción deliberada de las reglas perceptivas. Pero creo que sus hipótesis cobran igual o mayor vigencia para la comprensión del campo cultural y artístico de mediados del siglo XIX. En lo que atañe al ámbito de la estética, podríamos invocar por ejemplo las *Lectures on Art* del pintor y escritor Washington Allston, amigo de Coleridge, publicadas póstumamente en el año 1850. Allston es, de hecho, el primer autor en formular la teoría que posteriormente T.S. Eliot denominaría “correlativo objetivo”.

En la literatura del siglo XIX la representación material de la conciencia se proyectó simbólicamente en escenarios propicios al desencadenamiento de procesos subjetivos. Aplicada al tratamiento literario de las ruinas, entendidas a menudo en su dimensión espectral, la técnica del correlativo objetivo supuso la concreción textual de sensaciones como la intriga o emociones como el miedo. Acaso debido a estas modulaciones góticas (Estrada), y porque su obra funciona en buena medida como gozne entre los distintos movimientos políticos y estéticos del siglo XIX (Rodríguez), el motivo de las ruinas alcanzó un hondo significado en la obra de Rosalía de Castro.

El tratamiento de la imagen en la poesía española del siglo XIX es menos frecuente que en el romanticismo inglés, y que en la propia tradición hispana del Barroco, muy influyente esta última en ciertas dimensiones de la obra de la autora.⁴ Aun así, las ruinas del romanticismo hispánico parecen igualmente indisociables de la consciencia de una crisis del mundo y del correlativo cambio de horizonte perceptivo.⁵

Podemos apreciarlo, por ejemplo, en el poema “Ruinas (Armonía de la tarde)” del libro *Armonías y Cantares* de Ventura Ruiz Aguilera (1865), traducido al gallego por Rosalía de Castro.⁶ En la evocación de las ruinas clásicas, el poema participa de un cierto panteísmo anticipado ya por aquel Wordsworth que, en el poema “Lines Written a Few Miles Above Tintern Abbey” (significativamente, la abadía era también una ruina) había escrito: “Nature never did betray / The heart that loved her; ‘tis her privilege, / Through all the years of this our life, to lead / From joy to joy: for she can so inform / The mind that is within us, so impress / With quietness and beauty.” (336-337) Pero tanto en Ruiz Aguilera como en Rosalía de Castro, el panteísmo adquiere tintes góticos. Los lagartos, las ortigas y los saramagos son testigos vivientes de la escena de abandono y, en una estética próxima al decadentismo, ambos autores hacen del propio templo en ruinas en un esqueleto. Veamos la estrofa en su versión rosaliana:

Sin córe a trepadora
 ortiga vil e xaramago enfermo
 cuyos mostios ramallos
 moven os aires ó pasar xemendo
 coroan capiteles
 y ó destrozado pórtico d’un temporo
 que tende na campia
 antre polvo d’altares o esqueleto. (54)

El poema pone de relieve la libertad creativa con la que Rosalía de Castro acometía la labor de traducir (Barja 9-10). Podemos comprobarlo sobre todo a través de la confrontación de la siguiente estrofa del original: “Y ya de viejos arcos y columnas / despréndense fragmentos / como una y otra lágrima / de los ojos de un triste sin consuelo” (22), que la autora torna en: “e xá dos vellos arcos / é colunas e arcos van caendo / cal un-ha é outra vágoa / cay d’os ollos dun triste sin achego.” (54) Y es que el sujeto que en Ventura Ruiz aparece invocado simplemente como un “triste sin consuelo”, se convierte en Rosalía de Castro en un “triste sin achego” [sin cobijo]. Es decir, en un desheredado. En una persona, como habíamos leído en *La hija del mar* “sin abrigo y sin nombre.” (120) O, como leeremos años después en *Follas Novas*, “sin lar nin arrimo.”⁷

El matiz es políticamente relevante. Conecta la traducción rosaliana con las teorías igualitarias defendidas por el ala radical del liberalismo (Davies). Y anticipa, desde el punto de vista ideológico, el significado de una novela que no por acaso la autora decidirá titular *Ruinas*. Publicada a lo largo de 1866 como folletón en el periódico progresista *El Museo Universal*, la ficción constituye una semblanza de tres tipos humanos de la segunda mitad del siglo XIX, elegidos como síntomas de la desaparición de tres modos de vida.

Activado con brío el procedimiento del correlativo objetivo, las vidas de Montenegro, Don Braulio y Doña Isabel se convierten en una alegoría vital del fracaso de los valores del Antiguo Régimen. Como si fuesen espectros, los gestos rituales y la indumentaria carcomida de los personajes portan valores e indicios significantes del pasado. En este contexto, la labor de la novelista consiste en rescatar el sentido que esas vidas pueden tener para el presente. Queda así de relieve el carácter monumental de las ruinas, que testimonian siempre alguna operación de resistencia, aunque se sepa que esa resistencia esté condenada al fracaso.

Como en otros momentos de su obra, la estrategia inicial de Rosalía de Castro es la preterición. La narradora enuncia lo que no hará a fin de resaltar la magnitud de su empeño: “No voy a hablar de las ruinas de Roma, que no he visto, y que quisiera ver, ni de las de Pompeya, o Herculano, con que he soñado muchas veces, vengándose así mi imaginación de la mala suerte, que no le ha permitido contemplarlas realmente.” (286) A cambio, la voz se ocupará de las “ruinas vivientes”, “que arrastran en pos de sí un mundo de gloriosos y tristes recuerdos y que aparecen tan aisladas en medio de los *hombres nuevos* como si bogasen sobre las olas misteriosas de mares desconocidos o habitasen en medio de los yermos de la Tebaida.” (286)

Desde finales del siglo XIX, la frenología española hizo uso de la metáfora que años más tarde ampliaría Freud en el arranque de *El malestar en la cultura*. Así, el psiquiatra Juan Barcia Caballero, que fue director del manicomio provincial de Conxo y correspondiente de la pareja Murguía-Castro, escribirá en su tratado *De re phrenopática*, presentado como discurso en el Ateneo de Santiago en 1905: “el incesante trabajar de nuestra inteligencia en el terreno abstracto de las ideas . . . desentierra de entre las ruinas del pasado las que parecían muertas para siempre bajo la fría losa del olvido.” (II parte. “Clínica” 19). Significativamente, un ejemplar de su libro *De re phrenopática* figura en la biblioteca murguiana, actualmente integrada en el denominado Fondo Gala-Murguía de la Real Academia Gallega.⁸

Pero aquello que Barcia Caballero reconoce como “el terreno abstracto de las ideas” había sido reemplazado en la ficción rosaliana por una ardorosa apología de la imaginación, central en toda su obra narrativa (Rábade, “La teoría de la imaginación”). Es la fantasía de la narradora, que declara no conocer los escenarios reales de Roma, de Pompeya y de Herculano, la que posibilita una expansión del fundamento espacial de la trama. Al “vengarse” de su desconocimiento de lo real, la imaginación literaria posibilita el establecimiento de una comparación entre la Antigüedad griega y latina, con sus monumentos y obras literarias, y el anacronismo trágico de las ruinas humanas del presente.

En una novela que por su mezcla de humor y de melancolía parece anticipar literalmente a cierto Valle Inclán – incluso en el uso del antropónimo gallego Montenegro –, la autora rinde tributo a las formas de existencia que la sociedad industrial no reconoce como propias. Si no fuese bastante con mencionar irónicamente a los *hombres nuevos*, el siguiente párrafo intensifica el modo en que la modernidad expulsa a la periferia las formas de vida representadas por estas ruinas:

Respirando una atmósfera propia que parece rodearles, como una muralla impenetrable a los ojos profanos, habitan un mundo ignorado de todos, y mientras las modernas gentes se ríen de su apariencia carcomida y harapososa, y de aquellos usos ya perdidos que ellas guardan cuidadosamente como un precioso tesoro; mientras las personas sensatas y cuerdas murmuran, sin duda con intención moralizadora, de las rarezas y excentricidades de esos entes que viene a mezclarse entre ellas como una tela sucia entre sus ropas domingueras, esas pobres ruinas vivientes siguen imperturbables su marcha por el derrotero de la vida, dejando, aun después que se han extinguido, un eterno recuerdo que, si bien hace asomar comúnmente una sonrisa a los labios, conserva en el fondo algo que conmueve dolorosamente el corazón. Yo voy a hablar de alguna de estas ruinas. (287)

Por medio de la figuración espacial de la frontera en el interior – la muralla que separa las ruinas humanas de los “ojos profanos” – el texto rosaliano vulnera los límites entre el interior y el exterior. Los cuerpos que difieren de la norma social son designados como impenetrables, pero en su deambular acaban por mezclarse entre las gentes “como una tela sucia entre sus ropas domingueras”. Al afirmar que los tipos humanos descritos en la novela son ruinas la autora vincula espacio y subjetividad, arqueología y vida humana. Pone en relación el tiempo físico – que ejerce sobre las cosas una función de desgaste material – y el tiempo histórico, tal y como éste es experimentado en los cuerpos. Pero en virtud de la prosopopeya que anima las ruinas, la narración impide que un orden del sentido (el espacio, la arqueología) sea traducido biunívocamente al otro (la subjetividad, la vida humana).

La prosopopeya de las ruinas apunta, pues, hacia un vínculo posible entre el espacio y la conciencia, pero al mismo tiempo invalida el alcance lógico de esta relación. En trazos como estos, la novela se inscribe plenamente en el régimen de la literatura moderna, definida como una particular relación imaginaria entre el interior y el exterior (Foucault, Rancière “The Politics”), como un modo de traducir lo íntimo a lo público, lo inefable a lo expresable, lo inteligible a lo sensible.

El siglo XIX europeo señala no solo la transición definitiva del Antiguo Régimen al Estado liberal – proceso muy complejo en la España decimonónica –, sino también la instauración de un nuevo entendimiento del arte y de la literatura. La poética del clasicismo, clausurada ya en algunas naciones desde finales del siglo XVIII, dará lugar a una nueva concepción de lo literario donde la expresión de la subjetividad pasará a un primer plano. El giro ya se había consumado en la poesía de los lakistas o en la estética fragmentaria de los románticos alemanes. Pero a lo largo del siglo XIX el avance de esta nueva concepción no se reducirá a la lírica, sino que, como lo demuestra *Ruinas*, alcanzará también de lleno la novela.

Creo que adscribir la literatura de Rosalía de Castro al régimen literario de la modernidad permite concebir a una nueva luz ciertos debates en torno a la ubicación historiográfica de la autora. Me refiero, por ejemplo, a la discusión en torno a si sus obras son románticas o realistas (Rodríguez 23). También a su consideración, todavía habitual en cierta crítica, como una escritora rezagada con respecto a los cánones estéticos de la segunda mitad del siglo XIX. A fin de conjurar las limitaciones de esta tendencia crítica, podrían ser de gran utilidad las reflexiones de Rafael Huertas a propósito de lo que denomina la impronta de la “estética científica” en la narrativa del siglo XIX.

Al analizar la novela *Memorias de Ultrafenia* (1890) del médico y escritor Juan Giné y Partagás, Huertas observa que el avance del positivismo científico – cuya influencia es muy evidente en el naturalismo literario – convivió, en ciertas novelas, con los patrones heredados del romanticismo. En sus propias palabras: “Para explicar la naturaleza de la locura, Giné no puede limitarse a mostrar lesiones anatómicas o a describir síntomas físicos. Se ve obligado a recurrir a elementos psicológicos y vivenciales, a una cultura de la subjetividad de origen romántico que irrumpe con fuerza – o no se deja desplazar fácilmente – por los hechos objetivos de la ciencia (mental) positivista.” (33) Y más adelante, apoyándose en los ya clásicos estudios de Taylor, Giddens y Dumont sobre la relación entre la modernidad y la forja del individualismo: “Como es sabido, una de las consecuencias más notables de la modernidad ha sido precisamente la generalización de un patrón de experiencia del yo basado en la reflexividad y la promoción de la interioridad, un fenómeno que ha acompañado el desarrollo y la instauración de la ideología individualista” (46). Huertas pone asimismo de relieve que la estética científica, entendida a menudo como fusión de los códigos del romanticismo, del realismo y del naturalismo, había sido muy perceptible en autores como Edgar Allan Poe o E. T. A. Hoffman, ambos muy estimados por Rosalía de Castro (Roas, Rábade).

Observaciones como estas permiten entender ciertas claves hasta ahora no muy exploradas de la novela *Ruinas*. En primer lugar, la presencia de ciertos pasajes que, tanto en su acerva crítica social como en el tono, parecen más próximos a la estética del naturalismo que a la del realismo. Véase, por ejemplo, el modo en que las *modernas gentes* de la villa son descritas a partir de imágenes que resaltan su animalidad, como “animalitos asquerosos y dañinos creados para probar la paciencia del hombre..., seres voluminosos y respetables que hallan lugar en todas partes, a pesar del gran espacio que ocupan y de que con sus anchas fauces y respiración fuerte y anhelosa parecen querer sólo para sí todo el aire que encierra el recinto en donde se

encuentran.” (305)⁹ Pero estas descripciones grotescas conviven en todo momento con rasgos característicos de la sensibilidad romántica. Me detendré, para ilustrarlo, en el protagonismo que en la novela adquiere la alienación mental, entendida como síntoma subjetivo del nuevo orden social.

La enfermedad mental es una constante en la narrativa de Rosalía de Castro, de su primera novela *La hija del mar* (1859) a su último relato *El primer loco* (1881). Al analizar la locura en estas dos obras la crítica ha puesto el acento en los referentes románticos, para la primera, y fantásticos – en concreto, hoffmanianos –, para la segunda (Del Vecchio, Mariño Gómez). Sin embargo, la bibliografía sobre *Ruinas* suele centrarse en el estudio de los códigos realistas, sobre todo el tratamiento de las emergentes clases sociales y sus conflictos sociológicos (Rivera, Rodríguez).

En contraposición a esta lectura, que tiende a establecer una polaridad insalvable entre los códigos románticos y los realistas, creo que la enfermedad mental constituye uno de los indicios sociológicos más poderoso de la novela *Ruinas*. De hecho, su objetivo en la trama es poner de relieve el desajuste de las vidas narradas. Baste con recordar el epitafio de Don Braulio: “MALDIGO A LOS LADRONES DEL POBRE QUE LLEGUEN A PROFANAR MI TUMBA.” (346) Y en lo que se refiere al hidalgo arruinado, que desde su juventud se pasaba las noches en vela, estudiando derecho para recobrar las tierras de las que había sido expropiado, se enamora de una mujer que no le corresponde y acaba contrayendo una misteriosa enfermedad que, por el modo en que es descrita, trasciende la tópica del mal de amores. En su exploración de la locura, la Rosalía de Castro narradora viaja desde la descripción de la histeria y del *ennui* (en *La hija del mar* y *Flavio*) al delirio de Montenegro en *Ruinas*.

La obsesión del personaje por recobrar sus tierras es reemplazada hacia el final de la novela por una lucha que deberá librar tan solo en su interior. Pero a diferencia de lo que ocurre en el dispositivo psicoanalítico, que concilia la dimensión teórica con la voluntad terapéutica, el mal de Montenegro es irreductible tanto a la significación como a la cura. Aun así, los síntomas del paciente son muy reveladores de la causa que los desencadena. Está convencido, por ejemplo, de que su barba rubia es oro y desea arrancársela para dársela a los pobres (346). Pero la estructura de su delirio – incluido el imaginario episodio, de cariz sádico, en el que azota a una misteriosa “sajonesilla” (341) – llega a los lectores sin mediación semántica, sin deseo de clausura y desprovisto de toda lógica aparente.

Resulta muy gráfico el modo en que la novela presenta por primera vez la locura de Montenegro. Rosalía de Castro permite que el propio personaje sea el encargado de referir la naturaleza exacta de su delirio:

Mas he aquí que cierto día sentí bullir dentro de mi corazón una cosa inquieta, que no me dejaba comer, ni estudiar, ni dormir; yo hasta entonces había podido hacer todo esto perfectamente, e irritado con aquel inesperado inconveniente, me determiné a saber lo que era. Abro, pues, una mañana el corazón y encuentro que lo que me mortificaba era la imagen de una mujer. (340)

Las declaraciones del hidalgo causan sorpresa en quienes le escuchan: “Montenegro ¿era capaz de tanta ironía o estaba loco?” (340), se pregunta la narradora. Y para

despejar la incógnita, el personaje abunda en palabras que tienen que ver con el interior y el exterior, con la posibilidad de abrir y de cerrar literalmente el corazón a la imagen descrita.¹⁰

Tan pronto como vi que lo que me atormentaba era una cosa tan pequeña, la arranqué de un golpe, volví a cerrar el corazón y me dormí tranquilo aquella noche. Pero a la siguiente mañana aquella imagen no tan sólo me inquietaba en el corazón, sino que se me había subido al cerebro, causándome tormentos espantosos. ¡Tenía una voz tan imperiosa! Y siempre que me ponía a estudiar, me gritaba, diciéndome: "Yo estoy contigo para siempre, a donde tú vayas iré yo; pero jamás seré tuya en realidad, porque tú eres muy pobre, y yo quiero pan y tú no me lo das". Mi madre, por otro lado, me decía lo mismo; pero yo, ¡pobre de mí!, como oía siempre la voz de aquella mujer, no podía hacer nada; tenía un infierno dentro de mí. (341)

Asoma al pasaje, sin detenerse plenamente en él, el saber fisiológico de la época. Como resultado del conocimiento de la frenología incipiente, el relato hace viajar las emociones por el cuerpo. Al localizar físicamente los males del alma, el personaje desplaza la imagen de la mujer desde el corazón hacia el cerebro. Más explícita será la Rosalía de Castro que en el cuento "Locura" explique el origen del trauma emocional de un personaje femenino en los siguientes términos: "ella escuchó el rítmico latir apasionado que la corriente nerviosa depositó allá, en alguna célula recóndita del cerebro estremecido por la fiebre y la tortura."¹¹

Como en el síntoma histérico de Freud y como en el signo de Saussure, el delirio de Montenegro pone en relación una imagen mental (la mujer encerrada en el corazón) y una imagen acústica (la voz que le acompaña allá a donde va). Recordamos nuevamente aquí la hipótesis de Cros, para quien el psicoanálisis es ante todo una teoría del vínculo entre la imagen acústica y la imagen mental. Tanto en estos dispositivos analíticos como en el régimen discursivo instaurado por la literatura moderna, el concepto de asociación (es decir, la puesta en relación de unidades disímiles) pasa a un primer plano.

Pero el Montenegro de Rosalía no es un paciente, sino un personaje. Lo que quiere decir que su delirio es en *Ruinas* ante todo un modo de desvelar el propio funcionamiento de la literatura. El personaje estrecha el vínculo entre la locura y la escritura al hablar de su mal como si fuese un relato ("El cuento es extraño pero verídico", 341). Y a través del motivo de la carta, forja insólitas relaciones de interpenetración entre la imagen, la voz y la escritura:

Otro día, notando que cuando quería leer, la imagen páfida de aquella mujer empañaba mis ojos con lágrimas y me entrapaba los renglones, me decidí a escribirle una carta lacónica y explícita, rogándole que me dejase en paz, que tuviera compasión de mí, pues era la primera vez que una mujer, a quien ningún daño había hecho, me martirizaba y se divertía conmigo, haciéndome llorar y quitándome el sueño. En seguida volví a abrir mi corazón, dejando dentro la carta para que ella la leyese. Mas cuando fui a buscar la contestación, la imagen había huido, dejando sólo la carta, y en ella un alfiler, con el que había picado los renglones, añadiendo ella algunos más, que escribió con mi propia sangre. (341)

Este fragmento muestra que la literatura es la instancia donde se suspenden diferencias en apariencia fundacionales. La mano que escribe la carta “real” es la misma que se figura abrir el corazón, espacio que permite una transacción simbólica entre el amante y su amada imaginaria. Pero ¿qué es real y qué es imaginario en el pasaje? Montenegro describe su delirio como si fuese una escena de lectura. Diríamos, con Juan Rigoli, que lee literalmente su delirio. Además, al hacer funcionar su corazón como depósito físico de la carta, convierte el texto – desde el punto de vista de la relación entre significado y referencia – en una cinta de Moebius. En la figura de la carta orgánica, Rosalía de Castro subvierte la oposición entre lo físico y lo ideal. Convierte el delirio de Montenegro en cifra de la propia literatura moderna, entendida como materialización y salida al exterior, en la forma de letra, de un interior que de otro modo sería incognoscible.

Diríamos, con Paul de Man – y antes, con Proust – que el propio acto de leer hace realidad, literalmente, el traspaso simbólico de una interioridad a otra interioridad. ¿Acaso no es la carta interior, esa carta que sangra, una imagen de la *autocomunicación* (Lotman 59) que la propia lectura instituye? De esa quiebra del horizonte cognoscitivo y perceptivo tan característica de la segunda mitad del siglo XIX surgirán figuras tan célebre como la mujer cuya alma enferma por leer, de quien Madame Bovary será la instancia ficcional más reconocible (Rancière). Y junto a ella, tantos otros personajes de la novelística europea que, como en *La hija del mar*, *Ruinas* y *El primer loco*, aspiran a curarse relatando sus males, sin conseguirlo nunca del todo.

De algún modo, las ruinas ambulantes de Rosalía de Castro desafían una de las objeciones que el propio Freud formulaba a la teoría de la mente expuesta en *El malestar en la cultura*. Me refiero a su insistencia en que no es posible representar de un modo descriptivo las características de la psique humana, observación que constituye una glosa de su ya mencionada *descriptio Romae*:

Evidentemente, no tiene objeto alguno seguir el hilo de esta fantasía, pues nos lleva a lo inconcebible y aun a lo absurdo. Si pretendemos representar espacialmente la sucesión histórica, sólo podremos hacerlo mediante la yuxtaposición en el espacio, pues éste no acepta dos contenidos distintos. Nuestro intento parece ser un juego vano; su única justificación es la de mostrarnos cuán lejos de encontrarnos de poder captar las características de la vida psíquica mediante la representación descriptiva. (3021)

Freud, que era un lector apasionado, parece no tener en cuenta que la imposibilidad de “captar las características de la vida psíquica mediante la representación descriptiva” se vio parcialmente desmentida, al menos desde finales del siglo XVIII, por la literatura moderna.¹² La representación espacial de la sucesión histórica es, desde el punto de vista simbólico, justamente uno de los fundamentos del motivo literario de las ruinas. Acaso también una de las primeras manifestaciones literarias de aquello que, refiriéndose a las nuevas pautas de lectura instauradas por la narrativa del modernismo angloamericano, Joseph Frank denominó “forma espacial”. En la conciencia del lector moderno la anterioridad dañada de las ruinas, ese espacio que podría-

mos denominar originario, se instituye como un negativo del espacio presente. De este modo, desmintiendo a Freud, el espacio ruinoso no solo acepta, sino que casi exige, “dos contenidos distintos.” (3021)

En la modernidad literaria las ruinas dan forma a la relación dialéctica entre el yo y el mundo; relación que como supieron ver ya los románticos no es solo psicológica, sino también histórica. A medio camino entre la alegoría y la resistencia a la interpretación, las ruinas vivientes de Rosalía de Castro son indicios capaces de revelar el abandono de una serie de valores sociales y su sustitución – no exenta de tensiones – por otros nuevos.

NOTAS

¹ Sería limitador presuponer que el legado de la antigüedad clásica no fue empleado con sentido político antes de la modernidad. Para el período tardomedieval, Sylvia Federico ha examinado el valor de las leyendas troyanas en relación con lo que denomina “fantasías imperiales”. Por otra parte, convendría no desestimar ciertos testimonios como una carta familiar, fechada en 1337, en la que Petrarca describe la Roma que él conoce a la luz de la antigua Roma (*Rerum Familiarium*, Libro VI, 2). Refiriéndose precisamente a este ejemplo, autores como David Galbraith han puesto de relieve el hecho de que la emergencia de una subjetividad determinada por el reconocimiento de un hiato entre el pasado y el presente no es privativa del horizonte temporal al que suele adscribirse la modernidad europea. En el esclarecimiento del uso de las fuentes antiguas en el período medieval, soy deudora de las valiosas claves que me proporcionaron las investigadoras Helena de Carlos Villamarín y Rosa Rodríguez Porto.

² Es sobradamente conocida la impronta del mundo clásico en la conformación de la moderna estética alemana, especialmente perceptible en la teoría del arte de autores como Winckelmann (que no por casualidad era arqueólogo). También la atracción indudable de la pintura germánica por el tema de las ruinas, que en pintores como Caspar Friedrich alcanza tanto ruinas de la Antigüedad clásica como las medievales.

³ Concretamente, Edmund Cros relaciona este cambio perceptivo con la asimilación de la obra fisiológica de Helmholtz (1856-1866), que influiría directamente en las primeras teorías freudianas.

⁴ La influencia es muy perceptible, por ejemplo, en la cervantina *El caballero de las botas azules*, y en las referencias literales de la autora a la obra de poetas como Góngora y de dramaturgos como Calderón en el diálogo “Un hombre y una musa” que abre la novela. La Biblioteca de la Sociedad Económica de Amigos del País, a cuyo fondo tuvo acceso Rosalía (Carballo), demuestra una notable presencia del corpus calderoniano.

⁵ Lo revela por ejemplo un artículo titulado “Las ruinas” del liberal Ramón López Soler, escrito bajo el influjo de la pieza homónima de Chateaubriand.

⁶ La versión de la autora permite testimoniar la apreciación que en el contexto peninsular de mediados del siglo XIX habían alcanzado sus *Cantares Gallegos* (1863). En efecto, en el prólogo de su obra, Ventura Ruiz afirma: “La traducción gallega se debe a Doña Rosalía Castro de Murguía, quien, con sus célebre glosas de Cantares de su país, se ha colocado entre los más esclarecidos poetas contemporáneos” (Ventura 74). Una segunda versión del poema traducido aparece, con notables variantes, el día 4 de junio de 1874 en el periódico de Ourense *El Heraldo Gallego*.

⁷ El verso aparece, tal cual, en el poema “A estranxeira na súa patria” (*Follas Novas* 93). Y como “sin lar, sin abrigo” en el poema “A xustiza pola man” (*Follas Novas* 83).

⁸ Barcia Caballero, poeta ocasional además de psiquiatra, manifestó abiertamente su interés por las implicaciones psicológicas de la obra de Rosalía en su respuesta al Discurso de ingreso en la Real Academia Española de González Besada. No parece casual que en su epílogo al poemario *En las orillas del Sar* – en la edición póstuma preparada por Murguía, esposo de la autora – una estrecha correlación entre la “manera” o “factura” propia de los escritores y sus vivencias subjetivas. (182-83)

⁹ Significativamente Manuel Murguía, marido de la autora, someterá a censura estos pasajes en el proyecto de las *Obras completas* de Rosalía. Véanse las notas de Armiño a la edición de *Ruinas* (305-307).

¹⁰ La imagen de la extracción, aplicada al corazón, remite automáticamente al poema X de la sección “Vaguedás”, conocido popularmente como “O cravo” (*Follas Novas* 37).

¹¹ Rodríguez atribuye el cuento a Rosalía (217), aunque su publicación es póstuma. El mencionado Archivo Gala-Murguía testimonia que en la biblioteca familiar de Rosalía de Castro, además del volumen sobre frenología mencionado, había volúmenes sobre medicina, higienismo, anatomía y psicología.

¹² Ha sido reiteradamente señalada la deuda del psicoanálisis con la tragedia griega, y Harold Bloom ha estudiado los vínculos de su doctrina con la literatura de Shakespeare. En su trabajo sobre las lecturas de Freud, Rey insiste en que era mayor el aprecio de Freud por la literatura clásica que por la contemporánea, aunque subraya su querencia por novelas como *Fecundidad* de Émile Zola: “Hay que reconocer que tenía bien educado el oído con los clásicos, con todos los clásicos. Mucho más que con sus contemporáneos, ya que fueron pocos sus preferidos: Arthur Schnitzler, Carl Spitteller, Conrad Ferdinand Meyer, Arnold Zweig, Romain Rolland, Stefan Zweig, Thomas Mann, Henrik Ibsen y pocos más. En 1907 su editor le pidió un listado de sus preferencias y confeccionó una lista muy meditada y equilibrada. Mencionó a Gottfried Keller, C. F. Meyer, Mark Twain, *Cartas y trabajos* de Douwles Dekker, *El libro de la selva* de Rudyard Kipling, los ensayos de Lord Macaulay, *Sobre la piedra blanca* de Anatole France, *Fecundidad* de Émile Zola, *Leonardo da Vinci* de Dimitri Merezhkousky, los ensayos del austriaco Theodor Gomperz, etc.” (150) Rey señala también la impronta de E.T.A. Hoffmann – un autor, como hemos visto, influyente en la narrativa rosaliana – en las teorías de Freud. (148-150)

OBRAS CITADAS

- Allston, Washington. *Lectures on Art*. Ed. Richard Henry Dana, Jr. New York: Baker and Scribner, 1850.
- Barcia Caballero, Juan. “En las orillas del Sar, poesías por Doña Rosalía Castro de Murguía.” Ed. Manuel Murguía. *En las orillas del Sar*. Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando, 1909. 181-88.
- Barcia Caballero, Juan. *De re phrenopática*. Santiago: Imprenta de *El Eco de Santiago*, 1915.
- Barja, Juan. “Un pretexto antes que nada.” Rosalía de Castro. *Follas Novas*. Madrid: Akal, 2004. 9-11.
- Benjamin, Walter. “Sobre el concepto de historia.” *Obras*. Ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, con la colaboración de Theodor W. Adorno y Gershom Scholem. Edi-

- ción española al cuidado de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero. Madrid: Abada, 2006.
- Bloom, Harold. *The Western Canon*. London: Macmillan, 1994.
- Carballo Calero, Ricardo. "Contribución ao estudo das fontes literarias de Rosalía de Castro." *Sobre lingua e literatura galega*. Vigo: Galaxia, 1971. 47-48.
- Castro, Rosalía de. *El primer loco*. Ed. Mauro Armiño. *Obra completa III*. Madrid: Akal, 1982.
- . *La hija del mar*. Ed. Mauro Armiño. *Obra completa II*. Madrid: Akal, 1982.
- . "Locura." *Gaceta de Galicia*, 23 (1913): 1.
- . *Ruinas*. Ed. Mauro Armiño. *Obra completa III*. Madrid: Akal, 1982.
- . "Ruinas (armonía da tarde)." Ruiz Aguilera. *Armonías y cantares*. 54-55.
- Coleridge, Samuel Taylor. *Kubla Khan y otros poemas*. Trad. Arturo Agüero Herranz. Madrid: Alianza, 2009.
- Cros, Edmund. "El campo cultural de la segunda mitad del siglo XIX. Freud, Saussure, Poética, Pintura abstracta y su articulación con la historia." *Sociocritique*. 19 de octubre de 2010. En red.
- Davies, Catherine. *Rosalía de Castro no seu tempo*. Vigo: Galaxia, 1987.
- De Man, Paul. *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven: Yale University Press, 1979.
- Del Vecchio, Eugene F. "A ironía romántica en *El primer loco* de Rosalía de Castro." *Grial* 26.99 (1988): 62-66.
- Dumont, Louis. *Essais sur l'individualisme. Une perspective anthropologique sur l'idéologie modern*. Paris: Éditions du Seuil, 1983.
- Eliot, T. S. "Hamlet and His Problems." *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. London: Methuen & Co, 1950.
- Estrada, Isabel. "Subversión y conservadurismo: el discurso gótico en *El caballero de las botas azules*, de Rosalía de Castro." *Letras femeninas* 24.1-2 (1998): 81-94.
- Faflak, Joel. *Romantic Psychoanalysis. The Burden of the Mystery*. Albany: State U of New York, 2008.
- Federico, Sylvia. *New Troy: Fantasies of Empire in the Late Middle Ages*. Minneapolis: U of Minnesota Press, 2003.
- Foucault, Michel. *El pensamiento del afuera*. Trad. Manuel Arranz Lázaro. Valencia: Pre-Textos, 1989.
- Frank, Joseph. "Spatial Form in Modern Literature. An Essay in Three Parts." *The Sewanee Review* 53.4 (1945): 643-53.
- Freud, Sigmund. *El malestar en la cultura*. Ed. Jacobo Numhauser Tognola. *Obras completas. Tomo 8 (1925-1933)*. Trad. Luis López-Ballesteros y De Torres. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981. 3017-3067.
- Galbraith, David. "Petraarch and the Broken City". Eds. Alina Payne, Anne Kuttner y Rebekah Smick. *Antiquity and its Interpreters*. Cambridge: U of Cambridge, 2000. 17-26.
- Gere, Kathy. *Knossos and the Prophets of Modernism*. Chicago: U of Chicago P, 2009.
- Giddens, Anthony. *The Consequences of Modernity*. Cambridge, UK: Polity Press.
- Huertas, Rafael. "Memorias de Ultrafenia (1890): La novela científica y los territorios de la subjetividad." *Revista de Estudios Hispánicos* 44 (2010): 31-55.
- Jacobs, Jane M. "The Consequence of Ruins: Contemplations on Social Memory and Loss of Place in Australia." *Journal of Historical Geography* 23.4 (1997): 500-505.
- Keats, John. "Ode on a Grecian Urn." Ed. Jack Stillinger. *Complete Poems*. Cambridge MA: Harvard UP, 1978. 382.
- Laurent, Eric. "Ciudades psicoanalíticas." *Virtualia. Revista Digital de la Escuela de la Orientación Lacaniana* 8 (2003): 2-10. En red.

- Lotman, Iuri. *La Semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Trad. Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 1998.
- Mariño Gómez, Francisco Manuel “La locura como forma de vida: variaciones sobre el tópico del ‘mundo al revés’ en las novelas de Goethe y Rosalía.” *Fòrum* 11 (2004). En red.
- Proust, Marcel. *Sobre la lectura*. Trad. Pedro Ubertone. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2004.
- Rábade Villar, María do Cebreiro. “La teoría de la imaginación en la obra narrativa de Rosalía de Castro”. Eds. Borja Rodríguez y Raquel Gutiérrez. *Literatura Ilustrada Decimonónica. 57 Perspectivas*. Santander: Universidade de Cantabria, 2011. 691-700.
- . “Rosalía de Castro, lectora de Edgar Allan Poe.” *A Trabe de Ouro. Revista Galega de Pensamento Crítico* 83.3 (2010): 355-358.
- Rancière, Jacques. “The Politics of Literature”. *SubStance* 33.2 (2004): 10-24.
- . “Why Emma Bovary Had to Be Killed?” *Critical Inquiry* 34.3 (2008): 233-248.
- Rey, Carlos. “Las otras lecturas de Freud. Psicoanálisis y literatura.” *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría* 103 (2009): 145-55.
- Rivera, Olga I. “Conflictos ideológicos interclasistas en *Ruinas* y *El caballero de las botas azules* de Rosalía de Castro”. *Hispania* 86.3 (2003): 474-81.
- Rodríguez, Francisco. *Rosalía de Castro, estranxeira na súa patria. A persoa e a obra de onte a hoxe*. A Coruña: ASPG, 2011.
- Rigoli, Juan. *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIXe siècle*. Paris: Fayard, 2002.
- Roas, David. *Hofmann en España. Recepción e influencias*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.
- Ruiz Aguilera, Ventura. *Armonías y Cantares*. Madrid: Imprenta y Librería de M. Guijarro, 1865.
- Taylor, Charles. *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*. Cambridge MA: Harvard UP, 1989.
- Ulmer, William A. “Wordsworth, the One Life, and The Ruined Cottage.” *Studies in Philology* 93.3 (1996): 304-28.
- Vidler, Anthony. *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge MA: Harvard UP, 1992.
- Wordsworth, William. “Lines Written a Few Miles Above Tintern Abbey.” W. Wordsworth y Samuel Taylor Coleridge. *Baladas Líricas*. Eds. Santiago Corugedo y José Luis Chamosa. Madrid: Cátedra, 1990. 330-339.