

---

# Lágrimas de placer: la poética del llanto en *La hija del mar* de Rosalía de Castro\*

## *Joyful Tears: The Poetics of Weeping in La hija del mar by Rosalía de Castro*

---

MARÍA DO CEBREIRO RÁBADE VILLAR

Departamento de Literatura Española. Facultad de Filología  
Universidad de Santiago de Compostela  
Avda. Castelao s/n. 15782 Santiago  
m.rabade@usc.es

RECIBIDO: 29 DE ABRIL DE 2010  
ACEPTADO: 30 DE JULIO DE 2010

**Resumen:** Este artículo examina la función del motivo de las lágrimas en *La hija del mar*, de Rosalía de Castro. Para ello, traza una evolución entre los presupuestos de la *comédie larmoyante* y el significado del llanto en el folletín romántico. En esta oposición están implicadas cuestiones como la naturaleza del pacto de representación, los modelos de imaginación y sensibilidad propios de la literatura moderna y los conceptos de espacialidad que prefiguran un “pensamiento del afuera” (Michel Foucault). En virtud de su carácter paródico y autoconsciente, *La hija del mar* dibuja una poética del llanto fundamentalmente alejada del racionalismo sentimental ilustrado.

**Palabras clave:** Ficción sentimental. Lágrimas. *Comédie larmoyante*. Rosalía de Castro. *La hija del mar*.

**Abstract:** This article examines the function of the motif of tears in Rosalía de Castro's *La hija del mar* (Daughter of the Sea). In order to do this, an evolution is traced from the suppositions of the *comédie larmoyante* to the significance of weeping in the serialized novel. This opposition provokes questions regarding the nature of representation, models of imagination and sensibility proper to modern literature, and concepts of spatiality which prefigure the Foucauldian “thought from the outside”. Through its parodic and self-reflexive elements, *La hija del mar* describes a poetics of weeping fundamentally removed from the enlightenment rationalization of sentiment.

**Keywords:** Sentimental fiction. Tears. *Comédie larmoyante*. Rosalía de Castro. *La hija del mar*.

## 1. LA ESTÉTICA DEL LLANTO. EL TRÁNSITO DE LA COMEDIA LACRIMOSA A LA NOVELA SENTIMENTAL

Si quisiéramos dibujar una historia literaria del llanto en la literatura española tendríamos que remontarnos a la literatura de proverbios, a las formas del planto y de la endecha o los géneros renacentistas del madrigal o la elegía. En ella comparecerían, entre tantos otros, los nombres de Sem Tob de Carrión, Jorge Manrique y Garcilaso de la Vega y también algunos de los poemas más conocidos de Lope de Vega o de Luis de Góngora. Pero no será hasta el siglo XVIII cuando el motivo físico de las lágrimas –y no el abstracto dolor por la pérdida del objeto amado– dé su nombre a un género literario teatral conocido como “comedia lacrimosa” y que en España incorporó a autores como Gaspar Melchor de Jovellanos, Luciano Francisco Comella o Leandro Fernández de Moratín.<sup>1</sup>

En la comedia lacrimosa el proceso de representación del llanto implica una obediencia al principio de empatía, convertido en motor de la emoción dramática. En virtud de la ilusión mimética, el teatro burgués acoge una serie de personajes con los que el público puede identificarse. Al protagonizar historias de intenso contenido emocional, los personajes provocan las lágrimas de quienes los contemplan, permitiendo convertir la purgación trágica en una purgación feliz.

En cierta medida, el racionalismo filosófico del siglo XVII había preparado el terreno para esta concepción de la comunicación emocional en el teatro. El pensamiento pre-ilustrado con frecuencia comenzará a entender las emociones como maquinaria teatral del espíritu (Kahn 97). Así, el capítulo 147 del libro de Descartes *Traité des Passions de l'Âme* (1649) hace referencia a esta escena dramática de los sentimientos, reconociendo la presencia de una economía en el placer intelectual reportado por las pasiones:

Et lorsque nous lisons des aventures étranges dans un livre, ou que nous les voyons représenter sur un théâtre, cela excite quelquefois en nous la tristesse, quelquefois la joie, ou l'amour, ou la haine, et généralement toutes les passions, selon la diversité des objets qui s'offrent à notre imagination; mais avec cela nous avons du plaisir de les sentir exciter en nous, et ce plaisir est une joie intellectuelle qui peut aussi bien naître de la tristesse que de toutes les autres passions. (89)

Estas reflexiones apuntan a un pacto de equilibrio entre lo racional y lo emocional, pacto que se irá consolidando en la Ilustración y que, en el plano estético-literario, será afianzado por la comedia lacrimosa. El predominio de un estilo afectivo basado en el equilibrio entre exceso y contención haría prevalecer un acuerdo tácito entre autores y espectadores, a menudo sustentado en la ideología del sentimentalismo: “As the middle-class emerged into its position of preeminence and became the class from which consensus had to be sought, it became for writers both a center of interest and a target for manipulation. Writers reached for a means of persuasion and began to use emotion to confirm beliefs. We call this device sentimentalism” (Pataky Kosove 16).

La comedia lacrimosa se fundamentaría, pues, en una forma de “catarsis controlada” que hace del desbordamiento emocional la condición previa de un arreglo posibilitado por la resolución feliz de la trama teatral. Se diría que la cultura ilustrada, tan dependiente del valor histórico y político de la conversación, es ante todo una cultura del acuerdo. Aunque sus manifestaciones literarias posibilitan la representación del llanto, como lo apunta ya el oxímoron de su nombre y como lo sugiere Fernando Doménech al referirse a un “Siglo de las lágrimas” (9), este debe ser un “llanto ordenado” y, en último término, encaminado a su resolución feliz. La curación que supondrían las lágrimas es homeopática: la comedia proporciona un poco de dolor para que el espectador, en último término, pueda no sentir de todo el daño.

En cambio, la literatura del XIX conducirá la estética del lamento a sus valores máximos de expresividad. En el ámbito hispánico, el tránsito hacia una poética de la tristeza puede verificarse ya en la lírica de la primera mitad del siglo. Un autor como Nicomedes Pastor Díaz, en tantos sentidos precursor de Rosalía de Castro, escribe en lengua gallega su poema “A Alborada” (1828), que recupera la tradición medieval del alba poniendo el acento en el motivo sentimental del lamento por la separación de los amantes. Este molde será reiteradamente empleado en la lírica de Rosalía de Castro, tanto en *Cantares Gallegos* (1863), donde incluye un poema titulado “Alborada”, como en *Follas Novas* (1880), donde el marco genérico servirá para aludir a la angustia de la voz que aguarda la llegada del amanecer.

También la novela decimonónica se encuentra muy alejada de la economía ilustrada de las lágrimas. Bastará con recordar el conocido inicio de *Anna Karenina* (1877) de Tolstoi, que concede primacía a las historias de infortunio sobre las felices, debido a su mayor profundidad y a su diversidad narrativa. Esta poética de la tristeza adquirirá matices específicos en aquellas obras que,

ajustándose en apariencia al género del folletín, introducen desvíos irónicos y paródicos llamados a alejarlas de los ejemplares más canónicos de esta incipiente literatura de consumo. La paradoja “lágrimas de placer” consigue sintetizar el carácter complejo del llanto en estos folletines metaliterarios. Por sus implicaciones culturales e ideológicas, esta paradoja resulta muy distante del ya examinado oxímoron “comedia lacrimosa”. Trataré de ilustrar la oposición expuesta basándome en un análisis de la novela *La hija del mar* (1859) de Rosalía de Castro.<sup>2</sup>

## 2. LA SENTIMENTALIDAD NOVELADA. EL FOLLETÍN

La interpretación de la primera novela rosaliana fue objeto de ciertas limitaciones críticas (Mercer 34-35). Una de las más notables es la que presume en *La hija del mar* una cierta “inocencia literaria”,<sup>3</sup> a menudo inferida de la juventud de la autora y de su consideración como escritora no intelectual o abiertamente anti-intelectual (Poullain 5). A contrapelo de esta tendencia, una lectura minuciosa de este relato revela ya las estrategias de una autora muy consciente del significado y de las implicaciones sociales del acto de narrar, atribuciones que la mayor parte de la crítica rosaliana sólo le reconocerá plenamente a partir de la obra *El caballero de las botas azules* (1867).

Este malentendido crítico descansa tal vez en una paradoja. La conciencia de oficio y las reflexiones metaliterarias que atraviesan esta primera obra de Rosalía de Castro, desde las citas que encabezan cada uno de sus capítulos, están vinculadas a una materia aparentemente poco susceptible de intelectualización: el protagonismo innegable del mundo emocional. Al situar los sentimientos, así como las relaciones familiares que los originan y desvían, en el centro mismo de la intriga narrativa, *La hija del mar* produce un engañoso efecto de naturalidad sentimental. Pues lo decisivo, en la conformación narrativa, no son tanto las emociones como el modo en que éstas se conectan con las acciones, para hacerse casi indistinguibles de ellas.

Por decirlo en otras palabras, el romanticismo es al mismo tiempo síntoma y consecuencia de un cambio de estilo afectivo que las obras de ficción permiten desvelar. En su análisis de las emociones en la modernidad tardía, la socióloga Eva Illouz reconoce este estilo, fundamentado en el estrecho vínculo entre acciones y sentimientos, como “indexal”, y se refiere a él en los siguientes términos: “las emociones son situacionales e indexales. Apuntan a las formas en las que el yo se ubica en una interacción específica, y en ese sentido

son una suerte de señal para el yo entienda cómo y dónde está ubicado en una situación dada. Las emociones orientan la acción a través del uso de un saber cultural concreto y tácito de un objeto particular y nos hacen tomar atajos para evaluar ese objeto y actuar en relación con el mismo” (88-89).

De este modo, la novela genera una conjunción sutil pero muy efectiva entre la teorización narrativa –que es, también, una teoría de la imaginación literaria– y la teorización de los sentimientos. La conjunción entre lo imaginario y lo sensible, observada hasta cierto punto para su poesía (Courteau), ha pasado más desapercibida en la recepción de sus novelas. Pero, en virtud de su modelización literaria, las emociones narradas se convierten en un territorio apto para la emergencia de nuevas posibilidades no sólo de vivir, sino también de narrar la vida. En *La hija del mar* lo novelesco es, sobre todo, lo sentimental.

En este contexto, es necesario preguntarse por las implicaciones de la ficción sentimental en el contexto de la narrativa europea del siglo XIX. Como complemento de la tendencia crítica que suele situarla entre los géneros que determinan la entrada de la literatura en un emergente sistema mercantil (Fernández Rodríguez), quizás sea posible estudiarla como encrucijada problemática entre los sistemas de valores de la Ilustración y del Romanticismo. En último término, la novela sentimental deriva de la literatura galante, aunque con desviaciones significativas a las que ya hemos aludido a propósito del motivo del llanto en la *comédie larmoyante*. El dolor romántico no constituye tanto una respuesta mensurable a aquello que lo desencadena (o un efecto calculado en las emociones del espectador), sino la expresión de un gasto excesivo, de un desbordamiento que justificaría el mismo empeño imaginario. En la oposición que trato de sugerir aquí –sin duda frágil e inestable como casi todas y sin voluntad, al menos consciente, de establecer un esquema de comprensión finalista de la relación entre Ilustración y Romanticismo–, la oposición entre el régimen galante y el régimen sentimental tiene que ver sobre todo con el concepto de ficción.

El propio molde estructural de la carta articulaba una significativa cantidad de obras de la novela del siglo XVIII, de Goethe a Choderlos de Laclos. Este molde constituye un síntoma elocuente de la voluntad de correspondencia entre los personajes, entendida la correspondencia tanto en el sentido literal como en el metafórico. Y aun cuando el final desgraciado se imponga sobre el final feliz, la finalidad moralizante declarada con frecuencia por sus autores instituye una pauta de racionalidad aun en la desgracia. En cambio, el paradigma ro-

mántico quiebra a menudo la certeza de que es posible un encuentro interpersonal fundamentado en la ley de la equidad y a menudo la naturaleza de las desdichas es presentada en la narración como difícilmente resoluble. La conciencia de este imposible suele ser, precisamente, lo que invita a la paradoja de concebir lo que no puede concebirse, dando lugar a esa *voluntad de poetizar* que alimenta muchas de las novelas del Romanticismo.

### 3. LA EXPRESIÓN DEL DESBORDAMIENTO EMOCIONAL. UNA POÉTICA DEL EXCESO

En *La hija del mar* a menudo el placer del llanto deriva de un nudo conflictivo entre la conciencia del dolor y el goce que deriva de sus potencialidades creativas. A lo largo del relato son caracterizados con gran profusión de detalles los procesos del imaginar, del recordar, del conocer y del sentir, así como sus complejas interrelaciones. Así, en el capítulo sexto de la novela (“La Ribera”), la narradora emplea uno de sus habituales excursos para exponer la lógica aporética de la creación, siempre identificada metafóricamente con el sentimiento:

Un alma ardiente, una imaginación inquieta y un talento inculto son tres grandes fuerzas que combaten entre sí cruelmente cuando no hay un lenitivo que endulce la acritud que va siempre mezclada a la felicidad de sentir y de crear, pues, a pesar de esto, suele ser bastante amarga la existencia de los que poseen esas divinas cualidades que parece debían formar la felicidad del hombre. Ved por eso cómo los poetas se lamentan de ser las criaturas más desdichadas del Universo, no siendo esto seguramente porque sus desgracias sean mayores que las de los demás, sino porque ellos las sienten con mayor fuerza, y porque el llanto constituye uno de sus placeres. (87)

En la medida en que, a efectos novelescos, crear vale por sentir, no es de extrañar que muchas de las protagonistas de estas ficciones sean escritoras. La narrativa de doña Emilia Pardo Bazán –sin duda muy distante de la autora en cuanto a ideología y posición en el campo literario– ofrece un interesante contrapunto a *La hija del mar*.<sup>4</sup> La exuberancia emocional de Amparo, protagonista de *La tribuna* (1882), encontrará su correlato expresivo en la exaltación imaginativa y en la facundia del personaje. Véase el modo en que la narradora refiere irónicamente la seducción que sobre ella ejercen los ideales revolucionarios:

Sentíase sobreexcitada, febril, en días tan memorables. Por todas partes fingía su calenturienta imaginación peligros, luchas, negras tramas para ahogar la libertad. [...] En medio de la vulgaridad e insulsez de su vida diaria y de la monotonía del trabajo siempre idéntico a sí mismo, tales azares revolucionarios eran poesía, novela, aventura, espacio azul por donde volar con alas de oro. Su fantasía inculta y briosa se apacentaba en ellos. Las enfáticas frases de los artículos de fondo, los redundantes períodos de los discursos resonaban en sus oídos como el *ritornello* del vals en los de la niña bailadora. Aquella llegada de los individuos de la Asamblea de la Unión fue para Amparo lo que sería la de los Apóstoles para un pueblo que oyese hablar del Evangelio y de pronto viese arribar a sus costas a los encargados de anunciarlo. (147)

Dentro del corpus narrativo rosaliano, Mara, la protagonista de *Flavio*, es descrita explícitamente como escritora, y tal vez por ello Kathleen March o María Pilar García Negro hayan querido ver en el personaje un trasunto de la propia Rosalía de Castro. También Teresa, una de las protagonistas de *La hija del mar*, será caracterizada como poeta. Pero así como en el personaje de Mara es posible rastrear una orgullosa conciencia de oficio, protagonista de varias escenas de escritura a lo largo de la obra, Teresa es poeta “sin saberlo”. Y es ese no saber el que posibilita la confusión empática entre su talento y el talento de los desheredados, a quienes, siguiendo la ideología romántica del *Volksgeist* y obediente a sus ideas políticas igualitarias (Davies), la autora identifica, como tendremos ocasión de confirmar más adelante, con el pueblo:

Teresa era poeta, aunque sin saberlo; y por eso sentía siempre, en el fondo de su alma, una terrible lucha que la martirizaba, aun en los instantes en que debía ser más dichosa.

Dentro de su corazón se encerraba toda esa riqueza de sensaciones que son el patrimonio de los desheredados, el patrimonio de los que nacen para soñar y ambicionar bellezas, cuyo solo deseo hace derramar lágrimas de placer, sin que nunca puedan gozar de ellas más que como un horizonte lejano que tanto más se separa de nosotros cuanto más nos aproximamos a él.

Eran sus únicos placeres soñar un día de felicidad que quizá no llegaría nunca, y derramar amargo llanto por una memoria que sólo era posible la conservara a fuerza de serle necesaria para sustentar sus delirios:

porque Teresa, como hemos dicho ya, sólo podía vivir de emociones violentas que debían conmoverla hasta la exageración. (87-88)

El final del párrafo anterior enuncia con claridad el modo en que la transgresión sensible, fundamentada simultáneamente en la capacidad de ensoñación creativa y en la violencia emocional de Teresa, permite caracterizar tanto el *ethos* del personaje como el de la narración. Por su importancia para el desarrollo de esta madeja de reflexiones citaré largamente el pasaje que sigue al citado párrafo, también perteneciente al capítulo 6:

La tranquilidad era para ella la muerte.

Su imaginación vagaba eternamente por desconocidas regiones, de las cuales descendía fatigado su espíritu, el altanero y el loco.

Entonces, lanzando una mirada en torno suyo y encontrando sólo el inmenso vacío que la rodeaba, su dolor se convertía en locura, y por eso iba a la playa a hablar con los vientos y con las olas, y a escuchar el eco de sus mismos lamentos en la soledad de la ribera.

Por eso, cuando Esperanza se ocultó a su mirada y pudo convenirse de que nadie podía oírla, empezó a hablar en voz alta un lenguaje comprensible sólo para ella.

Su voz salía vibrante, su mirada despedía el brillo ardiente de la locura, sus labios pronunciaban convulsivos las palabras tembladoras, y su pecho anhelante podía apenas contener aquel torrente impetuoso de suspiros, de exclamaciones y de quejas que iban a turbar la soledad de aquellos retiros. Aquello era un delirio salvaje, una fertilidad prodigiosa de aquella imaginación virgen, que, como los bosques de América era tal su savia y su vegetación, que no permitía pasar más allá del borde de sus orillas. (88)

Este fragmento describe el tránsito del personaje hacia la locura, y lo hace precisamente invocando su renuncia a hablar el lenguaje humano, o su imposibilidad para hacerlo. Es así como el idioma articulado de súbito se convierte en “palabras tembladoras” y la comunicación desaparece en provecho de la pura expresión animal. Los suspiros, las exclamaciones y las quejas vienen a reemplazar a los lamentos que la voz había dirigido a los vientos y a las olas.

El lamento es el lenguaje de la melancolía, y mientras hay melancolía puede hacer también atisbos de racionalidad –esto es, indicios de orden social–, incluso en el ámbito espacial del Finisterre (literalmente, fin del mundo).



La voz que encamina sus quejas al viento y a las olas todavía parece buscar en ellos alguna respuesta, aunque, como se nos indica aquí, la única respuesta que obtenga sea su propio eco. Mas cuando el personaje logra sustraerse a la mirada de los otros –y sobre todo a la mirada de esa otra que es su hija– es cuando cesa definitivamente cualquier asomo de correspondencia entre el sujeto y el medio natural.

Resultado no sólo de su dolor, sino también de su imaginación desatada, el llanto de la mujer provoca la desaparición en la novela de cualquier referente locativo reconocible como *real*. Hasta entonces *La hija del mar* había sido pródiga en referencias al paisaje de Muxía (Matalobos 389), descrito reiteradamente como yermo o desierto y bien alejado por tanto de la tópica del *locus amoenus* que suele gobernar en la autora las descripciones del paisaje gallego (López Sáñez 17). Pero no será hasta ahora, en esa referencia a la fertilidad prodigiosa de los bosques, cuando la imaginación abismada de la protagonista, en conjunción con el punto de vista de la narradora, empiece a “trabajar por su cuenta”, abriendo el texto a espacios remotos como América.

#### 4. LOS LUGARES DEL LLANTO. EL PENSAMIENTO LITERARIO DEL AFUERA

Los pasajes citados sirven al propósito de mostrar la cualidad espacial de las funciones mentales en *La hija del mar*, incluso cuando los espacios evocados para referirlas deban situarse, como en el caso de los bosques de América, bajo el dominio de lo exótico. Todavía no hemos llegado al régimen de referencia locativa que en una afortunada expresión Wallace Stevens nombró como “descripción sin lugar” (“Description without Place”) y que será característica de la espacialidad en la literatura moderna. Pero sin duda la locura del personaje femenino en esta novela se encamina progresivamente hacia esos escenarios paradójicos que, por decirlo de algún modo, “son y no son” o “están y no están” al mismo tiempo.

A pesar de su estructuración en lances patéticos y su textura verbal folletinesca, aunque en un extraño modo sin duda también ayudada por estos factores, la novela de Rosalía de Castro nos conduce al mismo límite de esa zona que, para Michel Foucault, representa la novela moderna como forma ejemplar de “pensamiento del afuera”. Significativamente, el filósofo cifra la emergencia de esta modalidad literaria en la segunda mitad del siglo XIX, “cuando todo el lenguaje discursivo está llamado a desatarse en la violencia del cuerpo y del grito, y el pensamiento, abandonando la interioridad salmodiante de la

conciencia, deviene energía material, sufrimiento de la carne, persecución y desgarramiento del sujeto mismo” (21).

En el citado pasaje, Foucault vincula el “pensamiento del afuera” con formas de subjetividad como la locura, tendiendo de nuevo puentes entre el llanto convulsivo y la animalidad y abriendo el pensamiento sobre las emociones a ámbitos que trascienden lo “íntimo confesional” o la misma categoría de “conciencia”. Cabe recordar que también el psicoanálisis lacaniano reconoce modalidades de emergencia de esa experiencia del afuera en nociones como la de “extimidad” (Miller) o “preclusión” –la experiencia subjetiva del sentirse encerrado en el exterior (Rabinovitch)–, que supondrían el grado cero de lo íntimo.<sup>5</sup>

Al mismo tiempo, ese juego de reflexiones teóricas sobre una *subjetividad sin sujeto*, sobre ese estar fuera de sí que tantas veces aparece evocado en *La hija del mar*, surge al hilo, tanto en Michel Foucault como en Jacques Lacan, de una teoría implícita pero muy consciente del espacio como categoría central del pensamiento y de la literatura en la modernidad. Considérense a esta luz las reflexiones de Foucault en el ensayo citado:

Lo ficticio no se encuentra jamás en las cosas ni en los hombres, sino en la imposible verosimilitud de aquello que está entre ambos: encuentros, proximidad en lo más lejano, ocultación absoluta del lugar donde nos encontramos. Así pues, la ficción consiste no en hacer ver lo invisible sino en hacer ver hasta qué punto es invisible la invisibilidad de lo visible. De ahí su parentesco profundo con el espacio, que, entendido así, es a la ficción lo que la proposición negativa es a la reflexión, cuando precisamente la negación dialéctica está ligada a la fábula del tiempo. (27-28)

Desde el punto de vista de la semiosis del llanto, el pasaje nos recuerda que el dolor de Teresa no encaja ya en la tradición de las lágrimas homeopáticas, aquellas que en último término pretenden hacer cesar las lágrimas. Esto es así porque la ficción romántica tiende a quebrar la concepción del lenguaje –incluido el lenguaje del llanto– como comunicación o elemento al servicio de un pacto entre quienes sienten y quienes asisten a ese sufrimiento.

El dolor de Teresa no halla consuelo, lo que viene a significar que nadie puede reconocerlo realmente. Este hecho posibilita el paso de la voz humana del idioma a la voz animal de la convulsión, tránsito mediado figurativamente en el citado pasaje por las lágrimas. La animalidad del personaje en su camino hacia la locura, reforzada por la alusión a un contexto espacial salvaje, nos re-

cuerda la cualidad innegablemente corporal de la aflicción. Las lágrimas románticas no son tanto el sello de un pacto social que pretende reconocer y disolver el dolor como la manifestación, en el cuerpo, de un dolor incalculable.

Aun cuando sea reconocido como inefable y necesite del recurso a la locura y al estado salvaje para manifestarse, el dolor incalculable debe pasar, en último término, por el lenguaje. La continuación de la crisis del personaje será aludida posteriormente en la novela como “una cosa sin nombre”.<sup>6</sup> Y es así como el propio lenguaje narrativo -no la poesía, sino el acto de contar- emergerá en *La hija del mar* como la única posibilidad de curación para la locura.

##### 5. NARRAR EL SUFRIMIENTO. HACIA UNA TERAPÉUTICA DE LAS LÁGRIMAS

Como hemos observado en el segundo epígrafe, a los principales personajes de *La hija del mar* debe añadirse la presencia de un sujeto colectivo que recibe diferentes nombres a lo largo de la narración. Dado el régimen ideológico de producción de la novela es difícil no relacionar este personaje con la figuración romántica del “pueblo”, deudora del idealismo alemán. En el fragmento ya citado ese sujeto eran “los desheredados” y bajo esa misma forma, sólo que ahora como invocación, volverá a aparecer en el siguiente trecho, perteneciente al capítulo 9 (“Tormentos”):

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; huid de esos groseros tiranos y venid aquí, en donde la mujer no es menos esclava, pero en donde se le concede siquiera el derecho del pudor y de las lágrimas. (121)

Si en el citado pasaje los desheredados, todavía sin marca de género, eran caracterizados por su capacidad de imaginar y de crear, ahora la situación alcanza nuevas resonancias. Estos desheredados son, en realidad, desheredadas, y el único patrimonio que la narradora les reconoce es la esclavitud. Dibujando una oposición, de nuevo en términos locativos, entre el interior (la montaña) y la costa (el pueblo de Muxía, donde acontece la narración), la voz interrumpe su relato para exhortar a las mujeres del interior a desplazarse *al lugar de los hechos*. Pero en virtud de la naturaleza de los deícticos en relación con el problema de la referencialidad, ese “venid aquí” está refiriéndose también al te-

territorio de la ficción literaria, a ese lugar sin lugar desde donde una voz reconoce la opresión e intenta remediarla.

En sus novelas, y muy particularmente en las de contenido y tono sentimental, Rosalía de Castro aborda de un modo muy explícito el problema de la relación entre los géneros. En *La hija del mar*, este proyecto de reparación de la desigualdad de las mujeres pasa por su “derecho” al llanto. El exceso emocional, como hemos visto, conduce a la locura, pero las lágrimas (expresión de lo inexpresable por otros medios, lenguaje del exceso que revela no una desgracia de signo individual, sino de signo colectivo) pueden ser también una conquista.

El valor comunitario de las lágrimas, reconocido aquí como posibilidad, alcanzará nuevos matices en otro pasaje de la novela. En el capítulo 20 (“Justicia de Dios”), encontrándose la protagonista convaleciente de una enfermedad de origen nervioso, se produce un interesante diálogo entre el médico y otro de los personajes femeninos de la novela, en quien ha recaído la ética del cuidado:

El doctor meneó la cabeza con aire pensativo, y pareció reflexionar algunos momentos.

–¿Sabes acaso –le preguntó de nuevo– algunas historias tristes?

–Algunas –replicó Ángela–, y, por desgracia, demasiado ciertas.

–Pues es necesario –dijo entonces Ricarder– que las oiga la enferma; pero que te las oiga contar a ti con sentimiento, con ternura; si es posible, con lágrimas en los ojos.

–Para lograr eso me basta apelar a mi corazón; recuerdos hay en mi alma capaces de hacer derramar torrentes de lágrimas; pero ¿no le hará daño?

–Al contrario, Ángela, al contrario; es necesario que vuelva a sentir, pues la inacción en que se halla sumida puede serle muy perjudicial. Necesita llorar más de lo que ha llorado, porque su corazón debe de estar tal vez oprimido por alguna pesadilla desconocida para nosotros, y que puede conducirla de nuevo a la locura o al sepulcro.

–Pues bien, señor –dijo Ángela–, desde hoy trataré de hacer lo que usted dice; le contaré algunas historias, serán tristes y conmovedoras como se necesitan; ¡así se renovarían mis recuerdos perdidos entre las sombras del olvido! (200)

En esta escena la enfermedad no es entendida, al modo aristotélico, como exceso de pasión, sino que se identifica más bien con la ataraxia y con la anomia,

efectos ambos del “no sentir”. Para curar a quien sufre en exceso, el relato debe nombrar y avivar los sentimientos adormecidos. Además, la narración emocional no tiene valor terapéutico sólo para quienes escuchan. Su poder se extiende también a aquel que narra, por medio de una herramienta poderosa: la rememoración.

Probablemente muchos de estos efectos hayan sido previstos por los escritores desde el mismo origen de la novela como género. En el ámbito hispánico, podríamos hacer referencia al pasaje del *Quijote* (I, XXXI) en donde, preguntada por el cura en relación con la historia de Dorotea, la hija del ventero dice sentir predilección por las ficciones que narran “las lamentaciones que los caballeros hacen cuando están ausentes de sus señoras”, para concluir que esas historias a veces la “hacen llorar de compasión”. La referencia a la novela de Cervantes resulta especialmente pertinente en el análisis de la narrativa de Rosalía de Castro, que le rindió explícito tributo en su obra *El caballero de las botas azules*. Y la crítica más atenta al sentido crítico de sus ficciones (García Negro) no ha dejado de notar las similitudes entre el tratamiento desviado que la autora hace del género del folletín y la parodia cervantina del relato de caballerías.

En virtud de la trama metaficcional que subyace a todo pacto narrativo, también el lector del folletín ha de verse contagiado por una cadena de efectos que relaciona estrechamente el contar y el sentir. La estrategia del citado fragmento de *La hija del mar* es mostrar la profunda corriente de empatía entre quienes escuchan y quienes hablan y establecerla, como posibilidad, entre quienes leen y quienes escriben. La narración curadora tiene finalmente el efecto de hacer indistinguibles al narrador del narratario, y a quienes narran del mismo relato.

Estos efectos de empatía, posibilitados por una tentativa de restitución del circuito de la comunicación emocional, resultan tanto más extraños cuanto en otros pasajes de *La hija del mar* las capacidades creativas son consideradas como posible origen de la locura. El siguiente fragmento del capítulo 4 (“Esperanza”) testimonia el carácter anímicamente inestable de la alianza que la narradora reconoce entre las dimensiones intelectual, imaginativa y sensible:

Los pensamientos agitados se agolpaban en su mente débil, y las imágenes brillantes pasaban y volvían a pasar ante su vista conturbada: él creaba y sentía, los fantasmas tomaban a veces en su espíritu una forma real; pero aquella forma era incierta, trémula, asemejaba un hermoso poema escrito en un momento de delirio. (73)

La poesía, identificada con la locura en este y otros pasajes de la novela, es tomada como eje de mediación entre los planos descritos. En esta alianza compleja entre la percepción y la imaginación también el recuerdo –invocado aquí en la forma de “fantasma”– desempeña un importante papel. Pero sin duda la aparición de los fantasmas/fantasías está ahora desprovista de valor terapéutico que Ángela y el doctor les habían asignado en la anterior escena de cuidado. Aquí son los fantasmas quienes sellan el pacto entre el poema y el delirio. La dialéctica entre el crear y el sentir origina en el sujeto una afección perturbada producto del exceso imaginario y del exceso de dolor.

En *La hija del mar* la poesía es, pues, la clave para la comprensión de estas reflexiones sobre la relación entre creación verbal y locura. La vinculación entre imaginación, desequilibrio y escritura da lugar a una teoría literaria de la enfermedad, fundada en el presupuesto de que la poeta-enferma puede llegar a curarse en virtud de un buen uso de las capacidades narrativas. La concepción de esta geografía mental desviada no es de carácter moralista, toda vez que en el fragmento citado el médico sugiere que la enfermedad real, más que sentir en exceso, es no sentir.

El hecho de que *La hija del mar* sea la primera obra de Rosalía de Castro resulta, a esta luz, muy significativo. Lo poético y lo narrativo, modos que esta novela se encarga de diferenciar en sus características y efectos, no dejarán de alternar a lo largo de su trayectoria literaria. Por ceñirnos nuevamente al motivo de las lágrimas, resulta muy elocuente en este sentido su poema “Los tristes”, incluido en su última obra *En las orillas del Sar*, cuya tercera estrofa extrema la oposición entre la pena común y el llanto eterno (vv. 25-32):

Vosotros, que lograsteis vuestros sueños,  
¿qué entendéis de sus ansias malogradas?  
Vosotros, que gozasteis y sufristeis,  
¿qué comprendéis de sus eternas lágrimas?  
Y vosotros, en fin, cuyos recuerdos  
son como niebla que disipa el alba,  
¿qué sabéis del que lleva de los suyos  
la eterna pesadumbre sobre el alma!

En suma, lejos de su consideración como obra inmadura, *La hija del mar* anticipa y revela muchas de las constantes de la escritura de la autora. Junto a las que se derivan de su consideración como *poeta de la saudade*<sup>7</sup> –“Senhora da Sau-

dade e da Melancolia”, la llamo el portugués Teixeira de Pascoães–, cabe aludir también, por contraste, a las que manifiestan un sentido agudo de la ironía. El final del siguiente fragmento, que encabeza el capítulo 12 (“Lorenzo”), constituye un buen ejemplo de ello:

El socorro que acababa de recibir Esperanza, aunque inesperado y como llovido del cielo, no era, sin embargo, ningún milagroso auxilio, y en estos tiempos, en que todo se pone mano impía, en que ya no hay velados misterios en que refugiarse el alma crédula, se explica fácilmente aquel suceso, y nosotras, como buenas mujeres y por seguir la moda, lo explicaremos también a nuestros lectores. (139)

“Como buenas mujeres y por seguir la moda”. En esta aclaración incidental aparecen condensadas la conciencia de sí, el conocimiento de las demandas de la sociedad y de la época –reflejadas en los límites del propio género del folletín–, y la crítica velada a esas mismas convenciones. Como telón de fondo, la inclusión del lector, un tipo específico de personaje literario al que esta novela –la ironía lo demuestra– ya no tratará únicamente de satisfacer.

## CONCLUSIÓN

La imagen literaria de las lágrimas, que condensa muchos de los atributos ligados al sentir y al imaginar, al crear y al recordar, revela algunos de los modos perceptivos y sensibles propios de la ficción decimonónica. Frente al pacto mimético de la comedia lacrimosa, el folletín metaliterario tiende a romper el contrato moderno entre intimidad e identidad. Las emociones extremas, ligadas a acciones extremas, acaban desvinculando a los personajes de sí mismos y de lo que los lectores creemos saber sobre ellos. Cada lance patético destruye, en cierto sentido, la posibilidad de una narrativa única para cada personaje y el llanto puede ser tomado como metáfora de la disolución de la normatividad subjetiva característica de la racionalidad moderna.

Mientras que la comedia lacrimosa escenifica a menudo el consenso social, que no debe ser amenazado por las pasiones privadas, el folletín necesita crear una terapéutica *ad hoc* donde el exceso pasional no sea desautorizado o reprimido. De ahí el sentido del citado pasaje de *La hija del mar*, donde se proclama el vínculo entre la curación y la capacidad narrativa. Para el médico y para Ángela, sostener el valor de la emoción es también sostener el valor del

relato, en obediencia a un complejo circuito de comunicación que no se agota en una única dirección ni en un único sentido. El relato, en tanto que rememoración del sufrimiento, puede curar tanto a quienes lo escuchan como a quienes lo evocan, pues está ligado a la capacidad humana de dar y de crear sentido. Del llanto inconsolable y en soledad al placer de compartir el dolor, los personajes han recorrido un trayecto poco lineal pero dirigido a un propósito de naturaleza liberadora. Por otra parte, al reivindicar la posibilidad de que los personajes puedan purgar el exceso pasional en virtud de la narración que mueve a llanto, la narradora está reivindicando implícitamente su derecho a narrar y, los lectores del folletín, su derecho a leer vidas ajenas.

Aunque hemos tratado de explorar el régimen específico del llanto romántico a partir de un folletín de Rosalía de Castro, es obvio que las lágrimas ilustradas y las románticas son producto, en último término, de una continuidad histórica originada en la denominada “Revolución Sentimental”, resultado del empirismo científico y del sensualismo filosófico, y en la que algunos historiadores como William Reddy han querido ver el currículum oculto de la Revolución Francesa. En su estudio sobre la apertura de un espacio biográfico en la subjetividad contemporánea, Leonor Arfuch sitúa el origen de la intimidad textual en “las confesiones de Rousseau, donde el relato de la propia vida y la revelación del secreto personal operan como reacción contra el avance inquietante de lo público/social en términos de una opresiva normatividad de conductas” (42).

Sin pasar necesariamente por los dispositivos de la biografía, aunque teniéndolos en cuenta,<sup>8</sup> la ficción sentimental romántica supone la culminación de aquella rousseauniana “rebelión del corazón” reconocida por Arfuch. Debido a su incidencia en la dimensión terapéutica de la imaginación narrativa, un mejor conocimiento de este estilo emocional podría contribuir a iluminar, o al menos a situar históricamente, la economía emocional del presente.

## Notas

- \* Artículo vinculado al proyecto de investigación “La producción del lugar. Cartografías literarias y modelos críticos” (FFI2010-15699), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España.
1. Antes de la monografía de Fernando Doménech, Joan Lynne Pataky Ko-



- sove había relacionado la emergencia de la comedia lacrimosa española con la corriente filosófica del sentimentalismo vigente en la Europa del siglo XVIII y la había concebido como un anticipo del drama romántico. Russell P. Sebold ha estrechado las afinidades entre la comedia lacrimosa y el drama romántico, considerando la primera como un caso de pre-romanticismo. Sobre las lágrimas barrocas, véase el estudio de Bodini.
2. Sigo la edición de Marina Mayoral (1993), por donde citaré a partir de ahora. Ver también la edición anotada y prologada por Monserrat Ribao.
  3. El sentido finalista en el examen de la trayectoria narrativa de Rosalía de Castro es perceptible en la aproximación de Marina Mayoral (1986a), sin duda una de las más importantes estudiosas de su obra poética y narrativa.
  4. Otra posibilidad comparativa entre Rosalía de Castro y Emilia Pardo Bazán es la que se relaciona con la crítica de su obra. Mientras que, como hemos anotado, Castro se vio afectada por la consideración de “escritora anti-intelectual”, tras la publicación de *Los pazos de Ulloa* Pardo Bazán fue tildada de “mujer con cerebro de hombre” aunque, a diferencia de Rosalía, las reseñas de sus obras fueran con frecuencia positivas. Para la recepción crítica inmediata de *Los pazos de Ulloa* véase Mayoral (1986b).
  5. Autoras como Sandra Gilbert y Susan Gubar y, más recientemente, Elaine Showalter han mostrado, desde el feminismo crítico, el significado histórico de la representación de la locura en la ficción sentimental de autoría femenina. El sentido de sus consideraciones apunta a la existencia de una muy precisa división emocional de los géneros, donde el exceso del sentir, entendido como afección específica de las mujeres, es señalado socialmente como patología.
  6. “Tuvo momentos de locura y borrascas turbulentas en que sus pensamientos y los latidos de su corazón y sus lágrimas se mezclaban tumultuosamente... Aquello era ya más que un vértigo, era una cosa sin nombre, que parecía no tener término ni aun en la muerte” (124).
  7. La interpretación de Rosalía de Castro a la luz del subtexto crítico de la *saudade* ha dado lugar a numerosas aportaciones, entre las cuales destacan, por su influencia en el campo cultural gallego, la de Ramón Piñeiro, que leyó su poesía a la luz de la ontología de Martin Heidegger, y la de Marina Mayoral (1974).
  8. La ilusión de una cercanía entre la vida y la obra fue también tentadora para la crítica de *La hija del mar*, pues a menudo la orfandad de la protagonista ha sido puesta en relación con el origen ilegítimo de la autora.

Véase, para un análisis de la configuración de la interioridad, el trabajo de Lewis Galanes y, aun con mayor énfasis en el dispositivo biográfico, Mayoral (1988, 82-87).

#### Obras citadas

- Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Bodini, Vittorio. “Las lágrimas barrocas”. *Estudio estructural de la literatura clásica española*. Barcelona: Martínez Roca, 1971. 198-214.
- Castro, Rosalía de. *Obras Completas, I: La flor. Lieders. La hija del mar. Flavio. A mi madre. Cantares gallegos. Traducciones y artículos. Ruinas*. Ed. Marina Mayoral. Madrid: Turner/Biblioteca Castro, 1993.
- . *La hija del mar*. Ed. Monserrat Ribao. Madrid: Akal, 2005.
- Davies, Catherine. *Rosalía de Castro e o seu tempo*. Vigo: Galaxia, 1986.
- Descartes, René. *Traité des passions de l'âme*. Paris: Booking International, 1995.
- Fernández Rodríguez, Pura. “La escritura cooperativa: cómo y por qué se escribe una novela por entregas en el siglo XIX: del taller de Enrique Pérez Escrich a la leña contra los malos libros de Rosalía de Castro”. *Revista de Estudios Hispánicos* 39 (2005): 331-60.
- Foucault, Michel. *El pensamiento del afuera*. Trad. Manuel Arranz Lázaro. Valencia: Pre-Textos, 1989.
- García Negro, María Pilar. “Rosalía á luz de Mara”. *Actas do Congreso Internacional de Estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 1986. 73-80.
- Gilbert, Sandra, y Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1979.
- Kahn, Victoria Ann. “Happy Tears: Baroque Politics in Descartes’ *Passions de l'Âme*”. Eds. Victoria Ann Kahn, Neil Saccamano y Daniela Coli. *Politics and the Passions: 1500-1850*. Princeton: Princeton University Press, 2006. 93-111.
- Lewis Galanes, Adriana. “*La Hija del mar* (1859): llave a los conflictivos espacios interiores en la expresión literaria de Rosalía de Castro”. *Hispanófila* 98 (1996): 17-31.

- López Sáñez, María. *Paisaxe e nación: a creación discursiva do territorio*. Vigo: Xerais, 2008.
- March, Kathleen. *De musa a literata: el feminismo en la narrativa de Rosalía de Castro*. Sada: Edición do Castro, 1994.
- Matalobos, María del Carmen. “A natureza en *La hija del mar*”. *Actas do Congreso Internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 1986. 381-86.
- Mayoral, Marina. “Saudade”. *La poesía de Rosalía de Castro*. Madrid: Gredos, 1974. 198-210.
- . “La voz del narrador desde *La hija del mar* hasta *El primer loco*: un largo camino hacia la objetividad narrativa”. *Actas do Congreso Internacional de Estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 1986a. 341-66.
- . “Los Pazos de Ulloa ante la crítica de su época”. Emilia Pardo Bazán. *Los Pazos de Ulloa*. Madrid: Castalia. 1986b. 99-104.
- . “*La hija del mar*: biografía, confesión lírica y folletín”. *Romanticismo 3-4: la narrativa romántica (Acti del IV Congreso sul Romanticismo Spagnolo e Hispanoamericano)*. Genoa: Grafiche Atigiana, 1988. 80-89.
- Mercer, Leigh. “Shadowing the Gothic: Rosalía de Castro’s *La hija del mar* an Benito Perez Galdós’s *La sombra*”. *Decimonónica* 9.1 (2012): 34-47.
- Miller, Jacques-Alain. *Extimidad: curso 1985-1986*. Barcelona: Paidós, 2010.
- Pardo Bazán, Emilia. *La Tribuna*. Ed. Benito Varela Jácome. Madrid: Cátedra, 1999.
- Pataky Kosove, Joan Lynne. *The “Comedia Lacrimosa” and Spanish Romantic Drama: 1773-1865*. London: Tamesis Books, 1977.
- Piñeiro, Ramón. “A saudade en Rosalía”. *Siete ensayos sobre Rosalía*. Vigo: Galaxia, 1952.
- Poullain, Claude. “Rosalía o el anti-intelectualismo”. *Ínsula* 463 (1985): 5.
- Rabinovitch, Solal. *Encerrados afuera: la preclusión, un concepto lacaniano*. Madrid: Ediciones del Serbal, 2000.
- Reddy, William. *The Navigation of Feeling: A Framework for the History of Emotions*. New York: Cambridge University Press, 2001.
- Sebold, Russell P. “El incesto, el suicidio y el primer romanticismo español”. *Hispanic Review* 41 (1973): 669-92.
- Showalter, Elaine. *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture: 1830-1980*. New York: Pantheon Books, 1985.