

Rosalía (post-)sublime : la autorreferencialidad en la obra narrativa de Rosalía de Castro

Autor(en): **Cabo Aseguinolaza, Fernando**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales**

Band (Jahr): - **(2013)**

Heft 22

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1047249>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Rosalía (post-)sublime: la autorreferencialidad en la obra narrativa de Rosalía de Castro

Fernando Cabo Aseguinolaza *Univ. de Santiago de Compostela*

Para Mirta Suquet

Una primera pregunta, acaso pertinente, podría ser ésta: ¿por qué la elección de Rosalía de Castro para unas consideraciones sobre la autorreferencialidad en el seno de las literaturas hispánicas? O, dando la vuelta a la cuestión, ¿por qué proponer la autorreferencialidad para una aproximación a la obra de Rosalía? La respuesta no resulta obvia en ninguno de los dos casos, no al menos en principio; y, por de pronto, cualquiera que ésta sea parece alejar la cuestión del usual entorno posmoderno, que se presenta como mucho más acogedor para esta clase de indagaciones. La manera de comenzar a responder podría provenir, no obstante, de una de las tesis básicas que pretendo plantear en este trabajo: la de la conexión íntima de la autorreferencialidad contemporánea con el principio estético de lo sublime, nada indiferente, según argumentó Jean-François Lyotard, a la lógica representativa de la contemporaneidad estética¹.

Pero antes de seguir adelante no me resisto a una propuesta de entrada aún menos plausible y bastante más anecdótica que la anterior: la de situar esta aproximación a Rosalía bajo la advocación, sin duda improbable, de alguien cuyas credenciales en lo que toca a autorreferencialidad están, como todos sabe-

© *Boletín Hispánico Helvético*, volumen 22 (otoño 2013): 151-170.

¹ Véase, por ejemplo, Lyotard, Jean-François: *Leçons sur l'analytique du sublime*. Galilée: Paris, 1991.

mos, fuera de cualquier duda. Me refiero a Enrique Vila-Matas, quien por alguna razón ha emplazado en la vecina St. Gallen una parte decisiva de *Aire de Dylan*. Es una novela que, igual que otras, puede leerse como una parábola sobre la relación del autor y su obra con la tradición literaria; y en la que en algún momento Vilnius, el protagonista de la novela, declara la intención paterna, escritor cuya obra defiende, de “poner en cuestión lo que el canon español da tontamente por serio y por bueno”². Esa preocupación explícita y constituyente de la propia escritura por la vinculación con un cierto canon y por las condiciones en que éste se produce —nada ajena al propio Vila-Matas— es una de las formas más fructíferas de la autorreferencialidad moderna y posmoderna. De tal manera, cabría desde luego reclamar una posición para la excéntrica Rosalía en cualquier canon no castizo y complaciente de la modernidad literaria hispánica, también en lo que a su prosa se refiere. No está de más recordar que la prosa de Rosalía es uno de los ámbitos en donde primero y con mayor intensidad se deja sentir la presencia de Edgar Allan Poe, de Lérmontov o de visiones de la modernidad muy cercanas a las del Baudelaire de *Le peintre de la vie moderne*³.

Aun a riesgo de incurrir de lleno en la crítica recreativa, tampoco me resistiré a apuntar que los cuarenta y nueve días que transcurren en *Aire de Dylan* entre la muerte del padre de Vilnius y el homenaje que se le tributa en la librería Bernat coinciden con los que separaron la muerte de Rosalía, el 15 de julio de 1885, y el homenaje que se le rindió, con el protagonismo un tanto estrepitoso de Emilia Pardo Bazán, en el Círculo o Liceo de Artesanos coruñés, donde la célebre autora de *La Tribuna* pronunció un notable discurso con una valoración global, aunque muy sesgada, de la obra rosaliana, que habría de pesar extraordinariamente sobre el lugar que se hizo ocupar a ésta en las letras hispánicas, gallegas y españolas. En ambos casos se trata de una revisión de primera hora que se da por concluida y que se reviste de la performatividad del homenaje funerario. En efecto, la pauta interpretativa que proyectó doña Emilia tiene mucho de desactivación estética e ideológica, con más de un paralelismo con los lazos casi de boicoteo y de latente rivalidad

² Vila-Matas, Enrique: *Aire de Dylan*. Seix Barral: Barcelona, 2012, p. 67.

³ A propósito de alguno de estos asuntos, remito a mi contribución, en prensa, al congreso *Rosalía de Castro no século XXI. Unha nova ollada*, que organizó el Consello da Cultura Galega para conmemorar el 150 aniversario de *Cantares Gallegos*, titulada «Entre Lérmontov e o gótico de fin de século: as dúas novelas últimas de Rosalía», véase <http://www.consellodacultura.org/rosalia2013/> (consultado 25-VII-2013).

que entran en la relación de Vilnius con la obra de su progenitor.

Pero, sin dar por sentadas más semejanzas que las meramente familiares, las de una gran familia en la que no todos sus miembros se reconocen entre sí, habría que preguntarse por las formas de la autorreferencialidad en la obra de Rosalía. Quizá esté ahí una de las claves, de hecho, para entender la engañosa evidencia de juicios tan difusos y de circulación tan amplia y acrítica como éste que formuló Ramón Otero Pedrayo en un artículo clásico sobre la novelística de la autora santiaguesa: “En Rosalía todo suena a ella”⁴. Probablemente tal aserto no pueda separarse de otra valoración no menos axiomática que aparece unas páginas antes: “no existe grande escritora menos ‘literata’ que la autora de *Follas novas*”⁵. Son juicios que se fundamentan sobre una concepción de la autorreferencialidad de cuño primordialmente expresivo, concebida como consecuencia de la impronta de una personalidad, de un genio si se quiere, en conflicto con las limitaciones de un medio y un lenguaje —el de la prosa narrativa española de mediados del siglo XIX— fundamentalmente inapropiados como cauce formal de una experiencia íntima. Algo así se trasluce en pasajes de un lirismo tan críptico como éste:

Para sentir el brío, la liberación, la íntima pugna del espíritu en lucha con la fatalidad en las novelas de Rosalía se impone olvidar el son, halago y fastidio de las mil aguas que afluyen al río parlanchín de lavanderas y buscar el acento de las fuentes en un silencio de mañana aún con latidos de luceros.⁶

Sabido es que la noción de *autorreferencialidad* resulta sumamente escurridiza y que a menudo se confunde o se solapa con otras como *reflexividad*, *metaficción* o incluso *autoficción*. Uno de los problemas más relevantes para tratar de la autorreferencia es el de decidir cuál es el sujeto que hace de sí el objeto de la representación. Otro sería si esa referencialidad reflexiva ha de vincularse o no a una estrategia textual deliberada y con un propósito que permita hablar de procedimientos, como suele hacerse, casi en el sentido formalista del término; o si, por el contrario, dependerá de algo así como un inconsciente textual. Y un tercero apuntaría al contexto estético e incluso ideológico

⁴ Otero Pedrayo, Ramón: «El planteamiento decisivo de la novela romántica en Rosalía de Castro», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXIX (1969), p. 295.

⁵ *Ibid.*, p. 291.

⁶ *Ibid.*, p. 295.

en que esa pulsión o proceder autorreferencial adquiere su sentido, sea como rasgo estilístico epocal, por ejemplo posmoderno, o como manifestación de una teoría del sujeto de mayor alcance. Son cuestiones decisivas para validar la plausibilidad o no de una relación, a primera vista tan improbable, como la que conecta a Rosalía con Vila-Matas. Recordaré que Jean-Marie Schaeffer insistía en que la reflexividad artística en su sentido contemporáneo fue en buena medida una construcción o una invención del romanticismo dependiente de una teoría del sujeto de más largo alcance, al tiempo que diferenciaba hasta cinco aspectos de esa reflexividad, todos ellos implícitos en las consideraciones fragmentarias del menor de los hermanos Schlegel⁷.

Lo cierto es que en la obra narrativa de Rosalía hay numerosos exponentes de una tendencia a la reflexividad o, más específicamente, a la autorreferencialidad. Está por hacer un catálogo preciso, que sin duda será copioso. Son frecuentes, por ejemplo, los que apuntan a lo que podemos considerar de manera genérica la visibilidad del aparato enunciativo, centrados sobre todo en la condición de la escritura, y de la escritura femenina muy en particular, y en la relación con el público lector y, en definitiva, las complejidades de su acceso a la esfera pública. Resulta patente de manera específica en algunos de los paratextos de sus novelas (*La hija del mar*, 1859) o en piezas breves como «Las literatas. Carta a Eduarda» (1866)⁸, en donde de manera muy significativa se hace confluír la cuestión general de la mujer escritora, y una visión reticente respecto de la democratización del acceso a la escritura pública, con la del lugar y la relación con el público más próximo e inmediato⁹. Pero estas preocupaciones se proyectan de una manera intensa sobre el conjunto del discurso narrativo de la autora. De manera que,

⁷ Schaeffer, Jean-Marie: «Esthétique spéculative et hypothèses sur la réflexivité en art», en: Bessière, Jean/ Schmeling, Manfred (eds.): *Littérature, modernité, réflexivité*. Paris: Honoré Champion, 2002, pp. 15-27.

⁸ Se detiene en estos textos, a partir de la conciencia de su innovación genérica y de su componente reflexivo y protoensayístico, García Negro, Pilar: *O clamor da rebeldía. Rosalía de Castro: ensaio e feminismo*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 2010, pp. 154-168.

⁹ Por ejemplo: "Pero ¿cómo cree que *ella* pueda escribir tales cosas? Una mujer a quien ven todos los días, a quien conocen desde niña, a quien han oído hablar, y no andaluz, sino lisa y llanamente como cualquiera, ¿puede discurrir y escribir cosas que a *ellos* no se les han pasado nunca por las mientes, y eso que han estudiado y saben filosofía, leyes, retórica y poética, etc.? Imposible; no puede creerse a no ser que viniese Dios a decirlo. ¡Si siquiera hubiese nacido en Francia o en Madrid! Pero ¿aquí mismo?... ¡Oh!...". Castro, Rosalía de: *Obras completas*, 2 vols. Madrid: Turner, 1993, vol. I, pp. 658-659.

como ha sabido ver bien María do Cebreiro Rábade¹⁰, la prosa novelística de Rosalía constituye un terreno muy favorable para contrastar reflexiones como las que ha realizado Jacques Rancière acerca de las novedosas interrelaciones entre autores y público que se entretienen desde el discurso novelístico moderno. Aunque sea para cuestionarlas: el régimen de escritura identificado con la literatura no sólo debe entenderse como la disolución de unas jerarquías previas —un régimen de escritura, dice Rancière, en que el escritor no es nadie y el lector tampoco— o como la apertura de un ámbito sintomático para la expresión de ciertos estados sociales, sino que tiene una importante dimensión ligada, entre otras cosas, a una reconfiguración de referentes de índole espacial. O si se quiere, el “*déploiement et le déchiffrement de ces signes qui sont écrites à même les choses*”, a que alude Rancière¹¹, incluye un aspecto, digamos, situacional muy relevante, en el que, por tanto, la figuración de las posiciones —de la localidad— de autores y lectores resulta un aspecto básico. Por lo menos en la obra de Rosalía y en sus formas de autorreferencia.

De otro modo, no faltan tampoco las referencias y autocitas implícitas entre unas obras y otras, creando en ocasiones un sugerente vínculo entre la prosa y el verso de la escritora de *Follas Novas*. O entre textos en prosa de condición disímil, como ocurre, por ejemplo, con la arrebatada proclamación de libertad e independencia personal, inaugurando en la práctica su escritura pública, de *Lieders* (1858), que se refleja en las enseñanzas que Flavio, el protagonista de la novela homónima de 1861, recuerda de su anónimo mentor en el inicio del relato, cuando se encamina al encuentro de “el abismo profundo y resbaladizo que se llama sociedad”¹². También hay casos muy llamativos de automención del texto dentro del texto, que, como ocurre con *El caballero de las botas azules*, trazan una relación irónica y polémica con el repertorio literario español del momento. El más evidente lo encontramos en estas palabras del narrador o narradora de esta novela del año 1867, presentada por Nil Santiáñez como un “viaje a los orígenes de la literatura moderna”¹³: “Y he

¹⁰ Véase, por ejemplo, Cebreiro Rábade, María do: «La teoría de la subjetividad en la obra narrativa de Rosalía de Castro. Claves para una nueva política emocional», en: *Actas de IX Congreso de la Asociación Argentina de Hispanistas: El Hispanismo ante el Bicentenario*, Universidad de La Plata, 27-30 de abril de 2010, <http://ixcah.fahce.unlp.edu.ar/actas/rabade-villar-maria-do-cebreiro> (consultado 25-VII-2013).

¹¹ Rancière, Jacques: *Politique de la littérature*. Paris: Galilée, 2007, p. 24.

¹² Castro (1993), *op. cit.*, vol. I, p. 230.

¹³ Santiáñez, Nil: «Prólogo. Viaje a los orígenes de la literatura moderna: fantasía, crítica social y metaficción en *El caballero de las botas azules*», en: Castro,

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". Y por cierto que la alusión a la novelística histórica de tema patrio se repite en la misma obra de Rosalía: "—¡Vaya! —repuso el duque con una naturalidad que contrastaba notablemente con el trágico aspecto de cuantos le rodeaban—. No me he engañado... Y ha escrito novelas terriblemente histórico-españolas, de las muchas que están llenando el pozo de la moderna ciencia... lo conozco por lo de la espada... pero no estamos en los tiempos de Bayardo"¹⁴.

Las prácticas intertextuales son también, en efecto, una manera de visibilizar indirectamente el aparato enunciativo del texto y de referirlo a su propia condición literaria, en lo textual y en lo institucional. La intertextualidad rosaliana es muy fuerte desde su primera novela, en donde, además de las alusiones explícitas trasladadas por los lemas que encabezan cada uno de los capítulos, hay presencias tan palpables como las de *Jane Eyre*, según hizo constar hace tiempo ya María Teresa Barro¹⁵. Entre muchas otras, cabría destacar las alusiones explícitas a Lérmontov en *El caballero de las botas azules* (1867) o la utilización de *Berenice*, el cuento de Edgar Allan Poe, como uno de los subtextos de *El primer loco* (1881), última de las novelas de Rosalía, en donde inquieta la truculenta imagen espectral de los dientes de una de sus dos protagonistas femeninas¹⁶.

Pero poca duda cabe de que una de las formas más llamativas de la autorreferencialidad, inexplicable sin atender a las otras formas más nítidamente literarias, es la que tiene que ver con lo que cabe llamar autofabulación de la propia autora mediante determinadas características de sus personajes femeninos. Así la Teresa de *La hija del mar*, la Mara de *Flavio* o la escritora de la carta que encontramos en «Las literatas»... Personajes a través de los que afloran cuestiones recurrentes en la

Rosalía de: *El caballero de las botas azules*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1995, pp. 9-36.

¹⁴ Castro (1993), *op. cit.*, vol. II, pp. 49 y 239-240.

¹⁵ Barro, María Teresa: «As novelas de Rosalía de Castro», *Grial. Revista Galega de Cultura*, 37 (1972), pp. 328-330. Véase también, con una perspectiva más general, Ribao Pereira, Montserrat: «A biblioteca de Rosalía de Castro», *Grial. Revista Galega de Cultura*, 194 (2012), pp. 42-47.

¹⁶ Puede verse el trabajo referido en la nota 4, así como el trabajo de González, Helena: «La musa, la estatua y la vampira», en: González, Helena/ Cebreiro Rábade, María do (eds.): *Canon y subversión. La obra narrativa de Rosalía de Castro*. Barcelona: Icaria, 2012, pp. 177-199.

obra de la santiaguesa como la figura del expósito, una visión oscura del atractivo sexual femenino o la condición poética y literaria de la mujer. Claro que no se trata en absoluto de una autorreferencialidad directa, sino elusiva, plagada de cortocircuitos referenciales. La mayoría de los personajes rosalianos son, figurativamente, ciegos a las condiciones de las coyunturas históricas, sociales y pasionales en las que viven atrapados. A este respecto, viene al caso recordar que ninguna de las novelas rosalianas puede ser considerada en sentido estricto como un *Künstlerinroman*, al modo, por ejemplo, de un texto sin duda bien conocido de la autora de «Las literatas» como *Corinne* de Madame de Staël. Y ello es así, a pesar de que la reflexión sobre la condición social y estética de la autoría femenina es uno de los asuntos constituyentes del horizonte literario e ideológico de Rosalía en un contexto histórico preciso, que tiene uno de sus ejes en el denominado sexenio revolucionario. El género del *Künstlerinroman* tiene además conexiones muy atendibles con la categoría de lo sublime, que no resultan en absoluto ajenas a nuestro caso¹⁷. Seguramente en facetas como éstas pensaba Otero Pedrayo al proclamar la recursividad rosaliana con aquel “Rosalía siempre suena a ella”, entendida sobre todo como el afloramiento de una intimidad dolorida, arraigada en una infancia arrebatada, a la vez que descartaba con rotundo énfasis, como veíamos, su condición de literata. Y sin embargo la literariedad de la obra de Rosalía no puede ser más intensa.

Entre la autorreferencialidad concebida como una forma de reflexividad del sujeto, de autorrepresentación o autofabulación en suma, y la autorreferencialidad entendida al modo de un dirigirse el texto recursivamente sobre sí mismo, o sobre las condiciones que lo hacen posible, se hace patente una tensión, que en modo alguno ha de considerarse excluyente. Lo que sí obstaculiza definitivamente es el entendimiento de un sujeto meramente intuitivo; esto es, como sujeto de una percepción directa e inmediata de un entorno que le es próximo y afín. Esta era, al cabo, la tesis fundamental de Pardo Bazán en la presentación de la obra de Rosalía —que dejaba interesadamente de lado obras como *Follas Novas*, *En las orillas del Sar* o el conjunto de su obra en prosa para centrarse sobre *Cantares gallegos*— con motivo del homenaje *post mortem* a que antes nos referíamos¹⁸. Una de las razones que hacen tan disturbadora la narrativa rosaliana es

¹⁷ Varsamopoulou, Evy: *The Poetics of the Künstlerinroman and the Aesthetics of the Sublime*. Aldershot: Ashgate, 2001.

¹⁸ Para más detalles sobre este episodio, remito a Cabo Aseguinolaza, Fernando: *El lugar de la literatura española*, volumen 9 de la *Historia de la literatura española*, coordinada por José-Carlos Mainer. Barcelona: Crítica, 2012, pp. 475 ss.

precisamente su capacidad para problematizar de manera radical esta suerte de aproximaciones a la complejidad de su escritura.

Puede que no esté de más traer aquí a colación una aproximación particularmente penetrante a estas cuestiones. Aquella que redactó originariamente Jacques Derrida como texto para el catálogo de una exposición, en la que actuó como comisario, celebrada en el Louvre allá por el otoño de 1990. El tema, bajo el título *Mémoires d'aveugle: L'autoportrait et autres ruines*, conectaba la cuestión del punto de vista y de la visión en el autorretrato con la de los retratos de personas ciegas. Un asunto muy derridiano, en el que cobra un particular relieve argumentativo la situación del pintor o del dibujante que se representa a sí mismo mientras ejecuta su obra y que nos coloca a nosotros, espectadores, en el lugar del hipotético espejo en que se mira. Se trata de una estructura de representación ciertamente escurridiza, en la que las miradas del espectador y del artista se confunden, o, por mejor decir, se ocultan o niegan la una a la otra. O para expresarlo con las palabras de Derrida: "the performative fiction that engages the spectator in the signature of the work is given to be seen only through the blindness that it produces as its truth"¹⁹. De ello se deriva la inestabilidad del origen en este efecto especular, que lleva a calificarlo de "ruinous simulacrum". Por supuesto, la noción de *ruina* podría relacionarse, en el preciso uso que hace Derrida de ella, con el papel que también tiene en la teoría de la alegoría de Walter Benjamin. Lo que nos recuerda que la narrativa de Rosalía en su conjunto tiene una raíz fundamentalmente alegórica, y que las ruinas, además de servir de título a una de sus novelas (*Ruinas*, 1866) constituyen un elemento recurrente a distintos niveles en la narrativa de la autora de *El primer loco*²⁰.

No iremos ahora por ahí, sin embargo. Nos contentaremos con otra indicación pasajera. Ese solapamiento u ocultación, que señala Derrida en el autorretrato del artista, entre la mirada autorreferencial del pintor, mediada por el espejo que se escamotea, y la del espectador que contempla el retrato emplazado figurativamente en la visión del propio artista puede muy bien vincularse con otra tensión sumamente característica de la posición de Rosalía respecto a la escritura. No es otra que la que lleva, de un lado, a mostrar una ansiedad muy patente por el

¹⁹ Cito por la edición inglesa; Derrida, Jacques: *Memoirs of the Blind. The Self-Portrait and Other Ruins*. Chicago: University of Chicago Press, 1993, p. 69.

²⁰ Cebreiro Rábade, María do: «Una casa en disputa: Rosalía de Castro, entre la ruina y la restitución», *Revista de Estudios Hispánicos*, LVII, 1 (2013), pp. 29-54.

acceso a la esfera pública, y a la búsqueda de un lector que no sea su próximo —algo vinculado con la profunda dislocación de la autora respecto a su entorno inmediato—, y, de otro, a inclinarse públicamente por una escritura hurtada a la exposición pública. Recordemos el prólogo de *La hija del mar*, y su referencia al primerizo poemario *La flor*, como versos escritos “no para que sobre ellos cayese la mirada de otro que no fuese su autora”²¹; o, algunos años después, en «Las literatas», el consejo de la autora ficticia a su destinataria de no publicar nada y de guardar para sí tanto sus versos como su prosa²². En estas como en otras ocasiones asoma una tensión palpable con las condiciones de la esfera pública, refractaria a la figura de la mujer escritora, o dominada por una plebeyización y masificación hacia la que Rosalía se muestra persistentemente refractaria.

Todo apunta a una estructura de la representación mucho menos ingenua y evidente de lo que se ha tendido a dar por descontado, en la que se perciben tensiones extremadamente reveladoras de la condición moderna de la escritura literaria y de la definición de un sujeto complejo. En este sentido, será ilustrativo acudir a un documento mucho más cercano a Rosalía que las consideraciones derridianas, cuando menos desde un punto de vista histórico, cultural e incluso personal. Es un breve artículo aparecido en la *Revista Médica* santiaguesa el 17 de noviembre de 1848, sobre el que ha llamado la atención recientemente Mirta Suquet de manera muy sugestiva²³. Su autor fue el médico del Hospital Real y futuro catedrático de la Universidad de Santiago Juan Ramón de Barcia, padre de Juan Barcia Caballero, quien sería poeta, médico y amigo de Rosalía, además de director del manicomio instalado en el antiguo monasterio de Conxo, en los alrededores de Compostela, cuya polémica fundación constituye uno de los elementos del trasfondo histórico de la novela *El primer loco*²⁴. El artículo, que resumía la tesis doctoral presentada ese mismo año por Barcia, se

²¹ Castro (1993), *op. cit.*, vol. I, p. 43.

²² *Ibid.*, vol. I, p. 655.

²³ Suquet, Mirta: «Histeria y creación: hacia una poética de la sensibilidad en la narrativa de Rosalía de Castro», ponencia leída en el congreso *Rosalía de Castro no século XXI. Unha nova ollada*, Consello da Cultura Galega, Santiago de Compostela, febrero-junio de 2013, en prensa. Véase <http://www.conselloda cultura.org/rosalia2013/> (consultado 25-VII-2013).

²⁴ Para reconstruir el debate y su contexto histórico, merecen leerse: Couso, Alfredo: «Una aproximación a la asistencia social al loco en la Galicia del XIX: el Sanatorio de Conxo», en: Balboa, Xesús/ Penas, Herminia (eds.): *Entre nós. Estudos de Arte, Xeografía e Historia en homenaxe ó profesor Xosé Manuel Pose Antelo*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2001, pp. 1093-1100; y Rodríguez, Francisco: *Rosalía de Castro, estranxeira na súa patria*. A Coruña: Asociación Socio-Pedagóxica Galega, 2011, pp. 240-244.

titulaba «La medicina moral empleada en el tratamiento del histerismo periódico». Independientemente de su papel en los estudios sobre el histerismo en España o del lugar que corresponde a Juan Ramón de Barcia en la psiquiatría española, interesa a nuestro propósito su presentación de la mujer como poseída por una sensibilidad exacerbada, dominada por un exceso nervioso y con una propensión melancólica. Y sobre todo su diagnóstico de que estas supuestas peculiaridades anímicas y fisiológicas junto a “una educación poco favorable” provocan una especial forma de percepción, explícitamente especular o reflexiva: “La delicadeza y movilidad de su organización, y su educación poco favorable comúnmente para su desarrollo, convierten a la mujer en un espejo propio para recibir todos los objetos, representarlos vivamente, y no conservar ninguno”. Frente a esta intensa pero fugaz y pasiva capacidad de representación, la terapéutica propuesta por Barcia asumía los principios de la por entonces conocida como medicina moral, especialmente atenta al efecto de las pasiones sobre la imaginación. Y sus prescripciones no pueden ser más pertinentes, incluso para la conformación de un sujeto literario femenino:

dirijamos el pensamiento de la enferma a contemplaciones profundas, a meditaciones abstractas... Encaminemos su atención a lo sublime, hagamos penetrar su espíritu en un mundo intelectual, elevémoslo sobre la materia, emancipémosle de la organización, y subyugaremos las demás sensaciones orgánicas.

Un lector algo atento de la obra de Rosalía no podrá por menos que recordar que, en una de las varias consideraciones sobre la condición poética de las mujeres que abundan en la prosa de Rosalía, Mara, la protagonista femenina de la novela *Flavio*, vincula la histeria —en términos muy próximos a las consideraciones médicas de Barcia— con la capacidad poética en un contexto de reflexión sobre la situación desigual de ambos sexos y la pugna entre ellos:

Los que creen que el universo ha creado tan sólo para ellos sus bellezas, dicen que suenan mal en boca de una mujer los consonantes armoniosos; que la pluma en su mano no sienta mejor que una rueda en los brazos de un atleta..., y tal vez no les falte razón... Aunque difícil de convencer, soy débil para las grandes luchas, y sólo hubiera levantado mi voz cuando hubiese alguno que dijera que para ser poeta se necesitaba, además del talento, mucha bilis, mucha sensibilidad nerviosa,

propensión a la melancolía y un deseo innato hacia lo que no puede poseerse... Entonces..., ¿quién más que las mujeres tendrían condiciones de verdaderos poetas? ¡Los hombres no pueden decir siquiera que son histéricos, y es ésa una musa tan fecunda!... Pero callemos en tanto —añadió, con un gesto de indiferencia—; no soy demasiado entusiasta por defender mi causa; y con gusto me presentaré siempre ante ellos con la aguja en la mano, la cabeza inclinada sobre mi labor y fijo, al parecer, mi pensamiento en escuchar sus frases huecas y vacías... No hay ningún tirano que no guste de ser adulado, y sólo por medio de la adulación llega hacérsele arrastrar hasta los pies de su esclavo. Venzamos, pues, al más fuerte como él pretende ser vencido. Yo no envidio la supremacía del hombre, y estoy satisfecha de haber nacido mujer. Los más altos estarán los más bajos... Los primeros serán los últimos..., y lo son ya —murmuró sonriendo—. ²⁵

Pero nos interesa no sólo la etiología de la histeria o su traslado a una teoría sobre el sujeto poético femenino —formulada, no se pierda de vista, por Mara, una poeta en buena medida frustrada, que guarda para sí sus versos o los rompe una vez escritos—, sino la aparición en la terapéutica moral de una noción como la de lo sublime, ligada a un proceso de intelectualización y de una cierta superación de la realidad material. Sin dejar las páginas de *Flavio*, hay otra reflexión sobre la poesía, esta vez en boca de la narradora, que nos ayuda a completar provisoriamente el cuadro. En ella se distingue entre dos géneros de poeta, los que “nacén para cantar alegremente y sonreír a todo lo bello” y otros, como virtualmente Mara —de quien se asegura que un hipotético lector de sus versos pensaría que había pretendido imitar “al sublime y desolado Byron”—, dominados por la duda y la confusión, que tras la felicidad aparente entrevén siempre “algo de amargo y burlón”. Es más, tal clase de poeta “no halla reposo en la tierra, y maldice la tierra; él detesta a la humanidad porque no se le parece”. O de manera aun más enfática, sin lugar a la duda sobre la condición sublime de esta clase de poeta:

Él hace escuchar el ruido estridente de la cuerda que rompe, bajo la fuerza desigual de su convulsa mano, y entre el estampido de las tormentas que zumban en la cúspide de las montañas, coronadas de nieves eternas, os deja percibir los sonidos desgarradores de un arpa

²⁵ Castro (1993), *op. cit.*, vol. I, pp. 295-296.

medio destrozada, que se balancea sobre los abismos, suspendida en la rama de alguna encina que ha sido herida por el rayo.²⁶

Esta dicotomía poética entre lo bello y lo sublime, pero referida específicamente a poesía femenina, había sido formulada ya en *La hija del mar*, muestra de la importancia, también desde el punto de vista autorreferencial, que desempeñaba en el discurso rosaliano sobre la poesía. Entonces se oponía el paisaje verde y armonioso, acotado y abarcable del interior, entorno propicio a lo que Rosalía llama “poesía de las mujeres”, a la grandiosidad de la naturaleza ribereña de Muxía, vinculada a “la verdadera poesía”, que tiene de nuevo todos los rasgos posibles de la estética sublime, lo mismo que su alternativa posee de modo paradigmático los trazos de lo bello²⁷. Es tentador, desde luego, relacionar la oposición entre la “poesía de las mujeres” y “la verdadera poesía” no sólo con el mundo poético y literario rosaliano y lo que tiene de posicionamiento estético e ideológico, sino, en otros términos, con la descripción de la naturaleza femenina que hacía el doctor Barcia y la sublimación terapéutica que proponía contra la histeria. Y si esta clase de conexiones es tentadora y nada infundada, ha de admitirse, sin embargo, que, en este juego de identificaciones, la que pueda atribuirse al propio estatuto de la escritura rosaliana no es en absoluto fácil de determinar.

Pero, en fin, éste es el pasaje de *La hija del mar*:

Por eso, ante aquellos gigantes del universo no se echan de menos las quebradas de las montañas que dibujan y recortan graciosamente los horizontes, ni los árboles y viñedos que en grupos desiguales forman caprichosos y aromáticos ramilletes de verdura, grutas misteriosas y sombras que ocultan flores de tallo airoso y desigual.

Ésta es la poesía de las mujeres, variada y grata para los sentidos, llena de perfumes que deleitan, brillante en colores, desigual en la forma; ésta es la poesía de los espíritus ligeros, de las almas delicadas que no pueden vivir más que de aromas y de brisas suaves; ésta, en fin, es la atmósfera de las mariposas y de las flores, en donde se esparce el alma de los niños y cobra nuevo aliento el pecho cansado de los ancianos.

²⁶ *Ibid.*, vol. I, p. 390.

²⁷ Véase Cabo Aseguinolaza, Fernando: «Exotopía y emergencia. Sobre *La hija del mar* de Rosalía de Castro», en: Lourenço, António Apolinário/ Silvestre, Osvaldo Manuel (eds.): *Literatura, espaço, cartografias*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa (Universidade de Coimbra), 2011, pp. 26 y ss.

Mas la otra es la verdadera poesía de todo lo grande, de lo único que puede mostrar a los hombres esa figura grandiosa, aérea, eterna, a Dios, en fin, grande como todo lo creado, imperecedero como su esencia, poderoso como su voluntad, que levantó del caos confuso de los primeros días de la creación la tierra llena de celestes maravillas, el cielo, la inmensidad en que flotan como globos candentes los cien astros que tachonan el azul de una noche de primavera. La imaginación no se entretiene allí con infantiles pequeñeces, con acentos que murmuran y pasan; el colorido de aquellos cuadros tiene un reflejo de gloria, los tonos son severos, pero brillantes, su dibujo sin líneas se pierde en lo infinito.

Los rugidos del mar, la cólera de las olas es la única que puede estar en consonancia con los tormentos de un alma fuerte, con los sentimientos de un corazón generoso que se desespera de las mezquindades de la tierra; la brillantez del sol, la única que puede bastar a esas almas soberbias que todo lo encuentran pequeño y débil para deslumbrarlas; el cielo..., el más grande de los espacios, la carrera sin término, la eternidad del pensamiento humano, ése es el puerto de salvación con que sueñan los que padecen, la barrera que trata en vano de traspasar el incrédulo, la atmósfera, en fin, en donde moran todos los ídolos, todas las ilusiones del poeta.²⁸

La terminología de lo sublime aparece profusamente en toda la obra narrativa de Rosalía, acaso con la excepción de su novela *Ruinas*. En el resto de sus relatos el término es empleado con frecuencia y en contextos sumamente variados, que recogen las distintas dimensiones que cabe adscribir a la sublimidad estética. Por supuesto, no tiene nada de excepcional esta frecuentación a la altura en que escribe la autora santiaguesa. Es de sobra conocido que la categoría se convirtió en una de las claves de la estética dieciochesca de la mano de Boileau y de su recuperación de la obra de Longino y que Burke o Kant, entre otros, acabaron por hacer de ella un elemento básico para reflexiones de la más variada índole, muchas de ellas con una clara incidencia en el ámbito literario. Los manuales de preceptiva al uso malamente podían evitar la cuestión. Los *Elementos de literatura* de José Coll y Vehí (1857) son un buen exponente, en la medida en que recogía disquisiciones previas, de raigambre dieciochesca, delimitando el estilo sublime a partir de la confluencia de determinadas virtudes retóricas con el recurso a imágenes ligadas al sublime natural y al empleo del sublime

²⁸ Castro (1993), *op. cit.*, vol. I, pp. 85-86.

moral e intelectual. Y no se puede olvidar desde luego la gran difusión en España de las disquisiciones de Edmund Burke, entre otras vías mediante su resumen por Hugh Blair en las *Lecciones sobre la retórica y las bellas letras* (1798-1799), traducidas por José Luis Munárriz e intensamente utilizadas, sobre todo en la versión compendiada, en los medios escolares y académicos hasta, cuando menos, mediados del siglo XIX. Ni tampoco la progresiva incorporación de perspectivas de origen kantiano o schilleriano, visibles en los tratados de estética de mediados de siglo.

La consideración de lo sublime no se trataba de una mera reliquia dieciochesca, sino que contó con una proyección más que relevante en la conformación de la modernidad literaria. Y no es exagerado asegurar que Rosalía hizo de ello uno de los aspectos decisivos de su concepción de la escritura literaria. Conviene valorar, por ejemplo, el hecho crucial de que Burke situase sus indagaciones sobre la idea de lo sublime en el marco de una teoría de las pasiones. Y que ésta sería una línea prolongada por una escritora nada indiferente para la escritura de Rosalía como es Madame de Staël, autora de *De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations* (1796). La importancia de la fenomenología de las pasiones en la obra rosaliana ha sido destacada últimamente, y, de hecho, alguna de las observaciones sobre la vanidad como defecto fundamentalmente femenino, que de manera distanciada recoge nuestra autora en *La hija del mar* como posible causa para explicarse el atrevimiento de la mujer escritora, tiene uno de los antecedentes posibles en las penetrantes especulaciones sobre su origen en la condición social de la mujer que desarrolla la autora de *Corinne*.

La conexión entre la teoría de las pasiones y las consideraciones sobre la sublimidad está muy presente en Rosalía, y merecería la pena seguirle la pista de una forma más atenta. Pero hay otra dimensión que adquiere una relevancia especialmente apreciable y que se impone ahora sobre otras posibles: se trata de la que conecta lo sublime con la constitución de un sujeto literario moderno. La referencia inevitable son las consideraciones kantianas sobre lo sublime en la *Crítica del juicio* (1790), donde el conflicto o la inadecuación entre la imaginación y la razón en la apreciación estética se identifica con la causa del doloroso sentimiento de la sublimidad. No porque la imaginación se imponga, sino, todo lo contrario, porque su insuficiencia muestra en último término la supremacía de la ley de la razón. El detonante es la conmoción sufrida en el reposo del juicio estético por el dinamismo de la imaginación, ligada al

conocer y el deseo, el cual suscita, nos dice Kant, una combinación de atracción y repulsión. Una relación conflictiva con el objeto, teñida de inseguridad, y que tiene, por el rechazo que el objeto provoca, como corolario un placer negativo. Esa negatividad se manifiesta abundantemente en la obra de Rosalía. Por ejemplo, en *La hija del mar*, en la manera de expresar el espacio baldío y yermo de la costa de Muxía, como envés diferencial, como vaciado, del paisaje que luego se asociaría al mundo de los *Cantares gallegos* (1863)²⁹, o en la manera acerba de mostrar el horror ante la superstición popular, en uno de los episodios más dramáticos de la novela, el del rechazo comunitario a dar sepultura al cadáver del suicida Fausto y su entrega a las aguas del océano, que no hace sino recordar los términos con que Kant definía el terror supersticioso frente a la auténtica sublimidad religiosa.

El sublime kantiano es, como resaltó hace años Barbara C. Freeman en su clásico libro sobre el sublime femenino³⁰, una estructura de dominio que se impone al desbordamiento sentimental e imaginativo. En este sentido, el sublime rosaliano es un sublime frustrado, o, desde otra perspectiva, un post-sublime. Hay en su obra una estructura de la representación sumamente ambivalente en su relación con el objeto y con una clara inclinación hacia una estrategia alegorizante. Ya Angus Fletcher había señalado con perspicacia que, en la modernidad, la orientación alegórica encontró en lo sublime un terreno especialmente idóneo³¹. Y habría que apuntar igualmente que Benjamin identificaba como rasgo básico de la alegoresis moderna el procedimiento de la fragmentación, de la escisión del símbolo totalizante, identificado con la noción y la imagen de la ruina. Por

²⁹ "Todo aquello era hermoso, todo melancólico a pesar de que no se divisaba en aquel vasto paisaje ni árboles, ni arroyos, ni la más desdichada flor silvestre. El musgo aterciopelado no se extendía a la sombra de los desmayados sauces, ni el alhelí ni la azucena prestaban aroma al viento de la mañana. Los pájaros no entonaban ese canto de gracias que alzan al divisar la primera luz que viene a herir su penetrante mirada, ni el eco lejano del caramillo que resuena en medio de la espesura del bosque, ni el chirrido que forman las ásperas ruedas de los carros de labranza, ni el canto triste y lleno de poesía con que las voces claras y frescas de nuestras campesinas llenan el vacío y la soledad de las montañas se escuchaba en aquel estéril desierto. Tan sólo el mar, majestuoso y medio dormido, suelta a los vientos su melena de espumas que la rizan, y los brazos extendidos lánguidamente sobre la playa, como león que se despereza o lame tranquilamente sus garras después de hartado, es lo que presta vida a aquella desnuda y árida naturaleza" (Castro (1993), *op. cit.*, vol. I, pp. 84-85). Véase al respecto Cabo Aseguinolaza (2011), *op. cit.*

³⁰ Freeman, Barbara C.: *The Feminine Sublime. Gender and Excess in Women's Fiction*. Berkeley: University of California Press, 1995.

³¹ Fletcher, Angus: *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*. Madrid: Akal, 2002, pp. 213 y ss.

supuesto, las ruinas son una presencia permanente en la obra rosaliana, pero el procedimiento de fragmentación o de despojamiento —afín a la irrealización tan notable en el sublime kantiano— es una práctica representativa no menos crucial en su escritura. Sus personajes característicos son siempre hombres y mujeres fuera de lugar —exotópicos—, sea en un sentido literal, sea en un sentido histórico, social o comunitario. Y no sería difícil mostrar —lo dejo para otro momento— que los espacios de las novelas rosalianas están regidos por esa misma propensión fragmentaria. Todo ello se concilia bien con una estética de lo sublime.

Sin embargo, hay un aspecto del sublime kantiano que en Rosalía resulta fallido, a pesar de ser esencial para la determinación de la posición del sujeto. Se trata de que, en el planteamiento del alemán, la desestabilización provocada por la contemplación del objeto sublime sólo se convierte en fuente de satisfacción estética en la medida en que el sujeto se siente emplazado en un “lugar seguro”. Únicamente así, por ejemplo, el miedo que sustenta la superstición se torna en la veneración hacia la divinidad del hombre religioso. En otras palabras, también de Kant, la “preparación por la cultura” es el requisito del sentimiento de lo sublime frente al mero terror de hombre rudo³². Algo de esta estructura se aprecia en *La hija del mar* cuando la narradora contrapone “la música de nuestros salones” al ruido del océano y de los vientos de la costa de Muxía, o cuando inopinadamente —de modo en ocasiones no poco perturbador— apunta una conciencia de clase o de elevación estética frente a quienes de una u otra forma son desestimados por ‘plebeyos’ o vulgares, o cuando el sujeto de la escritura se envuelve en un manto legitimador de referencias literarias y culturales para situarse ante el objeto de la representación. Mas no parece que el reposo y la seguridad en su posición sea la condición del sujeto rosaliano, ni desde el punto de vista del género ni en relación con la ansiedad temporal o los valores de lo moderno ni ante las características de la esfera pública literaria de su tiempo ni tampoco ante el escenario de una cultura gallega emergente.

Uno de los aspectos más llamativos, como hemos visto, de las aproximaciones a la noción de sublime en la obra de Rosalía es la viva conciencia de estar cruzado por una dimensión de género. Lo hemos visto ya al tratar la figura de la mujer poeta a

³² Kant, Immanuel: *Prolegómenos a toda metafísica del porvenir, Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime, Crítica del juicio*. México: Porrúa, 1985, p. 249.

propósito de Teresa o de Mara, y, en otro sentido, al presentar la “poesía de las mujeres” a partir de una estética de lo bello, enfrentada a la de lo sublime. Que la teoría de lo sublime estaba determinada por este aspecto fue la tesis de Barbara Freeman en el libro mencionado, *The Feminine Sublime*, que se centraba en autoras estadounidenses y británicas del siglo XX, muy posteriores a Rosalía. Allí escribía, por ejemplo, que el sublime femenino parte del “female subject’s encounter with and response to an alterity that exceeds, limits, and defines her” y ha de entenderse sobre todo como a “crisis in relation to language and representation that a certain subject undergoes”³³. Sin duda es una caracterización que no disuena si pensamos en el sujeto que se construye en los textos de Rosalía. Sin embargo, tal sublime femenino sería más bien, según los términos en que lo presenta Freeman y en que lo podría ilustrar Rosalía, una especie de contrasublime, frustrado o vacilante, cuando menos, en la estrategia de dominación de la amenazante alteridad del sublime más ortodoxo.

El propio Kant, en sus tempranas *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (1764) —un texto que revelaba la dimensión más abiertamente ideológica y afín al estereotipo de las especulaciones teóricas de la *Crítica del juicio* (1790)— postulaba abiertamente el carácter femenino de lo bello frente a la masculinidad de lo sublime. Esta conexión con el género sexual tuvo un largo recorrido y, como mostraba Freeman —a pesar de no tener en cuenta las *Observaciones* kantianas—, sustentó una dimensión genérica muy perceptible en las teorías dieciochescas y decimonónicas sobre esta noción estética. De hecho, resulta una implicación muy palpable en el texto del doctor Barcia sobre la histeria, que, como veíamos, parecía resonar en la protagonista femenina de *Flavio*. La manera de afrontar la histeria periódica, a la que atribuía un fundamento moral (esto es, psíquico), consistía casi literalmente en un proceso de sublimación, de abstracción, de intelectualización como medio para la emancipación de lo orgánico y, como ocurre con el planteamiento kantiano de lo sublime, para el control de la imaginación, afectada por el estrés pasional. Desde el punto de vista estricto de la teoría de lo sublime, la especulación tenía también un papel sumamente destacado. Por ejemplo, en Burke, quien sobreponía el desinterés de la teoría y del razonamiento especulativo a la confusión provocada por la experiencia de lo sublime. El discurso reflexivo, indagatorio, se construye sobre un principio de dominio plenamente equiparable a la estructura de

³³ Freeman (1995), *op. cit.*, p. 2.

dominación que se implicaba en la estética kantiana y, yendo un poco más lejos, en el tratamiento moral prescrito por Barcia, que al cabo también veía en la especulación, identificable con sus “contemplaciones profundas o meditaciones abstractas”, la vía emancipatoria de las sensaciones orgánicas.

Esta dimensión especulativa adquiere, a su vez, un sesgo autorreferencial sumamente poderoso. En el análisis kantiano de lo sublime destacaba, en efecto, la paradoja de que el momento en que el sujeto se siente atrapado o confundido por esa alteridad amenazante es cuando ese mismo sujeto adquiere la más aguda conciencia de sí mismo y de su necesidad de auto-superación. En la obra narrativa de Rosalía, en efecto, la dimensión autorreferencial se encuentra ligada directamente a su tendencia a las consideraciones de índole abstracta, ensayísticas puede decirse, que desbordan la anécdota del relato, proyectándola por un procedimiento de alegoresis. Su escritura novelística no se concilia con los límites estrechos de una estética realista. Y la presencia autorreferencial se teje en la confrontación permanente con distintas formas de alteridad, que tocan de manera muy específica a lo masculino, lo popular, la sociedad contemporánea o la esfera pública en la que forzosamente había de constituirse como sujeto autorial.

La práctica de la escritura en Rosalía se halla plenamente inmersa en las consideraciones como las que vengo aduciendo en torno a lo sublime, mas también a las teorías de las pasiones y los afectos, a la que se vincula la reflexión sobre esta noción estética. Y por cierto, que la apropiación del pensamiento kantiano constituyó uno de los trazos distintivos de la intelectualidad liberal en torno a la mitad del siglo XX, como ilustran Emilio Castelar, muy próximo al matrimonio Murguía-Castro, o los introductores del pensamiento de Krause en España. Mi tesis es que la narrativa rosaliana testimonia uno de los procesos más relevantes para la constitución de un sujeto literario femenino en la modernidad literaria hispánica, que se vincula a una estructura de la representación compleja, en que la imagen del espejo y la voluntad de sustraerse a una mera reflexividad tiene uno de sus exponentes sustanciales en las variadas formas de la autorreferencia ya aludidas más arriba. Son prácticas que atraviesan toda la obra rosaliana, indudablemente con tonos y matices muy diferentes. Pero todo tiene una conexión con la posibilidad de la escritura femenina en clave de modernidad y, evidentemente, con la relación representativa con un determinado ámbito identitario, que no puede ser, porque se inscribe en clave de alteridad, el de una identificación aporética o, si se prefiere así, intuitiva.

BIBLIOGRAFÍA

- Barro, María Teresa: «As novelas de Rosalía de Castro», *Grial. Revista Galega de Cultura*, 37 (1972), pp. 328-330.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando: «Entre Lérmonov e o gótico de fin de século: as dúas novelas últimas de Rosalía», en: *Congreso Rosalía de Castro no século XXI. Unha nova ollada*, Consello da Cultura Galega, Santiago de Compostela, febrero-junio de 2013, en prensa, <http://www.consellodacultura.org/rosalia2013/> (consultado 25-VII-2013).
- *El lugar de la literatura española*, vol. 9 de Mainer, José-Carlos (coord.): *Historia de la literatura española*. Barcelona: Crítica, 2012.
- «Exotopía y emergencia. Sobre *La hija del mar* de Rosalía de Castro», en: Lourenço, António Apolinário/ Silvestre, Osvaldo Manuel (eds.): *Literatura, espaço, cartografias*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa (Universidade de Coimbra), 2011, pp. 17-38.
- Castro, Rosalía de: *Obras completas*. Madrid: Turner, 1993, 2 vols.
- Cebreiro Rábade, María do: «Una casa en disputa: Rosalía de Castro, entre la ruina y la restitución», *Revista de Estudios Hispánicos*, LVII, 1 (2013), pp. 29-54.
- «La teoría de la subjetividad en la obra narrativa de Rosalía de Castro. Claves para una nueva política emocional», en: *Actas de IX Congreso de la Asociación Argentina de Hispanistas: El Hispanismo ante el Bicentenario*, Universidad de La Plata, 27-30 de abril de 2010, <http://ixcah.fahce.unlp.edu.ar/actas/rabade-villar-maria-do-cebreiro> (consultado 25-VII-2013).
- Couselo, Alfredo: «Una aproximación a la asistencia social al loco en la Galicia del XIX: el Sanatorio de Conxo», en: Balboa, Xesús/ Penas, Herminia (eds.): *Entre nós. Estudos de Arte, Xeografía e Historia en homenaxe ó profesor Xosé Manuel Pose Antelo*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2001, pp. 1093-1100.
- Derrida, Jacques: *Memoirs of the Blind. The Self-Portrait and Other Ruins*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- Fletcher, Angus: *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*. Madrid: Akal, 2002.
- Freeman, Barbara C.: *The Feminine Sublime. Gender and Excess in Women's Fiction*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- García Negro, Pilar: *O clamor da rebeldía. Rosalía de Castro: ensaio e feminismo*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 2010.
- González, Helena: «La musa, la estatua y la vampira», en: González, Helena/ Cebreiro Rábade, María do (eds.): *Canon y subversión. La*

- obra narrativa de Rosalía de Castro*. Barcelona: Icaria, 2012, pp. 177-199.
- Kant, Immanuel: *Prolegómenos a toda metafísica del porvenir, Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime, Crítica del juicio*. México: Porrúa, 1985.
- Liotard, Jean-François: *Leçons sur l'analytique du sublime*. Galilée: Paris, 1991.
- Otero Pedrayo, Ramón: «El planteamiento decisivo de la novela romántica en Rosalía de Castro», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXIX (1969), pp. 290-314.
- Rancière, Jacques: *Politique de la littérature*. Paris: Galilée, 2007.
- Ribao Pereira, Montserrat: «A biblioteca de Rosalía de Castro», *Grial. Revista Galega de Cultura*, 194 (2012), pp. 42-47.
- Rodríguez, Francisco: *Rosalía de Castro, estranxeira na súa patria*. A Coruña: Asociación Socio-Pedagógica Galega, 2011.
- Santiáñez, Nil: «Prólogo. Viaje a los orígenes de la literatura moderna: fantasía, crítica social y metaficción en *El caballero de las botas azules*», en: Castro, Rosalía de: *El caballero de las botas azules*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1995, pp. 9-36.
- Schaeffer, Jean-Marie: «Esthétique spéculative et hypothèses sur la réflexivité en art», en: Bessière, Jean/ Schmeling, Manfred (eds.): *Littérature, modernité, réflexivité*. Paris: Honoré Champion, 2002, pp. 15-27.
- Suquet, Mirta: «Histeria y creación: hacia una poética de la sensibilidad en la narrativa de Rosalía de Castro», en: *Congreso Rosalia de Castro no século XXI. Unha nova ollada*, Consello da Cultura Galega, Santiago de Compostela, febrero-junio de 2013. En prensa, <http://www.consellodacultura.org/rosalia2013/> (consultado 25-VII-2013).
- Varsamopoulou, Evy: *The Poetics of the Künstlerinroman and the Aesthetics of the Sublime*. Aldershot: Ashgate, 2001.
- Vila-Matas, Enrique: *Aire de Dylan*. Seix Barral: Barcelona, 2012, p. 67.