



PROJECT MUSE®

Una casa en disputa: Rosalía de Castro, entre la ruina y la restitución

Maria do Cebreiro Rabade Villar

Revista de Estudios Hispánicos, Tomo XLVII, Número 1, Marzo 2013, pp.
29-54 (Article)

Published by Washington University in St. Louis

DOI: [10.1353/rvs.2013.0020](https://doi.org/10.1353/rvs.2013.0020)



➔ For additional information about this article

<https://muse.jhu.edu/article/502599>

Una casa en disputa: Rosalía de Castro, entre la ruina y la restitución

El motivo literario de la casa abandonada es una de las figuraciones más poderosas de la literatura moderna. En su declinación como casa encantada (haunted house, en la ficción anglófona), la imagen ha dado lugar a un amplio abanico de reflexiones sobre el significado cultural de los espacios espectrales. Debido a la fuerte conexión antropológica entre la casa y la identidad, una lectura sintomática de la imagen permite revelar ciertas tensiones en la articulación de las formaciones culturales periféricas. Este artículo analiza la imagen de la casa en algunos textos literarios y periodísticos de autores gallegos del siglo XIX hispánico (Manuel Murguía, Ventura Pueyo, Emilia Pardo Bazán y Rosalía de Castro), partiendo del establecimiento de un vínculo metafórico entre la casa y la lengua y/o dialecto. A fin de esclarecer el sentido de este vínculo en la ficción europea, se establece una comparación entre el corpus literario de Rosalía de Castro, particularmente las novelas Flavio y La hija del mar, y la novela Wuthering Heights, de Emily Brontë. El análisis muestra no sólo que la producción literaria de la periferia cultural entró reiteradamente en conflicto con la tendencia centralizadora del canon historiográfico español, sino también que la tensión cultural entre lo normativo y lo excéntrico dejó huellas profundas en el discurso literario europeo del siglo XIX.

.....

En el año 1997 Philip Silver publicaba una monografía sobre el movimiento romántico titulada *Ruin and Restitution. Reinterpreting Romanticism in Spain*. La tesis del libro era la inexistencia de un romanticismo *avant la lettre* en la poesía decimonónica española. Al menos en sentido pleno, el romanticismo de carácter filosófico únicamente habría tenido lugar, de un modo reconstitutivo y tardío, en la obra de Luis Cernuda. Fuera, por tanto, del período histórico de mayor vigencia del romanticismo europeo. Como ocurre a menudo con las hipótesis fuertes, la de Silver es, simultáneamente, riesgosa y fecunda. Permite

caracterizar las particularidades del romanticismo hispánico y describe con perspicacia el significado de la producción poética de autores como Bécquer o Cernuda. Pero resulta evidente que el libro parece confirmar, acaso de modo involuntario, cierta visión de la identidad literaria española como un objeto cultural excéntrico y hasta disfuncional¹. Si es cierto que a menudo las deducciones de un ensayo se fundamentan en el *corpus* empleado, podría objetarse a Silver el hecho de que apenas merece consideración en su estudio la lírica de los autores de origen español que escribieron total o parcialmente su obra en lengua no castellana. Sobre todo porque el propio autor reconoce explícitamente que la tensa negociación de la diversidad cultural fue uno de los marcadores políticos del Estado desde mediados del siglo XIX, fenómeno que ejemplifica, sobre todo, a partir de las culturas de expresión catalana y vasca.

Creo que la obliteración de autores en lengua no castellana adquiere matices de especial interés en el caso de la gallega Rosalía de Castro. En primer lugar, porque en su obra narrativa se refiere de modo a menudo explícito, y en ocasiones abiertamente paródico, a lo que el mismo Silver denomina “historical Romanticism” (13). Véase, por ejemplo, el modo en que en *El caballero de las botas azules* (1867) la autora parodia el folletín de tema histórico, aludiendo al incipiente combate entre los modos romántico y realista:

Y he aquí cómo, en guerra con el sentimentalismo, puerta de escape de todos los escritores tan ramplones como el autor de *El caballero de las botas azules* y de otros muchos aficionados a las novelas *terriblemente histórico-españolas*, nos inclinamos a escribir ahora algún parrafillo melancólico-poético, tomando por tema nada menos que la Corredera del perro. (Castro, *Obras completas 2*: 313)

En segundo lugar, porque el propio Luis Cernuda, cima del canon altorromántico en la propuesta de Silver, había reconocido el carácter literalmente *moderno* de la escritora a partir de su comparación con Bécquer (Cernuda 49). Es muy significativo que esta comparación tome por fundamento el debate entre lo clásico y lo moderno que, como el propio Silver reconoce, dio lugar al romanticismo filosófico del Círculo de Jena (44).

Las observaciones precedentes no tienen—o al menos no de un modo prioritario—el propósito de encarecer las producciones literarias periféricas en el contexto estatal. Pretenden más bien reconocer que la

tensión entre las identidades culturales en la Península Ibérica constituyó un debate intelectual de primera magnitud, sin el cual resulta difícil comprender la propia articulación y desarrollo de movimientos como el romanticismo o el realismo, así como las implicaciones políticas de algunos debates estéticos del siglo XIX. En el presente artículo quisiera poner de relieve el modo en que ciertas imágenes permiten representar, de un modo que valdría calificar de sintomático, esa tensión entre el centro y la periferia y entre el pasado y el presente. Intento reconocer de este modo la función desempeñada por determinados textos y objetos culturales desde el punto de vista político, evitando el riesgo de las explicaciones deterministas y teniendo para ello bien presente la lógica específica instaurada por la ficción literaria². Entre las imágenes llamadas a nombrar esa relación de carácter no necesariamente lineal entre literatura y política puede resultar especialmente fértil el tropo de la casa. Sus connotaciones, en ciertos textos del XIX, alcanzan de lleno territorios tan conflictivos como la relación entre la lengua/dialecto(s), las identidades regionales y la identidad nacional-estatal. Además de estudiar la función y valor de este motivo en la novelística de Rosalía de Castro, me detendré en sus conexiones con la obra periodística y literaria de algunos de sus coetáneos gallegos (Manuel Murguía, Ventura Pueyo, Emilia Pardo Bazán) y con las novelas de sus casi contemporáneas, las hermanas Brontë³.

En un breve pero lúcido artículo, Teresa Barro exploró con perspicacia las analogías entre Rosalía y las Brontë. A su juicio, las tres comparten un hondo sentido ético, el interés por la enfermedad mental y una atracción singular por la representación de los motivos paisajísticos. Barro se detiene sobre todo en esta última cuestión, explorando los lazos entre “coa paisaxe sombriza e tempestosa dos ‘moors’ e do mar de Muxía” (329). Por su parte, refiriéndose a *La hija del mar*, la primera novela de Rosalía de Castro, Fernando Cabo Aseguinolaza tomaba como punto de partida justamente el factor de la representación espacial. Haciendo alusión a ciertas peculiaridades de la novela, el autor mencionaba además “una capacidad de sugerencia que tiene mucho que ver con su posición podríamos decir que desajustada desde un punto de vista canónico” (19).

Para dar sentido a su análisis, el profesor Cabo Aseguinolaza había comenzado por referirse al argumento de la obra, protagonizada por Teresa y su hija adoptiva Esperanza, “una niña de pocos meses que

encuentran los marineros sobre una roca próxima a la costa” (17). A continuación, enumeraba algunas peripecias de la novela:

Esperanza vive una relación estrecha con un niño y luego muchacho del lugar, llamado Fausto, que tendrá un final trágico en uno de los momentos culminantes de la novela. Pero antes hay que hablar de la llegada de otro personaje, Alberto, en un vapor en medio de una tormenta. Es, con evidencia, un hombre de mundo, rico y despótico. Este personaje resulta ser el marido de Teresa, y luego se verá que también un negrero y traficante, que se la lleva, junto con Esperanza, a la casona aislada—un *hortus conclusus*—en las cercanías de Muxía, próxima al priorato de Moraime. Este reencuentro acaba mal: Alberto acosa y trata de forzar a Esperanza, lo que provoca, por vías distintas, la huida de las dos mujeres, también, indirectamente, la muerte de Fausto y el incendio que devasta el palacete. (17–18)

Bien podría pensarse que nos hallamos ante un relato de corte folletinesco, en donde se concede predominio a la turbulenta vida emocional de sus personajes sobre cualquier otra consideración de índole sociológica o simplemente factual. Pero hay distintos indicios (el imaginario atlántico, la alusión al esclavismo y la permeabilidad de las fronteras marítimas) que permiten vislumbrar las profundas implicaciones culturales y políticas de la trama.

Partiré, para ilustrarlo, del significado de esa “casona aislada” (Cabo Aseguinolaza 18)—que, como en *Jane Eyre*, acabará siendo pasto de las llamas y antes había sido *hortus conclusus*. Situada “[a] un cuarto de legua del pueblo de Mugía”, la pequeña casa de campo está “rodeada de naranjos y limoneros, de altos tilos y floridas y olorosas acacias” (Castro, *Obras completas 2*: 109). A continuación, la autora describe el modo en que ese lugar, cerrado sobre sí mismo como un microcosmos, difiere de los ásperos parajes que lo rodean:

Sólo al abrigo de aquella tapia protectora había arboles y frutas, flores, aromas, pájaros: después, todo cuanto rodeaba aquel lugar privilegiado se presentaba árido e inculto, todo tenía impreso el sello de la desolación y de la tristeza. Sólo en los aristocráticos salones de aquella vivienda existían la riqueza y el lujo, el refinado gusto de la elegancia y todo lo que puede hacer soportable y aun querido un destierro. Fuera de allí, las casuchas que se hallaban diseminadas a corta distancia de aquel pequeño palacio, que parecía insultar osadamente la miseria que le rodeaba, eran de un aspecto lúgubre, llenas de pobreza y faltas de todo lo que puede hacer agradable la vida. Al mirarlas no podría menos

de preguntarse uno a sí mismo si los que vivían en semejantes barracas tenían razón como nosotros, si eran hombres que pensaban y vivían y si, siendo así, no desesperaban de su suerte maldiciendo lo que todos los del universo deben maldecir. (110)

El fragmento establece una polaridad muy acentuada entre el carácter suntuario del palacio y la miseria (*locus eremus*) de cuanto lo rodea. Los “aristocráticos salones” se oponen a las “casuchas” y a las “barracas”. El fruto de la más refinada cultura choca frontalmente con el estado de naturaleza más salvaje. En una estética casi calibanista, la voz se complace en la descripción de ese exterior que se le antoja un lugar profundamente inhóspito. Los habitantes de la casa, con cuya perspectiva la narradora se identifica, no pueden sino preguntarse “si los que vivían en semejantes barracas tenían razón como nosotros, si eran hombres que pensaban y vivían”.

Queda así dibujada una rotunda línea divisoria entre la civilización y la barbarie. Mediante el valor estamentario que la narradora superpone a la oposición dentro/fuera, los habitantes de la casa son descritos, de algún modo, como si fuesen colonos. Como en otras ficciones decimonónicas de autoría femenina, en *La hija del mar* la relación de dominación se da también dentro del espacio doméstico: Teresa y Esperanza permanecen encerradas contra su voluntad, y por ello, en el pasaje anterior, Rosalía de Castro califica su estancia en la casa como de “destierro” (*Obras completas* 2: 110). Cuando al final del capítulo el incendio destruya este orden, la novela instaurará nuevos ejes espaciales y nudos que sería muy prolijo desatar ahora. Pero creo importante retener la fuerza de esta oposición imaginaria entre lo culto y lo inculto, la civilización y la barbarie.

La crítica literaria francófona y anglófona ha analizado con cierto pormenor el creciente protagonismo de los espacios domésticos a partir de la segunda mitad del siglo XVIII⁴. En su declinación como casa encantada (*haunted house*) esta imagen revelaría, en negativo, el proceso de consolidación y expansión colonial de los Estados nacionales europeos⁵. La casa abandonada, incendiada o en ruinas, jugó también un papel relevante en las formaciones literarias no estatales de la Península. En la España decimonónica las tradiciones literarias regionales usaron el motivo como metáfora de la posibilidad (o imposibilidad) de la emergencia cultural periférica. Así, tanto Manuel Murguía como Emilia Pardo Bazán, cuya relación de enemistad ideológica tomó a menudo a

Rosalía de Castro como campo de batalla, partieron de la imagen de la casa en ruinas para atribuirle funciones antagónicas⁶.

Empezaré por analizar el significado de este tropo en Manuel Murguía. El historiador gallego lo emplea nada más comenzar el capítulo que dedica a su mujer en el libro *Los precursores*, donde reflexiona sobre el origen del abandono del Pazo de Arretén, casa de origen del linaje materno de Rosalía de Castro⁷:

El viajero que bajando de Santiago a Padrón, dejase a su derecha la antigua colegiata de Iria y siguiese por el agreste y solitario camino que, flanqueando pequeñas colinas y a través de prados eternamente verdes, conduce a la aldea de la Arretén, situada en una estribación del Miranda, llegaría bien pronto al portalón que da entrada al patio y casa señorial de los Castro, y es valladar y límite y cabeza de la rústica población que se extiende a sus pies. La nueva vivienda, fiel reflejo del *manoir* bretón, ocupa, sin duda alguna, el mismo espacio que la vieja fortaleza, desde la cual se defendían aquellas gargantas y vigilaban al mismo tiempo los vasallos llevadores de las contiguas heredades. Poco se necesita, viendo aquel edificio, para comprender que más de una y más de veinte generaciones se criaron bajo sus techos. (171–72)

Hay elementos ideológicamente muy relevantes en la descripción. En primer lugar, el establecimiento de la comparación geopolítica entre Bretaña y Galicia. El pazo de los Castro, calificado en el texto de “nueva vivienda” es “fiel reflejo del *manoir* bretón”. Murguía elige el modelo habitacional de la casa solariega para establecer un vínculo profundo entre dos naciones sin Estado de la periferia europea. Pero resulta todavía más sugerente el modo en que emplea el dispositivo narrativo propio de la historiografía decimonónica para vislumbrar en la casa actual una casa imaginaria: “la vieja fortaleza, desde la cual se defendían aquellas gargantas y vigilaban al mismo tiempo los vasallos llevadores de las contiguas heredades” (172).

Al usar la historia como mecanismo de legitimación e instauración de la identidad cultural, Murguía establece en el pasaje un diálogo tenso entre el pasado y el presente. Este es un procedimiento de afirmación simbólica bien conocido por los teóricos del nacionalismo y que, desde el marco de los estudios atlánticos, ha sido estudiado para Rosalía de Castro por críticos como Joseba Gabilondo⁸. Lo que interesa observar ahora es sobre todo el trasfondo militar de la descripción, pues, como estamos viendo, para el esposo de la autora lo que puede

adivinarse tras la casa solariega es una fortaleza. La imaginación de Murguía contempla en la casa señorial del presente las glorias del pasado. No rescata de lo histórico la ruina, sino el esplendor. Su empeño debe leerse en un contexto cultural en donde estaba siendo defendida—y al tiempo, denegada—la posibilidad de una identidad cultural gallega basada en la diferencia. Y como ocurrió en muchas otras naciones sin Estado, a partir del siglo XIX la lengua fue convirtiéndose en el principal marcador de oposición periférica frente a la identidad hegemónica. En este contexto, la imagen de la fortaleza medieval se convirtió en una isotopía discursiva—valdría decir un ideologema—de primera magnitud. Y, como veremos, en algunos de estos debates la casa pasó no solo a representar la nación, sino también la lengua.

En el siglo XIX, época de consolidación de lo que Habermas conceptualizó como “esfera pública”, los debates en torno a las lenguas o dialectos nacionales y/o Estatales estuvieron muy presentes en los entonces emergentes medios de comunicación escrita. En el año 1866, veinte años antes de la publicación de *Los precursores*, el intelectual Ventura Pueyo publica un artículo titulado “El dialecto gallego y la unidad ibérica”. En él emplea la metáfora del dialecto como casa de noble linaje, pero el propósito no es ensalzar su venerable antigüedad, sino poner de relieve su carácter ruinoso y decadente. Por eso mismo, aunque comienza declarando “nuestro dialecto presenta títulos de respetable antigüedad y ostenta blasones que muy pocos podrán ofrecer tan puros”, concluye que “el dialecto gallego, fuerza es reconocerlo, conserva en lo general cierta rudeza y desaliño propio de la época que recuerda” (Pueyo 178, 180).

De la misma opinión que Ventura Pueyo es Emilia Pardo Bazán. En el curso de una de las tres grandes polémicas públicas sobre el Rexurdimento (Alonso Montero, *Constitución* 23–24; Monteagudo, “Ideas” 205–12), la autora publica en *La Semana literaria* (24 de diciembre de 1878) un artículo en donde escribe:

Acontece con esto de los dialectos lo que con los imponentes torreonnes de la Edad Media: cuando el viajero faldea la montaña o cruza el camino sobre que se levantan, admira la masa del edificio, las airosas almenas, la misma hiedra que trepa por los muros; evoca los románticos recuerdos unidos a aquellas piedras, y desea que la incuria de los hombres no las deje desmoronarse jamás; pero de eso a querer y figurarse que sería un gran adelanto colocar allí nuevamente al castellano y señor, con pendón, caldera, mesnadas y todo, hay gran distancia. Los dialectos

nos parecen interesantísimos: su literatura exhala un perfume fresco, agreste, virginal, delicioso, encántanos que vivan y se mantengan, y que de su tronco broten renuevos gallardos y variadas flores; pero no podemos fantasear ni soñar su predominio en la conversación ni en las letras, porque esto sería tanto como desandar lo andado, dividir nuestro arte, nuestra ciencia y en fin nuestra patria. Los dialectos varios, exclusivos, son el feudalismo; el idioma nacional es la unidad, fundamento y grandioso concepto del Estado moderno. (“De la conversación” 1)

Al igual que Murguía, también Emilia Pardo Bazán recurre al topos del *homo viator*. Pero el pasaje, llamado a estrechar de nuevo el vínculo semántico entre casa e identidad, adquiere un sentido ideológico contrario. La ruina dialectal no puede, para ella, sino disgregar el avance imparable del Estado moderno, ligado, en el orden tecnológico, al progreso y, en el orden administrativo, a la centralización. Pardo Bazán se atiene plenamente a la imaginaria militar que hemos analizado a propósito de Murguía, pero para ella el valor de los viejos torreones abandonados únicamente puede ser estético.

Si regresamos ahora al texto murguiano, percibimos todavía con mayor nitidez su distancia política con respecto al centralismo defendido por Emilia Pardo Bazán. Como continuación del pasaje ya citado, en que describía el Pazo de Arretén, el historiador emprende una acerva crítica de la cobardía del estamento nobiliar gallego, que no podría o no sabría dar continuidad al esplendor medieval. En adelante, el empeño del escritor será evocar el estado de decadencia de la casa y encarecer la función de su mujer en la recuperación simbólica de las ruinas, efigie material de su noble linaje:

Esta antigua casa, como todas. Al despojarse sus hijos de un poderío que ya no ejercían, perdieron hasta el instinto de conservación. Huyeron asustados de su propia tumba. Inútiles ya, cambiaron de hogar para morir más desconocidos, y nada, nada los recordaría, si una mujer de su raza—reuniendo en sí todas las pérdidas energías y renovando las pasadas aptitudes—no hubiese hecho inmortal aquel antiguo apellido, y sagrado aquel origen, pues lo llena y cubre con los resplandores de su genio. (Murguía, *Los precursores* 173)

Desde el punto de vista retórico, su crítica a los herederos de esa fortaleza imaginaria tiene el propósito de subrayar la importancia decisiva de Rosalía en el propósito de refundar una estirpe cultural y política. Ella y solo ella ha realizado el prodigio de restituir la ruina, instaurando

de nuevo la lógica de la sucesión familiar. Se cumple aquí plenamente la concepción romántica del genio. Pero frente a la idea, comúnmente extendida, de que el romanticismo supone una defensa de la creatividad individual frente a la colectiva, el pasaje pone de relieve algo que también se cumplirá en la poesía rosaliana y, de un modo muy consciente, en su narrativa. Desde el punto de vista de las identidades nacionales emergentes, la función del genio romántico, como quería la juventud revolucionaria alemana, es ante todo traducir el sentir de un pueblo poeta.

La vinculación entre la identidad nacional periférica y los espacios de abandono—par metafórico al que Pardo Bazán añade la lengua—abre camino a dos posiciones que de algún modo han continuado hasta el presente. Una de ellas sitúa el destino del escritor sin Estado en la órbita de la restitución de una continuidad históricamente interrumpida. La otra, niega en la práctica tal posibilidad, y aun cuando reconozca el valor estético de lo particular subraya su dependencia con respecto a la tradición vehiculada en la lengua dominante. El carácter bilingüe de la obra de Rosalía de Castro y su posición indudablemente ambigua en relación con el discurso de la filiación a una estirpe la sitúa no tanto a medio camino entre estas dos posibilidades como en un espacio fructíferamente problemático entre ambos.

A fin de comprender mejor la complejidad de la perspectiva de Rosalía de Castro en relación con las cuestiones señaladas, podemos explorar el significado de la casa familiar en *Flavio* (1867), su segunda novela. La obra ha sido caracterizada como un *Bildungsroman* paródico que describe el camino de un joven inocente a quien los desencuentros terminan convirtiéndose en un cínico (Rodríguez 200). Es interesante observar el modo en que el pazo vinculado a su infancia es el escenario escogido para representar la lucha de Flavio entre el pasado protector, que desea dejar atrás, y el futuro que se abre ante él como un escenario lleno de promesas, pero también de amenazas.

Frente a la casa que es destierro y exilio en *La hija del mar*, la casa de *Flavio* es el lugar del que se huye. La autora dibuja el conflicto emocional del personaje en una escena de tintes góticos, presidida por el sentimiento de miedo, y donde la voz de quienes un día habitaron la casa resuena dentro de Flavio como si fuese la voz de su conciencia. El mismo personaje que irrumpe en la novela afirmando que “[l]a verdadera patria del hombre es el mundo entero” y que después repite

“mis padres han muerto, y las cenizas de los muertos no son más que tierra que vuelve a la tierra”, ha de enfrentarse ahora a una casa animada súbitamente por “una fría ráfaga de viento”, y donde hasta las paredes hablan:

La puerta del salón acababa de abrirse con violencia, impulsada por una fría ráfaga de viento que pasó azotando mi rostro; las colgaduras, que pendían inmóviles de las altas ventanas, se agitaron ocultóse; la luna tras de una negra nube, y el salón quedó sumido en la más completa oscuridad, apoderándose de mí un temor invencible.

Entonces, el miedo y mi conciencia, sin duda, hicieron resonar en mi oído aquellas voces tan amadas que ya no podían hablarme sino desde el sepulcro y me pareció que lanzaban sobre el hijo que quería abandonar la que fue su morada terribles anatemas y predicciones que me llenaron de espanto.

Despavorido, reuní mis fuerzas y me puse en pie para huir. Las colgaduras se agitaron de nuevo, viniendo a herir mi rostro aquella ráfaga de aire glacial, que me hizo estremecer; el maderaje estalló dolorosamente, y con paso apresurado salí del salón para no volver nunca, resuelto a no escuchar jamás la voz de mis preocupaciones. (Castro, *Obras completas* 3: 19)

La escena tenebrosa, presidida en lo externo por la oscuridad y en lo interno por el desasosiego, no desentona ni un ápice de otras descripciones de casas abandonadas en la ficción gótica del siglo XIX. En la prosopopeya de la casa doliente por el frío y por el abandono (“el maderaje estalló dolorosamente”) la Rosalía de Castro narradora tampoco se muestra distante de su faceta como lírica. A la luz de pasajes como el citado comprendemos que en la literatura del siglo XIX la representación de la conciencia se proyectó a menudo simbólicamente en escenarios propicios al desencadenamiento de procesos subjetivos como la intriga o de emociones como el miedo.

La indistinción entre el interior y el exterior, entre el sujeto y el mundo, se hace todavía más visible en el capítulo XIII de la novela, que amplifica subjetivamente la escena inicial en una demostración muy nítida de que el tiempo de *Flavio* es en buena medida interno. Las voces espectrales de las primeras páginas son reemplazadas ahora por una figuración del propio pazo como fantasma.

Esta representación del lugar como casa encantada parece confirmar la hipótesis de Avery Gordon, para quien estos espacios señalan

culturalmente la emergencia de una nueva sensibilidad capaz de vincular la memoria (la vivencia subjetiva del pasado) con la imaginación (en la forma de aprensión ante el futuro):

Entre los árboles añosos y sombríos veía alzarse su viejo palacio como un fantasma mudo y cubierto de negras vestiduras; le veía con los cristales de las ventanas cubiertos de polvo, en el que se enturbiaba el rayo de sol que les hería; la maleza, adelantándose por las anchas alamedas de blanca y fina arena; la yedra, abrazando el tronco de los frutales y chupando su savia; la ortiga, mezclando sus ásperas hojas con la aromática flor de los naranjos y limoneros. (Castro, *Obras completas* 3: 74)

Regresa así súbitamente en *Flavio* la casa “rodeada de naranjos y limoneros, de altos tilos y floridas y olorosas acacias” (Castro, *Obras completas* 2: 109). Esta casa retornará por última vez en la evocación que del abandonado Pazo de Lestrove, perteneciente a la familia materna, hace Rosalía de Castro en uno de sus últimos artículos, “Padrón y las inundaciones” (1881): “Todavía están en pie las limeras y naranjos que prestan amorosa sombra y perfuman el pequeño patio de piedra” (*Obras completas* 3: 459). Es precisamente en el protagonismo adquirido por elementos como la vegetación lujuriosa o el viento, que autores como J. Manuel Barbeito Varela relacionan con la imaginación (116–17), donde las casas rosalianas presentan más afinidades con las casas descritas por las hermanas Brontë. Veamos, por ejemplo, la primera aparición de la mansión de Mr. Earnshaw en la novela *Wuthering Heights*⁹:

Wuthering Heights is the name of Mr. Heathcliff's dwelling. “Wuthering” being a significant provincial adjective, descriptive of the atmospheric tumult to which its station is exposed in stormy weather. Pure bracing ventilation they must have up there, at all times, indeed: one may guess the power of the north wind, blowing over the edge, by the excessive slant of a few stunted firs at the end of the house; and by a range of gaunt thorns all stretching their limbs one way, as if craving alms of the sun. Happily, the architect had foresight to build it strong: the narrow windows are deeply set in the wall, and the corners defended with large jutting stones. (Emily Brönte 14)

Quisiera sobre todo detenerme en un aspecto de esta descripción inicial. Al parafrasear el significado del término “Wuthering Heights”, el narrador introduce un hiato entre el habla local y la lengua estándar. Además, establece una diferencia entre el mundo representado—integrado por aquellos a quienes se les supone la habilidad para comprender

y/o hablar el dialecto de Yorkshire—y los posibles lectores de la novela, a quienes se deberá guiar a través de un registro lingüístico diferencial y potencialmente ignoto.

La irrupción del habla de Yorkshire en la trama de *Wuthering Heights*, cuyos trazos dialectales ha estudiado Keith Malcolm Petyt, ilustra la atracción de la narrativa europea del siglo XIX por lo diferencial y hasta por lo excéntrico. ¿Qué son los dialectos sino aquellas formas de hablar que la lengua del Estado-nación no reconoce como norma? Probablemente esta atracción por lo dialectal adquiera matices significativos en el caso de la novela gótica. Sabemos que el gótico necesita parajes tenebrosos y sombríos, trazos descriptivos que hagan patente la entrada de *otros* espacios y de *otros* tiempos en la narración (Wolfrey 7–14). En *Wuthering Heights* la alusión al dialecto local, y el hecho de que ese enunciado sea el elegido para dar título a la obra y esté inserto en su descripción inicial, puede ser una forma más de acechar literariamente aquello que Sigmund Freud reconoció bajo el marbete de “lo siniestro” (*Umheimliche*).

En su ensayo sobre la figura de Heathcliff y su relación con la hambruna irlandesa, Terry Eagleton parte de la escena en que Earnshaw recoge en las calles de Liverpool a un “dirty, ragged, black-haired child” que habla, siempre según el narrador, una suerte de “gibberish” (3). El modo en que la novela se refiere a la alteridad del personaje, desde su aspecto físico hasta la jergonza en la que se expresa, pone de relieve la tensión, omnipresente en la obra, entre el estado de naturaleza y el estado de civilización. El crítico concluye: “It is clear that this little Caliban has a nature on which nurture will never stick; and that is simply an English way of saying that he is quite possibly Irish” (Eagleton 3).

El postulado de un origen irlandés para Heathcliff tiene, en el artículo de Eagleton, un carácter ante todo metafórico (11n27). Sirve para poner de relieve el modo en que la novela del siglo XIX acoge, entre otras tensiones sociales y políticas, las derivadas de la colonización, del imperialismo, del hambre, de las plagas y epidemias y de las migraciones¹⁰. Tal vez ahora podamos entender a otra luz el significado político de aquella casa cercana al priorato de Moraima, desde la cual la civilización juzgaba a la barbarie, y la barbarie juzgaba a la civilización. Después de establecer la oposición entre la nobleza del pazo y la miseria de los aldeanos en el fragmento antes citado, la narradora describía en

los siguientes términos el remordimiento de sus habitantes y la envidia de los desposeídos:

Todas las comodidades que llenaban la casa que hemos descrito no eran capaces de disipar las negras melancolías que pesaban en la existencia de los que vivían en ella. Aquel lujo y aquella ostentación eran por el contrario un tormento horrible que mortificaba su alma, y un motivo de continua envidia para los que faltos de todas las comodidades que sobraban allí, tenían que contentarse con admirarle de lejos, pero sin aspirar siquiera el aroma de una de sus flores y adivinar tan sólo los ocultos misterios que se encerraban en aquellos secretos gabinetes. (Castro, *Obras completas 2*: 110–12)

Es patente la empatía de la narradora con quienes ambicionan entrar donde no entran, tener lo que no tienen y ver lo que no ven. Empatía empañada por un cierto recelo que no oculta una aguda consciencia del significado de la desposesión. A través de la potencia desestabilizadora de observaciones como éstas, Rosalía de Castro entra en diálogo con una tendencia característica de la literatura del siglo XIX, aquélla que desea representar las formas de vida y de expresión que escapan al molde de la poética ilustrada (Rancière, “The Politics” 18–19; Cabo Aseguinolaza 20–21).

Podemos comprenderlo mejor a través de la confrontación de dos pasajes que provienen de dos personas muy cercanas, respectivamente, a Rosalía de Castro y a Emily Brontë: Manuel Murguía y Charlotte Brontë. Me detendré, en primer lugar, en el capítulo final del ya mencionado *Los precursores*, titulado “Ignotus”, y que resulta de gran interés desde el punto de vista de la construcción murguiana de una verdad biográfica sobre su mujer. En el relato, una compasiva Rosalía invita a un niño harapiento a subir al salón de su casa. Tras prestarle una guitarra, la autora y sus amigos descubren con admiración sus dotes naturales como músico. Teniendo en cuenta la propia condición biográfica de la escritora—“hija de padres incógnitos” (cit. en Álvarez Ruiz de Ojeda 326n2), rezaba su partida de nacimiento—el niño desamparado parece funcionar como eco fantasioso de la infancia de Rosalía.

El protagonismo de Rosalía de Castro en este capítulo se ve subrayado por la técnica de representación de la voz empleada. Como pórtico a la historia del músico ignoto, Murguía, empleando el estilo indirecto, pone en boca de su mujer la evocación del denominado “año

del hambre”, anterior a la epidemia de cólera que asoló la península en el año 1854:

voy a contarte lo que presencié en Santiago en el tristísimo invierno de 1853, año fatal para Galicia, en que el hambre hizo bajar a nuestras ciudades, como verdaderas hordas de salvajes, hombres que jamás habían pisado las calles de una población, mujeres que no conocían otros horizontes que los que se extendían ante sus cabañas levantadas en la más apartada soledad: . . . Todos los días, nuevas horas de angustias traían a nuestras plazas y calles bandas de infelices hambrientos, que, de puerta en puerta, iban demandando pan para sus hijos moribundos, para sus mujeres extenuadas por la miseria y lo duro de la estación. Sus gemidos llegaban a lo más hondo y conmovían los corazones más insensibles. (Murguía 263–64)

“Después del hambre, la peste su hermana gemela, después de ellas, la emigración”, proseguirá Murguía (266). De la irlandesa *famine* al hambre galiciana, el capítulo tiende, también, analogías profundas con el modo en que Rosalía había descrito a las mujeres montañesas o a los expósitos en su novela *La hija del mar*. Véanse, a modo de ejemplo, los siguientes pasajes: “Infelices criaturas, seres desheredados que moráis en las desoladas montañas de mi país, mujeres hermosas y desdichadas que no conocéis más vida que la servidumbre, abandonad vuestras cumbres queridas, en donde se conservan perennes los usos del feudalismo” e “¡Infelices expósitos! Infelices los que abandonados a la caridad pública desde el momento en que vienen a la vida vagan después por la tierra sin abrigo y sin nombre” (*Obras completas* 2: 115, 120).

No se trata únicamente de una analogía formal. Interesa percibir la perspectiva desde la cual los narradores (Murguía, por boca de Rosalía y la voz de *La hija del mar*) observan al pueblo que describen. Por una parte, en ambos es posible detectar un sentimiento de intensa empatía hacia quienes sufren el hambre o la opresión. Pero, especialmente en Murguía, es evidente también la distancia de quien observa con respecto a la multitud observada. Esta lejanía de la perspectiva—“verdaderas hordas de salvajes” (Murguía 263–64)—llega a su grado máximo cuando Murguía compara a los campesinos con los bárbaros que invadieron el Imperio Romano:

Te aseguro que es imposible describir, con toda verdad, aquellos rostros desconocidos, aquellos seres que hablaban una jerga ininteligible, hasta para los que hablábamos gallego. Comprendo desde entonces el estupor

de la Europa romana cuando los bárbaros se desbordaron sobre ella, igual que un río caudaloso salido de madre. Trajes, costumbres, fisonomías, modulación de voz, todo era nuevo para nosotros. Las montañas de Galicia, bien lo sabes, son un desierto a donde no se llega nunca y del cual todo se ignora. Me han dicho que allí se guardan en toda su pureza nuestras antiguas costumbres, y lo creo: oí entonces cantos populares, que daban a conocer un pueblo poeta. (Murguía 265–66)

Nótese que el modo en que ese pueblo se expresa es “ininteligible, hasta para los que hablábamos gallego” (265)¹¹. El historiador escucha la jerga dialectal de aquella multitud que canta—recordemos el *gibberish* de *Wuthering Heights* (3)—y le sorprende su literal barbarie, pero al mismo tiempo considera a los campesinos como depositarios de una verdad primigenia sobre la comunidad. La crítica ha sostenido con frecuencia que la exaltación del *Volkegeist* se tradujo en una concepción organicista del concepto de nación. Más recientemente, hemos comprendido que la afirmación, y hasta la exacerbación, de las diferencias locales constituyó simultáneamente una afirmación de la identidad europea (Jiménez Heffernan, Cabo Aseguinolaza 33).

El *hortus conclusus* de *La hija del mar* parecía afirmar con su presencia el *limes* entre una existencia colonial y una existencia bárbara. También en los pasajes de Murguía sobre la invasión de las hordas hambrientas reconocemos de nuevo el peso de una metáfora política fundamental a lo largo del siglo XIX: la caída del Imperio romano a manos de los bárbaros, fundamento de la obra *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (1776) de Edward Gibbon. Aunque en el Fondo Gala-Murguía de la Real Academia Gallega no se encuentra el libro de Gibbon, sí se halla, entre otros muchos volúmenes historiográficos, el *Essai sur la condition des barbares établis dans l'Empire romain au quatrième siècle*, escrito en 1873 por Eugène Léotard, que toma a Gibbon como una de sus principales fuentes.

En la disgregación del imperio a manos de los bárbaros el siglo de las revoluciones encontraba una imagen para referirse a la irrupción cultural de fuerzas que resultaban, a un tiempo, lejanas y cercanas (Jiménez Heffernan). Teresa Barro, en su artículo sobre Rosalía y las Brontë, se preguntaba: “¿Atreveréme a decir que as novelas de Rosalía son as únicas novelas europeas que se escribiron na Península?” (“¿Me atreveré a decir que las novelas de Rosalía son las únicas novelas europeas que se escribieron en la Península?”; 328; traducción mía). Cuarenta años

después, parafraseando a Jiménez Heffernan, Fernando Cabo Aseguinolaza afirma: “Lo propiamente europeo . . . fue producir relatos locales de costumbres locales, si bien con un horizonte subyacente en que la postulación de la diferencia se convirtió en un factor clave” (33). La precisión es muy relevante. No tenerla en cuenta nos llevaría a equiparar posiciones política y estéticamente tan distantes como las de Rosalía de Castro y Emilia Pardo Bazán. El estudio de Jiménez Heffernan sobre la presencia de un archivo fonético en la novela europea pone de relieve el modo en que Pardo Bazán echa ocasionalmente mano del gallego oral en sus novelas castellanas. Lo hace, por ejemplo, con un cantar popular en *La madre naturaleza*, cuyo objetivo es representar la voz del pueblo, en usos que la sociolingüística contemporánea ha denominado “diglosia funcional” (Monteagudo, *Historia social* 42–45).

En cambio, la producción de lo local en Rosalía obedece a reglas muy diferentes. Siendo una autora bilingüe, ¿cómo interpretar que en sus narraciones castellanas pocos de sus personajes, con independencia de su posición social, hablen gallego? En *La hija del mar* la lengua de los habitantes de Muxía aparece únicamente parafraseada por la narradora para hacer alusión a algunos fenómenos descriptivos propios del mundo marino, como cuando apunta: “la mar empezaba a rizarse formando blancos copos de espuma que allí, y en el dialecto del país, llaman *obelinas blancas*” (*Obras completas* 2: 84). La cuestión se vuelve todavía más sugerente si tomamos en consideración la presencia de rasgos como el leísmo o el laísmo completamente ajenos a la norma del castellano de Galicia, hipercorrecciones que acaso puedan deberse al deseo de inscribir algunas de sus novelas en un modelo de lengua capitalino.

La representación literaria de la interferencia lingüística adquirió en Rosalía de Castro un carácter muy personal. Lo pone de relieve *El cadiceño* (1866), donde parodia con propósito crítico los indicios de *contaminatio* en el habla de los emigrantes gallegos retornados de Cádiz y La Habana (Núñez Seixas, Pereira-Muro). En *El cadiceño* el molde de la sátira le da a la autora un pretexto ejemplar para mostrar su habilidad técnica, en pasajes en los que reconstruye muy libremente el archivo oral de un *pidgin* gallego-sureño. Además de la alternancia idiomática que inunda la voz de la narradora, y que la autora marca tipográficamente por medio de la cursiva (González Herrán 435–36), hay algo que sobrevuela el relato aunque no lo escuchemos. Ese algo es el acento.

Al tratar de describir la impronta de los relatos orales en la escritura, Mikhail Bakhtin se refirió al *skaz*, representación de la forma

hablada que privilegia características lingüísticas suprasegmentales como la entonación o la prosodia (191–93). *El cadiceño* es el primer ejemplo, y acaso el más logrado, de este procedimiento en la literatura gallega contemporánea. Dado que en el cuento los emigrantes dicen haber perdido su identidad y olvidado su lengua, la narradora repara simbólicamente esa obstrucción de la memoria representando literariamente su acento. Al sacar a la luz aquello que los personajes parodiados creen haber dejado atrás, el cuadro de Rosalía de Castro pone de relieve lo que Mladen Dolar ha denominado “linguistic class struggle” (20).

Rosalía de Castro y Emilia Pardo Bazán son, total o parcialmente, autoras gallegas de expresión castellana. Pero como lo demuestra su práctica literaria, y en el caso de Pardo Bazán, discursos como “La poesía regional gallega”, en realidad habitan casas diferentes. No deja de ser una fructífera paradoja que el archivo documental de ambas esté custodiado en el mismo lugar: la sede de la Real Academia Gallega en la Rúa Tabernas de A Coruña. Consideraciones como las precedentes ponen de relieve que la producción literaria de lo local no es un fenómeno exento de tensiones. Y si queremos comprenderlo en todo su alcance será necesario hacer distinciones más sutiles que la mera oposición geográfica y/o lingüística entre el centro y la periferia del Estado-nación.

Comparemos el debate peninsular en torno a las lenguas y los dialectos con las ideas literarias que es posible rastrear en las hermanas Brontë. En este contexto, resulta del máximo interés el proceso de mediación del original de *Wuthering Heights* llevado a cabo por Charlotte tras la muerte de Emily. El modo en que Charlotte vela por el legado intelectual de su hermana hace pensar en el celo de Murguía por dejar en herencia una determinada imagen de su esposa, perceptible no solo en *Los precursores*, sino también en su labor como editor de sus poemas y novelas. Por su parte, en las notas biográficas que acompañan la edición de 1850, Charlotte Brontë intenta justificar el interés de Emily por todo aquello que podría escapar al gusto propio de las clases instruidas:

Men and woman who, perhaps, naturally very calm, and with feelings moderate in degree, and little marked in kind, have been trained from their cradle to observe the utmost evenness of manner and guardedness of language, will hardly know what to make of the rough, strong utterance, the harshly manifested passions, the unbridled aversions, and headlong partialities of unlettered moorland hinds and rugged moorland squires, who have grown up untaught and unchecked, except by mentors as harsh as themselves. (325)

El tono de Charlotte es mucho más reticente que el de Murguía, aunque en ambos pasajes prevalece la fascinación ante ese pueblo indómito que emana de las narraciones de Rosalía y de Emily. Aquellas “verdaderas hordas de salvajes” (Murguía 263–64) comparten resonancias con estos “unlettered moorland hinds”. Es asimismo importante observar la correlación establecida por Charlotte entre la manifestación abierta de las pasiones por parte de los campesinos y su modo, también directo, de expresarse.

En su análisis de este pasaje, Nancy Armstrong relaciona la argumentación de Charlotte con la posición socialmente periférica de las Brontë. El fragmento llama la atención sobre aquello que, en adelante, constituirá el núcleo literario de las ficciones narrativas en lengua inglesa publicadas en la segunda mitad del siglo XIX: la vida emocional, entendida “as anything but an idealized and therefore standardized surface that necessarily conceals the individual self” (Armstrong 190). La brecha que se abre entre el público instruido y las Brontë es explicada por Armstrong en términos análogos a los que habían llevado a Fernando Cabo Aseguinolaza a defender, para Rosalía de Castro, una mirada exotópica con respecto a la impuesta desde la capitalidad literaria (Cabo Aseguinolaza 34). Armstrong sugiere que la relación marginal de las Brontë con la tradición letrada les daría un conocimiento diferencial y no normativo, cuya naturaleza sería refractaria a las normas de los salones literarios. Según la autora—y no está claro que su juicio permanezca ajeno al riesgo de la exotización—esta sería la razón por la que tanto Charlotte como Emily usaron de forma preeminente narradores marginales en sus ficciones más logradas (190).

Mientras que Murguía tendía a enfatizar el modo en que Rosalía se siente atraída por el habla periférica de los montañeses, las intervenciones de Charlotte en *Wuthering Heights* apuntan más bien al deseo de normativizar aquellos trazos que cualquier conocedor de las *belles lettres* podría interpretar como excéntricos. Resulta muy interesante, a este respecto, que en su edición de la obra de su hermana se decidiese a cambiar los rasgos de la variedad dialectal de Haworth. En carta al editor, justifica así su decisión en lo que atañe al personaje de Joseph: “It seems to me advisable to modify the orthography of the old servant Joseph’s speeches; for though, as it stands, it exactly renders the Yorkshire dialect to a Yorkshire ear, yet I am sure Southerners must find it unintelligible; and thus one of the most graphic characters of the book is

lost on them” (Charlotte Brönte cit. en Gaskell 415). La carta pone por escrito la tensión dialectal entre el Norte y el Sur de Inglaterra, y toma la literatura como el término medio, como horizonte que permite establecer una homologación de estilos y de normas. Recordamos el aserto de Jacques Rancière, esta vez en su artículo “The Politics of Literature”, para quien la literatura moderna es aquélla dirigida al mismo tiempo a todos y a nadie (18–19). Charlotte percibe que, en la Inglaterra moderna, la creación de una esfera pública implica el establecimiento de un público lector homogéneo y no marcado. Correlativamente, la lengua ha de obedecer también a reglas homogéneas. Pero como han sabido reconocer los editores contemporáneos, en contra del criterio de Charlotte, en gran parte la fuerza de *Wuthering Heights* recae en su huida de este horizonte normativo.

Si volvemos a la primera novela de Rosalía de Castro, *La hija del mar*, y la observamos desde el punto de vista de la construcción narrativa, percibimos hasta qué punto su figuración de los destinatarios es, en general, poco normativa. ¿A quién se dirige esta novela? ¿Quiénes son sus destinatarios, implícitos o explícitos? La multiplicidad de apóstrofes que pueblan la obra hace necesario conjugar el término en plural. La voz se dirige a las mujeres para que abandonen los usos del feudalismo y se dirige a los hombres para que tomen conciencia de la esclavitud de las mujeres. Se dirige al pueblo poeta y se dirige a las clases instruidas. Se dirige, incluso, a la naturaleza. ¿Es este el público indiferenciado a partir del que Jacques Rancière postula la literatura moderna? ¿Será Rosalía de Castro menos “moderna” de lo que había postulado Cernuda (49)?

En abierto contraste con el papel canónico que le ha sido asignado unánimemente por la historiografía literaria gallega, en los últimos años la obra de la autora ha sido sometida a un proceso de relectura que tiende a subrayar su carácter fronterizo y su resistencia a las operaciones críticas de nacionalización (Moreiras Menor; Rábade Villar, “Spectres”; Gabilondo). Sin embargo, como hemos intentado poner de relieve al comienzo de este artículo, la nacionalización no ha operado únicamente en la crítica gallega. Las objeciones planteadas a la monografía de Silver intentaban poner de relieve que tampoco la crítica del romanticismo español parece haber deparado a la autora una consideración satisfactoria desde el punto de vista historiográfico.

Si hoy en día la sumisión de Rosalía de Castro al estereotipo de la *cantora nacional gallega* se perfila al menos como deficiente (Alonso

Nogueira 51), tampoco parece del todo adecuado su confinamiento al papel de representante femenina del tardorromanticismo español. Correlativamente, no hay duda de que muchos pasajes de su obra constituyen una franca reivindicación de Galicia, acorde con los objetivos del regionalismo, y una denuncia de los problemas que, como la emigración endémica, lastraron la autonomía económica, social y política del territorio gallego a lo largo del siglo XIX. Estos propósitos reivindicativos sitúan sin duda a Rosalía de Castro en consonancia con las ideas defendidas por Manuel Murguía y los próceres del galleguismo histórico, pero no es menos cierto que la ambigüedad y las contradicciones inherentes a muchos segmentos de su literatura (especialmente la escrita en lengua castellana) siguen pendientes de un proceso de recepción satisfactorio y más ajustado a su carácter cultural y lingüísticamente liminal.

Por medio de un análisis de la imagen de la casa abandonada, entendida como un poderoso ideograma de la narrativa europea del siglo XIX, el presente trabajo ha tratado de reconocer de un modo más adecuado la complejidad de la obra de Rosalía de Castro. Además de constatar la presencia de *casas ruinosas* en la literatura y el periodismo hispánicos, se ha explorado el significado de este motivo en la novela *Wuthering Heights*. El tratamiento inestable de lo dialectal en los textos de autoras como las Brönte, Pardo Bazán, Rosalía de Castro o Manuel Murguía nos ha permitido mostrar, además, el interés por los procesos de figuración de los márgenes culturales y geográficos en la literatura decimonónica. Con la elección de este vector hemos querido ilustrar, además, la tensión entre la producción de lo local—entendido como trazo específico de la novela europea—y las tentativas de centralización estatal de los repertorios literarios. Creemos, en suma, que la intelección crítica de la obra de Rosalía de Castro ganaría en riqueza si, como contrapunto a las interpretaciones de fundamento identitario o a su consideración como fruto tardío de la poesía española, fuesen fortalecidas aquellas claves hermenéuticas capaces de revelar su radical ambivalencia. Una duplicidad que probablemente afecta a muy diversos frentes: sin duda, a la identidad gallega y española, pero también, como hemos esbozado antes, al problema de la modernidad cultural e incluso al proyecto de constitución de una literatura regional europea.

Acaso en el carácter contradictorio de su obra pensaba el geógrafo Ramón Otero Pedrayo cuando estudió la representación del espacio en las novelas de la autora. Más explícito que Murguía, Otero

veía en el nacimiento ilegítimo de Rosalía la clave de su simultánea atracción y desafección hacia las casas blasonadas. Como si en lugar de adornarla, su linaje supusiese un recordatorio de un origen que hubiera deseado olvidar:

La posición de Rosalía es, ante los “pazos”, muy diversa de la de Valle Inclán. Aún sin contar fuertes vínculos indiscutibles de descendencias, el autor de tantos posibles Brandesos podía remontar sin obstáculos hasta las fuentes últimas de su niñez. En sus aguas se reflejaban orgullosas y melancólicas las piedras de armas y los cipreses de la tradición familiar. En Rosalía hay una cicatriz siempre abierta. El blasón cela para ella el lenguaje cifrado de sus símbolos, el portón se cierra lento, despectivo, con una quejumbre no exenta del aleteo de una risa, bien conocida de los mendigos, de los sin nombre, de los bastardos. Los niños no olvidan nunca su menosprecio. (303)

Las palabras de Ramón Otero Pedrayo nos devuelven al territorio de los innombrables. Los mendigos, los sin casa, los bastardos, indicios de ese pueblo bárbaro que determina, en buena medida, el sentido político de la obra de Rosalía de Castro. El pasaje hace regresar también la puerta abierta por el viento en el arranque de *Flavio*. Otero percibe la ambivalencia del pazo rosaliano; sabe que en el gótico la puerta que chirría es, a la vez, lamento y carcajada. Comienza por diferenciar las casas de Rosalía de los pazos valleinclanescos. No se refiere a los de Emilia Pardo Bazán. Para hablar de los orígenes familiares de la escritora, usa de nuevo la imagen de la casa. El pazo rosaliano, cifra de la genealogía de la autora, parece señalar también aquí el origen conflictivo de la cultura gallega.

UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

NOTAS

* Trabajo realizado en el marco de los Proyectos de Investigación *La producción del lugar. Cartografías literarias y modelos críticos* FFI2010-15699 (Ministerio de Ciencia e Innovación, España) y *Un análisis de la obra narrativa de Rosalía de Castro: fundamentos teóricos y metodológicos* 10 PXIB 204 239 PR (Xunta de Galicia).

¹ La concepción exótica del romanticismo español no es achacable a la perspectiva foránea, y de algún modo se inscribe en una tendencia muy asentada de la historiografía literaria española. Bastaría con recordar aquí la teoría de los frutos precoces y tardíos, defendida por Menéndez Pidal en un célebre ensayo (30).

² Jacques Rancière sitúa justamente la cuestión de la política de la literatura en el hiato entre lo ficcional y lo no ficcional. En palabras del filósofo:

The main problem is that when you jump from the fictional reasons to the social, nonfictional reasons, you drop what is in the middle, between fiction and nonfiction: the invention of the fiction itself. You sweep aside what should be elucidated first: why this fiction of ‘social life’? What does it mean that a character in a book dies because she has read too many books? What does it mean to mistake literature for life? What does it mean in a piece of literature? In short, you discard what is at stake in the construction of the fiction and what might be the true politics of literature. (Rancière, “Why Emma Bovary?” 234)

³ Considero descartada, en ambos casos, la posibilidad de un conocimiento directo. Las novelas de Rosalía no fueron traducidas al inglés hasta la segunda mitad del siglo XX, y la primera traducción francesa (lengua que Rosalía leía) de *Wuthering Heights* es, al igual que la española, de los años veinte del pasado siglo. En todo caso, además de la literatura inglesa que pudo leer en traducción, el Fondo Gala-Murguía, su biblioteca familiar disponía de volúmenes editados en inglés. También el epistolario de su marido Manuel Murguía denota cierta familiaridad con la literatura coetánea en esa lengua. Agradezco al bibliotecario Alberto Lema que me haya facilitado una versión digital del inventario correspondiente al Fondo, ubicado actualmente en la Real Academia Gallega.

⁴ Sin ánimo de exhaustividad, para la literatura anglófona cabría mencionar aquí los trabajos de Julian Wolfrey y Alex Owen, referidos ambos al muy connotado espacio de la casa victoriana. En el ámbito francófono, puede consultarse el capítulo de Nelly Sánchez, sobre la biografía de la escritora Marcelle Tinayre. El motivo ha sido menos trabajado para el ámbito de la literatura gallega del siglo XIX, pero recientemente Danny Barreto ha ofrecido un sagaz análisis de la complejidad del espacio doméstico en esta narrativa, así como de sus implicaciones políticas (de género y nacionales) y lingüísticas.

⁵ En el caso de la literatura irlandesa, el género gótico de las *haunted houses* ha sido estudiado recientemente por Heather Ingman en relación con la huida/expulsión de los colonos de origen inglés.

⁶ El ejemplo más significativo es sin duda el discurso “La poesía regional gallega”, leído por Pardo Bazán con ocasión de un homenaje rendido por el Liceo de Artesanos de A Coruña a la muerte de Rosalía. Las implicaciones políticas del discurso, poco afecto al regionalismo gallego, han vertebrado varios análisis críticos, de los cuales el más reciente es el de Diego Pardo Amado.

⁷ La propia Rosalía, en el poema 32 de *Cantares Gallegos* (1863), se había referido en los siguientes términos al estado de abandono de la casa familiar:

E tamén vexo enloitada
d’ Arretén a casa nobre,

dond' a miña nai foi nada
 cal viudiña abandonada
 que cai triste ó pé dun robre. (146–50)

Y también veo enlutada
 de Arretén la casa noble,
 donde mi madre nació
 cual viúda abandonada
 que cae triste al pie de un roble. (traducción mía)

⁸ En su artículo, Gabilondo adopta la perspectiva postnacional para encarar el corpus narrativo de Rosalía de Castro, con especial atención a su novela *La hija del mar*. En su argumentación, segunda algunas de las tesis sostenidas en un artículo previo de Cristina Moreiras en el que la autora encaraba—bajo mi punto de vista sobredimensionándolo (Rábade Villar, “Rosalía de Castro” 19)—el distanciamiento de la escritora con respecto a la lengua y a la cultura gallegas en los últimos años de su vida. El artículo de Gabilondo resulta muy perspicaz en su uso del atlantismo como categoría apta para nombrar y comprender el interés de la autora por el mundo americano y por los procesos culturales relacionados con las migraciones, tan determinantes en la literatura del siglo XIX.

⁹ También el párrafo final de *Wuthering Heights*, donde el brezo, las campanillas y la hierba parecen cobrar vida entre las tumbas, resuena con familiaridad en los lectores rosalianos. Como reconocía en su artículo fundacional Teresa Barro, a través de la descripción de la naturaleza ambas autoras comparten una teoría implícita de la imaginación, “facultad mítica del romanticismo que permite ver en la naturaleza una dimensión suprasensible” (Barbeito 115).

¹⁰ No es casual que Eagleton cite el juicio de su maestro Raymond Williams sobre la obra. Para Williams *Wuthering Heights* refleja, ante todo, la Inglaterra de 1840, “a world of desire and hunger, of rebellion and pallid convention, the terms of desire and fulfilment and the terms of oppression and deprivation profoundly connected in a single dimension of experience” (cit. en Eagleton 11).

¹¹ Debemos a Alonso Montero (“*Los Precursores*” 63–64), que lo atribuye a un hallazgo de la investigadora Victoria Álvarez, el conocimiento de que Murguía había publicado décadas antes—concretamente en 1858—una versión del mismo capítulo, titulada “Un artista (A. R. C.)” (sic), en el *Álbum del Miño*, Vigo, 1858: 542–46. En el original la distancia de Murguía con respecto a la multitud era todavía mayor, pues lo que escribe es: “una jerga ininteligible para nosotros mismos” (cit. en Alonso Montero, “*Los Precursores*” 64). Resulta interesante, además, la supresión de un diálogo entre la voz que narra y el chiquillo montañés. En la versión de 1858, al ser preguntado por Rosalía “¿De dónde eres?” él le responde “con el dialecto propio de nuestro país”. En 1885 se limita a responder: “De la montaña” (cit. en Alonso Montero 64).

OBRAS CITADAS

- Alonso Montero, Xesús. *Constitución del gallego en lengua literaria. Datos de una problemática cultural y sociológica en el siglo XIX*. Lugo: Celta, 1970. Impreso.
- . “Los Precursores (1885): notas de lectura”. *Boletín da Real Academia Galega* 361.1 (2000): 59–72. Impreso.
- Alonso Nogueira, Alejandro. “A invención do escritor nacional. Rosalía de Castro: a poeta e a súa patria”. *Cinguidos por unha arela común. Homenaxe ó profesor Xesús Alonso Montero*. Ed. Rosario Álvarez & Dolores Vilavedra. Tomo 2. Santiago de Compostela: U de Santiago de Compostela, 1999. 41–64. Impreso.
- Álvarez Ruiz de Ojeda, María Victoria. “Sobre as orixes de Rosalía de Castro: a inclusa de Santiago de Compostela e o caso de Josefa Laureana de Castro”. *A Trabe de Ouro* 39. 3 (1999): 325–51. Impreso.
- Armstrong, Nancy. *Desire and Domestic Fiction. A Political History of the Novel*. Nueva York: Oxford UP, 1987. Impreso.
- Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Ed. y trad. Caryl Emerson. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984. Impreso.
- Barbeito Varela, J. Manuel. *Las Brontë y su mundo*. Madrid: Editorial Síntesis, 2006. Impreso.
- Barreto, Danny. “A promiscuidade sexual, lingüística e rexional da novela galega do século XIX: un estudo d’A cruz de salgueiro de Xesús Rodríguez López”. *Galicia* 21. *Journal of Galician Contemporary Studies* 3 (2011). Red. 17 dic. 2012.
- Barro, María Teresa. “As novelas de Rosalía de Castro”. *Grial* 10.37 (1972): 328–30. Impreso.
- Brontë, Charlotte. “Editor’s Preface to the New Edition of *Wuthering Heights*”. Prefacio. *Wuthering Heights*. Por Emily Brönte. Ed. Ian Jack & Patsy Stoneman. Oxford, UK: Oxford UP, 1998. 324–28. Impreso.
- Brontë, Emily. *Wuthering Heights. An Authoritative Text with Essays in Criticism*. Ed. William M. Sale, Jr. Nueva York: W.W. Norton & Company, 1963. Impreso.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando. “Exotopía y emergencia. Sobre *La hija del mar* de Rosalía de Castro”. *Literatura, Espaço, Cartografías*. Ed. António Apolinário Lourenço & Osvaldo Manuel Silvestre. Coimbra: U de Coimbra, 2011. 17–38. Impreso.
- Castro, Rosalía de. “Como chove miudiño”. *Cantares gallegos*. Ed. María Xesús Lama López. Vigo: Galaxia, 1995. 298–308. Impreso.
- . *Obras completas*. Vol. 2. Ed. Mauro Armiño. Madrid: Akal, 1992. Impreso.
- . *Obras completas*. Vol. 3. Ed. Mauro Armiño. Madrid: Akal, 1992. Impreso.
- Cernuda, Luis. “Rosalía de Castro”. *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Madrid: Guadarrama, 1975. 41–50. Impreso.
- Dolar, Mladen. *A Voice and Nothing More*. Cambridge, MA: MIT P, 2006. Impreso.
- Eagleton, Terry. *Heathcliff and the Great Hunger. Studies in Irish Culture*. London: Verso, 1995. Impreso.
- Freud, Sigmund. *Lo siniestro. Obras completas*. Vol. 7. Madrid: Biblioteca Nueva, 1974. Impreso.

- Gabilondo, Joseba. "Toward a Postnational History of Galician Literature: Rereading Rosalía de Castro's Narrative as Atlantic Modernism". *Contemporary Galician Cultural Studies. Between the Local and the Global*. Ed. Kirsty Hooper & Manuel Puga Moruxa. Nueva York: Modern Language Association of America, 2011. 74–95. Impreso.
- Gaskell, Elizabeth. *The Life of Charlotte Brontë*. Nueva York: Cosimo, 2008. Impreso.
- Gibbon, Edward. *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*. Ed. J.B. Bury. Nueva York: Fred de Fau and Company, 1906. Impreso.
- González Herrán, José Manuel. "Rosalía y Pereda, costumbristas: *El cadiceño* y *El jándalo*". *Actas do congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo: Santiago, 15–20 de xulio de 1985*. Vol. 1. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, U de Santiago de Compostela, 1986. 435–47. Impreso.
- Gordon, Avery F. *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2001. Impreso.
- Habermas, Jürgen. *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Trad. Antoni Domenech & Rafael Grasa. Barcelona: Gustavo Gili, 1981. Impreso.
- Ingman, Heather. *A History of the Irish Short Story*. Cambridge, UK: Cambridge UP, 2009. Impreso.
- Jiménez Heffernan, Julián. "The Phonetic Archive: Vocality and Locality in European Regional Fiction". *Hermes. Contemporary Developments in Emergent Literatures and the New Europe*. Santiago de Compostela: U de Santiago de Compostela, 25 junio 2011. Conferencia.
- Léotard, Eugène. *Essai sur la condition des barbares établis dans l'Empire romain au quatrième siècle*. París: A. Franck, 1873. Impreso.
- Menéndez Pidal, Ramón. *Los españoles en la historia y en la literatura; dos ensayos*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1951. Impreso.
- Monteagudo, Henrique. *Historia social da lingua galega*. Vigo: Galaxia, 1999. Impreso.
- . "Ideas de Manuel Murguía sobre o idioma galego". *Boletín da Real Academia Galega* 361.1 (2000): 197–220. Impreso.
- Moreiras Menor, Cristina. "El secreto revelado y los horizontes del nacionalismo gallego en Rosalía de Castro". *Revista Hispánica Moderna* 52.2 (1999): 322–40. Impreso.
- Murguía, Manuel. *Los precursores*. La Coruña, España: *La Voz de Galicia*, 1885. Impreso.
- Núñez Seixas, Xosé M. "Retornados e inadaptados: el 'Americano' Gallego, entre mito y realidad (1880-1930)". *Revista de Indias* 58. 214 (1998): 555–93. Impreso.
- Otero Pedrayo, Ramón. "El planteamiento decisivo de la novela romántica en Rosalía de Castro". *Cuadernos de Estudios Gallegos* 24.72–74 (1969): 290–314. Impreso.
- Owen, Alex. *The Darkened Room: Women, Power and Spiritualism in Late Victorian England*. Londres: Virago Press, 1989. Impreso.
- Pardo Amado, Diego. "Un discurso clave no proceso de canonización da obra de Rosalía de Castro: *La poesía regional gallega* (1885) de Emilia Pardo Bazán". *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos* 13 (2010): 89–95. Impreso.
- Pardo Bazán, Emilia. "De la conversación. II". *La Semana Literaria* 2 (1878): 1. Impreso.

- . “La poesía regional gallega”. *De mi tierra*. Madrid: Tipografía Casa de Misericordia, 1888. 1–52. Impreso.
- Pereira-Muro, Carmen. “Emigración, nacionalismo y literatura: los gallegos de Cuba en la obra de Rosalía de Castro y Fernando Ortiz”. *Revista Hispánica Moderna* 61.2 (2008): 119–34.
- Petyt, Keith Malcolm. *Emily Brontë and the Haworth Dialect: A Study of the Dialect Speech in “Wuthering Heights”*. Keighley: Yorkshire Dialect Society, 1970. Impreso.
- Pueyo, Ventura. “El dialecto gallego y la unidad ibérica”. *El pensamiento de Galicia: Revista de ciencias, literatura, marina, agricultura, comercio, administración, marina, artes e industria, noticias, hechos, descuentos, modas, etc. tomadas de las mejores publicaciones del extranjero y protegida con la cooperación de los principales hijos de Galicia notables en las ciencias y en las letras* 12 (1866): 177–81. Impreso.
- Rábade Villar, María do Cebreiro. “Rosalía de Castro sen consenso: a crítica como campo de batalla”. *Protexa. Revista de libros* 18 (2011): 18–19. Impreso.
- . “Spectres of the Nation: Forms of Resistance to Literary Nationalism”. *Bulletin of Hispanic Studies* 86.2 (2009): 231–47. Impreso.
- Rancière, Jacques. “The Politics of Literature”. *SubStance* 33.1 (2004): 10–24. Impreso.
- . “Why Emma Bovary Had to Be Killed?” *Critical Inquiry* 34.3 (2008): 233–48. Impreso.
- Rodríguez, Francisco. *Rosalía de Castro, estranxeira na súa patria (a persoa e a obra de onte a hoxe)*. A Coruña: AS-PG, 2011. Impreso.
- Sánchez, Nelly. “La Maison hantée. Réflexions sur la conception de l’écriture chez Marcelle Tinayre”. *Création au féminin*. Dijon: PU de Dijon, 2006. 33–41. Impreso.
- Silver, Philip W. *Ruin and Restitution. Reinterpreting Romanticism in Spain*. Nashville: Vanderbilt UP, 1997. Impreso.
- Wolfrey, Julian. *Victorian Hauntings: Spectrality, Gothic, the Uncanny, and Literature*. Houndmills: Palgrave, 2002. Impreso.

Palabras claves: casa, Rosalía de Castro, siglo XIX, hermanas Brontë, Emilia Pardo Bazán, Manuel Murguía.

Fecha de recepción: 20 marzo 2012

Fecha de aceptación: 15 junio 2012